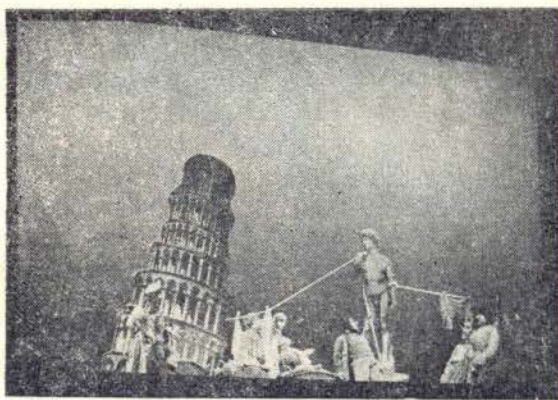
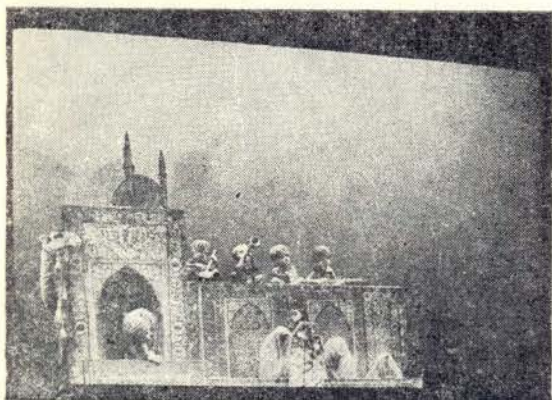


tablas

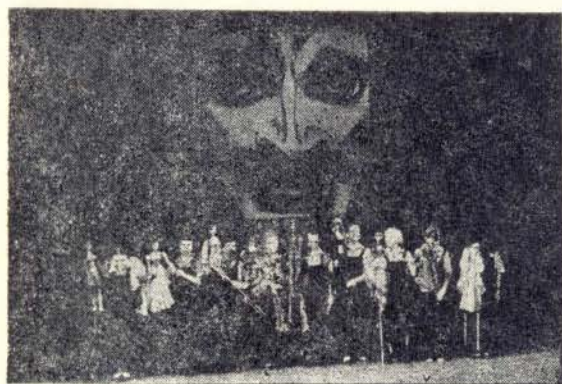


2/83





OBRAZTSOV EN LA HABANA



Elsa Brugal

Fotos: Vidal Hernández

En noviembre pasado fuimos testigos de un suceso cultural: la presencia en Cuba, por primera vez, del Teatro Central de Muñecos de la URSS. En su corta estancia de apenas una semana que duró la Jornada de la Cultura Soviética, fue suficiente para

dejarnos sorprendidos y admirados con este teatro, así como con la singular personalidad de su director Serguei Obratsov, artista emérito de la URSS. A este excepcional hombre lo vimos en diversas actividades: encuentro con teatristas, conferencias de prensa, entrevistas y visitas a la UNEAC. Fueron días de intensa actividad y de entrega total de un artista a un país que no había visitado, pero al que siempre respetó y amó.

Y con ese amor y respeto nos dedicó, al igual que su colectivo, cada una de las tan esperadas representaciones.

Para Obratsov es fundamental conocer la esencia del público a quien va dirigido el resultado de sus búsquedas teatrales. Nos lo dijo a través de su conocido *Recital*, espectáculo presentado en el Teatro Guiñol, y en el que nos narró el camino que lo llevó a su profesión y el porqué de su amor hacia ella. En cada uno de los países visitados, que con Cuba cuentan 38, siempre lo han acompañado los muñecos con que inició su profesión y los cuales no transforma ni sustituye, por ser una parte fundamental de los cimientos de su teatro. En Obratsov juegan un papel muy importante cada uno de los acontecimientos y circunstancias que modelaron su vida artística, la que comenzó en su infancia, desde una educación estética recibida por sus padres, hasta el estudio de tres profesiones diferentes pero ligadas entre sí (la pintura, el canto y la actuación), las cuales le permitieron conformarse como director de este actual teatro a partir de 1936.



Este *Recital*, auxiliado por un micrófono y de pie frente al público, tiene por escenografía un pequeño retablo ubicado en el centro del escenario, y allí muestra cortos números teatrales, como lo fuera al inicio de su carrera cuando los muñecos contribuían a divertir a sus compañeros, que con sencillez nos apunta eran Konstantín Stanislavski y Nemirovich-Danchenko, entre otros. Esto nos da una visión de la sólida formación de este director, quien está rea-

● Serguei Obraztsov, un hombre que vibra, que vive con intensidad el momento de entrega.

lizando puestas en escena hace más de cinco décadas y del cual todavía se encuentran en repertorio espectáculos montados en 1945, como *Un concierto extraordinario* que exitosamente se presenta en la URSS y en otros países.

En el montaje de *Recital* la relación que se establece entre el monólogo y los números representados es un juego escénico abierto a los espectadores, donde se combinan dos elementos fundamentales: el teatro y la vida, partes inseparables del teatro de Obraztsov. La estructura interna del espectáculo está determinada por el grado de verdad con que el artista nos transmite la valoración de diversos aspectos de la vida, en un acto colmado de gran emotividad. Es un hombre que vibra, que vive con intensidad el momento de entrega, con el mismo nerviosismo con que enfrenta un actor el primer contacto con el público.

El contraste de su sencillez con la profundidad de sus razonamientos es un hecho que admira en este encuentro íntimo de *Recital*. En el escenario está un hombre que quiere convencernos de sus principios éticos y estéticos que se traducen en experiencias concretas, para dejarnos algunas enseñanzas: la relación entre el débil y el fuerte, la tragedia amorosa del hombre y la mujer, la parodia del seudoarte y otros. Obraztsov habla directamente a los ojos, sin artificios en su comportamiento y sin utilizar efectos engañosos que puedan obscurtizar la entrega total y sincera del hombre de la sala.

En los números presentados con muñecos, ya sean de guante, de varilla, o sencillamente sus manos desnudas, Obraztsov indistintamente se transforma en el personaje que requiere la ocasión y aun en dos al mismo tiempo, lo que demuestra su amplio diapason actoral. En la escena vemos a Carmen y José (Merimé), a un tigre y un domador, a un borracho, a una mujer enamorada . . . , y siempre nos seduce la maestría con que interpreta sus roles; su voz flexible, sus acertados acentos dramáticos, su característico sentido del humor y, por supuesto, sus hábiles manos. Estas expresivas manos jóvenes de un hombre de 81 años, hacen cierta una vez más la

frase de Konstantín Stanislavski de que las manos son el espejo del alma.

Sin lugar a dudas, Obraztsov contagia al público con todo su arte en el proceso de la representación, excitándole la imaginación y haciéndole sentir que algo distinto les bulle por dentro.

En *Don Juan*, presentado en la sala Covarrubias, este colectivo teatral, una vez más, mostró la originalidad con que enfrenta cada uno de sus montajes, pues siempre parten de las exigencias del material concreto con que trabaja, en búsqueda de una teatralidad en toda su magnitud. No tienen esquemas establecidos, evitando así caer en repeticiones de imágenes que empobreecerían la realización del superobjetivo que se persigue en la puesta en escena,

Como bien nos decía Obraztsov, cada espectáculo exige su determinada convención teatral, la cual tiene que estar dada por todos los elementos que la integran. El motivo de la puesta en escena es la necesidad de satirizar a la moda en el arte, que según Obraztsov, da lugar a la mediocridad, como es el caso de los espectáculos de música ligera que se han puesto en boga últimamente. Nos referimos a dramaturgos y compositores que convierten en espectáculo de música ligera cualquier obra literaria, sin tener en cuenta el carácter, estilo, contenido e inclusive el tema. Lo único importante para ellos es que los héroes de tiempo en tiempo bailen y canten sin objetivo alguno.

Para agudizar la sátira los autores de esta versión, Vasili Libanov y Garri Bardín, partiendo de una idea inicial de Obraztsov, tomaron no un tipo de espectáculo de música ligera determinado, sino varios: lírico, exótico, romántico, folklórico, surrealista, erótico. Eligieron diversos episodios con diferentes lugares de acción: España del siglo XVI, el infierno, EE.UU. en nuestros días, Rusia, Italia, El Oriente, una isla exótica, Méjico, Japón y de nuevo España, unidos por medio de la línea de acción de un héroe clásico. Don Juan resultó el personaje ideal por su popularidad. En la obra, éste se ha escapado del infierno y va de país en país seduciendo mujeres y haciéndolas felices. En esta trayectoria es perse-

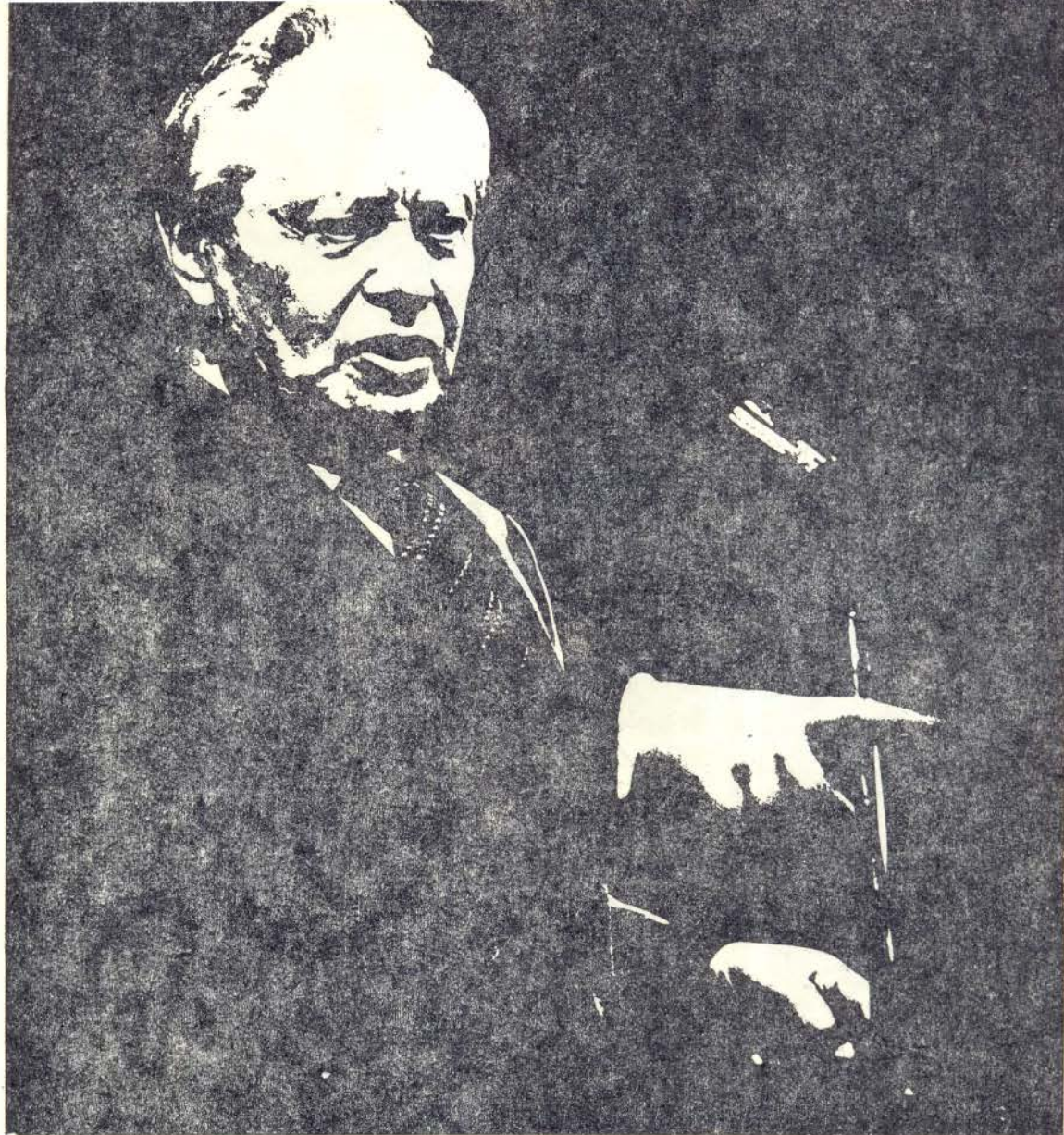


guido por el diablo, al que se le unen los esposos ofendidos por el comportamiento de Don Juan. En la escena final el héroe no es castigado, sino por el contrario es salvado por un ángel.

Para que el espectáculo tuviera un verdadero éxito, fue necesario la presencia de un colorido "*extranjero*", por lo que todos los personajes hablan en idioma extranjero, o mejor dicho en un idioma ininteligible. Este es un elemento muy interesante y original que ayuda a la comicidad y expresividad del espectáculo. La solución plástica del montaje encierra una atmósfera

festiva, dada por elementos dinámicos: decoraciones planas, como la Torre de Pisa y la estatua del Comendador, un vestuario extravagante y de gran colorido, cambios rápidos de escenas realizados a través de efectos de luces y acompañado por una música ligera.

Por medio del lenguaje escénico metafórico del mundo teatral de los muñecos, vemos en la escena caracteres y acontecimientos que se expresan de una manera viva y concisa. En cada una de las escenas se muestra sintéticamente las costumbres e idiosincracia del pueblo que se repre-



senta, existiendo para cada personaje formas típicas de manifestarse. En el hidalgo Don Juan vemos la imagen externa donjuanesca: el hombre esbelto de voz engolada, que dice bellas frases amorosas. Don Juan aparece vestido de forma excéntrica, haciendo movimientos propios del eterno enamorado con la arrogancia que lo caracteriza. Para él se utiliza el canto como forma de comunicación predominante, pues cada vez que llega a un país le canta una misma canción a la primera mujer que encuentra.

Es muy agradable participar de un espectáculo en el que cada personaje hace un acto de entrega de sí mismo, esto lo llena

de validez, y de una alegría que nos contagia a todos. La puesta en escena conserva en todo momento buen gusto y un fino sentido del humor, dados a través de todos los elementos que la integran.

El haber contado con la presencia de Serguei Obratsov y su colectivo en Cuba, nos permitió apreciar, uno de los grupos de teatro de muñecos de mayor resonancia mundial. Indudablemente, los dos espectáculos presentados, aunque muy diferentes entre sí, en su género y estilo, fueron motivos de inquietud y expectación en la vida teatral cubana, por lo cual sólo nos resta decir: bienvenido siempre, Obratsov.



tablas

NO ESTABAMOS ARANDO EN EL MAR/ Virgilio Piñera/ **OBRAZTSOV EN LA HABANA**/ Elsa Brugal y Pedro Valdés Piña/ UN CUARTO DE SIGLO: TEATRO ESTUDIO/ Gilda Santana/ **UN TALLER PARA LA IMAGEN**/ Juan Carlos Martínez/ EL SEMINARIO EN EL TEATRO ESCAMBRAY/ Gilda Hernández/ **MEDEA**/ Myrna Céspedes/ LAS PERICAS/ Orlando Taquechel/ **LOS NOVIOS: OTRO PUNTO DE VISTA**/ Eberto García y Carlos Celdrán/ TEMPORADA TEATRAL 1982: ¿RETROCESO? ¿TREGUA? / Rine Leal y Rosa Ileana Boudet/ **ANÁLISIS DRAMATURGICO**/ Gloria Parrado/ LIBROS/ **EN TABLILLA**

No estábamos arando en el mar

Virgilio Piñera, uno de los pilares de nuestra dramaturgia, habla sobre la problemática del teatro cubano en una singular confesión, que reproducimos por su valor testimonial.

Obraztsov en La Habana

El teatro de títeres de Obraztsov durante su reciente visita a La Habana. El recital del famoso titiritero y la puesta de **Don Juan**, dos momentos importantes en el arte de los muñecos.

Medea y Las pericas

El complejo y polémico tema de la relación entre obras teatrales y la creación coreográfica para el ballet a través de las puestas de **Medea y Las pericas**.

We were not ploughing in the sea

Virgilio Piñera, one of the most outstanding national dramatist, talks about issues of Cuban theatre in a singular confession; reproduced verbatim for its documentary value.

Obraztsov in Havana

Obraztsov Puppet's Theatre during his recent visit to Havana. The concert of the famous puppeteer and the mise en scene of **Don Juan**: two important moments in the art of puppetry.

Medea and Las pericas

About the complex and polemical theme of the relationship between theatre plays and the coreographical creation for ballet through the mises en scenes of **Medea and Las pericas**.

Revista **Tablas** No. 2, abril-junio de 1983. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño: Juan Pablo Villar. Administración: Gloria Miranda. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista **Tablas**, calle 4 No. 251 e/. 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez.

Portada y contraportada: Homenaje a La Habana Vieja, cuna del teatro cubano. Foto: Juan Carlos Fernández. Montaje: JAN. Reverso de portada: Obraztsov, maestría y encanto. Foto: Juan José Vidal. Reverso de contraportada: Alina Sánchez, solista de la Opera Nacional de Cuba. Foto: Juan Carlos Fernández.

COMO LA PRIMERA VEZ...

Pedro Valdés Piña

Conocí a Serguei Obraztsov a través de su conocido libro *Mi profesión* que leí cuando me iniciaba en el arte de los títeres; a partir de entonces me interesé por leer todo lo que de él o sobre él existiera, convirtiéndome en un ávido estudioso de su obra.

Años después tuve el privilegio de ser un alumno en el Instituto Estatal de Arte Teatral A. V. Lunacharski, de Moscú, durante un año de postgrado. A través de las clases que me impartía pude conocer su maravilloso mundo interior, permeado de anécdotas y recuerdos; percibí su estilo inconfundible de darle vida a los muñecos y todo lo que de buen pedagogo hay en él. Supe que había tomado parte en más de tres mil representaciones a lo largo de toda su carrera artística; que sería imposible determinar el número de espectadores que lo han visto, que sobrepasan el millón sin contar los que lo han visto en el cine y en la televisión. De él aprendí el secreto de la técnica de la actuación de títeres: "El muñeco está destinado a moverse... Es precisamente la conducta, el comportamiento físico lo que crea su carácter. El texto, si existe, tiene también una gran importancia, pero si las palabras pronunciadas no se materializan de alguna manera en sus gestos, se desgajan de él y caen de plano".

En noviembre de 1982, al conmemorarse la Jornada de la Cultura Soviética en Cuba, después de haber asistido como invitado a los festejos por el 80 aniversario de su natalicio y los 50 años de la fundación del

Teatro que él dirige, un tercer reencuentro fue inevitable.

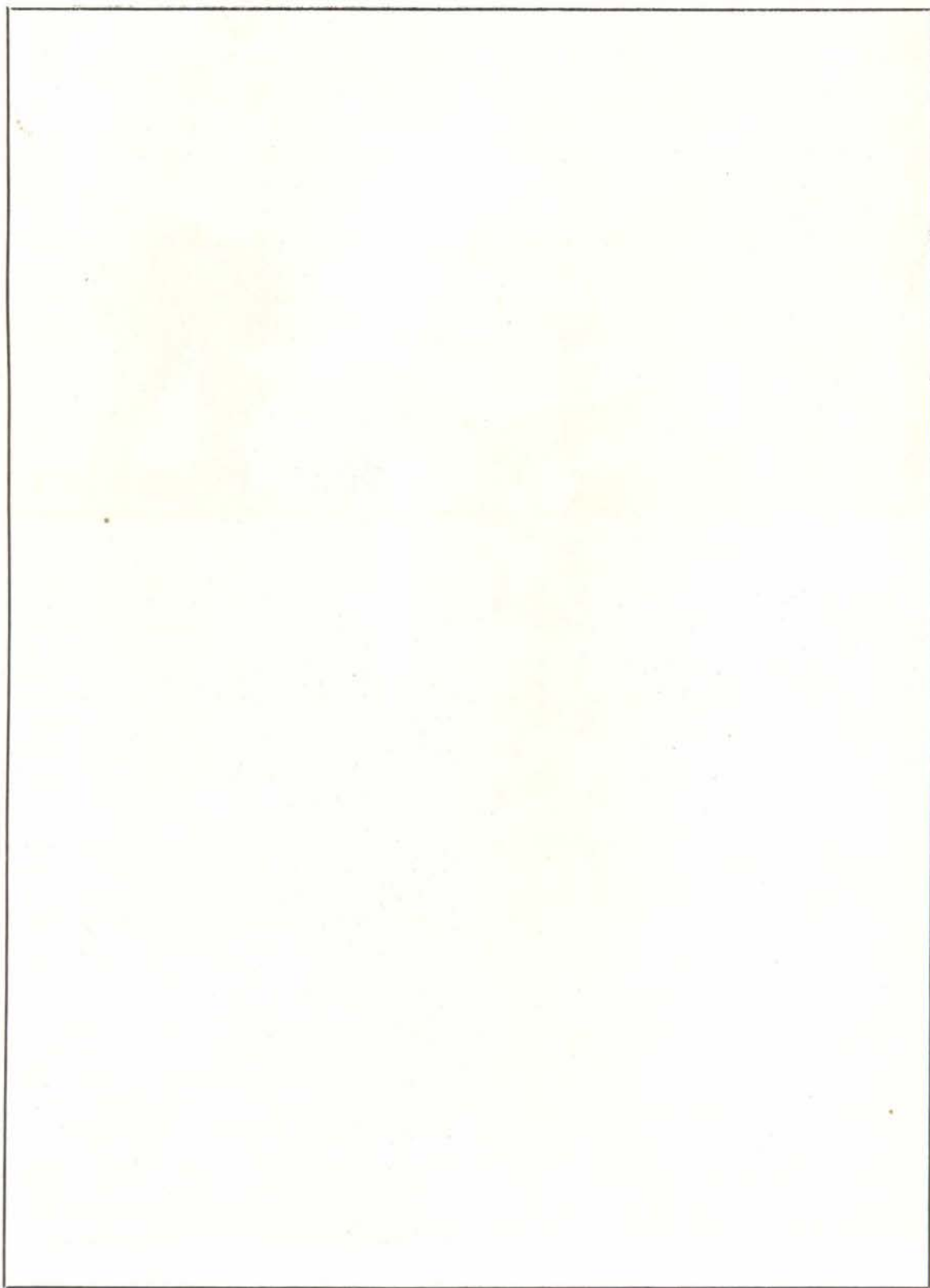
El movimiento titiritesco acogió su llegada a La Habana con entusiasmo incontenible, los anhelos de su presencia en nuestras tablas se hacían realidad. Directores, actores, diseñadores, dramaturgos, críticos y público en general se dieron cita cada noche para disfrutar de sus espectáculos, para admirar el difícil arte de quien hace años recibió la Orden de Caballero de la Sonrisa, ideada por los pioneros de Polonia para premiar a aquellas personas que les hacen vivir más felices. En esta oportunidad de su estancia en La Habana, el Centro Cubano de la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta), le confirió el cargo que lo acredita como Miembro de Honor de nuestro centro.

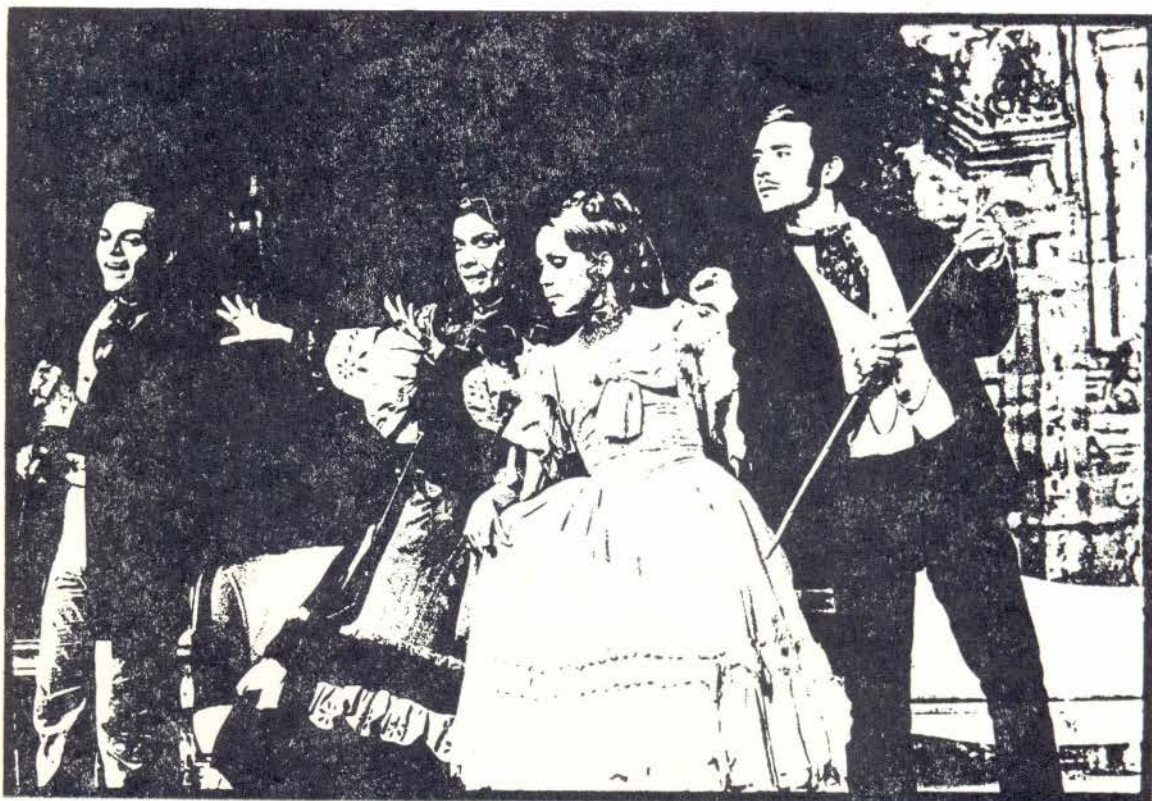
En cierta ocasión, después de haber presenciado su recital en Moscú, me dirigí a su camerino para felicitarlo y me dijo: "Ninguno de mis números, aún los que he repetido centenares de veces y durante largos años, me han parecido jamás aburridos porque cada vez los he hecho como si fuera la primera".

Estas palabras aún no las he olvidado y desde entonces se han convertido en el *leit motiv* de mi carrera artística y siempre las llevo dentro de la mochila junto a mis títeres.

Su espectáculo es uno de los más completos del mundo titiritesco. Con una depurada técnica, maestría, belleza y originalidad, cada encuentro de este genio de los muñecos con su público alcanza un alto nivel profesional.







