

tablas

Escena XXXI

Lorenzo. Llore, vieja, llore por mí,
por usted, y por todos nosotros; llore
por Camilo.

Ese es el hijo.

que merece esas lágrimas.