UN CUARTO DE SIGLO. TEATRO ESTUDIO

Gilda Santana

Febrero de 1958, para el teatro cubano, comenzaba el jueves seis. Por acuerdo de la Asociación de Salas Teatrales, se estableció la celebración del Mes de Teatro Cubano, en el que las ocho salitas existentes en La Habana se comprometían a estrenar una obra de nuestra dramaturgia, ya que el resto del año el grueso del repertorio estaba centrado en los autores extranjeros. La ausencia de nuestros autores es de tal naturaleza —en los siete años del batistato apenas suben a escena treinta títulos nacionales, la mayor parte en un acto— que este acuerdo, calorizado en la prensa por José Manuel Valdés Rodríguez, es una necesidad que obliga a las salas privadas a buscar una salida a la inexisten-

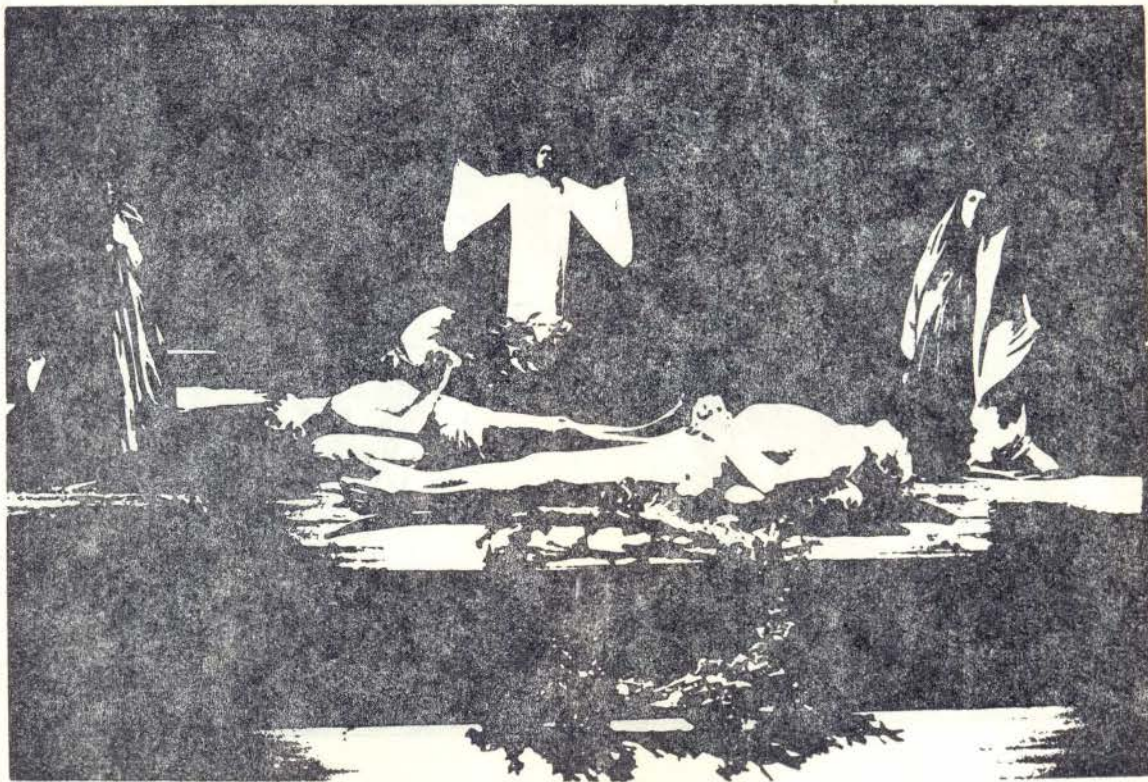
cia de una dramaturgia nacional, en momentos en que el país luchaba abiertamente contra la dictadura. El jueves seis se llevaría a escena la primera de las obras programadas, pero seis días antes, el sábado primero, ocho jóvenes artistas proclamaban, mediante un manifiesto, la creación de un nuevo grupo para ayudar "a fomentar un verdadero teatro nacional" y "hablar a nuestro pueblo como él espera y tiene todo el derecho de exigir."¹

Era realmente la primera contribución al recién creado Mes del Teatro Cubano. Febrero comenzaba para nuestra escena antes de lo esperado. Había nacido *Teatro Estudio*.

La Prehistoria

Desde la década del treinta y hasta 1954 no puede hablarse de un movimiento teatral estable en Cuba. Nuestra escena vive de heroicos y personales esfuerzos que cristalizan, en la mayoría de los casos, en

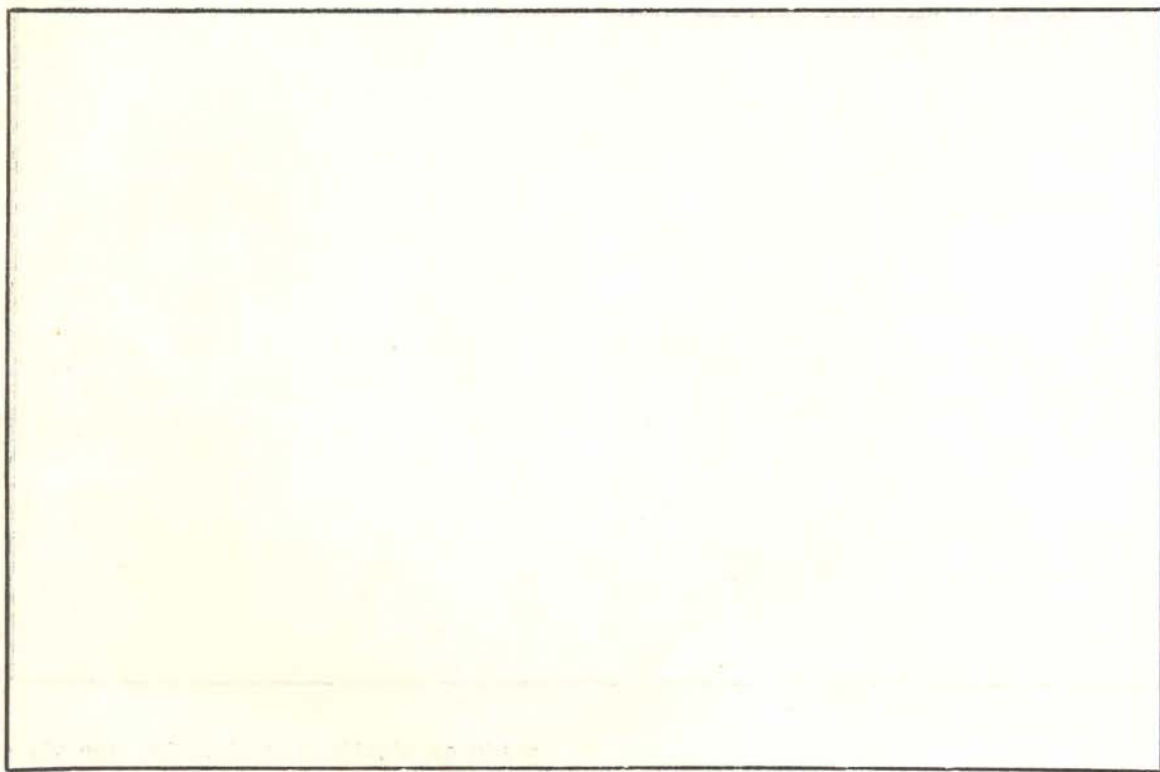
¹ *Manifiesto*. Este documento fue la proclamación oficial de la fundación de *Teatro Estudio*. En febrero de 1958 fue reproducido y comentado por diversos órganos de prensa.



● **Bodas de sangre**, de Federico García Lorca. Puesta en escena: Berta Martínez. En la foto: Isabel Moreno, Francisco García y Adolfo Llauradó.

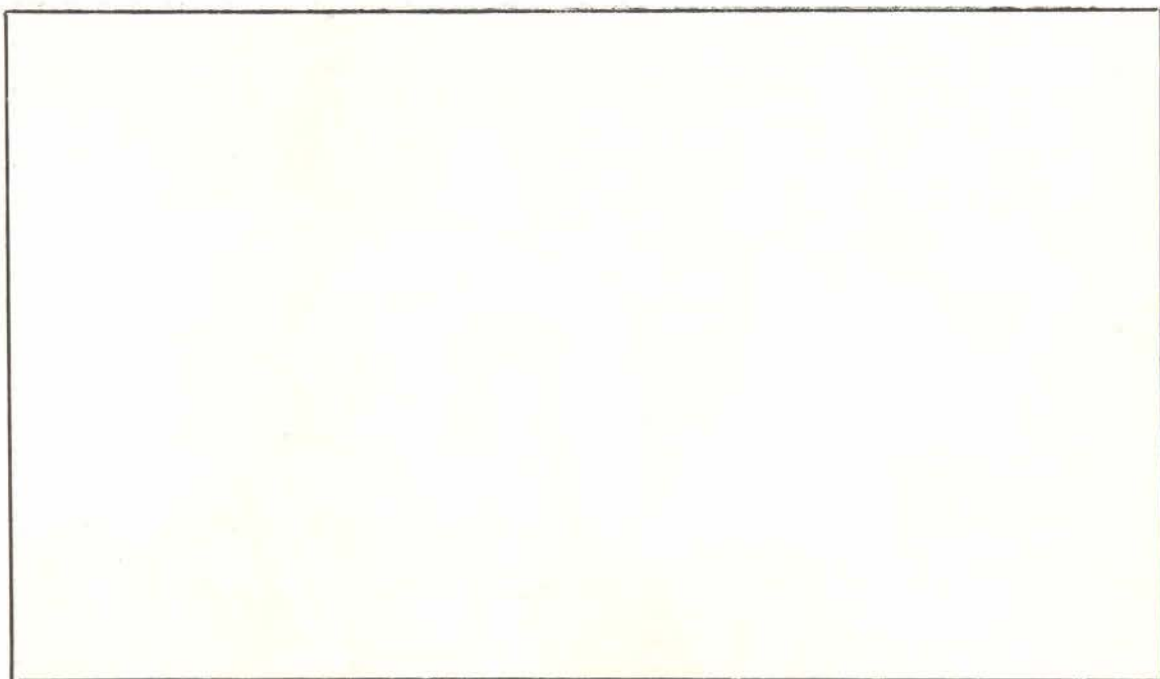
una noche de representación al mes. Es a partir de junio de 1954 que la capital, única ciudad en que se hacía teatro regularmente, comienza a presenciar un nuevo fenómeno destinado a transformar la escena. Es el auge de las salas o "teatros de bolsillo", y con ello una nueva época, con funciones de jueves a domingo, preferencia por la dramaturgia extranjera y una búsqueda constante del éxito de taquilla. Afortunadamente no todos los objetivos se encaminan hacia el repertorio espectacular y extranjerizante que parece posesionarse de nuestros escenarios desde 1954. También a partir de ese año confluyen dos factores que van a ser decisivos para impartir una nueva orientación a la escena cubana: el regreso de Europa de Vicente Revuelta y Julio García Espinosa, y el trabajo de la Sociedad Nuestro Tiempo.

El 17 de abril de 1954, mientras se gesta la explosión del nuevo movimiento teatral patrocinado por las salas privadas, llegan a Cuba García Espinosa y Vicente Revuelta. Este último influido por el Teatro Nacional Popular de Francia dirigido por Jean Vilar.



A su llegada encuentran un terreno propio en la Sociedad Nuestro Tiempo que, *atendida* por el Partido Socialista Popular, agrupaba a los artistas más progresistas. Precisamente desde el seno de esta sociedad se dan importantes pasos en busca de una identidad cultural. En enero de 1955 se reorganiza la "Sección de Teatro" de esta institución y se crea el Círculo de estudios teatrales, donde se promueven conferencias, conversatorios, y la investigación de la literatura dramática cubana. Uno de los primeros trabajos en esta línea es la adaptación de obras extranjeras a la realidad cubana para "fijar las características de un teatro nacional y preparar las vías del advenimiento del teatro auténticamente cubano"². El primer resultado es el estreno de *Juana de Lorena* de Maxwell Anderson, el 27 de enero de 1956, adaptada por García Espinosa y Vicente Revuelta, y dirigida por este último. El original había sido reela-

² Vicente Revuelta en Revista *Nuestro Tiempo*. Año II, No. 4, mayo 1955.



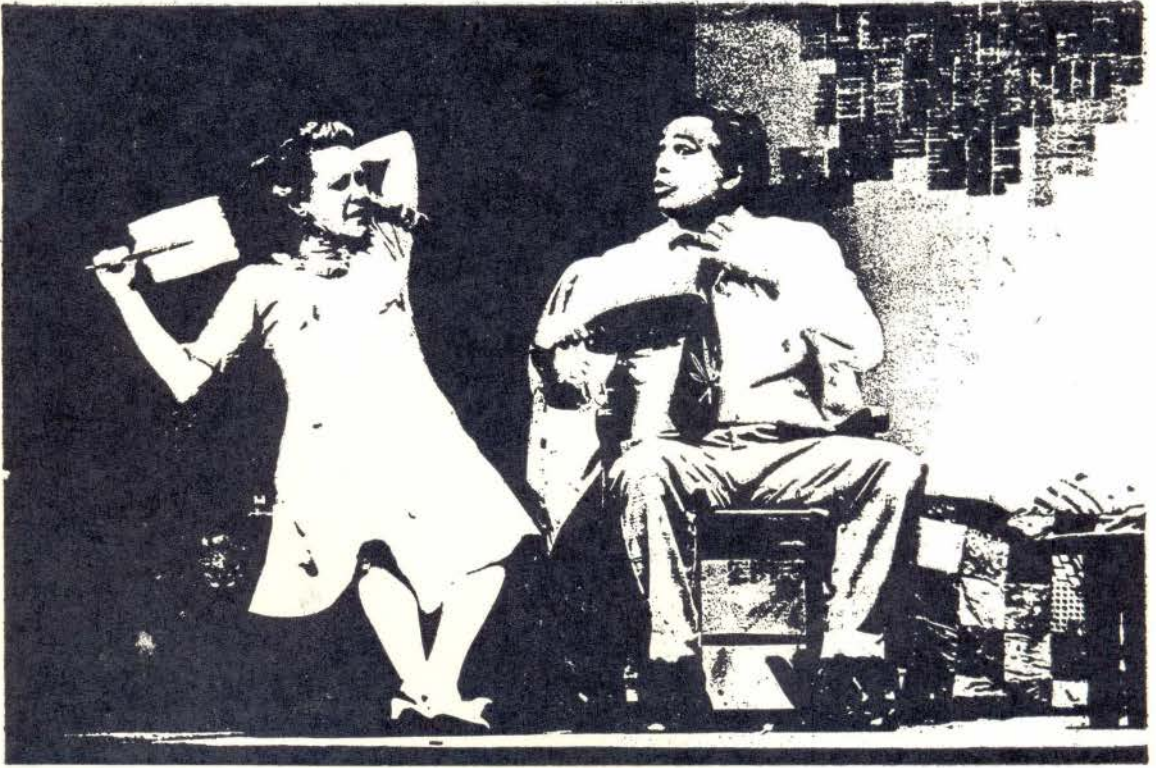
borado en alusión a la situación que vivía Cuba, y presentaba, además, una visión acerca del modo de afrontar los problemas sociales en el arte.

Pero desde sus orígenes la actividad artística de este grupo de creadores se mostraba en contradicción con la dictadura batistiana, que hizo víctima de persecuciones, registros y detenciones a García Espinosa y Raquel y Vicente Revuelta. En el estreno de *Juana de Lorena* los agentes del BRAC ocupaban la primera fila del teatro. Aún así su maestría artística fue de tal naturaleza que la ARTYC —Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos— le otorgó los premios de dirección, actuación femenina —Raquel Revuelta— y mejor espectáculo del año.

Con *Juana de Lorena* quedaría sembrada la semilla de *Teatro Estudio*, el único de los grupos que fundados, antes del triunfo revolucionario, perduraría hasta nuestros días.

Génesis

Después del estreno de *Juana de Lorena*, y a pesar de la represión desatada en esa última etapa de la tiranía, un pequeño gru-



- **Aire frío**, de Virgilio Piñera. Puesta en escena: Abelardo Estorino. En la foto Miriam Learra y Oscar Alvarez.

po de artistas comienza a reunirse sistemáticamente alrededor del núcleo inicial, para continuar la búsqueda de un camino que permitiera unir a las exigencias estéticas, un contenido de trascendencia social. Para ello analizan y estudian los libros de Rapoport y Miguel Chejov, y comienzan a poner en práctica el método de actuación de Stanislavski, a la vez que discuten materiales históricos y hasta reciben, clandestinamente, cursillos de marxismo dictados por Mirta Aguirre.

Ya en 1957 comienza el montaje de *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill. Ya entonces este grupo de artistas, a la vez que profundizan en su formación estética, están de diversas maneras, comprometidos en la resistencia a la tiranía. Meses más tarde, con el marco propicio que ofrecía la creación del Mes del Teatro Cubano y su repercusión en la prensa, lanzarán el manifiesto que deja fundado al grupo *Teatro Estudio*. Era el resultado de una maduración política y artística, cimiento sobre el que se asentará durante estos veinticinco años.



Del primer Manifiesto al compromiso con la Revolución

El documento que, firmado por Raquel y Vicente Revuelta, Ernestina Linares, Sergio Corrieri, Héctor García Mesa, Rigoberto Aguila, Pedro Alvarez y Antonio Jorge³, dejó constituido a *Teatro Estudio*, fue a la vez que un importante paso para el ulterior desarrollo del movimiento teatral cubano, un llamado a la conciencia de los artistas para enfrentar la situación que vivía el país.

A poco de fundado, sin contar con más apoyo económico que el que podían procurarse sus integrantes en trabajos ajenos a la escena, el grupo alquila un local en Neptuno 510, hacia donde se trasladan con sus pocos recursos para abrir su Academia. Allí se impartirán los cursos de actuación y dirección para los nuevos miembros, y se crea una especie de seminario de dramaturgia donde se analizan y montan con los alumnos obras cubanas. El estreno, el 10 de octubre de 1958 de *Viaje de un largo*

³ Este actor abandonó posteriormente el país.



● **La duodécima noche**, de William Shakespeare. Puesta en escena Vicente Revuelta. En la foto Vicente Revuelta.

dia hacia la noche muestra, a solo ocho meses de la creación del colectivo, la eficacia del trabajo realizado. La puesta se hace acreedora de cuatro premios de la ARTYC, a la vez que recibe una extraordinaria acogida, mientras la crítica la destaca como uno de los grandes momentos del teatro cubano de todas las épocas y un margen de esperanza para el futuro del movimiento teatral.

Muy pronto, gracias a este éxito y al trabajo de la Academia, la pequeña agrupación de ocho miembros se ve engrosada por artistas que ven en *Teatro Estudio* la posibilidad de plasmación de sus ideas estéticas y políticas.

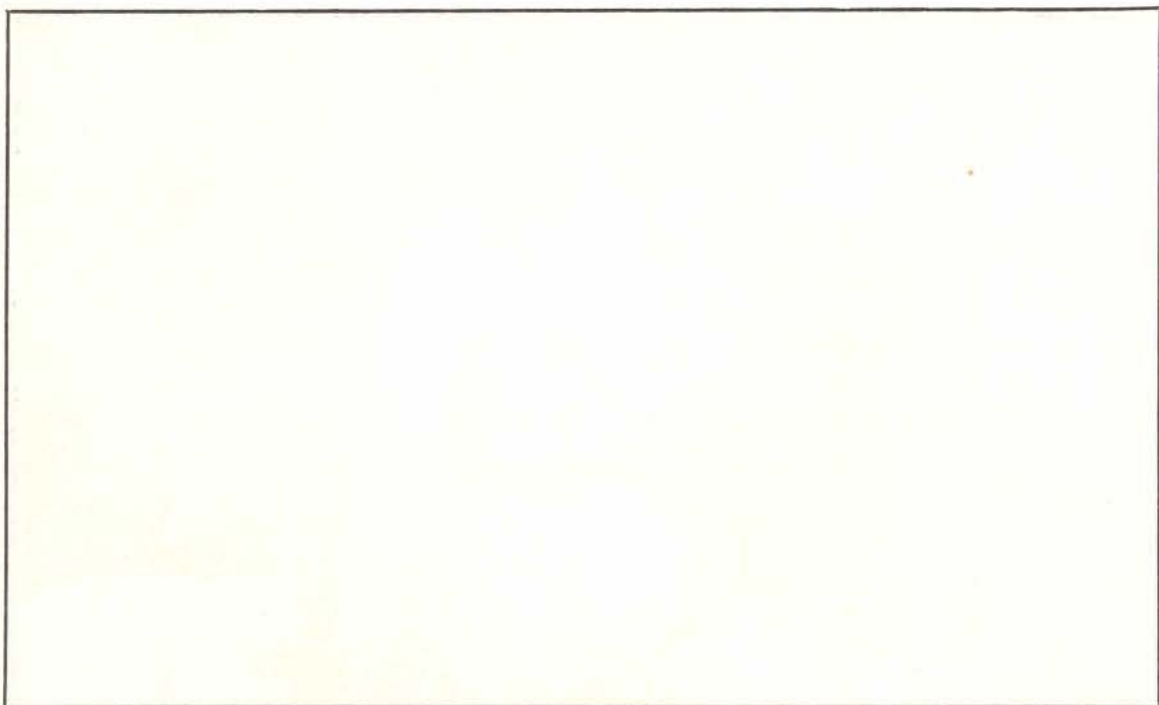
De la misma manera que estos teatristas hallaron respuesta a sus inquietudes en *Teatro Estudio*, el grupo encontraría el verdadero camino de sus búsquedas en enero de 1959. No es extraño que, luego del proceso orgánico de maduración que venía produciéndose en sus integrantes, fuera este colectivo el primero en establecer un



● **Contigo pan y cebolla**, de Héctor Quintero. Puesta en escena Héctor Quintero: En la foto: Silvia Planas y Berta Martínez.

compromiso creador explícito con la Revolución. En abril de 1959 la publicación de un segundo manifiesto, ahora avalado por cincuenta y seis firmas, que proclamaba la postura a favor de las nuevas perspectivas abiertas por la Revolución, resultó ser el catalizador que precipitó un proceso de politización en el movimiento teatral cubano. El estreno, en agosto de ese mismo año, de *El alma buena de Tse-Chuan* de Brecht, da a conocer en Cuba a este dramaturgo socialista, a la vez que con el estudio de nuevas técnicas de actuación y el análisis social en términos marxistas, consolida el prestigio de *Teatro Estudio* como cantera del teatro revolucionario.

De la Sala Níco López a Hubert de Blanck
Cuando en 1960 se crea el Instituto de Cultura de la Administración Municipal Revolucionaria de Marianao, entre cuyos planes estaba llevar el teatro a un nuevo público, esta institución adapta lo que hasta entonces había sido el Hemiciclo de Concejales del Ayuntamiento de esa localidad y crea así la Sala Níco López, adonde el grupo se trasladaría para comenzar una

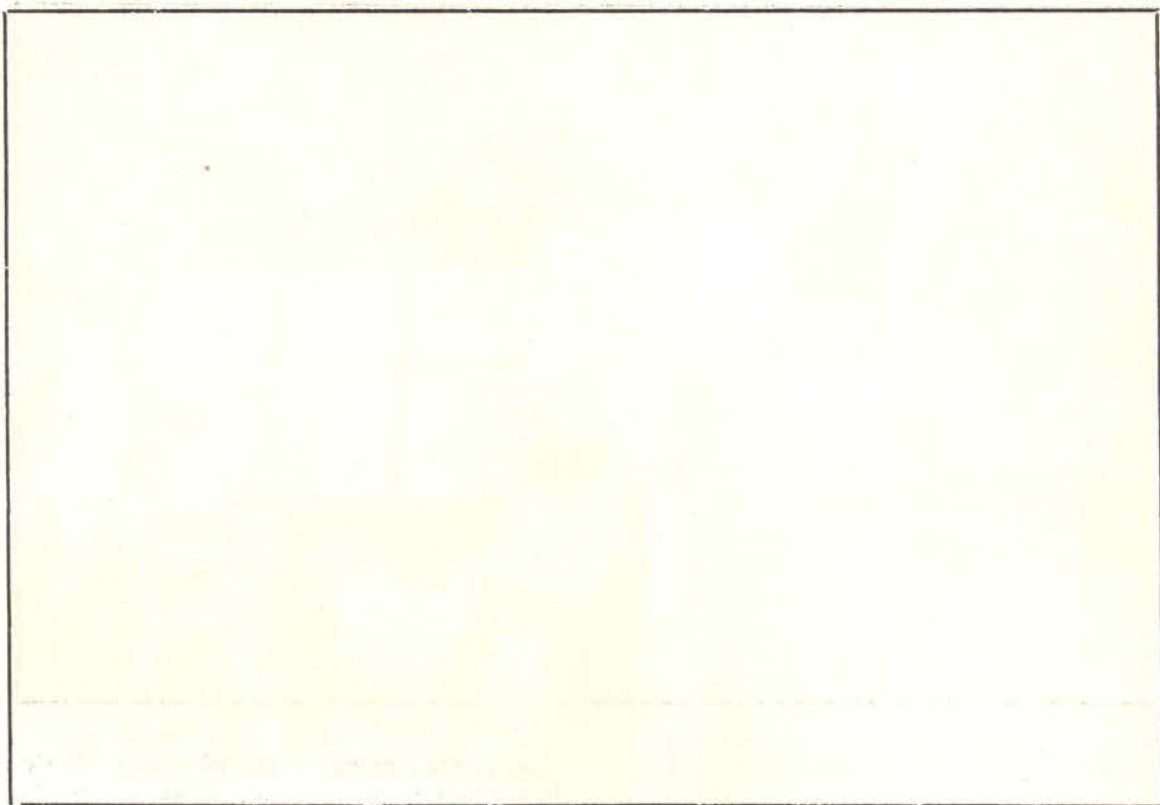


nueva etapa marcada por el trabajo diario, la captación de nuevos valores, la ampliación de su repertorio y el proceso de profesionalización de sus integrantes.

Se convierte así en el primer conjunto en abandonar la línea de los grupos privados y trabajar directamente para el Estado. Esta decisión y la intensidad de la labor realizada a partir de entonces, lo sitúan como el más avanzado colectivo teatral del país.

Allí estrenaron, en sólo quince meses, diecisiete títulos de autores cubanos, latinoamericanos, socialistas, clásicos y contemporáneos. Se enfrentaron día tras día con un nuevo público que acudía al teatro masivamente por primera vez, y realizaron giras al interior del país con un amplio repertorio. Los meses de trabajo en Marianao son el crisol de donde saldrán nuevos cuadros creadores, directores, actores, autores y técnicos, que nutrirán también a otros colectivos teatrales.

Como resultado de las crecientes necesidades de montaje, pronto el local de la Níco López resultará insuficiente. Ya, desde fines de 1961, *Teatro Estudio* estrenará en otros escenarios, como el teatro Mella,



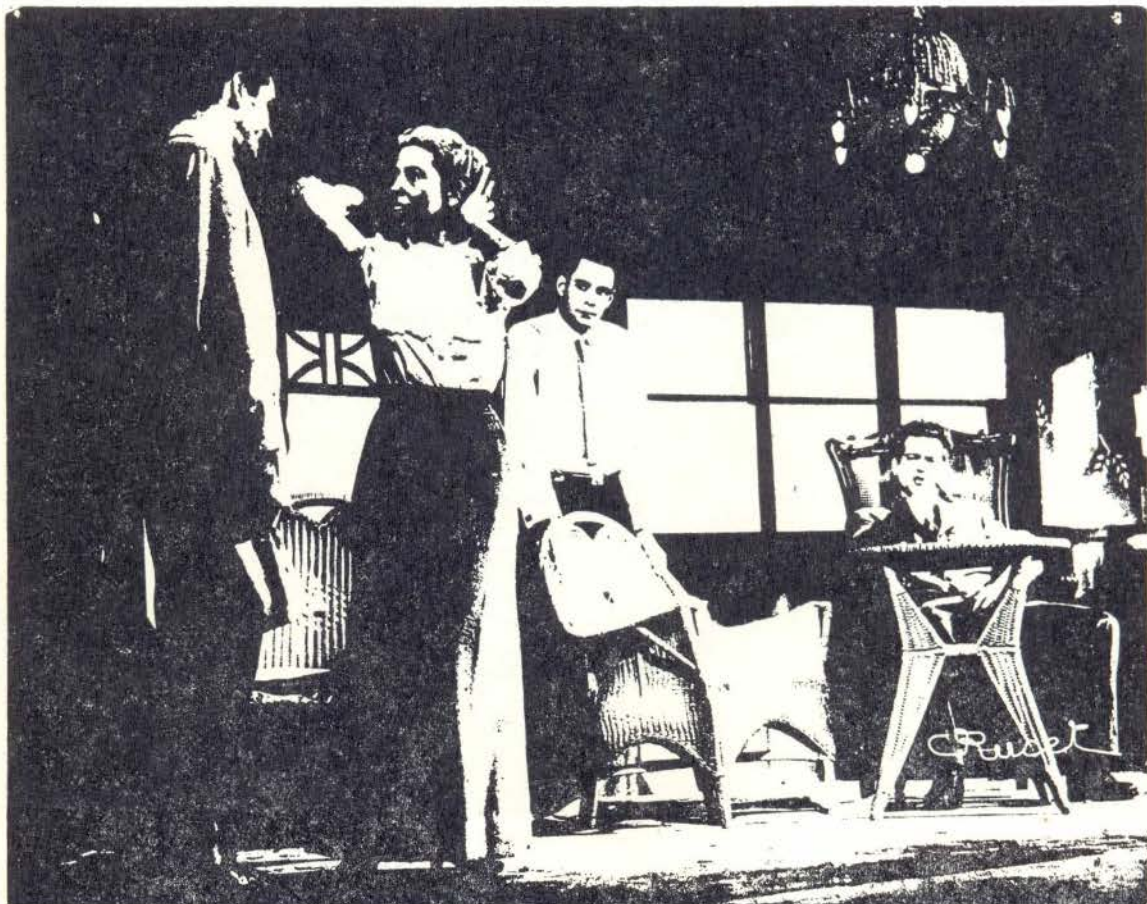
donde la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, en 1963, alcanzó, a sólo siete semanas de su estreno, la desusada cifra de veintiocho mil espectadores. Este respaldo popular y la presencia del Comandante en Jefe Fidel Castro en una de las funciones, son los mayores exponentes de la importancia del trabajo realizado.

Ya en abril de 1963 le son asignados al grupo dos nuevos locales: una casa para ensayos y la histórica sala teatro Hubert de Blanck, adonde se trasladan en 1964 para fijar su sede permanente.

Diecinueve años en Hubert de Blanck

El traslado a la nueva sala significó la culminación de una vieja aspiración. El trabajo en la sede permanente hace posible la realización de nuevos proyectos, que consolidan a Teatro Estudio como un colectivo profesional y estable.

Si intentáramos resumir en cifras el trabajo de estos diecinueve años, podríamos decir que del total de ciento treinta estrenos efectuados desde su fundación hasta



● **Viaje de un largo día hacia la noche,** de Eugene O'Neill. Puesta en escena: Vicente Revuelta. En la foto: Helmo Hernández, Ernestina Linares, Sergio Corrieri y Pedro Alvarez.

diciembre de 1982, ciento cinco títulos, representativos de la dramaturgia de dieciocho países, han subido a escena en Hubert de Blanck. Las múltiples expresiones artísticas acogidas abarcan los espectáculos recitales, la extensión teatral, el Taller infantil, la presentación —de modo experimental— de las más novedosas obras y técnicas de la escena contemporánea, y la profundización en nuestra dramaturgia. En su escenario se han realizado sesiones de teatro leído, recitales de canciones y poemas, conversatorios, exposiciones de artes plásticas y encuentros con jóvenes creadores. El contacto con escritores cubanos y extranjeros, la colaboración de cantantes y grupos musicales, y la visita de otros colectivos escénicos, han contribuido al enriquecimiento de *Teatro Estudio*, al exigir a sus actores la experiencia de trabajo en múltiples manifestaciones

(Continúa en la página 70)



EL SEMINARIO EN EL TEATRO ESCAMBRAY

Gilda Hernández

Desde su creación, el grupo Teatro Escambray ha realizado cuatro seminarios de análisis del trabajo y de sus perspectivas. Una de las condiciones que motivaron que en un principio se hiciera imprescindible la realización de un seminario fue que nuestro grupo enfrentaba un trabajo sin antecedentes ni puntos de contacto con otra organización teatral del país. El hecho de basar la realización de la labor teatral en investigaciones sobre la vida social, económica y política de la región donde nos ubicamos; la necesidad de convertir este material sociológico en un material artístico, es decir: en una obra de teatro, sin posibilidad de comparar nuestros errores, dificultades o aciertos con otras organizacio-

nes con condiciones similares de trabajo, nos obligó desde el primer momento a efectuar, cada cierto tiempo, un alto en el camino que nos diera tiempo, un alto en el camino que nos diera la oportunidad de reflexionar y analizar sobre lo hecho y nos mostrara el camino hacia el futuro.

Por otra parte, la condición de albergados permanentes otorga también al grupo características especiales que influyen necesariamente en nuestra vida orgánica y modo de hacer. Posteriormente, hemos apreciado la importancia de la celebración de estos seminarios y tomado su consecución como parte de nuestro método de trabajo.

A lo largo de los casi quince años transcurridos en el Escambray, hemos sido testigos y en cierto modo protagonistas de los innumerables cambios que el desarrollo de la Revolución ha efectuado en el país y especialmente en esta región. A nuestra llegada aquí, la zona presentaba características —podríamos decir únicas— en relación con el resto de la isla. El hecho de haber sido escenario de las más vio-

lentas manifestaciones de la lucha de clases hizo de este territorio uno de los más atrasados. La voluntad del gobierno revolucionario de realizar un desarrollo acelerado para nivelar esta región —con cinco años de retraso en relación con el resto del país—, la necesaria politización de sus habitantes y la salida de los elementos contrarrevolucionarios y sus colaboradores de la zona y la ubicación de la masa campesina en nuevos planes de desarrollo, nos proporcionaban un rico material para nuestro trabajo, puesto que el hombre, núcleo central de nuestro interés, sufría transformaciones importantes que influían en su modo de vida, en su moral y en su conciencia. Todo ello constituía una importante fuente temática para nuestra labor artística.

Pero el tiempo pasa, y los cambios se han producido vertiginosamente. Se aplicó una nueva división político-administrativa. El grupo quedó situado en una provincia; su radio de acción se ha ampliado no sólo a esta provincia con toda su complejidad, sino que paulatinamente nuestro trabajo ha provocado interés en el resto de la isla y en el extranjero.

Como consecuencia el grupo ha crecido. Y además, ya no sólo el tema campesino debe atraer nuestra atención; estamos rodeados de escuelas con una juventud ávida de ver sus problemas reflejados en la escena. Nuevas industrias, construcción de innumerables caminos, escuelas, fábricas, han hecho masiva la proletarización del campesino. Los hijos de los campesinos son estudiantes, profesionales o técnicos. Las ciudades, especialmente Villa Clara, capital de la provincia a la que pertenecemos, tienen industrias de vital importancia para el país; industrias con un personal técnico y obrero altamente calificado y de larga tradición laboral. Surgen numerosas cooperativas de producción agropecuaria. Nuestra provincia es la que mayor número de centrales azucareros tiene en la nación, y tradicionalmente es rica en producción de tabaco y café. Todo esto ha cambiado notablemente el alcance de nuestro trabajo y los temas a tratar son cada vez más amplios y complejos.

De ahí se desprende que nuestro último seminario haya sido más elaborado que los anteriores, y los puntos a discutir sean tratados cada vez con mayor profundidad y amplitud, y que también se produzcan necesarios cambios en nuestro modo de proyectarnos hacia el futuro.

Lo que sí permanece inalterable son nuestros principios, los métodos de investigación y confrontación de los espectáculos con el público a quien nos dirigimos, y nuestra voluntad de lograr la comunicación y participación de quienes nos proporcionan el material que, elaborado artísticamente, le devolvemos. No renunciamos a que en la creación de nuestras obras teatrales participe el pueblo como colaborador y, en ocasiones, como actor.

El procedimiento para la celebración de estos seminarios abarca varios pasos. El primero, es la confección de un cuestionario que contempla todos los aspectos de la vida del grupo, el cual reproducimos a continuación:



CUESTIONARIO PARA LA VALORACION
INDIVIDUAL DEL
GRUPO TEATRO ESCAMBRAY

1. *Valoración general del grupo*
 - 1.1. ¿Cómo valora al grupo como formador ideológico de sus integrantes?
 - 1.2. ¿Cree que el grupo ha cumplido y cumple los fines para los que fue creado?
 - 1.3. ¿Cree que el grupo ha influido en la vida política y social de la provincia y en un plano más general en la nación e internacionalmente? ¿Qué representa esto para usted?
 - 1.4. ¿Cree que la línea del grupo ha influido en la vida teatral cubana tanto profesional como de aficionados?

- 1.5. ¿Cómo ve usted las relaciones actuales del grupo con los organismos nacionales y provinciales del Ministerio de Cultura?
 - 1.6. ¿Cómo valora usted al grupo en su quehacer artístico: repertorio, clases, ensayos, funciones, ética, etcétera?
2. *Superación técnica y cultural*
- 2.1. ¿Cuál es su opinión sobre el desarrollo técnico de actores, directores artísticos, escritores, asesores teatrales y musicales? ¿Qué carencias o dificultades existen para su desarrollo?
 - 2.2. ¿Qué propone usted para superarlas?
 - 2.3. ¿Qué le ha aportado a usted para su desarrollo trabajar, además del teatro de adultos, en el frente infantil y en el grupo musical? Si usted no participa en estas últimas actividades, ¿le interesaría hacerlo? ¿Por qué?
 - 2.4. ¿Qué dificultades encuentra para la superación cultural de los trabajadores del grupo y la suya personal? Sugerencias para encontrar vías de solución.
3. *Investigaciones*
- 3.1. Partiendo de que el trabajo del grupo tiene como base sustancial la investigación de la realidad, ¿cómo valora usted esta actividad?
 - 3.2. ¿Cree igualmente efectiva la investigación parcial de un grupo de compañeros o considera necesario que todos los miembros del grupo participen en la investigación? Fundamente su opinión.
 - 3.3. ¿Cómo valora usted la utilización que se hace en el grupo de los materiales recogidos en la investigación?
4. *Corresponsabilidad y convivencia*
- 4.1. ¿Qué parte de responsabilidad considera usted que le toca en el desenvolvimiento general del grupo? ¿Cómo asume usted la responsabilidad colectiva?
 - 4.2. ¿Cree que todos los miembros del grupo asumen la responsabilidad colectiva? A su juicio, ¿cuáles son las deficiencias que existen en este sentido?
 - 4.3. ¿La disciplina interna y la conducta externa de un miembro del grupo debe ser representativa de los valores del mismo? ¿Qué errores o deficiencias ve usted en este sentido?
 - 4.4. ¿Qué problemas ve usted en la convivencia y relaciones personales de los miembros del grupo y cuál es para usted la causa de que existan estos problemas?
 - 4.5. ¿Es correcta la distribución del trabajo en el grupo?
 - 4.6. ¿Qué sugeriría usted para un mejor control del cumplimiento del trabajo?
5. *Estructura organizativa*
- 5.1. El grupo ha cambiado su estructura organizativa por haberse convertido en una unidad presupuestada. ¿Cómo cree usted que

funcionan: a) el departamento económico, y b) la administración: cocina, transporte, almacenes, abastecimientos, jardinería, limpieza, etcétera?

5.2. ¿Qué piensa usted del funcionamiento del Consejo de Dirección y del Consejo Artístico, así como del trabajo de las organizaciones de masas: CTC y FMC?

5.3. ¿Cómo funcionan para usted los departamentos técnicos del grupo: luces, sonido, vestuario, escenografía, utilería, fotografía, etcétera?

6. *Repertorio actual*

6.1. Análisis del repertorio del grupo: teatro para adultos, teatro infantil y conjunto musical.

6.2. ¿Qué obras cree usted que deben desaparecer del repertorio del grupo?

7. *Futuro del grupo*

7.1. ¿Qué perspectivas de desarrollo futuro ve usted para el grupo en cuanto a: a) crecimiento, b) estabilidad y profundización del trabajo, c) repertorio futuro y temas a tratar, d) público a quien dirigirse, y e) recursos materiales?

8. *Permanencia*

8.1. ¿Cuáles son las posibilidades reales de su permanencia en el grupo?

8.2. ¿Cuáles son sus dificultades personales a corto o largo plazo? Posibles soluciones para asegurar su permanencia.

9. *Generalidades*

9.1. Otros aspectos que usted considere de interés y que no aparezcan o abarque este cuestionario: divulgación, programación de las giras, utilización del repertorio, etcétera.

Este cuestionario se distribuye entre todos los integrantes del grupo y se les da un tiempo suficiente para su análisis y estudio. Las respuestas deben ser entregadas por escrito a dos o tres compañeros designados para su tabulación. Las opiniones vertidas individualmente son manejadas sólo por éstos compañeros. El trabajo consiste en reunir todas las respuestas coincidentes en cada uno de los aspectos, e independientemente se toman en cuenta las que son únicas y tienen un carácter personal. Luego, se elabora por escrito un resumen con los resultados de las opiniones emitidas. Como ejemplo; uno de los tópicos quedaría redactado así:

1.2. *¿Cree que el grupo ha cumplido y cumple los fines para los que fue creado?*
23 responden que sí.

9 manifiestan algunas dudas.

Entre los que responden que sí, plantean las siguientes razones:

—Porque es vehículo impulsor de los cambios que se producen en la zona (3).

—Porque da una visión clara de los problemas para que se analicen (2).

—Porque las obras responden al nivel de evolución de la realidad (1).

—Porque el grupo ha ido ampliando el marco de su trabajo en la medida en que se ha ido desarrollando el país (5).

—Porque lleva la cultura a los lugares más remotos (1).

Entre los que manifiestan dudas existen las siguientes opiniones:

—Las cumple con limitaciones. Es un arma con alcance corto todavía. Debe irradiar más en distintas esferas (2).

—Al salir al marco nacional e internacional se pierde contacto con la zona (2).

—El grupo debe ahondar más en los problemas de las nuevas generaciones (3).

—Podría hacer más de lo que hace. Necesita nuevas puestas para ir a la par de la revolución (1)

Este material, debidamente tabulado, se reproduce y distribuye entre todos los integrantes del grupo. Una semana después comienzan las sesiones del seminario, donde se analizan exhaustivamente todas las respuestas, tanto las coincidentes como las individuales, y se llega a conclusiones colectivas.

Rotativamente se designan dos compañeros: uno que va recogiendo la marcha del seminario en forma de crónica, y otro que redacta la relación de acuerdos emanados del mismo (en el último seminario se recogieron 141 acuerdos, todos debidamente fundamentados). Estos acuerdos son de obligatorio cumplimiento, pues los propone y sanciona la masa. Con posterioridad, trimestralmente, se revisan y chequean sus cumplimientos, tanto por el Consejo de Dirección como en reunión de todo el colectivo.

En ocasiones, algunos compañeros presentaban trabajos teóricos sobre diversos aspectos relacionados con las preguntas del cuestionario. Si son aprobadas por todos se consideran parte de los materiales del seminario. Para ejemplificar transcribimos

un párrafo de uno de estos trabajos, que se refiere a la *corresponsabilidad y convivencia*:

La corresponsabilidad es un término que surge y se acuña como una necesidad de nuestro trabajo y un resultado de una ética que valora lo individual en razón de su compromiso y utilidad colectiva. Es una necesidad, surgió como una necesidad, y no a priori de la práctica, por lo contrario, primero la practicamos y después la bautizamos. La corresponsabilidad es sentir el grupo como propio, sentirse expresado por sus obras, participe de sus éxitos, cómplice de sus errores; dolerse de lo mal hecho, de lo que se malgasta y, sobre todo, ser activo en todo lo que redunde en mejoramiento colectivo. Sin el ejercicio de la corresponsabilidad este grupo no existiría; el hecho de que existe es prueba de que se ha ejercido (sin distinguir ahora grados y gentes). Y creemos que si no se sigue ejerciendo el grupo dejaría de existir, o existiendo, sería entonces sobre supuestos éticos distintos que provocarían que a muchos no nos interesara continuar aquí. Creo que es precisamente esto: la aspiración a una ética distinta, de la cual hemos sido todos protagonistas destacados en muchos momentos de nuestra historia, una de las razones principales que nos mantiene en este centro.

Los seminarios constituyen para nosotros el mejor modo de subsanar errores, de ratificar aciertos, de conocer el terreno que pisamos, y poniendo los pies en la tierra marchar por el difícil camino del arte, donde se obtienen éxitos o fracasos y donde lo peor es no trazarse una línea de acción de acuerdo con las opiniones de todos los integrantes del grupo, quienes somos los verdaderos protagonistas del trabajo. Es también un modo de que todo el colectivo participe en la gestión administrativa y de dirección. Por la ayuda que nos ha brindado, consideramos los seminarios como parte de la metodología de trabajo del grupo Teatro Escambray.



Gloria Parrado

ANALISIS DRAMATURGICO

El análisis dramático no es el texto ni la realización del montaje ni la interpretación escénica de una obra. Sin embargo, está presente en todos estos aspectos del hecho teatral, no como algo agregado, que

se adhiere, sino con un lugar propio en la creación, parado con pie firme, integrando los elementos componentes de la representación teatral.

La importancia que en el desarrollo del teatro ha ido adquiriendo el análisis dramático como actividad propia, merece reflexionar sobre este hecho en sí y tratar de verlo en su proceso histórico, para lo cual es preciso analizarlo dentro y fuera del conjunto de que es parte.

Históricamente, como actividad en sí, sólo es posible encontrarlo a partir del momento en que W. Lessing reclama para el teatro la necesidad de dirigirse a un público concreto, es decir, que en la representación se canalizarán los problemas del conflicto, el lenguaje, los personajes y la visión o enfoque de la puesta, teniendo en cuenta al público alemán que iría a recibirla como espectador. Aunque su objetivo inmediato se concretaba en la búsqueda de un teatro nacional, no puede desconocerse el hecho de que al plantearse una especie de actualización del teatro, abría la primera brecha para lo que más tarde haría el Berliner Ensemble en relación con el público y su creación escénica. Es precisamente con el trabajo de Bertolt Brecht que la dramaturgia o análisis dramático alcanza su mayoría de edad, porque aun cuando la dramaturgia como análisis siempre ha existido, las técnicas y una metódica para el análisis surgen cuando se establece que una de las primeras y fundamentales etapas del montaje consiste en el planeamiento de la concepción de la puesta partiendo de una actualización. En la medida en que el trabajo de análisis ha ido desarrollándose y ha logrado sistematizar algunas formas hasta adquirir un carácter científico, su campo de acción también ha ido ampliándose y ha podido responder a las necesidades del teatro, abarcando, no sólo los aspectos relacionados con el texto en tanto Literatura sino, además, aquellos factores componentes del hecho teatral que se salen del campo puramente estético, como son lo referente a la ideología, la sociología y la psicología. Así el análisis actual atiende tanto el fenómeno artístico como la función que éste realiza y las relaciones que sostienen



La nueva situación del análisis dramático compromete su acción, tanto en relación con el grupo humano que constituye el público espectador como con el colectivo teatral. Esta es la primera problemática que deberá enfrentarse en el trabajo: ¿quiénes organizan la creación y quiénes la compartirán y completarán? Este aspecto de carácter socio-psicológico es el punto de partida de todo análisis y entrará en una relación dialéctica con el fenómeno estético e ideológico. ¿A qué público va dirigida la puesta en escena? ¿Cuál es la problemática de ese público, grupo heterogéneo y transitorio que se constituye en una comunidad eventual para asistir a la representación? ¿Cómo varían los intereses y necesidades del espectador en relación con las diferentes composiciones que se van dando en las distintas representaciones? ¿Puede el colectivo relacionarse de manera efectiva con cada grupo de espectadores? ¿Es esta problemática que se plantea el colectivo como interés del grupo, lo que realmente va a lograr la comunicación entre ambas comunidades, permitiendo la acción del primero sobre el segundo? ¿Qué vías y canales usar para lograrlo?

Naturalmente que si la puesta en escena sólo dependiera de un cuestionamiento de tipo sociológico y psicológico la cuestión se simplificaría. Lo complejo surge del hecho de que para lograr estos dos fines, y el que es más importante: el ideológico, hay que recurrir a vías artísticas, a recursos poéticos. El teatro es una forma de arte y posiblemente una de las expresiones estéticas más difíciles debido a la manera de consumirse, a las relaciones que se establecen entre el creador y quien recibe la obra. El teatro es un acto de hombres vivos, para hombres vivos, y el consumo se realiza de un modo directo, e incluso adquiriendo el espectador el carácter de productor-consumidor, puesto que la representación solamente se completa con el público. Como es sabido, el teatro no puede engavetarse para ser mostrado otro día, sino que éste concluye con el cierre del telón. Aun repitiéndose para

el mismo grupo, por un mismo colectivo, resulta algo nuevo y único porque la interacción entre colectivo y grupo es siempre distinta a la anterior; la acumulación de experiencias y la carga emocional son diferentes y provocan que los canales funcionen de otro modo.

Esta peculiaridad, de acto irrepetible confiere al teatro su carácter contradictorio: por una parte es una creación que como tal desaparece, resulta algo efímero, y por otra, su condición de comunicación directa y la especial participación del espectador en la creación misma exigen una trascendencia que lo convierten en un fenómeno sumamente complejo. Así, debe dejar constancia de su existencia en todos los sentidos y sin embargo, no es posible, contar con esa presencia real y concreta para una confrontación y análisis posterior, e incluso, para una valoración. Todo está dado en el acto mismo de la creación, y es aquí donde la dramaturgia debe asumir su papel más relevante, pues aquella labor que comenzó con un cuestionamiento y análisis de la realidad concreta del público, se desplaza ahora hacia el texto mismo para establecer en él las bases que sostendrán el planteamiento de una premisa.

El trabajo sobre el texto presenta algunas complejidades, ya que las condiciones de la obra son las que determinan el tipo de pautas a seguir. No es lo mismo partir de una obra ya escrita en otra época que tomar un texto actual e inmediato, o trabajar con una idea o asunto directamente vinculado con la zona para la que se montará el espectáculo, como ocurre en el Teatro Nuevo. En cada uno de estos casos el análisis dramático tiene ante sí tareas diversas, puesto que las diferentes posibilidades y variantes conducen a abordamientos distintos.

La problemática que se plantea a la dramaturgia en relación con la manera de seleccionar el material para la puesta en escena dependerá de los planteamientos estéticos que se haga el colectivo y éstos determinarán el camino a emprender para la búsqueda de la actualización, invariable

en tanto es columna vertebral y de todos los trabajos sobre el texto.

En general, puede decirse que los diferentes métodos y sistemas empleados por los directores en las puestas en escena demandan de la dramaturgia un condicionamiento metodológico que le permita, en todos los casos, lograr el objetivo central del teatro: la comunicación por medio de la imagen artística. Es para este fin que la actualización se torna un leit motiv conducente del desmonte y de la puesta. Ya en este punto cabe preguntarse ¿qué es en sí la actualización?

Sobre este aspecto del trabajo dramático se cometen frecuentemente algunos errores. Muchos analistas entienden la actualización como una adaptación del texto para que diga lo que queremos plantear; otras veces, se nos ofrece en las notas al programa un grupo de novedosas promesas, que en la práctica —la puesta en escena— no se cumplen.

La actualización es un trabajo que comienza fuera del texto, es una premisa sobre la realidad concreta del público al que se dirige la obra que deberá ser descubierta en los contenidos del texto. Es un proceso que va del texto a la realidad y de ésta nuevamente al texto. De lo contrario ocurre eso que hemos llamado "actualización del programa" y no de puesta en escena.

Para esta etapa del análisis existen pautas científicas, capaces de garantizar al colectivo que sus planteamientos responden a necesidades tanto del grupo como de la puesta y lo que varía, en cuanto a una metódica vinculada a la posición estética del colectivo, son los pasos que se siguen en cuanto a la aplicación de la técnica para llegar al punto feliz de una correcta actualización fuertemente sustentada en el texto. Luego de este trabajo, decisivo para el manejo de los contenidos del texto, la dramaturgia entra en la fase del desmonte y análisis de los valores literarios y genéricos.

No puede hablarse de una sola forma empleada en todos los textos a la hora de realizar el desmonte, lo improbable es que la obra se monte en un solo bloque, como si fuera una pieza única. Por cualquiera de los caminos que se elijan, hay que llegar a seccionarla, a dividirla, de tal modo que el director cuente con pequeños fragmentos que le permitan manejar la obra en partes.

Pero ese proceso llamado "desmonte" no es en sí mismo un fin, sino un medio para descubrir las capas más profundas de los contenidos del texto; ubicar los momentos claves en relación con la actualización; conocer con más exactitud los personajes; resolver aquellos aspectos del montaje dependientes de la concepción de la puesta; desglosar la obra como literatura en todos sus valores y, en la mayor parte de los casos, se produce el gran hallazgo de imágenes que concretará poéticamente la búsqueda creadora.

Con ello no termina aún la labor dramática, porque deberá observar cuidadosamente que las soluciones escénicas del director y demás creadores no traicionen el trabajo original de la actualización. La responsabilidad ideológica atañe a todo el colectivo pero es la dramaturgia la que responde directamente por este resultado.

Por último, el análisis regresa a la semilla: confrontará los resultados con el público y aportará al colectivo la experiencia que pueda extraerse, llegando incluso al replanteamiento de la puesta o de algunos de sus aspectos en aquellos casos en que, como resultado de este último buceo, se haya comprobado su ineficacia, su incapacidad para viabilizar la comunicación durante la representación.

Como puede apreciarse, sólo siendo el análisis dramático una actividad particular, que esté dentro del teatro como cualquiera de los otros elementos, es posible llevar a cabo esta labor, que pasa por todos los estratos de la creación y que es la creación misma.

UN TALLER PARA LA IMAGEN



Juan Carlos Martínez

La conversión de una investigación sociológica en hecho teatral fue el propósito que reunió a más de un centenar de teatristas —incluidos directores, actores, dramaturgos, investigadores, e incluso estudiantes de actuación y teatrología— en el Taller de Teatro Nuevo que aconteció en diciembre pasado en la ciudad de Ciego de Avila.

Se cumplía así, por segunda vez, el acuerdo del taller realizado en la Isla de la Juventud en 1980 de dedicar sus labores al proceso de creación escénica. Un año después en Santiago de Cuba tendría lugar la primera experiencia con la adaptación —en propuestas diferentes— de un cuento de Gabriel García Márquez.

Ahora, en Ciego, los creadores habrían de asumir una investigación sociológica; variante que, de hecho, reportaba la posibilidad de asumir un procedimiento de trabajo mucho más acorde con los métodos de creación del movimiento de teatro nuevo en Cuba a la vez que —tratándose como en este caso de una investigación que aborda un problema afín a cualquier zona de desarrollo del país: la inserción de los nuevos profesionales al proceso productivo y su entorno social— significaba una excelente oportunidad para suministrar información, provocar análisis y reflexionar acerca de un problema más cercano a unos que a otros pero tangible para todos.

Con todo, partir de una investigación entrañaba de alguna manera un reto, habida cuenta la aridez que supone la ausencia de una estructura textual predeterminada y la abundancia de temas y subtemas que pueden subyacer en una información que no tiene más ordenamiento lógico que aquél que impone el proceso investigativo como tal en su primera fase. O sea, para convertir aquélla en una propuesta escénica, se imponía procesar toda la información, asumir un punto de vista ante ella, seleccionar lo necesario para su expresión y con ello armar un discurso que fuera reconocible, sobre la escena, como hecho teatral. Ejercicio de creación de singular esfuerzo, acentuado por el muy breve tiempo —apenas tres días— para llevarlo a fin, pero que, en más de un ejemplo, arrojó alentadores resultados.

El proceso

Como va siendo habitual, el Taller adoptó la división en equipos de trabajo presididos por directores artísticos de diferentes colectivos presentes, a los que se integraron voluntariamente el resto de los creadores (hasta donde fue aconsejable respetar el principio) de manera que cada grupo

reservara una composición lo suficientemente heterogénea que condicionara la fusión de diversas experiencias de creación, estilos, métodos.

En general todos los equipos optaron por iniciar el trabajo revisando el texto-investigación, discusión que en la mayoría de los casos concitó una profusión tal de posibilidades temáticas explotables —no necesariamente coincidentes— que por su abundancia me hizo pensar en un principio que aquel proceso peligraba en devenir más en un ejercicio de especulación que de análisis.

Sin embargo, la carrera contra el reloj que imponía el estrecho margen de tiempo disponible, obligó a decidir de inmediato un punto de vista que, derivado del proceso analógico empleado en la mayoría de los equipos, sostuviera conceptualmente el proceso de montaje y el montaje mismo. La solidez de la mayoría de los proyectos presentados (siete en total) despejaron cualquier duda en cuanto a la validez del método de trabajo asumido y las insospechadas cualidades escénicas que pueden derivarse de una investigación sociológica entendida como pauta para un texto dramático cuya corporización escénica admite (¿demanda?) el concurso colectivo de creación.

Hablo de generalidades. Hubo excepciones: equipos que como los de Participación Popular y Cabildo Teatral Santiago, trabajaron con un texto base aportado por los representantes de esos grupos, consecuencia del estudio preliminar de la investigación.

Creo que el valor más sobresaliente del Taller como proceso de creación se concentra en su capacidad para provocar la participación colectiva en el análisis, gestación y plasmación del hecho teatral. El grado de responsabilidad que cada quien, conscientemente o no, debe encarar a todo lo largo del trabajo destierra cualquier destello de pasividad, de parasitismo intelectual y, en consecuencia, desencadena una permanente disposición a enriquecer desde sí lo que se ha de exhibir como voluntad de creación de un colectivo. En estas condiciones uno realmente llega a constatar todo lo que de demanda espiritual del hom-

bre tiene la creación. A más de uno escuché decir que "así sí da gusto trabajar", y creo entender en ello, sobre todo, el reconocimiento de que allí se estaba materializando el ideal del trabajo como disfrute, como placer sólo dable al ser humano.

Los proyectos

Los dos últimos días de labor fueron dedicados enteramente a la presentación de los proyectos escénicos de cada equipo y a su discusión colectiva. Podría pensarse que partiendo de un único presupuesto argumental (la investigación) no habría mucho que esperar de diferente entre una propuesta y otra. La realidad fue bien distinta.

Si hubo algo de común a todos los proyectos fue la adopción de *la expectativa* (de los futuros ingenieros durante su formación profesional) y *la realidad* (el trabajo en el central azucarero) como los dos grandes planos expositivos de un mismo conflicto; y en esa misma medida, la utilización de la música como recurso expresivo. La variedad de matices e intenciones de lo primero vino dado por cada punto de vista defendido y, con mucho, por el grado de aproximación de cada grupo a la esencia del problema investigado. Lo segundo, más cercano a la forma, se distinguió por el valor que cada equipo pudo extraer de su presencia: ya como medio de expresión dramática, ya como simple apoyatura.

Y concurrió una tercera circunstancia, esto es: la visualización del discurso escénico a través de la imagen, que lejos de considerarlo mera coincidencia derivada de la apropiación simultánea de un mismo asunto, lo entiendo como intención generalizada de hacer valer una manera de decir diferente, renovadora en sí misma, revolucionaria en tanto que signifique una negación que supere críticamente formas de expresión anquilosadas.

Vale decir que si alguna vez se pensó poner a prueba la capacidad de imagen del movimiento de teatro nuevo, ésta fue una excelente oportunidad para comprobar que las potencialidades están dadas: sensibilidad y talento hay, qué expresar también; sólo falta imponérselo como una necesidad permanente de expresión del teatro actual.

Pienso que puede resultar de interés evaluar aunque sea sucintamente algunos de los proyectos que, de acuerdo a sus cualidades, puedan ofrecer una idea de lo que aconteció en el Taller.

El equipo del Teatro Escambray, dirigido por Carlos Pérez Peña, e integrado por actores de los conjuntos dramáticos de Matanzas y Ciego de Avila, de los Pinos Nuevos y estudiantes del ISA y la ENIA, presentó la propuesta que más entusiasmo suscitó. Tanto, que en su debate posterior no se le hizo ni un sólo señalamiento crítico. Y en efecto, este trabajo —calificado por un prestigioso investigador y crítico como un sorprendente “poema escénico”— sobresalió por su lirismo, coherencia y elevada elaboración artística. Sin recurrir a la palabra hablada (un ejercicio absolutamente pantomímico, enriquecido con sonidos guturales de los actores en algunos pasajes), en sucesiva progresión de imágenes se narra en tres bloques la formación de los ingenieros, la expectativa-sueño de su futuro y la contradictoria realidad que deben enfrentar. El poder de síntesis logrado en atención a la fluidez de la idea narrativa salvó de excesos descriptivos la imagen escénica que, en cada uno de los planos y acentuado por diferentes gradaciones de una música concebida más como subtexto que como efecto, destacó aquello que sus protagonistas quisieron fijar en la memoria de los espectadores. La correspondencia entre los diseños escénico y musical dieron lugar a una unidad estilística sobresaliente, muy vital. El poder de sugerencia de cada gesto, de cada composición (recuerdo, por ejemplo, la idílica “entrada” del recién graduado al mundo de la producción en un coche alado por caballos o la excelente reproducción de la maquinaria del central mediante signos corporales) facilitó la lectura, o las lecturas, del espectáculo.

El equipo de la Teatrova, dirigido por José Pascual, y con actores de Matanzas, Escambray, Cubana de Acero, Cabildo Santiago, estudiantes del ISA y el trovador Augusto Blanca, entre otros, optó por el camino del humor. Sentido del límite y buen gusto permitió disfrutar de una propuesta escénica fresca, abundante en la sátira e inge-

nias soluciones para cada situación dramática. Se sirvieron del humor como recurso expresivo para criticar actitudes demagógicas o la superficialidad en la formación de los futuros cuadros técnicos de la industria, así como las diferentes posiciones que sostienen aquéllos en su relación con el nuevo medio de vida: los obreros, la fábrica, el batey. La escenografía —de una sencillez encomiable, como lo demandaba el tiempo y las escasas pretensiones de lo espectacular como línea— acentuó el sentido satírico de la propuesta.

De la misma forma, la música encaró buena parte del esquema narrativo y en ocasiones lo absolutizó (ejemplo: el contrapunteo de canciones para ofrecer diferentes visiones de un mismo problema) sin que por ello decayera el ritmo ni se debilitara la propuesta, todo lo contrario. La reproducción de un partido de *béisbol*, con gradería incluida, para alegóricamente significar el enfrentamiento de lo viejo y lo nuevo, aportó quizás el más original recurso de escenificación del Taller y una oportuna coyuntura para apreciar que lo *esencial* no está reñido con el humor ni éste es sinónimo de trivialidad.

El equipo de Participación Popular, centrado por Herminia Sánchez y Manolo Terraza, y que incorporó actores del Escambray, Extramuros, Cabildo Santiago, Teatrova y estudiantes del ISA y la ENIA, recurrieron —como apunté párrafos atrás— al montaje de un texto propuesto por Herminia. Entonces, la posibilidad de concentrar los esfuerzos en el montaje, en la adecuación escénica colectiva del punto de vista propuesto por la autora, rindió sus beneficios en aras de lograr una exposición clara y directa del conflicto. Así, partiendo de una anécdota —la rotura del sinfín— y siguiendo un proceso ascendente de lo particular a lo general, se describió someramente el proceso de incorporación de los ingenieros a la compleja realidad de la producción. Fue objetable, en realidad, que la extrema simplificación del conflicto —reduciéndolo a lo anecdótico— haya impedido una mayor profundización de las causas y efectos esbozados en la investigación.

Escénicamente, la elaboración figurada del sinfín (la máquina como un ser humano que siente, y reclama, y se queja) sostiene toda la propuesta; ella es medio —“se rompió el sinfín, se paró el central”— y fin al mismo tiempo —“se arregló el sinfín, arrancó el central”— que, cual un eje, hace girar en torno suyo todos los elementos concurrentes en el hecho escenificado.

Espectáculo coherente, que discurre sin tropiezos hacia el final, con una adecuada utilización de música y canciones, no exento de buen humor y hasta de doble sentido, sirvió como alternativa positiva ante la mayoritaria presencia de proyectos alentados por la creación colectiva.

El resto de los equipos presentaron proyectos no carentes de valores pero quizás de alcances más limitados. Tales los casos de los colectivos del ISA, Cubana de Acero y Pinos Nuevos.

Hemos dejado para el final el proyecto que defendió el equipo del Cabildo Teatral de Santiago, dirigido por Rogelio Meneses, porque sus resultados fueron de lo más desafortunado que cabría esperarse. La buena intención de aportar un texto ya elaborado, esta vez no benefició al colectivo, por el contrario predeterminó desde el principio su fracaso. El proyecto, apoyado sobre el plano textual con imágenes escénicas no siempre orgánicamente incorporadas, adoleció de verbalismo y dispersión estructural (incluso para seguir el hilo argumental) y de una notable falta de correspondencia entre la música (puesta “ahí” para rellenar, apelando constantemente al rumberismo) y el texto. La escasez de interiorización de los actores, la no creencia en lo que hacían y decían, denotaron una perplejidad escénica inconcebible en un ejercicio supuestamente de creación colectiva.

Durante el debate, se puso de manifiesto la errónea adopción de un método de dirección que dejó muy poco margen para que el grupo pudiera crear sobre la base de su propia iniciativa. Creo que la experiencia quedará como lo que no se debe hacer —al menos— en un taller.

Un laboratorio

Justamente este Taller de teatro nuevo probó que nuestro movimiento teatral está en camino de asumir con una mayor osadía —hablo de lenguaje teatral— los temas nuevos que con cierta timidez, lentamente, pero que por su peso se abren paso aquí y allá. La pasión con que en general se trabajó durante esos días tuvo mucho que ver con la genuina atmósfera de creación que se consiguió para romper con ataduras formales y convenciones estériles.

La interiorización de que el Taller es como un laboratorio a donde se va a experimentar, a donde se va a probar fuerzas sin más riesgo que el de errar para aprender a no errar; la obligada ejercitación a pronunciarse, a elaborar hipótesis y renocer verdades, tiene necesariamente que enriquecer a cada uno y a todos los que tuvimos que ver con su desarrollo y debe dejar, a la larga, frutos que tal vez uno mismo no alcanza a calcular en dimensión.

El Taller fue quizás la más esperanzadora experiencia del teatro cubano en el pasado año. Lástima —repito— que su repercusión quede circunscrita a lo mediato, a lo que cada creador pueda haber aprehendido entonces y vuelque en el diario bregar futuro. No obstante, la demostración de cuánta riqueza expresiva puede desencadenar un ejercicio de creación bien entendido, es un alerta de que no estamos agotados pero que si no se encauza convenientemente lo que de nuevo y vigoroso se está gestando podemos quedar a mitad de camino entre la euforia y el bostezo.





- *El cangrejo volador* de Onelio Jorge Cardoso, en creación colectiva del grupo Nixtayolero de Matagalpa, fue una de las obras presentadas en la III Muestra Nacional de Teatro de Nicaragua Francisco Pérez Estrada. Otros de los grupos participantes, el Teatro Experimental Miguel de Cervantes de la Juventud Sandinista 19 de Julio de Managua, ha incluido en su repertorio *Hombrecitos de la prehistoria*, de Orlando Vigil Escalera, y *La espera*, adaptación de la pieza *En la estación*, de Freddy Artiles.
- En proceso de edición se encuentra el número 4 de la revista cuatrimestral *Almanaque de dramaturgia*, nueva publicación soviética que divulga obras teatrales y comentarios críticos sobre literatura dramática. Esta entrega incluye la pieza del dramaturgo cubano Nicolás Dorr, *Una casa colonial*, traducida por Tamara Zlochevskaia.
- Invitados a la III Muestra Nacional de Teatro de Nicaragua Francisco Pérez Estrada viajaron a ese país el diseñador Jesús Ruíz, la teatóloga Vivian Martínez Tabares y el director y dramaturgo Raúl Guerra, a quienes se sumó el actor y dramaturgo Michaelis Cué después de concluir su labor como cooperante internacionalista. Los teatristas cubanos, entre el 7 y el 19 de diciembre, viajaron con los artistas nicas a distintas regiones del país en el apoyo que brindó la muestra a las tareas de la producción y la defensa, y asistieron a la clausura, celebrada en el marco del II Encuentro de la Juventud Nicaragüense, en la Plaza 19 de Julio, en Managua.
- El Guiñol Nacional de Cuba, colectivo que en marzo último arribó a sus primeros veinte años de trabajo, fue galardonado con el premio Ollantay 1982 que otorga cada año el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), como reconocimiento a su sostenida labor y a sus aportes artísticos en el arte teatral.
- *Plácido*, del dramaturgo Gerardo Fullea León, obtuvo el Premio Teatro Estudio 1982. El jurado integrado por Isabel Moreno, Armando Suárez del Villar y Nancy Morejón, otorgó además menciones a: *La ronda de los gorriones*, de Luis Felipe Bernaza; *Nafragio*, de Tomás Sánchez Gómez y *Rabo de nubes*, de Gustavo C. Morales. El título ganador será llevado a escena este año por el colectivo que auspicia el certamen.
- El primer aniversario del *Sábado de la rumba*, actividad que auspicia el Conjunto Folklórico Nacional en su sede, fue celebrado por todo lo alto en enero último. Una verdadera fiesta popular aconteció allí cuando cientos de aficionados a la rumba disfrutaron de un gigantesco "ajiacó criollo" —preparado por los miembros del Conjunto y el público mismo— y de la actuación de las más significativas figuras que participaron durante el año en las jornadas folklóricas sabatinas.
- La primera presentación en Cuba del Teatro del Komsomol Leninista dejó una gratísima impresión en el público. La ópera-rock *Estrella y muerte de Joaquín Murieta* fue la oferta que nos trajo el colectivo moscovita y fue suficiente para constatar su altísimo nivel interpretativo y la excelencia de su trabajo escénico.
- El más joven de los grupos teatrales cubano: el Conjunto Dramático de Las Tunas —constituido en 1982— ya ha llevado a escena su primer trabajo, la obra *Un pelo en plena juventud*, del joven dramaturgo Felipe Oliva. El C.D.L.T., bajo la dirección general de José A. Rodríguez, se ha propuesto —entre otros objetivos— llevar el teatro a las más intrincadas zonas de su provincia.
- Un mensaje a todos los teatristas del mundo fue emitido por el Centro cubano del ITI en ocasión del Día Internacional del Teatro. El texto firmado por el destacado teatrista guatemalteco Manuel Galich da cuenta de la crítica situación por la que atraviesa el continente latinoamericano y la lucha que libran muchos de esos pueblos por su total independencia. "Numerosos teatristas —dice el documento— se han incorporado a esa lucha. Junto a sus pueblos, están pagando un elevado costo de sangre por su redención revolucionaria. Han creado un nuevo teatro en la clandestinidad, en los frentes de combate y en el penoso exilio. Por ello, deseamos que este 27 de marzo, nuestro Día Internacional sea dedicado a esos teatristas. Hacemos llamamiento a todos nuestros colegas del mundo, para que les brindemos nuestro apoyo y combativa solidaridad, traducida en una ayuda efectiva".
- El grupo uruguayo El Galpón, uno de los más veteranos y prestigiosos colectivos teatrales de América Latina, visitó nuestro país en abril último. En ésta, su segunda visita a Cuba, los artistas uruguayos en el exilio se presentaron en Santiago de Cuba y en la capital con los espectáculos *Pluto* y *Artigas: general del pueblo*. Sus actuaciones fueron profusamente reseñadas y elogiadas por la crítica cubana.
- Con la puesta en escena de *Sabanimar*, creación de Paco Alfonso y que reunió a un grupo de sus intérpretes originales junto a figuras noveles

(Continúa en la página 72)



ALGUNOS PREMIOS Y DISTINCIONES NACIONALES E INTERNACIONALES OBTENIDOS POR TEATRO ESTUDIO

- 1966 — Premio Gallo de La Habana en el Festival Internacional de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas.
- 1972 — Medalla Konstantin Stanislavski, otorgada por el Teatro de Arte de Moscú y el Teatro del Ejército Rojo, en reconocimiento a los altos méritos artísticos e ideológicos del colectivo.
- 1974 — Galardón de la Embajada de la RDA en Cuba por la puesta en escena de *Galileo Galilei* de Brecht.
- 1975 — Premio a la puesta en escena de *Contigo pan y cebolla* en el Panorama de Teatro en Cuba.
- 1979 — Premio Espada de Oro, la más alta distinción de la escena búlgara, a la puesta en escena de *Santa Juana de América*.
- 1980 — Concurso de Artes Escénicas de la UNEAC:
Premios a Berta Martínez e Hilda Oates por puesta en escena y actuación en *Bodas de sangre*.
- Festival de Teatro de La Habana: Premios de actuación a Vicente Revuelta y José Antonio Rodríguez por *El precio* y a Miriam Learra por *Doña Rosita la soltera* y *Bodas de Sangre*. Premio de puesta en esce-

na para Berta Martínez por *Bodas... Reconocimiento especial a Raúl Oliva por la escenografía de Las impuras.*

Premio especial al grupo *Teatro Estudio* "por el aporte realizado al movimiento teatral cubano con su trabajo sostenido".

- 1981 — Premio *Ollantay*, concedido al colectivo de *Teatro Estudio* por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).
- Medalla Félix Varela del Consejo de Estado a Raquel Revuelta.
- Distinción por la cultura nacional al colectivo *Teatro Estudio*, Vicente Revuelta, José Antonio Rodríguez, Berta Martínez y Herminia Sánchez.
- 1982 — Concurso de Artes Escénicas de la UNEAC:
Premios de puesta en escena a Berta Martínez y Abelardo Estorino por *La casa de Bernarda Alba* y *Aire frío*.
- Premio a la mejor actuación masculina a Omar Valdés en *Aire frío*. Premio a la mejor escenografía a José Luis Posada por *La duodécima noche*.
- Mención de dirección a Vicente Revuelta por *La duodécima noche* y de actuación a Eduardo Vergara y Ana Viña por la misma obra. Mención de actuación a Aramis Delgado por *Baltasar*.
- Reconocimiento a Carlos Repilado por el diseño de luces en *La hija de las flores* y *La duodécima noche*.
- Festival de Teatro de La Habana: Premios de actuación a Hilda Oates por *La casa de Bernarda Alba*, Vi-

(Pasa a la página 71)



NO ESTABAMOS
ARANDO
EN EL MAR

Publicamos este artículo de Virgilio Piñera titulado "Notas sobre el teatro cubano" por su valor testimonial y porque nos permite conocer el clima de creación de los años 60 y la perspectiva de Piñera en esas circunstancias. **Tablas** lo reproduce de forma íntegra para contribuir al necesario estudio de este período que realizan las más jóvenes promociones de críticos.

Es de todos conocido que en 1959, es decir en el momento del triunfo de la Revolución, nuestro teatro languidecía, que su vida era vegetativa y que arrastraba un peso muerto. ¿Cómo no hacer esta afirmación frente a hechos que hablaban por sí solos? Autores los había, pero en número escaso, sin dependencia alguna entre ellos, a manera de islotes enclavados en un mar de frustraciones. Además, autores de qué. Sí, de teatro, mas ahí terminaba su condición de tales. Un autor teatral, de todos es sabido, se compone de algo más que escribir un drama o una comedia. Escribir el uno o la otra es tan solo el principio de una serie de acciones que desembocarán en una dramaturgia. Escrita esa obra se la pasa a un director, a los actores encargados de representarla y finalmente al público. Pero cosa extraña: en Cuba sólo se cumplía la primera de dichas tres acciones. Precísemos: se cumplía de modo relativo. Añadamos: harto relativo. Pongamos un ejemplo. En 1948 llevé a escena *Electra Garrigó*, escrita en 1941; en 1950 *Jesús*, escrita en 1948; y en 1957 *Falsa alarma*, escrita en 1948. Para colmo de males —diría mejor, para colmo de absurdos— estas obras mías (y lo mismo sucedía con las de mis colegas) sólo se daban una noche, o dos a lo sumo. El público que acudía a escucharlas no era verdaderamente el gran público y ni siquiera el público que representa a la inteligencia; era más bien el público de los amigos del autor, del director y de los actores y al que se sumaba unos cuantos suspirantes del teatro, unos pocos pichones de autor teatral y unas docenas de balas perdidas caídas en el patio de lunetas de modo puramente accidental. Es decir un ochenta por ciento de público obligado y un veinte por ciento de públi-

co espontáneo. Ahora bien, ni estos espontáneos ni aquellos obligados eran, en modo alguno, el público. ¿Qué eran pues? Pues solo islotes en el mar de las frustraciones, y esto porque una cosa iba con la otra y si el autor se quedaba en la primera de las acciones mencionadas era inevitable que ese público se quedara en aborto de público, ya que sólo será tal cuando por sucesivas oleadas confluyentes hacia el palco escénico esté consciente de que él es un elemento determinante en la carrera del autor, del director y de los actores. Para alejar malentendidos diré de pasada que al hablar del público me estoy refiriendo al que acudía a las salas de teatro experimental. Ya sabemos que el Martí tenía en ese entonces (como lo tiene ahora) su público. El mérito de los autores vernáculos es que supieron dar en el blanco, y al hacerlo se hicieron de un público. No es el caso analizar ahora si esta victoria se debió a que el nivel de sus producciones estaba en razón directa con el nivel de ese público. Ello en gran parte es cierto, pero no lo es menos que una larga tradición asentada en la eficacia de sus obras dio por resultado un público fervoroso.

Y a propósito de niveles culturales en relación con el público. Nunca se despejará la incógnita de la eficacia o ineficacia de nuestras obras de teatro. En este sentido hay dos aspectos esenciales: el primero es real, esto es, histórico; el segundo es hipotético, es decir, inefable. De obras llevadas a escena una sola noche, dos a lo sumo, nunca podremos saber si son o no eficaces; si van a merecer el favor del público o su rechazo. Y esta era la realidad del teatro cubano por ese entonces, y por haberlo sido es historia, documento, asunto archivado. Vayamos a la hipótesis. De

haber habido antes de 1959 un público espectador hubiéramos sabido si nuestras obras tendrían su aceptación o su rechazo, pero como no tuvo ello cumplimiento, jamás sabremos si estábamos en condiciones de crear un público gracias a la eficacia de dichas obras.

Se me objetará: de qué vale argumentar en hipótesis. Sin embargo, el argumento tendrá su razón de ser si lo utilizamos para poner de manifiesto la inconexión entre autor y público y también para relacionar nuestro pasado teatral más inmediato con nuestro presente teatral también más inmediato. Sospecho que piezas como *Capricho en rojo*, de Carlos Felipe, *Lila la mariposa*, de Rolando Ferrer, y *Electra Garrigó*, pudieran haber constituido verdaderos triunfos escénicos; ¿quién puede asegurar que de haber existido las condiciones requeridas esas piezas no se hubieran mantenido a teatro lleno durante meses? ¿Quién puede asegurar que de haberse mantenido en cartelera dichas piezas nadie acudiría a verlas? ¿Es demasiado insensato pensar que esas balas perdidas habrían llevado al teatro a otras balas perdidas, y que tanto unas como las otras, alabando o maldiciendo irían formando insensiblemente un asomo de público y por último el verdadero público, el gran público? ¿Sería arriesgar en exceso la cordura si dijéramos que por falta de un público quedará siempre en la duda si estas piezas hubieran podido ser eficaces en su momento?

Y aunque parezca paradójico, el gran público que hoy asegura los llenos en nuestros teatros es una resultante de aquella ausencia de público en las efímeras puestas en escena. Tratemos de explicar la aparente paradoja. Pero hagamos antes un poco de historia. En 1910 se funda la sociedad Fomento del Teatro Cubano y en 1915 la sociedad Pro-Teatro Cubano. Más tarde, en 1927 el profesor universitario Salvador Salazar funda la Institución Pro-Arte Dramático. En 1935 se creó una agrupación dramática dirigida por Luis Baralt. Todas estas actividades dramáticas tuvieron vida efímera, pero fueron un fermento que despertaría inquietudes mayores. Con la fun-

dación de La Cueva en 1936 se pisa un terreno más firme, al punto de que la actividad teatral aparece ya un tanto organizada. Tanto es así que al calor de La Cueva surgen otras agrupaciones teatrales: La Academia de Artes Dramáticas, Teatro Universitario, Patronato del Teatro, Teatralia.

Al crear el órgano se crea la función. Aparte de otros fines, tales como dar a conocer lo mejor del teatro extranjero, formar actores, crear un público (aunque en gran parte no lo consiguiera), ¿cuál era el fin esencial? O para decirlo con mayor fundamento, ¿cuál fue su óptimo resultado? Pues despertar el interés en los escritores —jóvenes o viejos— hacia el teatro. Todos los dramaturgos anteriores a este momento, desde José Antonio Ramos, pasando por Sánchez Galarraga, César Rodríguez Expósito, Paco Alfonso, Marcelo Salinas,* José Montes López, José Cid, Salvador Salazar hasta llegar a Luis Baralt habían padecido de un mayor desamparo que el de la generación teatral iniciada en La Cueva. Eran un poco autores ocasionales y su producción dramática era, en muchos casos, marginal. En cambio, hacia el año cuarenta empieza a perfilarse en Cuba la imagen de hombres dedicados por entero al teatro, afectados de igual desamparo que sus predecesores pero ya con algo muy importante en la cabeza: una meta a cumplir, consecuencia directa de una vocación firme.

He dicho meta pero no diré plan. Plan definido no existía. Más bien las cosas se iban haciendo en el camino. Para que haya un plan de trabajo es necesario el apoyo en planes anteriores, y éstos, en lo que respecta a nuestro teatro nunca los hubo. Todo lo más que había era unos hombres, unas cuantas obras y dos o tres efímeras instituciones calorizando en lo que podían nuestra raquítica escena de ese entonces. Los que iban a ser dramaturgos por-vita trabajaban dando palos de ciego y un tanto sacando las obras *ex hihilo*. Se comenzaba una batalla sin las armas requeridas para emprenderlas, pero así y todo era cuestión de vida o muerte librarla.

* Nota de la redacción: Las siguientes personas relacionadas: Marcelo Salinas, Eduardo Manet, Fermín Borges, Manuel Regueras Saumell, Matías Montes Huidobro, Ramón Ferreira, Julio Matas, Francisco Marín, Raúl de Cárdenas y José Triana abandonaron nuestro país.

¿Cómo alcanzar esta meta? ¿Cómo alcanzarla si no disponíamos de un plan de trabajo? La meta sería llegar al gran público, es decir llegar de manera gradual —primero el reducido público que giraba en la órbita de los autores y los directores; después el gran público. Mas ninguno de estos dos tipos de público se capta de la noche a la mañana. Y muchísimo menos poniendo las obras una sola noche. Era preciso tener un teatro en donde la obra se diera —digamos— un mes, de manera consecutiva. Todo ello implica alquiler de ese teatro, gastos de montaje, pago de actores, etc. Imposible encontrar el empresario comercial dispuesto a arriesgar dinero en un teatro de experimentación y a base de nombres totalmente desconocidos del público. Otro aspecto difícil aunque no insalvable consistía en encontrar el director que se interesara por la obra que pondríamos en sus manos. Por ejemplo, escribí *Electra Garrigó* en 1941. Como todo autor y más si se trata de un escritor de teatro mi impaciencia por "ver" mi obra en escena no reconocía límites. Corrí, por así decirlo a ver a Schajowicz, un austríaco establecido en La Habana desde 1940 y director por ese entonces del Teatro Universitario. Leyó la obra, me dijo que le había gustado, pero no la puso. No creo sinceramente que lo asustara la frutabomba, los gallos y la Guantanamera. Schajowicz es un teatrista de vanguardia. Acaso pensó en objeciones de parte de las autoridades universitarias, muy complacidas por cierto de presenciar sus puestas en escena de Sófocles, Esquilo y Eurípides, pero no tan complacidas si llegaran a ver a Agamenón disfrazado con una sábana y una palangana. Y a lo mejor no es como digo y quizás sí les hubiera complacido, pero lo cierto es que *Electra* no subió a escena. Todo contrito la engaveté. Pasó un año. Entonces supe que en la sociedad cultural de los españoles refugiados se iba a hacer teatro. Pues hablé con Martínez Allende, el director artístico de esa sociedad. Leyó la obra, me dijo también que le había gustado, pero me expresó que el montaje de *Electra* era difícil y además costoso. Todo esto sucedía en el año de 1943. Volví a engavetarla y mientras lo



hacia me preguntaba: ¿cuándo sabré por fin si mi pieza es verdaderamente una obra teatral? Transcurrieron seis largos años y por fin encontré a Morín, al héroe del teatro cubano Francisco Morín, que me dijo después de leer *Electra* y respondiendo a mis temores de un nuevo fracaso: "No te preocupes, *Electra* va, yo la pongo."

Se entenderá que mi caso no era una excepción. Cosa igual que a mí le sucedía a Carlos Felipe, a Rolando Ferrer, a René Butch, a Eduardo Manet, a Bourbakis, en fin, a todos cuantos se habían lanzado a hacer un teatro experimental. Y todo ello sucedía por existir una tremenda disociación entre los medios y los fines. En una sociedad culta y desarrollada existen esos medios y son consecuentes con los fines. En la nuestra, con un evidente subdesarrollo cultural, el autor teatral deseoso de trasponer las fronteras del teatro de boulevard se encontraba con la barrera infranqueable donde sus fines chocaban con los medios precarios que esa sociedad subdesarrollada podía ofrecerle. ¿Cómo hacer la oferta de una pieza si no había una demanda previa? Y entre la oferta y la demanda, en el hipotético caso de que tal contingencia se diera, ¿no había el inmenso, insalvable hiato de no disponer de un director resuelto a estrenarnos?

Frente a tales condiciones había, como queda dicho más arriba, que persistir, y persistir por un problema de supervivencia cultural. Habría sido muy fácil y también altamente destructivo hacer el teatro de boulevard, o escribir comedias radiales; también hubiera sido muy acomodaticio colgar la pluma y dedicarse a otras actividades. Sin embargo, estos malos pensamientos y estas soluciones fáciles las rechazábamos enérgicamente. Morir al pie del cañón, he ahí nuestra divisa; además intuíamos que el tiempo venidero nos daría la razón, y nos la daría porque no estábamos arando en el mar.

Todo ello era la hermosa futuridad, esa que llega a descubrir que dentro del llamado loco, raro y extraño hay un ente social, pleno de juicio y de dones.

Mientras, en espera de la hermosura, nos movíamos en un mar de frustraciones.

¿Cómo no calificar de frustración el hecho de escribir una obra que no será estrenada (y si llega a serlo) sino varios años después? ¿Cómo ignorar que de haber existido una demanda seríamos autores de muchas más obras que las pocas que escribimos efectivamente? Y algo de mayor importancia: que esas pocas obras no fueron ni son todo lo eficaces que deberían haber sido.

Pero el escaso número de piezas escritas y su moderada eficacia, ¿se debió tan sólo a la ausencia de directores y a la falta de un público? ¿Era tan sólo el subdesarrollo cultural apuntado el causante? Aquí nos enfrentamos con algo más sutil y más determinante, a mi juicio. Para empezar a examinar el problema, tendré que decir una verdad de perogrullo, un lugar común, y es, que todo artista opera con vivencias; éstas dan paso a las ideas y las ideas llevan a la obra. Bien. Y si operamos con vivencias es sencillamente por estar inmersos en lo vital. Lo vital, es decir lo que alienta y se mueve es la gente, a cuyo conglomerado damos el nombre de pueblo, o comunidad. Es decir se vive en comunidad y al vivir se está automáticamente comprometido con dicha comunidad: mi vida es su vida, mis problemas son los de ella y los de ella los míos. Sin esta interrelación vital la vida pasaría a ser vida compartida. Tal tipo de vida, cuando tiene ocurrencia, da pie a la incomunicación y ésta a la ausencia de expresión. No podemos expresarnos si estamos incomunicados, y al no expresarnos como es debido nuestra obra se resiente, es decir se desvitaliza; puede ser eficaz formalmente hablando pero su contenido también será meramente formal. Es entonces que el escritor se queda en proyecto, pero no accederá al estadio siguiente que es realizarse.

Nosotros nos quedamos un tanto en proyecto. ¿Por qué?

Hacia el mencionado año 40 la República atravesaba uno de sus períodos de mayor descomposición moral. La ley general era la del más fuerte, la del que tenía mayores influencias, las palancas más decisivas para la obtención de sus confesables fines.

El agio, la especulación, el peculado, el nepotismo, las botellas, el amiguismo, la guapería (que subiendo de punto y color llegó al asesinato organizado, recuérdese las pandillas) eran moneda de uso frecuente. En una sociedad dividida en clases altas y bajas, en donde las altas sofocan a las bajas, la comunicación entre los seres humanos es meramente mecánica; no hay modo de entenderse en tal sociedad. Esta era la nuestra, tan egoísta que llegó a acuñar una frase bien siniestra: quítate tú para ponerme yo. En este quitar a uno para poner a otro se iba formando todo un ejército de quitados, en el cual el escritor ocupaba el extremo de la cola. Aunque situado en escala tan baja tenía que elegir entre dar el salto hacia la clase corrompida, con pérdida de su honestidad de escritor, o encerrarse en sí mismo para preservar dicha dignidad. Cualquiera de estas dos soluciones era mala. La primera lo destruiría en tanto escritor; la segunda lo salvaría a medias, es decir le permitiría escribir pero su obra se iba a resentir a causa de su espléndido aislamiento.

No digo que las piezas de teatro producidas por esta época no hayan tenido su eficacia. Para empezar, ellas son nada menos que las bases echadas de nuestro actual teatro. Como ahora se acostumbra decir, significaron, en su momento, un salto de calidad sobre el teatro vernáculo, pero a semejanza de éste eran obras de evasión. Toda evasión es escamoteo frente a los problemas reales. Este escamoteo puede producirse de dos maneras: o fingiendo que asumimos el problema, como es el caso en el teatro vernáculo, en donde se hace burla de la mala vida ciudadana y de sus malos gobernantes, pero expresado en forma de chanza. La chanza neutraliza las tensiones, que son las que confrontarían al público que escucha la obra con las amargas verdades, o evadiéndose en absoluto del problema mediante temas y situaciones que en nada se relacionan con la realidad presente. Y era ésta nuestra evasión. No digo que nuestras obras fueran gratuitas; nosotros no operábamos con marcianos o lunáticos; operábamos con seres humanos y el resultado era humano. Pero al mismo tiempo nuestras obras se



resentían por no poner en escena esa parte de la humanidad, que es el pueblo cubano y sus problemas, con lo cual nos había tocado vivir.

Es en este sentido que nuestras obras de ese período son inmaduras y me atrevería a decir que ahistóricas en el sentido que vengo hablando. Como nuestra realidad era bien negra, un poco nos recostábamos en otras realidades, que por no ser la nuestra, nos aparecían como puros limbos. Estas realidades foráneas se hacían representar por los dramaturgos de fama de nuestro momento. ¿Qué será mejor? ¿Hacer teatro a lo Giradoux o a lo O'Neill? ¿A lo Strindberg o a lo Claudel? ¿A lo Pirandello o a lo Sartre? Es legítimo, es permisible sufrir influencias, pero estas son deformantes cuando el fondo último de la obra no está asentado en las vivencias del que escribe.

Todo ello fue conformando una obra fragmentaria, vacilante, que aparte de las naturales búsquedas, no era totalmente auténtica. Este es el precio a pagar cuando las condiciones han sido subvertidas. Tanto es así que nuestras obras de teatro escritas en los veinte años que van de 1939 a 1959 dejan ver claramente lo que dejó de ponerse en ellas, y que otros teatristas como Paco Alfonso, Benicio Cid Rodríguez, Oscar Valdés Hernández, todos ellos colaboradores de la agrupación conocida por Teatro Popular pusieron en sus obras. Al mismo tiempo esas obras se resienten de un bajo nivel, ya que en su momento dichos autores no estaban preparados para producir una pieza de sátira social a la altura de los grandes nombres europeos. Estaban preocupados por la denuncia social, y ponían en "lenguaje de teatro" esas preocupaciones, pero no se planteaban seriamente los otros problemas de estructura, técnica y forma. Escribían un poco al correr de la pluma con el consiguiente resultado de reducir la pieza al tema y a la anécdota.

Además, esa subversión de las condiciones no permitía, como queda dicho, el estreno sucesivo de lo producido. En esos veinte años nuestra producción fue bien escasa. Será interesante hacer un recuento de las piezas escritas entre 1939 y 1959.

Carlos Felipe cinco; Rolando Ferrer cuatro; José Luis de la Torre, cuatro; René Butch cuatro; Roberto Bourbakis seis; Eduardo Manet tres; Jorge Antonio González siete; Benicio Rodríguez cinco; Oscar Valdés diez; Piñera cinco. Esta lista es reveladora: arroja un promedio de cuatro obras en veinte años, es decir que cada obra estaría separada de la siguiente por un espacio de cinco años. De estos diez autores seis abandonaron el teatro y el resto, esto es, Felipe, Ferrer, González y Piñera se preguntó todos esos años: ¿Dónde estoy parado? Producción escasa, estrenos esporádicos, obras engavetadas, imposibilidad de lograr un público, influencias de los grandes nombres del teatro, imitaciones conscientes o inconscientes, desubicación, inseguridad, inmadurez cultural e histórica. Es ésta la imagen de un autor teatral entre los años 1939-1959. ¿Quiere ello decir que sólo habíamos sacado agua con canastos? No lo creo. Todos esos autores, tanto los que hemos proseguido en el quehacer dramático, así como los que abandonaron el campo, cada uno, en la medida de sus fuerzas, contribuyó a echar las bases de nuestro teatro. Era nuestro destino histórico desempeñar el papel de precursores. Por eso he dicho en el prólogo a mi *Teatro completo* que en lo que a mí respecta soy casi un autor teatral. Si mis colegas piensan otra cosa de ellos mismos, allá ellos. Pero sería conveniente que lo demostraran.

Empero la batalla por el teatro seguía empeñada. Los años que promedian entre 1954 y 1959 significan un impulso bastante apreciable en lo que se refiere a calentar la puesta en escena de obras cubanas. En 1957 se celebra el primer festival de teatro cubano; ya en 1951 se había fundado el grupo Teatro al calor de la sociedad Nuestro Tiempo y en 1953 dicha sociedad funda el Círculo de Estudios Teatrales bajo la dirección de Vicente Revuelta y de Nora Badía. José Gelada dicta un cursillo sobre el método Stanislavski, se funda el grupo Teda y la Asociación Cubana de las Naciones Unidas creó un Seminario de arte dramático bajo la dirección de Irma de la Vega.

Al mismo tiempo surgen nuevos autores —Fermín Borges, Manuel Reguera Saumell,



Matías Montes Huidobro, Raúl González de Cascorro, Ramón Ferreira, Raúl Eguren, Enrique Barnet, José Montoro Agüero y Antón Arrufat, el más joven de ese grupo, que estrena su primera obra —*El caso se investiga*— en la sociedad Lyceum bajo la

dirección de Julio Matas en 1957. Abelardo Estorino y José Triana, aunque nacidos entre 1925 y 1930 hacen su primer estreno después del triunfo de la Revolución.

Es decir que en el momento de este triunfo el movimiento teatral cuenta con unos diez

nuevos autores. A éstos añadiremos los que en los cinco primeros años a contar del 59 han venido a engrosar las filas de nuestro teatro. Son ellos Gloria Parrado, José R. Brene, Nicolás Dorr, José Milián, Mario Balmaseda, Tomás González, Eugenio Hernández, Raúl de Cárdenas, Gerardo Fullea León, David Camps, Enrique Capablanca, Jesús Fernández, José Soler Puig, Bebo Ruiz, Hernández Savio, Eduardo Robreño y Héctor Quintero.

Entramos ahora en la segunda parte de este estudio o sea, a) si estamos en posesión de una dramática nacional; b) qué clase o tipo de teatro se ha hecho en Cuba y se hace hasta el momento presente a partir del triunfo de la Revolución; c) qué teatro se hará de ahora en adelante.

La Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las brigadas teatrales, la Escuela para Instructores de Arte y el movimiento de aficionados.

En una palabra, fueron creadas las condiciones. El resto, o sea la producción quedaba a cargo de los autores. Es en este punto que llegamos a la primera de las tres preguntas antedichas, a saber: si estamos en posesión de una dramática nacional.

De una nación que cuenta con una tradición teatral de más de un siglo, que en el siglo actual ha producido en los diferentes

géneros teatrales cientos de obras y han contado con docenas de autores, se puede decir que está en dicha posesión. Es decir, numéricamente expresado tenemos una dramática nacional. Ya esto es algo, pues el número tiene su importancia y su lugar en el terreno del arte. El número quiere decir que un país ha producido, además de técnicos, de obreros, de soldados, de profesores, en fin de todas las fuerzas vivas, escritores de teatro y por consiguiente también ha producido obras teatrales. Además, el número nos va diciendo que ha habido generaciones y al haberlas el número de sus componentes ha ido aumentando; asimismo el número nos informa que la actual generación de teatristas es más importante que la anterior pues en un orden numérico ocupa una cifra mayor; que no es lo mismo, digamos, el número 100 que el número 10; que si por ejemplo, Antón Arrufat es el 100 y yo soy el 10, él tiene por la fuerza mayor del número una mayor importancia que yo.

Por otra parte el número permite establecer las comparaciones, con lo cual nos deslizamos de un simple orden volumétrico hacia la noción de calidad. Nunca se daría el caso de que todas las obras fueran igualmente malas o igualmente buenas, de modo que en todo momento el número nos permitirá la comparación. En este sentido poseemos el suficiente número de obras de teatro como para permitirnos, por comparación, hacer balance con ellas, estado de cuenta, liquidación y archivar las que juzguemos definitivamente fallidas. Ello significa que estas operaciones de teneduría de libros teatral va a permitir establecer los distintos niveles de calidad dentro de nuestra dramática nacional.

No me compete establecer dichos niveles ya que formo parte de lo llevado a enjuiciar. Compete a los críticos en la materia y ya es hora, puesto que contamos con un número apreciable de piezas de teatro, de realizar esa operación de teneduría de libros teatral.

En cambio nos creemos facultados para dar un corte transversal a lo producido (digamos mi generación hasta la presente)

y ver qué hay. Pues hay dos grandes estratos que son como los óvulos fecundantes de toda nuestra dramática. Al primer estrato corresponde un residuo apreciable del llamado teatro naturalista de fines del siglo pasado y que pudiéramos llamar neo-naturalismo; en seguida observamos la presencia masiva de obras que tienen su fundamento en el llamado realismo y en su variante del neorealismo y por último, siempre dentro de este mismo estrato, el llamado teatro psicológico. En el otro estrato advertimos a los cultivadores de una expresión teatral fundamentada en lo que pudiéramos, grosso modo, llamar teatro intelectualista y el cual abarcaría teatro del absurdo, teatro surrealista y teatro de la crueldad.

En el primer estrato se ubican Carlos Felipe, José Luis de la Torre, Benito Rodríguez, Oscar Valdés, René Butch; en el segundo Roberto Bourbakis, Eduardo Manet y Piñera.

En el grupo de teatristas surgidos hacia 1950 ocupan el primer estrato Fermín Borges, Abelardo Estorino, Raúl González de Cascorro, Ramón Ferreira, José Montoro Agüero, Enrique Barnet, Manuel Reguera Saumell. En el segundo, Antón Arrufat y José Triana.

En el grupo de los surgidos con la revolución ocupan el primer estrato Héctor Quintero, José Soler Puig, Eduardo Robreño, Roberto Anaya; del resto conozco muy poco, sólo he visto *La pequeña defensa de los enterradores* (Milián) y *Yago tiene feeling* (Tomás González) pero sospecho que más bien ocupan este segundo estrato. Así pues tenemos unos cincuenta autores con un total aproximado de doscientas obras; algunos definitivamente anclados en el primer estrato, otros en el segundo; algunos que abandonan el primer estrato y pasan al segundo; otros que van de uno a otro estrato y naturalmente unos cuantos que abandonaron definitivamente el teatro.

¿Qué conclusión se obtiene de todo esto? A mi parecer que hasta el momento presente nuestro teatro es de experimentación. Por ejemplo Gloria Parrado, al hablar de su teatro expresa que sus obras son el resultado de búsquedas, de tanteos, de

abandono de una línea para tomar otra que le ha parecido de mayor eficacia. Cuando leemos la tragedia, el drama, la comedia, la farsa, el sainete de un autor cubano, o cuando presenciamos su puesta en escena nos preguntamos incontinenti: ¿qué le falta? ¿O qué le sobra? Si pertenecen al primer estrato sentimos que se han quedado un poco en el color local, o que la anécdota se va por arriba del problema que la pieza plantea; o que los personajes al no haber podido ser profundizados por su autor no reflejan la parte de humanidad común que hay en cada hombre respecto de los demás hombres y que por tanto no podrían ser asumidos por los espectadores de otras latitudes.

De otra parte, los que se ubican en el segundo estrato están aquejados del mismo mal. Como sus obras no se apoyan en la anécdota, como no se echa mano al "suceso", al hecho cotidiano, o si le echa, es mediante una generalización, sus autores están librados de esa arma de doble filo. Pero al librarse caen en lo que llamaría esquematismo: o sea una cadena de motivaciones que no responden a un encadenamiento lógico dentro de lo absurdo de la situación planteada. Son obras que no habiendo sido bien pensadas, se abandonan un tanto a la improvisación, o que si bien pensadas fallan en la profundización y por tanto la parte de humanidad común a que me refería hace un momento se encuentra ausente. Yo diría que a nuestras obras, tanto las asentadas en el realismo como a las basadas en el absurdo les falta ese imponderable que las hace al mismo tiempo que nacionales universales; que por faltarles ese punto de perfección no han logrado esa alta esfera del arte que es la síntesis. Es sabido que toda obra se compone de texto y contexto y que este último es el que deja ver el verdadero fondo de ellas. Sí, nuestras obras tienen un contexto pero en él no está aún esa síntesis. Al mismo tiempo que el espectador escucha las palabras del texto el contexto le hace escuchar otras que son las que el autor no ha escrito con su mano, pero que están detrás de la letra escrita. Todo esto ocurre por muchísimos factores.

Apuntemos, los más importantes. En primer lugar la inmadurez, tanto cultural como política y económica en que nos movimos hasta el triunfo de la Revolución. El hecho lastimoso de haber sido Cuba una isleta perdida en el trópico, sin contacto efectivo con la cultura, sin pensamiento político que se respetara y con una economía deficiente. Después el hecho de ser autodidactas, que es el peor método para adquirir una verdadera cultura, y por último el divorcio, impuesto por la mala conciencia de los gobernantes, entre el escritor y la ciudadanía.

Ahora pondré una imagen: nuestro teatro, el que hemos producido hasta el momento en que les hablo se me asemeja a una mesa en la que faltaría una pata. Puesta con cuidado sobre el piso se lograría mantenerla en equilibrio, pero bastaría apoyarse en el extremo falto de esa pata para que tal equilibrio se perdiera. Creo firmemente que estamos empezando a ponerle la pata a la mesa, o sea que rápidamente estamos ganando madurez contra inmadurez. Tanto es así, y para citar un ejemplo concreto, que José Triana con *La noche de los asesinos* ha empezado la construcción de esa cuarta pata de la mesa teatral cubana. Digo que ha empezado y no terminado porque *La noche...*, no obstante sus cualidades, se queda un tanto todavía en lo literario o intelectual. Todavía en su contexto se esconde cierto esquematismo que no permite aprehender las vivencias en su totalidad.

Estas consideraciones sobre las obras escritas antes de la Revolución nos llevan como de la mano al punto c) de nuestra charla: ¿Qué teatro se hará de ahora en adelante?

¿El que se basa en el realismo o neorrealismo? ¿El épico? ¿El del absurdo? ¿El de la crueldad? No, por favor, ninguno de ellos, sino el que refleja nuestra realidad nacional y que por tanto puede ser llamado teatro cubano con la misma propiedad que se dice teatro inglés, francés o polaco. Otra cosa es que se utilicen las técnicas de dichos tipos de teatro. Esto es lo que ha hecho sabiamente el autor alemán Peter Weiss con su obra *La persecución y el*

asesinato de Jean Paul Marat representado por los locos del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade. En esta obra Weiss mezcla el método preconizado por Antonín Artaud en sus Manifiestos del teatro de la crueldad y al mismo tiempo utiliza el método brechtiano, así como introduce el teatro de mimos y por si esto fuera poco utiliza elementos del teatro expresionista.

Resumiendo, tenemos que hacer un teatro en donde al mismo tiempo que nos afirmemos políticamente no se nos pueda decir que nos desafirmamos dramáticamente. Tenemos que hacer un teatro que partiendo de la Revolución política la muestre en todos sus aspectos y al mismo tiempo, realce el panfleto, sólo así nuestras obras serán verdaderamente revolucionarias en el terreno del arte.

La gente puede preguntarse, ¿cuál es el camino? ¿Triana o Brene? ¿Arrufat o Quintero? Estas son las preguntas de los cabellos partidos en cuatro. Es decir son preguntas ociosas y que no van al fondo del problema. Lo mismo podrá ser Brene que Triana o Quintero que Arrufat si se cumplen las premisas que acabo de apuntar. Otra cosa es el anacronismo. Mala suerte para el que resulte anacrónico. El teatro, como cualquier otra actividad es un proceso en desarrollo. A nadie se le ocurriría hoy escribir como Racine o como Calderón. Si se quiere revolucionar hay que estar muy atento a ese proceso en desarrollo, lo cual no quiere decir que no podamos utilizar recursos del teatro de Racine o de Calderón, pero siempre que logremos transformarlo en el lenguaje que hoy hablamos, es decir en el lenguaje teatral que hoy hablamos. No se olvide que hay que empezar por ser modernos para llegar a ser clásicos. Por supuesto, clásicos de altura. (1966).





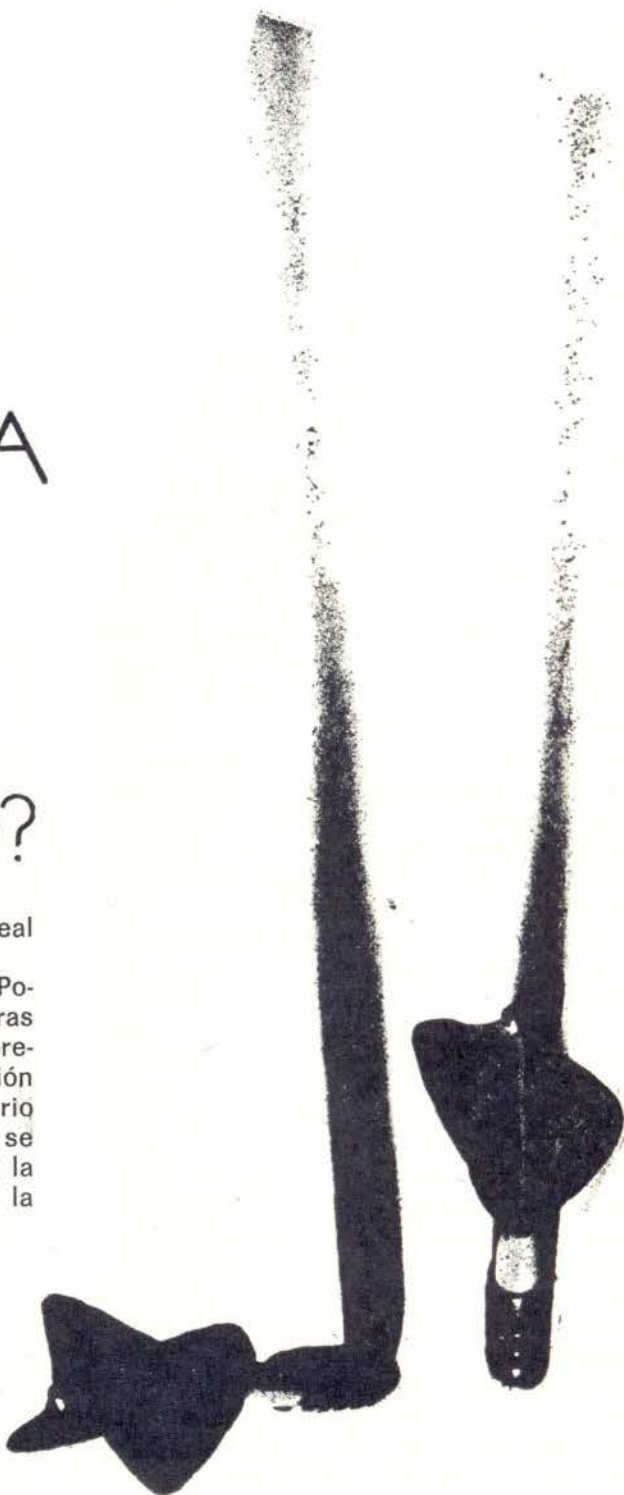
TEMPORADA TEATRAL

1982

¿RETROCESO?

Rine Leal

¿Cómo juzgar una temporada teatral? Podemos tomar como patrones las obras nacionales, los nuevos autores e intérpretes, la calidad profesional, la estabilización de los escenarios abiertos, el repertorio extranjero, el público que se gana, o si se prefiere, la dirección en que se orienta la actividad escénica como expresión de la cultura nacional.



Pero tómese uno u otro renglón enjuiciador, el resultado del análisis del año teatral 1982 es pobre y en ocasiones desalentador. Bien es verdad que si incluimos el Festival de La Habana en enero podemos enorgullecernos y anotar la alta cifra de espectadores o los logros de algunos espectáculos, como *La emboscada* de Flora Lauten, *La duodécima noche* de Vicente Revuelta, *Bernarda Alba* de Berta Martínez, *Huelga* de Santiago García, o *Ramona* de Sergio Corrieri, pero entre más de treinta puestas en escena el balance no es tan fructífero, sin contar que sólo una de estas obras era estreno absoluto.

Una vez que cayó el último telón, se dieron los premios en una apoteosis popular, y el entusiasmo creador cesó, la temporada cayó en un vacío que hace pensar que nuestros teatristas trabajan sólo para los Festivales y sus premios. El lema del evento ("El Festival continúa") y que identifica el deseo y la necesidad de mantener en activo la programación a lo largo del año, queda en el olvido y los meses posteriores a enero demuestran agotamiento, repeticiones o inconsistencia.

Por ejemplo, la dramaturgia. Sólo un nombre nuevo (Jorge Reyes en *¡Vaya!*) porque el resto descansa en Brene o Artilles, o Gutiérrez (otro estreno, *Kunene*) o Alberto Pedro (aunque *Tema para Verónica* es anterior al 82), u Orihuela, o Paz, es decir, variaciones sobre una misma dramaturgia, a la que sumamos dolorosamente el *Pachencho* de Estorino, mientras su *Milanés* espera una necesaria, imprescindible e impostergable puesta en escena. Creo que 1982 es una de las temporadas más pobres en estrenos cubanos en los últimos años, y ese detalle por sí solo marca un retroceso. Sólo el concurso bienal de Teatro Estudio, ganado por Gerardo Fullea León y con tres menciones de nuevos autores, aseguró cierta renovación en la dramaturgia, ya que en los restantes concursos nacionales los premios de teatro quedaron desiertos. Por supuesto que me refiero a escritores que aporten algo al teatro nacional, y no a dramaturgos ocasionales, adaptadores, creadores de versiones o escritores de segunda mano, que esperan aún su definición mejor.

Algo similar pudiéramos anotar sobre los intérpretes. ¿Dónde están los nuevos valores, los actores jóvenes, las debutantes prometedoras, los directores en ciernes, el necesario relevo? Apenas tres nombres de directores (W. Candebat, D. Rolando, y A. Crespo), y todos egresados de Institutos soviéticos. Pero lo poco nuevo quedó aplastado ante un repertorio que se rinde al pasado: *Arsénico y encaje antiguo*, *La vieja dama muestra sus medallas*, *Deseo bajo los olmos*, *El sombrero de paja de Italia*, *Mundo de cristal*, *Orfeo descende*, y hasta algún que otro clásico, lo que ilustra, en su totalidad, el deseo de agradar al público a base de comicidad externa, melodrama escondido bajo la máscara de la tragedia, sensiblería y concesión. Si lo populachero es uno de los peligros que enfrenta nuestra escena actual a base del tratamiento de lo bufo-marginal-costumbrista, el otro extremo es esa vuelta a la antigua sensibilidad que le hace pensar en ocasiones al crítico que está de nuevo en el Patronato del Teatro, cosa que no sería lamentable si no hubieran pasado treinta años. No es de asombrarnos que el nivel interpretativo y la concepción general de la mayoría de estas obras sean débiles o confusos, porque en el fondo se trata de un teatro envejecido o facilista, o en el peor de los casos utilizado como vehículo personal de primeras figuras y no como expresión de una dramaturgia importante. Y ya sabemos el viejo y sabio adagio: "lo que importa es el teatro en fulano de tal, y no fulano de tal en el teatro".

Claro que la actividad escénica se ha estabilizado y en cierto sentido aumentado con locales extras como el Fausto, el Lenin o las giras nacionales. Y no es menos cierto que los intérpretes han logrado aumentos salariales a través del sobrecumplimiento de las normas y los elencos dobles. Pero es hora de pensar si el actual sistema de pago no ha llevado a un afán de hacer teatro como sea, de sacrificar la calidad, de hacer concesiones en busca de un público y una función más. Y ahí descansa el otro peligro de crear nuevos espectadores a base de un mecanismo expresivo superficial y poco exigente que se transforme en una futura trampa: una vez que

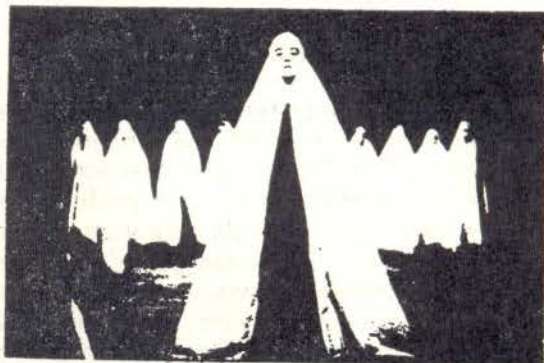
ganemos un público con un gusto deformado, no podremos escapar al mismo si no es a costa de perder ese espectador que educamos en el facilismo, la chabacanería y el mal trato. Desde luego que no rechazo el nuevo sistema de pago que en el fondo no debe ser sino una palanca impulsora de nuestra actividad escénica, pero sí advertir a tiempo su uso indiscriminado y antiartístico. Y creo que la mediocre temporada de 1982 no está exenta de este pecado.

Otro detalle negativo es el teatro fuera de La Habana, que en la década del 70 se mostró en ascenso, incorporando nuevos autores, ofreciendo espectáculos de alto nivel significativo, y explorando sistemas renovados de comunicación a base del debate, la investigación, la participación y la música. En 1982 este movimiento se mostró poco menos que inexistente. Colectivos como el Escambray y el Cabildo oriental, los dos mejores grupos fuera de la capital, no ofrecieron nada nuevo, o lo que es peor, parecen moverse en estructuras y formas de expresión que si no se renuevan pueden convertirse en una retórica anquilosada y repetida. De esta forma el teatro nuevo perdería su frescura y poder expresivo para transformarse en un mecanismo profesional... pero a costa de su *novedad*. Cubana de Acero no pasó de *apropósitos*, y Participación Popular celebró su décimo aniversario con la reposición de su primera obra. Nada nuevo bajo el sol de los spot lights.

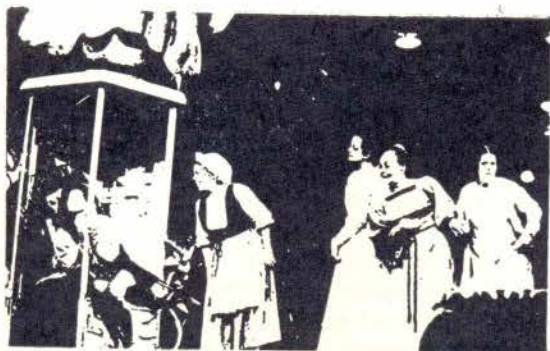
Por otra parte, colectivos como Granma, Ciego de Avila, Camagüey o Matanzas (para no pensar en Guantánamo, Santa Clara, Cienfuegos o Extramuros) están aún lejos de alcanzar un nivel satisfactorio, a pesar de las bondades personales de sus integrantes, lo que pudiera ampliarse a Pinos Nuevos. Tal vez debamos excluir a Pinar del Río (una de las sorpresas agradables del Festival 82 con *Chivo que rompe tambó*, de Luis A. Valdés) y que con *La Vitrina* continuó su indagación de lo popular. Por lo menos al seleccionar esta obra, no obstante la "nueva lectura" que los once años de creación imponen al texto de Paz, el joven colectivo pina-

reño merece destacarse dentro de este panorama.

Enfrentado a esta situación el crítico entra en sospechas y se pregunta si la verdadera raíz del problema se deba a carencia de recursos, a falta de personal especializado, a poca atención administrativa, o quizás a que esos colectivos han perdido el rumbo correcto y no saben a ciencia cierta qué quieren o a dónde van. Un lugar común y fácil sería hablar del "cansancio de las formas", o del "envejecimiento de lo novedoso", pero la experiencia del Taller de teatro nuevo en Ciego de Avila,



en diciembre, demuestra precisamente *todo lo contrario*. La indagación que se realizó sobre las posibilidades expresivas de la imagen teatral fue tan rica y compleja, tan fresca y renovada, tan juvenil y comunicativa, que se tenía la impresión de estar frente a "otro" teatro. A pesar de trabajarse sólo durante cuatro febriles días, con colectivos que mezclaban por igual profesionales y estudiantes, con propuestas surgidas del trabajo común, sus resultados demuestran con certeza la potencialidad creadora que encierra nuestra escena y la necesidad de continuar esta



exploración e investigación escénica, que puede (y debe) convertirse en un instrumento para la superación e incidencia del teatro.

En resumen, ¿qué tendencia mostró la escena cubana en 1982? Si vamos a ser sinceros —y estas líneas no tendrían sentido si carecieran de honestidad— habría que admitir que la tendencia general fue precisamente la ausencia de tendencia, de dirección, de objetivos, de intención segura. Se hizo teatro por hacerlo profesionalmente, como un medio de vida y un salario creciente, pero la calidad fue deficiente, no hubo nombres nuevos, y otra vez estamos ante el fenómeno de una concentración en la capital y en torno a un colectivo: Teatro Estudio, lo que retrocede nuestro movimiento escénico al período 1959-68. Los Festivales de teatro, que cada dos años son el termómetro regulador, se transforman en una carrera de premios, el populismo y el facilismo se esconden en muchos de nuestros espectáculos, mientras nace un nuevo público — el fenómeno más importante de los últimos años al que debemos ofrecer algo más que entretenimiento banal o demagogia escénica.

¿Balance injusto, amargo, pesimista? ¿O necesario? Porque no puedo escapar a la valoración crítica de que en 1982 retrocedimos en el teatro cubano, cedimos posiciones, abandonamos conquistas logradas después de años de duro esfuerzo. Y un teatro que retrocede es un teatro que muere.

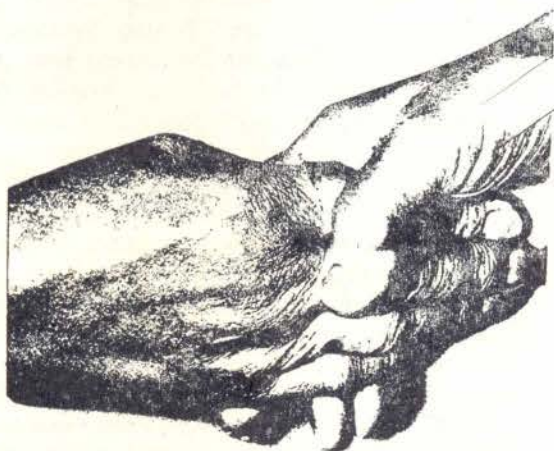
¿TREGUA?

Rosa Ileana Boudet

Después de la brillante apertura que significó la segunda edición del Festival de Teatro de La Habana, el cual animó la vida teatral de la ciudad y demostró que dentro del movimiento escénico había fuerza, madurez e imaginación, la actividad ha conocido como de un *impasse*, un compás de espera que nos hace sentir ansiosos y alertas. La concentración de estrenos en los últimos meses de 1981, en vísperas del Festival, pudo haber incidido en parte en que esta temporada no recuperase un ritmo fluido de estrenos y reposiciones, a pesar de mantener una programación estable.

"Que el Festival continúe" fue el tácito deseo de los teatristas y hacia ese obje-

tivo debieron dirigirse todos los esfuerzos, desde el talento de las ideas directrices hasta el trabajo artesanal de la industria. Por eso, lo primero que resalta en esta temporada es que a la iluminación intensa de un primer acto ha seguido un ritmo apagado, lento, que recobró algo de vigor en los últimos meses del año donde se produjeron también parte considerable de los estrenos. ¿Cómo pudiera resumirse esta impresión? No sólo porque la cantidad ha disminuido, sino porque salvo aislados espectáculos (muchos de ellos reconocidos con premios en el Festival), ha sido parejo y un tanto pobre el resultado final, carente de búsquedas en torno al lenguaje teatral, poco atrevido y en ocasiones convencional. El tema actual prosigue su aparición lenta, embrionaria, todavía insegura, incursión de los dramaturgos más jóvenes como los de más expe-



riencia — pienso en Jorge Reyes en *¡Vaya!* e Ignacio Gutiérrez en *Kunene*. El primero toca aristas del tema laboral y el segundo muestra el internacionalismo no a través del tono épico, sino íntimo y chejoviano. El montaje de María Elena Ortega recrea el ambiente poético de la vida cotidiana en Angola y el heroísmo implícito en las renunciaciones individuales de estos hombres. Es un montaje rico en sugerencias aunque todavía no consiga el vuelo de un suceso teatral.

Obras conocidas de la década del 60 al 70 vuelven a las tablas: la exitosa *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene; *Adriana en dos tiempos*, de Freddy

Artiles y el *Decamerón*, de Héctor Quintero. En la primera, Armando Suárez del Villar ha intentado historizar la pieza, ver como a distancia este pilar de nuestra dramaturgia que es parte integral de la memoria teatral (como la propia imagen de Verónica Lynn en el rol protagónico), pero le falta la necesaria síntesis, se dilata por falta de ritmo y un excesivo respeto al original mantiene escenas que resultan gratuitas. *Adriana...* ha sido aligerada y casi vaciada de su más profundo sentido, a pesar de la funcionalidad del montaje y el dinámico movimiento interno propiciado por el director Miguel Montesco. Mientras, el *Decamerón* se ha abaratado, no tiene el mismo nivel de sugerencia y alusión, vuelve literal y explícito lo que en la puesta anterior era rejuco humorístico, picardía y subtexto. Los espectáculos de una sola figura (Zenia Marabal, Sara Larocca y Zoa Fernández, entre otras) demostraron ser una posibilidad para la escena viable, funcional y no siempre aprovechada.

De esta manera tres vertientes configuran el repertorio: la temática actual, las obras conocidas de la dramaturgia y las experiencias unpersonales. Ellas caracterizan la temporada en sus rasgos más generales (descuento el Festival porque *Tablas* le dedicó muchas páginas) y se resienten de la falta de espectáculos de resonancia artística, elaboración del lenguaje y de la imagen teatral.

Lo más preocupante entonces es este punto muerto —de crisis de maduración o reflexión— en que han coexistido en cartelera obras intrascendentes para los espectadores, porque en esencia no tienen interés o porque hemos sido incapaces de encontrar una puesta vigente y actual. Por otra, la superficialidad preside la óptica para encarar al teatro de un Arbuzov, O'Neill, Artiles o Kesselring. Por lo que se opera una inevitable reducción o minimización del alcance conceptual de las obras y por lo tanto, del ejercicio intelectual del espectador. Su operación es mucho más fácil, la lectura del espectáculo trivial y los resultados más pobres. Corremos el riesgo de que los espectadores aso-

cien lo cubano contemporáneo sólo con el sainete, el localismo, el esquema, los tipos y arquetipos. Este fenómeno de "banalización del conflicto" se avizora en el punto de vista asumido por los autores de algunas puestas y es otra arista de facilismo, de las concesiones al público y el paternalismo con el espectador, que si bien no se realiza de forma consciente, compromete el resultado final y el balance de una temporada.

Conspira también con el entrenamiento del lenguaje. El estatismo, la falta de audacia y el convencionalismo no pueden arraigarse dentro de un movimiento teatral en plena búsqueda, preñado de insatisfacciones pero lleno de talentos que están en condiciones de dar lo mejor de sí para la escena.

Este es el llamado de alerta que despierta el año 1982 en la escena cubana. Porque *Huelga*, de Albio Paz, montaje de Santiago García, no puede ser un trabajo ocasional del repertorio, como tampoco *La emboscada* un ejercicio de renovación a partir de un texto, sino puntos de partida hacia conquistas superiores, cargadas de búsqueda experimental y que aporten a todos un descubrimiento.

Lo más significativo es que potencialmente las fuerzas del movimiento teatral están en activo, los colectivos mantienen su vida estable y un trabajo sostenido, los grupos más jóvenes no se duermen en los laureles, los estudiantes del ISA realizaron una hermosa demostración con *El pequeño príncipe*, de Saint-Exupéry, dirigidos por Flora Lauten, mientras el Taller de Teatro Nuevo (Ciego de Avila) constataba insospechadas posibilidades de creatividad y expresión contemporáneas. *Odebi el cazador* y *Trinitarias*, puestas del Conjunto Folklórico Nacional se pueden considerar sucesos teatrales de ejemplar tratamiento dramático y hondas raíces populares.

Y desde la perspectiva del futuro ha habido como una preparación de lo que en el año próximo puede proyectarse en toda su dimensión. Abelardo Estorino no sólo espera un montaje inteligente para su *Milanés*, sino reserva con *Morir del cuento* un punto culminante en su carrera inser-

tando su teatro en una corriente experimental, pero al mismo tiempo muy auténtica y cubana; Gerardo Fullea León nos depara sorpresas con el *Plácido* y *La querida de Enramada*, concebidas con espectacularidad y fuerza dramática; Gerardo Fernández trabaja sobre *La familia de Benjamín García* y *La ley del talento*, muy superiores a su producción anterior, como José Milián aguarda la puesta de *La era del garrote* y José R. Brene la de *Anti-huelga*. Baste sólo esta breve enumeración para constatar que hay una producción dramática de comprobada vitalidad que tiene que constituir una motivación fuerte para nuestros directores. Algunos trabajan en proyectos ambiciosos como el *Macbeth*, de Berta Martínez, inicio de una trilogía shakespereana, la obra alemana *Humboldt y Bolívar*, de Klaus Hamel, que codirigirán Mario Balmaseda y Hans Perten o *Fuenteovejuna*, puesta de Roberto Blanco con el recién creado proyecto "Teatro Irrumpe". El Teatro Escambray ha concluido una investigación sobre la temática juvenil de la cual se sienten confiados como promesa de un futuro espectáculo. Mientras a principios de 1983 se han producido tres estrenos de interés: el *Don Juan*, de Moliere, dirigido por Miriam Lezcano, que es indudablemente un encomiable trabajo colectivo sobre la obra más difícil del comediante francés, un esfuerzo serio con el estilo que aunque requerido de más dinamismo, nos depara un *Don Juan* cercano y útil: *El otoño del rey mago*, aproximación "relacionera" al mundo de Gabriel García Márquez y el esperado estreno del maestro Atahualpa del Cioppo: *Esta noche se improvisa*, de Pirandello, con el Grupo Rita Montaner. El *Don Juan* rompe con la tradición zarzuelera y estereotipada del donjuanismo para revelarnos la pasión del personaje por la vida en su más amplia dimensión, mientras que la "comedia" de Pirandello tiene según Del Cioppo muchos puntos de contacto con el teatro contemporáneo y con Brecht. Si el compás de espera de 1982 tiene alguna utilidad, ésta sería la preparación de una temporada más intensa y fecunda. Entonces no estaría justificada pero sí, al menos, recompensada la tregua.

TEATRO Y BALLET

MEDEA

Dentro del repertorio del Ballet Nacional de Cuba se ha asumido, como frecuente método de creación artística, la puesta en escena de coreografías basadas en obras teatrales, clásicas por su trascendencia y perdurabilidad.

A títulos como *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Doña Rosita la soltera* se adicionan, a partir del recién finalizado VIII Festival Internacional de Ballet de La Habana, los estrenos de *Hamlet*, *Las peri-*



cas, y *Medea*; y un análisis de este último no puede eludir la referencia a que fue de los tres el que menor acogida recibió por parte del público, a mi juicio porque los logros formales de su concepción artística no pudieron sortear los escollos de la pobreza coreográfica y del trazado aún imperfecto de la protagonista de la tragedia griega.

El anuncio de los créditos con la prima ballerina absoluta Alicia Alonso al frente, y un elenco que integraron los primeros bailarines Mirta Pla y Jorge Esquivel auguraban un ballet de sumo interés que en la práctica no obtuvo los resultados esperados, en tanto el talento de los intérpretes no es el único factor capaz de imprimirle autenticidad a una pieza, uno de los sellos distintivos que caracterizan a las grandes obras de arte.

Retomando la celebridad de la tragedia homónima de Eurípides, una *Medea* que patentiza —lo que fue una idea audaz para su tiempo— la nulidad de las tradiciones de estirpe del héroe trágico frente a las pasiones humanas, el coreógrafo checo Jiri Nemecek, quien tuvo una experiencia anterior con la compañía cubana en la década del sesenta con la obra *Hiroshima*, acoge no con absoluta fidelidad la fábula para ofrecer su visión particular.

Desde el punto de vista coreográfico llama la atención como primer inconveniente la subutilización del cuerpo de baile, presente esporádicamente como reafirmador del ambiente epocal y que amén de manifestar un desequilibrio en la composición de la puesta no contribuye a intensificar la atmósfera dramática.

Es posible que en Nemecek haya influido la manera de Eurípides de enfocar los coros —prontos a su total desaparición— sin el realce que tuvieron en las obras de sus contemporáneos como Sófocles y Esquilo, y que en *Medea* sólo tienen el papel de comentador de la acción, pero lo cierto es que le es imposible mantener su fuerza trágica sin el consenso del trabajo de grupo en lo danzario que tanto vigor prestan a representaciones de semejante factura como *Edipo Rey* y cuya ausencia reflejan debilidad en las proyecciones plásticas del diseño coreográfico.

Con respecto al contenido, utilidad histórica aparte, al coreógrafo checo parece interesarle el argumento como una tragedia presente en nuestro tiempo, opción que se le facilita por la imagen realista que Eurípides posee al plasmar los conflictos del hombre. Por tal razón el subtexto ideológico que tanta significación aporta a la obra, como la crítica a la discriminación de la mujer —por demás extranjera— en la sociedad ateniense del siglo V, época que sin ciudadanía el único medio de subsistencia radicaba en la esclavitud limitada, no están acentuados ni sustituidos por otros presupuestos que motiven la reflexión.

Y es que siempre que se asiste a la recreación de una pieza teatral se aspira a un resultado que por su contenido estético-ideológico, aunado a una consecuente forma artística, sea capaz de dialogar en términos nuevos con el espectador, incluso si respeta el período histórico del original. De acuerdo a los principios del coreógrafo, de contemplar las intenciones de Eurípides, ofrece dificultad comprender que la tragedia de *Medea* es la de una mujer foránea que sin la protección social que le brinda su matrimonio, vislumbra el holocausto de sí misma y por tanto de su descendencia.

El ballet se queda en la mitad del trayecto porque ni siquiera su argumento es explícito. Es significativo que no pueda prescindir de los monólogos porque prácticamente la esencia de la trama irrumpe en éstos para hacer más palpable que las soluciones coreográficas no bastan para transmitir el conflicto de la protagonista.

El único planteamiento intrépido que asume Nemecek es, en mi opinión, el que menos saldo positivo trasluce: el suicidio de Jasón. Cabe preguntarse si no es éste el factor de la obra que mayor penetración psicológica evidencia por parte de *Medea*. Igualmente se aprecia en el personaje central la repetición de pasos técnicos que no alegan a favor de la imaginación del creador y conspiran contra esa ya tradición de la compañía cubana de otorgarle un sentido a la ejecución corporal como medio de tránsito a una interpretación artística completa.



No obstante, *Medea* es un ballet de excelentes instantes. Se recuerda con agrado el pas de deux de Alicia con Esquivel y los magníficos movimientos con los que sugieren la relación amorosa, momento en que sin pretensiones eróticas se divorcia de lo grotesco para resolver con fluidez y creatividad el nacimiento de los hijos, sólo entorpecido por el largo camino que recorren los niños en el escenario, provocado tal vez por la poca funcionalidad del ciclorama que sirve de escenografía.

Para analizarlo con más elementos es necesario tener en cuenta que la decisión de Eurípides no es casual, no sólo el per-

sonaje masculino representa los sectores medios ávidos por tomar un lugar prominente en las actividades económicas, sino también desde el punto de vista trágico mantenerlo con vida constituye el mejor credo para la venganza de Medea, que tienen su razón de ser en el sufrimiento perenne de Jasón por la pérdida de sus hijos y el derrumbamiento de sus aspiraciones sociales.

Si Nemecek toma partido o no por Medea es en definitiva la virtud de esta versión porque con esto el coreógrafo checo, al igual que Eurípides, abre una interrogante que admite múltiples respuestas y obligan a la meditación.

Sobrio, bello y estilizado resultó el vestuario de Jindra Hirshova, creativo en los detalles que distinguen a Medea como princesa jónica; con iguales características positivas las luces de Salvador Fernández constituyeron elemento activo en la representación, sobre todo en los momentos de gran tensión y en los monólogos de la protagonista. Estos dos recursos técnicos magnificaron el espectáculo por su correcta inserción en la coreografía.

No precisamente digna de encomio fue la escenografía, por su poco valor. Sin estar en desacuerdo con la tendencia actual a cierta austeridad en los decorados, es lógico que se exija un diseño en esa esfera capaz de cumplir una función, que en este caso no se logra en tanto se puede prescindir de la misma.

La riqueza armónica y la excelente interpretación que hace la orquesta del Gran Teatro García Lorca de la música de Jiri Benda y Ladislav Simon dotó a esa manifestación de gran atractivo, tanto que pudo destacarse por encima de la coreografía: lamentable conclusión para una obra de ballet.

Una opinión de consenso que juzgue la efectividad de la danza junto a todos los factores que contribuyen a destacarla, inevitablemente se inclina a favor del criterio de que no fue esta *Medea* una solución convincente para la tragedia de Eurípides.

(Myrna Céspedes. Fotos: Marquetti)

TEATRO Y BALLE

LAS PERICAS

Los ballets inspirados en textos dramáticos han llamado siempre la atención de los coreógrafos y salvo algunas excepciones, han sido también favoritos del público en todo el mundo.

Las adaptaciones de textos dramáticos al ballet han recorrido ya un largo camino, con resultados muy diversos que van desde la trasposición casi literal —desde el punto de vista estructural— a la simple referencia circunstancial que se establece a través de un personaje de una obra determinada que lucha con sus conflictos existenciales. Sin olvidar las experiencias excepcionales de autores que son representados en la escena junto a los personajes que han creado, o sea, el autor tratado como un personaje dramático más.



hoy es uno de los autores sobre cuyas obras se hayan hecho más versiones, pero hay otros con varios títulos que han pasado la prueba también con éxito, y quizás el ejemplo más notable sea el de Shakespeare con su *Romeo y Julieta* o con *Hamlet* —estreno de Iván Tenorio en el VIII Festival Internacional de Ballet de La Habana—. Operas, operetas y hasta comedias musicales han sido también adaptadas a espectáculos puramente danzarios. Fragmentos de estos últimos constituyen, por ejemplo, el repertorio de una compañía como The American Dance Machine. Asistir a una función de ésta es presenciar los mejores números del musical norteamericano —desde *Show Boat* hasta *Cabaret* o *The Best Little Whorehouse in Texas*— lo que es decir: números musicales que han sobrepasado el contexto dramático que les originó.

Los resultados, eso sí, han sido muy variados, grandes obras de teatro convertidas en piezas coreográficas aburridas, intrascendentes. Textos dramáticos francamente flojos que se crecen gracias al trabajo del coreógrafo —no sólo el creador de los pasos de una danza sino también dramaturgo y director de sus espectáculos. Más, por desgracia, el caso más frecuente es el de los ballets basados en obras dramáticas que no igualan a su fuente de inspiración. Casi siempre, por un problema de lenguaje. El lenguaje en el teatro —quiero decir, el texto que pronuncian los actores— es, en toda obra importante, un material extraordinariamente sugerente, un material con el cual director y actores trabajan enriqueciéndolo con la pronunciación, la entonación, con la adición de un acento típico y la conjunción con los movimientos adecuados. Al adaptar al ballet una obra de teatro dramático el lenguaje de las palabras desaparece y se hace necesaria la sustitución de éste por el lenguaje de los gestos. Y no sólo es una cuestión de que el coreógrafo no pueda utilizar un personaje para narrar una anécdota pasada o anunciar un acontecimiento que está por venir, y limitarse a mostrar a los bailarines en el escenario, siempre en presente. Es también una cuestión de desnivel porque no siempre los co-

Un ejemplo puede servirnos para ilustrar esto, en el Festival Interballet de coreografía contemporánea de los países socialistas celebrado en Budapest, Iván Markó, coreógrafo y primera figura del Ballet de Gyorg (Hungría) presentó una obra de este tipo: *Los instantes de la verdad*. En ella Federico García Lorca luchaba junto a sus más queridos personajes por la libertad de creación, por la afirmación de la vida y del amor. El momento culminante del ballet —de toda una noche— lo constituye el pas de deux de Adela (*La casa de Bernarda Alba*) con el propio García Lorca.

Casi puede decirse que los coreógrafos sienten especial predilección por trasladar piezas dramáticas a la danza. García Lorca

reógrafos poseen un lenguaje gestual que puede equiparse al textual propio de un Shakespeare por ejemplo; independientemente de que pueda alguien considerar a algún coreógrafo superior al dramaturgo inglés o de que aquél realmente lo sea —si no fuera además un absurdo comparar a un dramaturgo con un coreógrafo hasta ese punto.

¿Y qué ocurre cuando el coreógrafo tiene la posibilidad de trabajar con el autor de la obra que intenta adaptar? Sin dudas, parece ser la situación ideal. Y éste es el caso de *Las pericas*, coreografía de Gladys

dys González según la farsa homónima de Nicolás Dorr.

Así Gladys tuvo la posibilidad de contar con una adaptación de primera mano, lo que siempre asegura que la obra no sea acusada de apartarse del super-objetivo del original o como en otros casos se ha dicho, de serle "infiel" a su autor. Tuvo también la asesoría del propio Dorr en el proceso de montaje. *Las pericas* es, además de un título importante, una obra ampliamente conocida, lo que facilita la comprensión por parte de un buen sector del público. Y por si esto fuera poco, *Las*



pericas es una selección que le viene como anillo al dedo a una compañía como el BNC, donde hay una gran cantidad de bailarinas excelentes para las cuales Rosita —la hermana pobre—, Felina, Panchita y Serafina —las tres hermanas ricas— son cuatro personajes magníficos: el pretexto para cuatro brillantes caracterizaciones.

Sin embargo, aún cuando sea un espectáculo por momentos disfrutable y una experiencia sin dudas significativa en la carrera de la coreógrafa, no es un ballet que desde el punto de vista artístico ni siquiera iguale a su contrapartida dramática.

Primero, porque al hacer la adaptación para ballet Nicolás Dorr simplificó tanto sus planteamientos originales que sorprende el resultado: ¿Es tan sólo *Las pericas* la coexistencia de cuatro mujeres? ¿Es posible reducir la relación entre las hermanas ricas y la pobre a unos breves

intercambios de miradas y algunos golpes histéricos? ¿Es Rosita tan sólo "la hermana pobre"? ¿Dónde está la "mezcla de absurdo y realidad" de la que incluso se habla en las notas al programa? Siempre había visto muchas más cosas en *Las pericas* —la obra— que lo que me transmitió su versión al ballet.

Segundo, porque desde el punto de vista coreográfico *Las pericas* es una obra llena de lugares comunes pero ni siquiera de lugares comunes de la propia Gladys. En el baile de Felina (Mirtha García) y Panchita (Caridad Martínez) es donde esto resulta más evidente ya que estas bailarinas son personalidades muy definidas y se caracterizan por logros muy específicos en roles del repertorio clásico. Gladys las ha dirigido para que ejecuten pasos y movimientos que ya han hecho muchas veces —y que saben hacer a la perfección— pero éstos están fuera de contexto. Si es posible aplaudir a las intérpretes, no ocurre lo mismo con la coreógrafa: ¿por qué en la búsqueda de los desempeños brillantes las ha colocado en el camino de los alardes técnicos de probada efectividad y no en el de los logros novedosos? Algo similar ocurre con la Rosita de Aurora Bosch: ¿no era mejor exigirle algo nuevo a la intérprete? Mucho más acertada estuvo Uranis Urbino como Serafina porque su desempeño fue el más coherente y su personaje, que era el de menos posibilidades espectaculares, le permitió en definitiva desarrollar una actuación llena de sugerencias.

Otro aspecto que atenta contra el resultado final de *Las pericas* es la música de Rembert Egües. Llena de temas que parecen haberse oído antes actúan incluso en contra de la progresión dramática del ballet, sobre todo al final.

Es lamentable que *Las pericas* no resulte un acierto en la carrera de Gladys González, una creadora extraordinariamente trabajadora, constante como pocos. Pero no lo es, fundamentalmente, porque no se puede abordar la danza tal y como lo ha hecho esta vez. Ella ha demostrado antes que puede hacer otras cosas. (*Orlando Taquechel*. Fotos: *Marquetti*)



LIBROS

LA DRAMATURGIA DE BRECHT

A la vasta y compleja bibliografía existente sobre Bertolt Brecht —en la que se destacan libros como *Introducción a la obra de B.B.*, de André Gisselbrecht; *Bertolt Brecht*, de Volker Klotz; *Brecht*, de Hans Egon Holthusen; *Lectura de Brecht*, de Bernard Dort; *El teatro de Bertolt Brecht*, de Hohn Willet; *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, de Jacques Desuché; *Bertolt Brecht*, de Weideli Walter; y *Brecht, dramaturgo*, de Ronald Grey—, la autora de la RDA Kathë Rulicke-Weiller¹ aporta un ensayo novedoso y audaz. *La dramaturgia de Brecht* es, sin lugar a dudas, un estudio pretencioso y abarcador sobre la dramaturgia brechtiana no sólo en su aspecto de obra dramática, sino como teoría teatral y método de escenificación; ya que, como apunta la autora: "La dramaturgia de Brecht debe extenderse a todos los campos del teatro" (pág. 37). Posee, además, la virtud de estar escrito por alguien que colaboró con el maestro y que aporta una

visión coherente y socialista de este fenómeno artístico.

Brecht ha sido en muchas ocasiones tergiversado, criticado injustamente, malintencionadamente clasificado y dividido arbitrariamente en etapas, y Rulicke-Weiller pone los puntos sobre las íes, ordena inteligentemente la dramaturgia de Brecht y ofrece una correcta ubicación del dramaturgo, estableciendo influencias y delimitando aportes propios. Así, a partir de un trabajo serio de investigación, esclarece muchas de las zonas del pensamiento estético de Brecht más confundidas y oscurecidas por los críticos, como la famosa teoría del *Verfremdung*.

Son particularmente importantes dentro de este estudio algunos capítulos como: "El *verfremdung* como medio artístico de la dialéctica materialista" (p.p. 100-116); "La dramaturgia de Brecht como continuación de la dramaturgia de las obras épicas" (p.p. 163-213), que comprende aspectos como el estudio de la fábula, el de las tradiciones del teatro épico y las influencias del arte soviético en la dramaturgia brechtiana; así como "Las fábulas de las obras estructuradas de acuerdo con las leyes del movimiento de la sociedad", donde desarrolla un pormenorizado análisis de piezas como *Vida de Galileo*, *La madre*, *Santa Juana de los mataderos* y *Coriolano* (p.p. 228-288). El libro cierra con una tercera parte dedicada a "La manera de actuar en el teatro de Brecht".

Llama la atención en este ensayo las citas que, por sí solas, conforman prácticamente otro ensayo, por sus sagaces y documentados planteamientos e información.

Resalta, de igual modo, la extensa bibliografía escogida y el nivel de información actualizada.

Estamos ante un ensayo que puede ser de utilidad no sólo para teatristas, profesores e investigadores, sino también para el lector en general, por lo ameno de la exposición y porque ayuda a entender mejor a un autor tan recurrido entre nosotros y de tan considerable influencia en el teatro

¹ Kathë Rulicke-Weiller: *La dramaturgia de Brecht*, Editorial Arte y Literatura.



latinoamericano actual. Sólo debemos señalar algunos aspectos donde la autora no se muestra todo lo objetiva y prudente que debiera, tal vez motivada por un excesivo culto al gran teatrista.

Resulta poco profundo el análisis de la etapa no marxista de Brecht, justificado por cierto por el interés fundamental de la autora en abordar con amplitud el período trascendente de Brecht; aquel en el que comienza a ejercitar una dramática nueva, basada en la concepción filosófica marxista y en su vínculo con el proletariado. No obstante, creemos que la primera etapa de Brecht merece un desapasionado análisis, que no se plantee justificaciones ni oculte la base idealista, nihilista y anárquica de este período, cuando el propio autor así lo reconocía a partir de la década del treinta. Soslayar, como pretende Rulicke-Weiller, la vigorosa influencia expresionista y del movimiento de la "nueva objetividad", es ofrecer una imagen falsa de ese período que impide observar la hermosa y radical transformación ideológica y estética del teatrista a partir de su compromiso marxista (p.p. 5-24).

De igual modo, en aras de otorgar a Brecht la supremacía sobre Erwin Piscator, la autora incurre en el error de valorar precipitada y parcialmente a esa otra figura cimera del teatro alemán contemporáneo. Afirmar que "El objetivo de Piscator era el gran acontecimiento teatral. Brecht deseaba el acontecimiento teatral como medio, como introducción a la lucha de clases práctica, que continúa fuera del teatro" (pág. 28), es aminorar indocumentadamente al primero, presentándolo como superficial; cuando lo atribuido a Brecht era también ejercicio en Piscator. ¿Puede la autora olvidar las repercusiones sociales y políticas de espectáculos piscatorianos como *Banderas* o *Tormenta en Goetlandia*? Es cierto que Brecht trasciende a Piscator en su calidad de dramaturgo, filósofo y gran teórico teatral, pero es también cierto que Brecht junto a aquél tuvo sus primeros contactos con un enfoque marxista de la historia, adquirió conciencia de la función política del teatro y descubrió las posibilidades nuevas de la dramaturgia épica.

También resulta parcial y esquemática la contraposición entre el teatro aristotélico y el épico, ya que se parte del presupuesto de que el épico es superior y el único capaz de ofrecer una concepción marxista del mundo. En el capítulo denominado "Algunos aspectos de la relación de Brecht con el teatro aristotélico" (p.p. 142-153), absolutiza los valores reales del teatro épico en detrimento de una valoración objetiva de la llamada dramaturgia aristotélica. Se considera a ésta como sicologista y que aborda sólo problemas individuales, por lo que no puede transmitir visiones sociales, cuando, curiosamente, toda la dramaturgia griega ofrece para el historiador una fuerte documentación sobre las ideas sociales y políticas de la Grecia del siglo V a.d.n.e.. Aspecto que sería imposible si, como se afirma en este estudio, tal dramaturgia hubiera reflejado situaciones puramente privadas.

Tiende también la lectura de este capítulo a concluir erróneamente que es imposible hacer obras de estructura aristotélica a partir de una concepción marxista del mundo. Esta aseveración arriesgada pone un freno a las búsquedas formales que todo artista tiene el derecho —y diríamos, el deber— de ejercitar.

Establecer un signo de igualdad entre teatro aristotélico y filosofía idealista y teatro épico y filosofía marxista es separar esquemáticamente los presupuestos artísticos y dilapidar para nuestra ideología una estructura dramática sumamente válida para nuestro teatro latinoamericano, donde la identificación, la emoción y la profundización psicológica de los héroes adquieren una incuestionable demanda.

De igual modo, resulta injusta la valoración de Enrique Ibsen y Anton Chejov (p.p. 143-145), cuando afirma, refiriéndose a la dramaturgia aristotélica en la que ubica a estos escritores: "Los seres de esta dramaturgia ya no transforman la sociedad. En Ibsen, temen al mundo, aún cuando éste sólo se introduce como pasado en su presente. Aunque algunos —en el mejor de los casos, como en Chejov— sueñan con una vida mejor, el ordenamiento de las situaciones de la fábula bloquea de inicio toda conclusión para la sociedad" (p.p. 144-

145). Estas palabras parecen haber sido escritas de espaldas a obras como *Casa de muñecas* o *El jardín de los cerezos*. Además, se arriesga a la unión simplificada de autores disímiles.

Afirma también, incomprensiblemente: "(...) En el drama aristotélico del capitalismo tardío, las ideas fundamentalmente privadas de las figuras no sólo dicen poco de importancia general para la sociedad, sino que con el coro (...) han desaparecido de la obra las ideas del autor y de la sociedad" (pág. 145). Tal afirmación obvia, incomprensiblemente, una de las características de los autores anteriormente mencionados, que es la de expresar sus ideas y las de su tiempo por boca de algunos de sus personajes. Sin embargo, se reconoce la incursión de Brecht en la estructura aristotélica en una pieza como *Los fusiles de la madre Carrar*. Y afirma Rulicke-Weiller: "Brecht hizo el intento de lograr 'efectos aristotélicos' cuando se presentó una situación en la que debía llamar directamente a la acción con su obra" (pág. 147). Con lo que acepta, implícitamente, la validez de esta dramaturgia ante situaciones de urgencia social. Aquí se demuestra, precisamente, la eficacia del método aristotélico por vía de la identificación y la emoción.

Al considerar que en *Los fusiles*... el cambio rotundo del personaje central y de su circunstancia no conduce a la destrucción, sino a una nueva situación favorable (la Carrar luego de producirse la escarmentadora muerte de su hijo, decide entregar las armas e incorporarse ella misma a la lucha), llega a la conclusión de que es éste un aporte de Brecht, lo que hace que estemos en presencia de una "nueva dramaturgia aristotélica". Olvida la autora que en la trilogía *La Orestíada* de Esquilo, el final no es de destrucción sino de salvación para el héroe; como sucede también en *Edipo en Colona* de Sófocles. De manera que la destrucción final no tiene por qué entenderse como una característica definitoria del drama aristotélico tradicional. Esa fue una equivocación de Goethe que no hay por qué repetir. Ya el ensayista inglés Albin Leski en su estudio "Concepto de lo trágico", llama la atención sobre esto,

denominando *tragedias de situación trágica* a este tipo de dramas con desenlace reconfortante, producidos en el siglo de oro griego.

De igual modo en el capítulo "Delimitación entre la dramaturgia de Brecht y la dramaturgia de la desintegración" (p.p. 288-300), debe recibirse con reservas el implícito postulado de que toda la dramaturgia que no sea épica pertenece, irremediablemente, a la dramaturgia de la desintegración; es decir, a un teatro decadente, subjetivo e ineficaz socialmente. El exceso de celo al defender lo que es, en realidad, una línea de trabajo dramático, la lleva a absolutizarla como la única válida para un enfoque marxista del mundo y a negar, extemporáneamente, diversos caminos estéticos, válidos en sus contextos sociales y rescatables, en determinados aspectos, para un teatro del socialismo.

Ahora bien, no obstante estas limitaciones de enfoque en determinados pasajes, el ensayo cristaliza cuando se refiere, específicamente, al análisis de la dramaturgia brechtiana, de sus especificidades como un tipo de teatro vital y honda resonancia en nuestro teatro nacional.

Se agradece en el ensayo la incorporación de algunas citas de Brecht sumamente valiosas por su vigencia y utilidad, como aquella donde señala: "Por algún tiempo habrá que hablar sobre lo poético en las piezas y lo artístico en su representación. (...) Sin embargo, generalmente no analizamos más las obras de arte por su lado poético (artístico) y nos contentamos también con obras que no tienen ningún encanto poético, así como son representaciones que ya no tienen ningún encanto artístico. Las obras y representaciones de este tipo pueden producir sus efectos, pero no serán profundos, ni tampoco en el sentido político. Precisamente una particularidad de los medios teatrales es la de transmitir conocimientos e impulsos en forma de placer; la profundidad del conocimiento y del impulso corresponde a la profundidad del placer" (p.p. 73-74). O este otro pensamiento: "La nueva clase ascendente, (...) y aquellas que luchan junto a ésta, tienen que relacionarse con la razón y el sentimiento en una gran contradicción productiva. Los

sentimientos nos conducen a la más extrema tensión de la razón, y la razón depura nuestros sentimientos" (pág. 95).

Por su parte, Käthe Rulicke-Weiller, al señalar las influencias de Meyerhold y Eisenstein en la dramaturgia de Brecht, entiende la imprescindible traslación y acomodamiento de estos influjos, hechos por Brecht de acuerdo a sus necesidades; y expresa entonces la autora un criterio de interesante aplicación para una zona de nuestro teatro actual, empeñado en asimilar corrientes del teatro latinoamericano insurgente: "La diferencia en la situación histórica condujo a otras tareas y, a la vez, a otros medios artísticos" (pág. 205). Y más adelante afirma: "(...) la forma de cada obra debe surgir de su propio material y de la vida..." (pág. 207)

Observaciones juiciosas como éstas, matizan un ensayo que, indudablemente invita al análisis y a la polémica. (Nicolás Dorr)

TIEMPO CON SHAKESPEARE

Recientemente la Editorial Arte y Literatura publicó en su colección de Biblioteca de Literatura Universal dos compilaciones (ambas en dos tomos) de tragedias y comedias de William Shakespeare, cuya selección e introducciones generales y por obras estuvo a cargo de la destacada especialista Beatriz Maggi.

Dentro de las actividades de la primera Feria Internacional del Libro Habana 1982 se llevó a cabo el lanzamiento del título *Tiempo con Shakespeare*,¹ del profesor Mario Rodríguez Alemán, publicado en la colección Crítica de la Editorial Letras Cubanas. Sin duda, la conjugación de estos acontecimientos editoriales y empeños investigativos enriquecen el acervo biblio-

¹ Mario Rodríguez Alemán: *Tiempo con Shakespeare*, Editorial Letras Cubanas.

gráfico y cultural de la ciencia teatral cubana. Valgan estas primeras consideraciones para enmarcar el título que motiva esta reseña. *Tiempo con Shakespeare* es un libro estructurado internamente en dos partes, que responden a su vez a la tesis y objetivo de su autor: la imposibilidad de abstraer a Shakespeare de las concepciones y problemas históricos de su época y la forma en que los reflejó en su obra.

Sobre esta base, Mario Rodríguez Alemán aborda en la primera parte del libro, que



consta de cinco ensayos, el estudio de la sociedad y el sistema ideológico del momento de transición en que vivió el dramaturgo inglés (1564-1616), la relación entre la vida y obra de Shakespeare y la escena isabelina, y la contribución de éste tanto a la transformación del arte teatral de su época como a los cimientos del teatro moderno. La segunda parte concluye con el ensayo más extenso, dedicado al estudio de *Hamlet*, que, al decir de Rodríguez Alemán, quizá sea la pieza de Shakespeare más popular, sobre la que más se ha escrito y la que mejor explique "de modo concreto los problemas históricos que carac-

terizaron el reinado de Isabel I en el último período de su vida". En este sentido, el crítico teatral, desde una abierta perspectiva social, tan soslayada por los estudiosos del caballero de Strafford-on-Avon, va desbrozando, como si fuera el enigma de una novela policial, las interpretaciones más representativas sobre la obra, y descubriendo nuevas aristas de *Hamlet* en su interrelación con los demás personajes.

Y en este contrapunto dialéctico de las dos partes del libro se alcanza a comprender que la genialidad creadora de Shakespeare estriba fundamentalmente en su capacidad para reflejar en sus obras de manera tan profunda y compleja una realidad histórica, aunque se llega a discernir también que esta capacidad se logra por la integración vital del artista al proceso político, social, económico y cultural de su época. Y ya en este plano totalizador vale la pena mencionar algunas otras conclusiones que se desprenden de la lectura del libro, que si bien no son novedosas, son verdades a veces olvidadas tanto en la teoría como en la *praxis* teatrales, a saber: la imprescindible e impostergable necesidad de conocer fundamentalmente las obras dramáticas por su puesta en escena, y, por consiguiente, la reafirmación de la interrelación dialéctica indisoluble de núcleo literario y representación en la creación dramática, la importancia de la relación armoniosa entre público y hecho teatral sobre la base de una efectiva comunicación. . .

Tiempo con Shakespeare no es una obra erudita ni pretende agotar el tema literario de Shakespeare, que, como tal, al igual que la imagen artística de *Hamlet*, es infinito por su significación; pero, sí es una valiosa contribución al conocimiento del pensamiento y la obra del que fuera, según Ben Jonson, el "alma de su época".

Evidentemente el desarrollo cualitativo de nuestra sociedad impone la búsqueda de nuevas concepciones en la valoración de períodos, movimientos, obras y personajes literarios, tanto de nuestra historia cultural como de la universal. *Tiempo con Shakespeare* irrumpe con fuerza desde esta perspectiva. Y es éste su mejor valor. (Amado Córdova Herrera.)

DE HERMINIA SANCHEZ SU TEATRO

La aparición de un tomo selectivo del teatro escrito por la reconocida actriz Herminia Sánchez¹ coincidió con el aniversario de más de una década de trabajo creador del grupo Teatro de Participación Popular, del cual la autora es una de sus fundadoras junto al director artístico Manolo Terraza.

El libro incluye tres obras ilustrativas de la labor del colectivo teatral con diversos sectores de nuestro pueblo durante la década del setenta. Inscrito el grupo dentro de los lineamientos de la creación colectiva y del movimiento de Teatro Nuevo, su dramaturgia parte de las entrevistas sostenidas con cientos de compañeros en la región escambrayana, en el puerto de La Habana y/o en zonas de los CDR de nuestra capital.

La dramaturga elabora sus textos a partir de investigaciones, sin desvincularse del equipo al cual pertenece como actriz principal; en todos los casos, las piezas responden a intereses estéticos e ideológicos del lugar estudiado pues su surgimiento lo determina el análisis de la región escogida. Existe por tanto una correspondencia efectiva entre propósitos y resultados tanto en la estructuración del discurso como en su plasmación escénica.

Cacha Basilia de Cabanao, la primera de las piezas del volumen, estrenada en julio de 1971 con actores no profesionales —constante que se repite en los otros estrenos de Participación Popular— emplea los resultados investigativos de la autora en Condado, pueblecito del Escambray; se compone de episodios, implica la presencia de dos personajes femeninos fundidos en una sola intérprete: Cacha, la campe-



sina de la Sierra y la justicia burguesa. La primera, impelida por las condiciones reinantes pasa de las manos del colonizador español a las de los yanquis para luego convertirse en santera y dueña de prostíbulos como medio de supervivencia. Cacha Basilia es la Isla con su república a cuestas —según señaló el programa de estreno— mientras que la justicia burguesa es una acusada permanente en el transcurso de la lectura dramática.

A partir del advenimiento de la Revolución la serrana Cacha presenta ciertas debilidades como la tendencia al consumismo desenfadado, a la crítica estéril y no brindar el concurso que le corresponde en la hermosa lucha diaria de todos los cubanos; finalmente, luego del autorreconocimiento de sus errores, se une con amor a la tarea revolucionaria. Esta pieza auténticamente teatral, intensa y dinámica en sus acciones, posee un diálogo ágil y espontáneo con matices poéticos y violencia verbal, frases ingeniosas, música, baile, utilización de los

¹ Herminia Sánchez. *Teatro*. Editorial Letras Cubanas. Ciudad Habana, 1982.

sonidos como efectos dramáticos; se destacan por su expresividad el monólogo de Cacha después de la violación de su hija y la escena de la santería.

La historia de las batallas de los portuarios en la seudorrepública, así como rezagos en la conducta de algunos de ellos posterior al triunfo de 1959 encierra el contenido de *Amante y Penol*, estrenada en 1972 y que fuera vista por diecisiete mil espectadores en varias giras.

Compuesta por más de quince escenas con prólogo y epílogo, se manifiesta en ella la influencia de Brecht por el uso del distanciamiento, tal el empleo del guaguanco para narrar los hechos del pasado. Como señalara la crítica Rosa Ileana Boudet: "la estructura episódica facilita que los actores más que "encarnar" los papeles, los describan, los demuestren, (...) se logra la unión con el público sobre la base de



una nueva ingenuidad"². El texto entrega la terrible existencia y la explotación a la que eran sometidos los portuarios, así como la aparición de líderes como Margarito Iglesias, fomentadores de la acción concientizada de este sector proletario. Pueden considerarse logros la presencia de situaciones y lenguaje simbólico, junto con personajes vitales dentro de un estilo sencillo y claro para todos los públicos.

Como saludo al XIII aniversario de los CDR se presentó en 1973 *Audiencia en la Jacoba*, esfuerzo loable por llevar al escenario la importante y tenaz actividad de esta organización de masas. Enmarcada dentro de una asamblea de choque de emulación, núcleo central e impulsor del conflicto que utiliza la narración de diversos frentes cederistas: prevención social, salud pública y vigilancia, entre otros, además adiona prólogo y epílogo y canciones. Si bien puede señalarse cierto exceso verbal y reiteración en algunas situaciones, a su favor se apunta la voz del pueblo siempre presente, la fidelidad a hechos acaecidos y una gran economía de medios expresivos en la concepción de los ambientes reproducidos.

El prólogo de este nuevo texto de repertorio teatral —debido a los periodistas e investigadores Carlos Espinosa Domínguez y Francisco Garzón Céspedes— justamente valorativo, informa no sólo sobre la palabra escrita sino también abunda profusamente en el desarrollo y significación del grupo Teatro de Participación Popular. De esta manera el volumen se convierte, además, en merecido reconocimiento a una labor artística de notables frutos que, fundamentada en la investigación de diversas zonas de nuestra realidad, constituye una respuesta a la tan necesaria relación entre los teatristas y las masas. (*Roberto Gacio Suárez.*)

² Rosa Ileana Boudet. "Notas sobre el nuevo teatro y los CDR" en *Revolución y Cultura*, La Habana, septiembre de 1977, no. 61, p. 58.

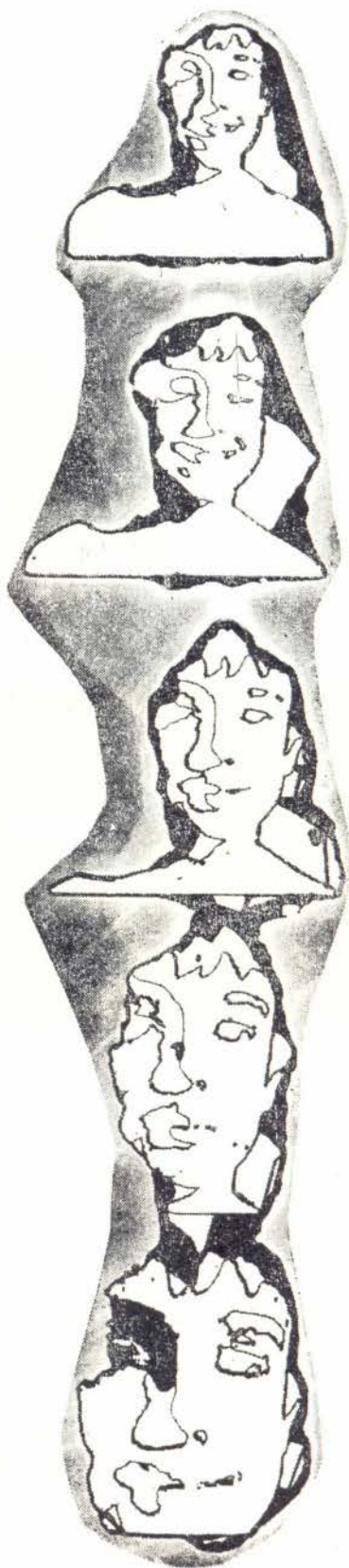
LOS NOVIOS: OTRO PUNTO DE VISTA

Eberto García Abreu
y Carlos Celdrán Pérez

En este trabajo nos proponemos hacer un somero análisis de la obra *Los novios*, de Roberto Orihuela, a partir de diversas confrontaciones con los espectadores. Hemos tenido oportunidad de contactar con públicos de intereses y niveles distintos de acuerdo con el lugar donde se desarrolló la representación; particularidad que nos resultó de mucha utilidad al valorar la eficacia de la obra.

En la Escuela pedagógica Salvador Allende, en las afueras de la capital, después de una presentación especial de *Los novios*, tuvimos ocasión de intercambiar criterios con un grupo de jóvenes espectadores, quienes —como rasgo común entre la diversidad de sus opiniones— evidenciaban su identificación con los personajes de José y Julita. No obstante, este público analiza la actitud de los amantes desde una óptica diferente a la del autor: para esos jóvenes el conflicto representado es una realidad constatable, una vivencia consumada o potencial, que en la obra, más que defenderse, se censura. La necesidad de resolver su propio problema, buscando los medios y las vías para lograrlo, es la conclusión a que arriban los jóvenes espectadores y es, como obra que aborda el tema juvenil, el principal acierto de la pieza.

A pesar de esta virtud, la frustración amorosa y personal de la pareja es una solución que, creemos, la juventud actual no tiene por qué aceptar como única salida a este conflicto. De ella emana una conclusión demasiado aleccionadora y paternalista, como es pensar que dichas rela-



ciones son perjudiciales. No negamos el amor con que pudieron haber sido concebidos los personajes de José y Julita ni la disposición para comprender su problema, mas —estimamos— éste no fue develado con claridad y profundidad suficientes ni con todas las fuerzas que reclama. Estaría bien preguntarse —y consideramos que aquí radica una de las interrogantes más significativas de la obra: ¿hasta dónde son perjudiciales estas relaciones?, ¿se cuestionó esto alguna vez el autor?

Si José y Julita llevaron hasta el final sus relaciones y por ello fracasaron en sus juveniles intentos, ¿qué se nos quiere decir? ¿Que lo negativo radica en los extremos? Ciertamente éstos no son aconsejables pero en una obra donde se desea presentar el amor juvenil, los consejos no pueden malograrse con el criterio y el temor por dichos extremos. En todo caso —y éste es el de Julita y su José— defender ese amor, salvarlo arrastrando cualquier dificultad, resultaría lo válido. Mas, la obra no centró su conflicto en el amor de estos personajes sino en la compleja, vacilante y trágica realidad de un hombre que se debate en las aguas divergentes de dos ideas: Mario.

Para el dramaturgo se hacía necesaria la frustración amorosa de la pareja, con el objeto de desarrollar la difícil y hermosa personalidad de Mario, eje central de la trama; olvidando con ello, que si bien éste como militante comunista, y como hombre, evoluciona positivamente, Julita, como joven, como mujer y como ser humano, perdió lo que quizás era parte de su realización personal: el amor de José.

Para los padres y adultos en sentido general, la obra enfoca las relaciones amorosas entre las nuevas generaciones como una realidad diferente, con características opuestas a las mantenidas por ellos en sus tiempos. De ahí que en algunos espectadores existan criterios distintos al tratar de aliviar el conflicto dando apoyo a la pareja, investigando objetivamente en los problemas juveniles; y otros, siguiendo líneas contrarias, paralelas a las de Mario. El análisis de la realidad por parte del público y las posiciones que adopta ante

ella está muy relacionada con su nivel, sus intereses y el medio en que han vivido.

En una Comunidad campesina de Güines, es el caso, la mayoría de los asistentes a la función dan la razón a Mario porque es el portador de sus propias ideas y, además, porque en la obra no se destacan por encima de los rasgos humanistas del personaje, las características intrínsecamente negativas de su forma de pensar. De haber estado presentes, hubiese sido otro el efecto en el auditorio. El público, especialmente el juvenil y el adulto campesino, parte de estas conclusiones para identificarse con personajes distintos de la obra, en los cuales creen hallar la razón del conflicto; pero sus criterios no tendrán, dentro de la polémica, la fuerza necesaria para imponerse unos sobre otros. Pensamos que el autor, sin pretender transformar violentamente la conciencia de su público, debió dejar un margen para que los jóvenes, portadores de las nuevas ideas, encontraran argumentos sólidos para rebatir las posiciones de los adultos y sus concepciones.

Al tratar de responder a una necesidad apremiante de la juventud, la obra marcha hacia la copia fiel de la realidad en la que se dan incongruencias naturales y espontáneas que se plasman tal y como son en el texto. Se han presentado los puntos de vista que cada uno de los integrantes del conflicto tienen, sin que el autor se preocupe por definir su posición ante éste; se presenta una dualidad de opiniones que llevan a la ambigüedad de criterios entre el público y los propios personajes.

Es lógico que el autor no dé una solución única en la obra, pues ni la misma realidad la presenta; no pedimos eso, sino un cuestionamiento menos parcial de las fuerzas en pugna que contribuyera a un análisis más objetivo del público frente a la obra. Al parecer el personaje de Tano porta una filosofía que por su inmediatez resulta válida y realista. Pero en el plano de los hechos, es decir, entre José, Julita y su padre, el fenómeno queda reducido al intento aleccionador, donde el joven amor ha sido destruido por la experiencia de Mario y los suyos.

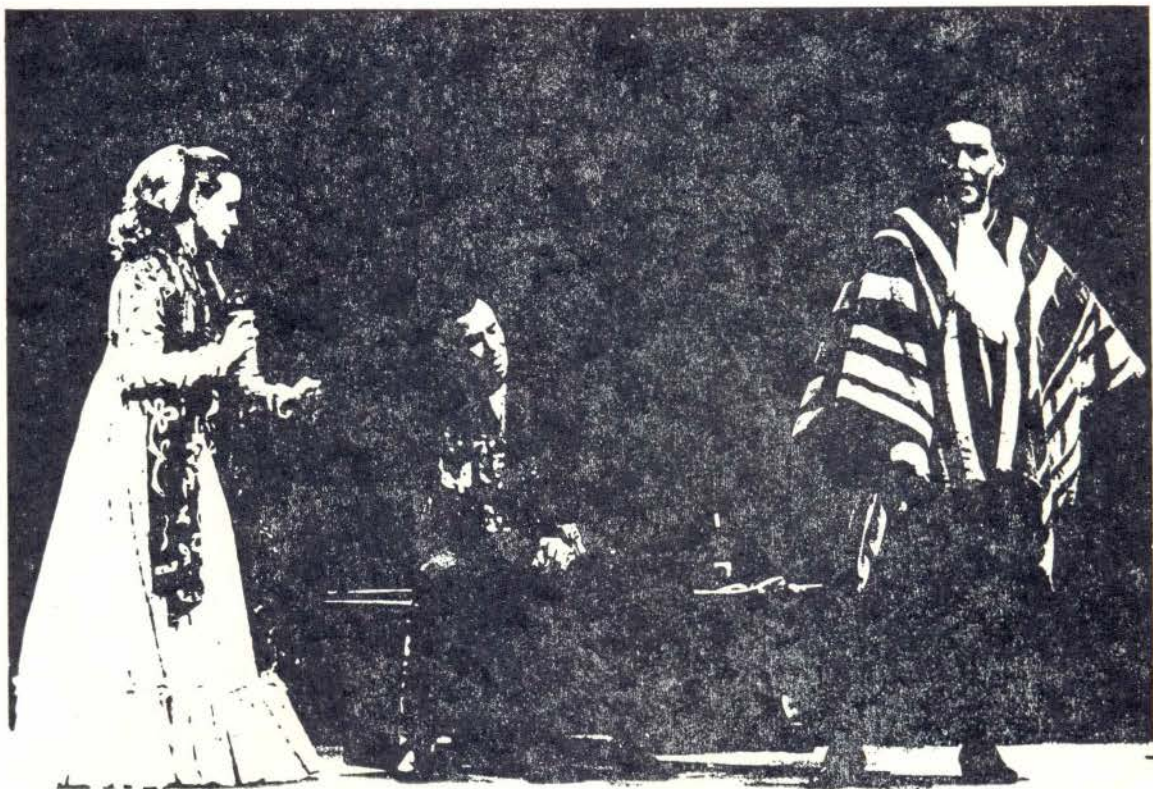
Entre las divergencias que hallamos en la obra, no sólo está la frustración de la pareja, sino también el desmoronamiento de las nuevas ideas. La actitud de los jóvenes se debilita paulatinamente, mientras que la figura de Mario adquiere cada vez mayor relevancia dentro de la trama; aunque se alude constantemente a la pareja, ésta desaparece de escena —específicamente José, ya que conocemos con anterioridad el final de Julita— sin aportarse una posibilidad de salvación. La juventud necesita ver reflejados sus problemas, no idílicamente ni de forma irreflexiva, de una manera crítica y profunda, que en última instancia demuestre su capacidad única de apoderarse del futuro. Además, los términos que se manejan en la asamblea del Partido —muy acertados— no se demuestran en los hechos, todo se sintetiza en el plano teórico, y esto el público no lo admite totalmente.

Hacia el final, el conflicto se diluye ante el descubrimiento de que la actitud de Mario, elaborada de modo que impacte al público como ejemplo de rectitud, se transforma: se ablanda y humaniza al no desentenderse totalmente de la muchacha durante el tiempo del embarazo; la contradicción fundamental se ve entonces, prácticamente eliminada, la joven no ha estado sola.

¿Qué pensar entonces? ¿Qué actitud condenar o comprender? Sin dudas, ante la falta de claridad, la obra se deshilvana en criterios y conclusiones disímiles.

La experiencia de la pieza denota la necesidad de abordar resueltamente la temática amorosa, las relaciones sexuales entre los jóvenes, y por consiguiente, su enfrentamiento con las ideas que se le opongan. Esta lucha por imponer la verdad ha de marcar toda obra que refleje los problemas de la juventud; la batalla por una nueva visión y comprensión de los problemas juveniles debe ser radical, coherente, crítica y —¿por qué no?— apasionada.





(Viene de la página 21)

escénicas, y propiciar, al mismo tiempo, el acercamiento de un público heterogéneo, lo que hace realidad la aspiración expresada en su primer manifiesto. Así ha logrado ser, en estos diecinueve años de labor en la sala Hubert de Blanck, un centro creador y difusor de nuestra cultura. Uno de sus aportes fundamentales ha sido la plasmación en la escena de una expresión nacional. Obras de nuestro teatro clásico que yacían olvidadas o menospreciadas, como las de Milanés y la Avellaneda, han sido representadas con un "lectura" contemporánea y crítica. En el caso de *El becerro de oro*, de Luaces, dirigida por Armando Suárez del Villar, podríamos hablar de descubrimiento, ya que su estreno, en 1967, fue su primera representación a los ciento ocho años de su creación. En cuanto al repertorio contemporáneo, el colectivo no se ha circunscrito a una sola línea expresiva. Obras de autores tan disímiles como Abelardo Estorino, Rolando Ferrer, Héctor

Quintero, José R. Brene, Freddy Artiles, Dora Alonso, Antón Arrufat, Lisandro Otero, Enrique Capablanca, David Camps, José Antonio Rodríguez, Michaelis Cué, Montoro Agüero, Virgilio Piñera, Berta Martínez y Carlos Felipe, demuestran que el grupo ha pulsado diversas cuerdas de la expresión nacional, que van desde fórmulas realistas hasta las expresiones más renovadoras. La acogida de público y crítica al repertorio cubano ratifica la validez de la aspiración del manifiesto inicial de "fomentar un verdadero teatro nacional". En su afán de estimular la creación de nuestros autores, el colectivo convoca, desde 1978 un concurso cuyo premio consiste en la puesta en escena de la obra seleccionada. De este modo se estrechan aún más los vínculos del grupo con las más recientes creaciones de nuestro teatro.

Quizás la característica fundamental que define el trabajo de *Teatro Estudio* ha sido mantener su escenario siempre abierto a diferentes líneas de creación: desde los

clásicos españoles hasta las más modernas obras de la escena universal. De la dramaturgia internacional, ha sido precisamente la española la más representada, esfuerzo que también forma parte de la búsqueda en nuestras raíces teatrales. Si bien Lope de Vega ha sido el más representado —cinco estrenos—, las puestas en escena de *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, han demostrado la posibilidad de asumir a este importante dramaturgo desde posiciones revolucionarias, con una investigación exhaustiva de su circunstancia social, traducida a un novedoso sistema expresivo escénico. La renovación de esta visión lorquiana, la superación de la España de "pandereta" a la que estaba acostumbrado nuestro público, significa, una de las expresiones más altas que ha logrado el colectivo en los últimos años, como lo evidencia el impacto de *Bodas de sangre* en España durante la gira de 1980, cuando la crítica llegó a afirmar que "la lección que se desprende de este arriesgado trabajo de la compañía cubana es preciso aprenderla con humildad"⁴.

El otorgamiento del premio Espada de Oro de Bulgaria a la puesta en escena de *Santa Juana de América*, del argentino Andrés Lizárraga, protagonizada por Raquel Revuelta, señala el punto más alto alcanzado en el tratamiento del teatro latinoamericano, comenzado en 1960 con *Tupac Amaru*. No debemos olvidar que en 1966 el grupo recibió el Gallo de La Habana por su aporte al VI Festival de Teatro Latinoamericano de la Casa de las Américas, y que además fue este colectivo quien estrenó como dramaturgo al poeta salvadoreño Roque Dalton y al uruguayo Mario Benedetti. De un modo u otro la presencia de América ha sido permanente en *Teatro Estudio*, lo que fue reconocido por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) cuando, en 1981, hizo entrega al grupo del premio Ollantay.

Si *Teatro Estudio* fue la primera agrupación escénica cubana en realizar un montaje de Brecht y abrir de ese modo el repertorio socialista, esta línea se ha mantenido como una constante. Brecht —el autor más es-

cenificado—, Maiakovski, Gorki, Stratiev, Velichkov y Arbuzov, son nombres que han subido a su escena, algunos más de una vez. Coproducciones realizadas con la RDA, la URSS (de donde vino Yuri Liubimov a realizar junto a Raquel Revuelta la puesta de *Los diez días que conmovieron al mundo*) y el intercambio con el grupo *Lágrimas y risas* de Bulgaria, han enriquecido el acercamiento a la temática socialista. En 1972 Victor Nuniskov y Alexander Chatrin, directores del Teatro de Arte de Moscú y el Teatro del Ejército Rojo, confirieron a *Teatro Estudio* la medalla Konstantin Stanislavski como reconocimiento a sus altos logros artísticos e ideológicos.

El contacto internacional del grupo se ha visto enriquecido en estos años con su participación en tres giras que han comprendido funciones en nueve países. Francia, Italia, Suiza, Bélgica, España, Portugal, Yugoslavia, Bulgaria y la URSS, han presenciado la labor del grupo y han permitido la confrontación con el público y la crítica extranjeros, confrontación que a la vez que ha servido para demostrar la eficacia de sus métodos de trabajo a nivel internacional, ha hecho afirmar a la crítica, en numerosas ocasiones, que ignoraba que existieran en Cuba grupos de tal calidad.

Teatro Estudio, que hace veinticinco años fue la contribución de ocho artistas al Mes de Teatro Cubano, cuenta actualmente con ciento dieciocho integrantes bajo la dirección general de Raquel Revuelta. Hoy, como en sus días iniciales de 1958, sigue siendo su objetivo principal dialogar con el público, "hablar a nuestro pueblo como él espera y tiene todo el derecho de exigir" para ayudar así a "fomentar un verdadero teatro nacional".

Este diálogo abierto, y la permanente incorporación de jóvenes al colectivo, propician que éste siga siendo, como se propuso en su manifiesto fundador, una escuela, un centro generador y difusor de la cultura cubana.

⁴ David Cuevas en Revista ABC, España.

(Viene de la página 34)

de la actuación, estudiantes y aficionados, fue festejado el 40 aniversario de la creación de *Teatro Popular*, histórica agrupación artística que hasta su desaparición en 1946 fue fiel a su lema de "el arte al servicio del pueblo".

- Entre el 2 y el 22 de noviembre Berta Martínez, destacada directora y actriz y Vicente Pouso, especialista de la Dirección de Teatro y Danza asistieron a Porto, Portugal, como invitados al Festival Internacional de Expresión Ibérica (FITEI), que auspicia una cooperativa teatral integrada, entre otros, por los colectivos Seiva Troupe, Teatro Experimental de Porto y La Barraca, con el apoyo de instituciones culturales, sociales y políticas. Participaron además el Teatro Maskarada y Mari Paz Ballesteros de España; el Teatro Móvil Campesino, de Venezuela; el colectivo griego Kossarianis, como único invitado de idioma extranjero y otras agrupaciones teatrales hasta el número de veinticuatro.
- Tres títulos cubanos fueron incluidos en el libro *Compañera Cuba*, publicado por la Editorial Arte, de Moscú. El tomo incluye poesía, narrativa y las tres obras de teatro en un acto *En la estación*, de Freddy Artilles; *La beca*, de Bebo Ruiz y *Concha la bruja*, de Héctor Armas Duque, todas traducidas por Tamara Zlochevskaia.
- Los dramaturgos Freddy Artilles y Yulky Cary viajaron a Leningrado invitados a la Conferencia Bryántsev, que convoca anualmente el Centro Soviético de la ASSITEJ. La conferencia reúne a críticos, directores, dramaturgos y especialistas del teatro para niños y toma su nombre del director y pedagogo soviético Alexander Alexándrovitch Bryántsev, fundador del Teatro para los Jóvenes Espectadores de Leningrado en 1922 y su director durante cuarenta años. En esta ocasión el evento se celebró entre el 13 y el 17 de abril y coincidió con el centenario del nacimiento del artista soviético. El Teatro para los Jóvenes Espectadores presentó algunos de sus montajes para los asistentes a la reunión.

(Viene de la página 35)

cente Revuelta por *La duodécima...* y Omar Valdés por *Aire frío*, *La hija de las flores*, *La duodécima noche* y *Ni un sí ni un no*.

Premio de dirección a Vicente Revuelta por *La duodécima...*

Reconocimiento especial a Raúl Oliva por la escenografía de *La hija de las flores*.

— Premios del mensuario *El caimán Barbudo*:

Al colectivo de *Teatro Estudio*.

A José Raúl Cruz por su actuación en *La hija de las flores*.

Reconocimiento especial a Armando Suárez del Villar por la puesta en escena de *La hija de las flores*.

— Premios de actuación de la Brigada Hermanos Saíz a Corina Mestre por *La duodécima noche*, Adria Santana por *Ni un sí ni un no* y José Raúl Cruz por *La hija de las flores*.

— Orden Alejo Carpentier otorgada por el Consejo de Estado a Vicente Revuelta.

— Distinción por la Cultura Cubana a Silvia Planas, Marta Valdés y Abelardo Estorino.

— Orden Lázaro Peña a Raquel Revuelta.

— Medalla de la lucha en la clandestinidad "Frank País" a Raquel Revuelta.

— Medalla otorgada por el X Congreso de la Federación Sindical Mundial a Raquel Revuelta.

— Distinción Raúl Gómez García, del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Cultura a Leonor Borrero, Florencio Escudero, Silvia Planas, José Antonio Rodríguez, Adolfo Llauradó, Ana Viña, Eduardo Vergara, Omar Valdés y Marta Valdés.



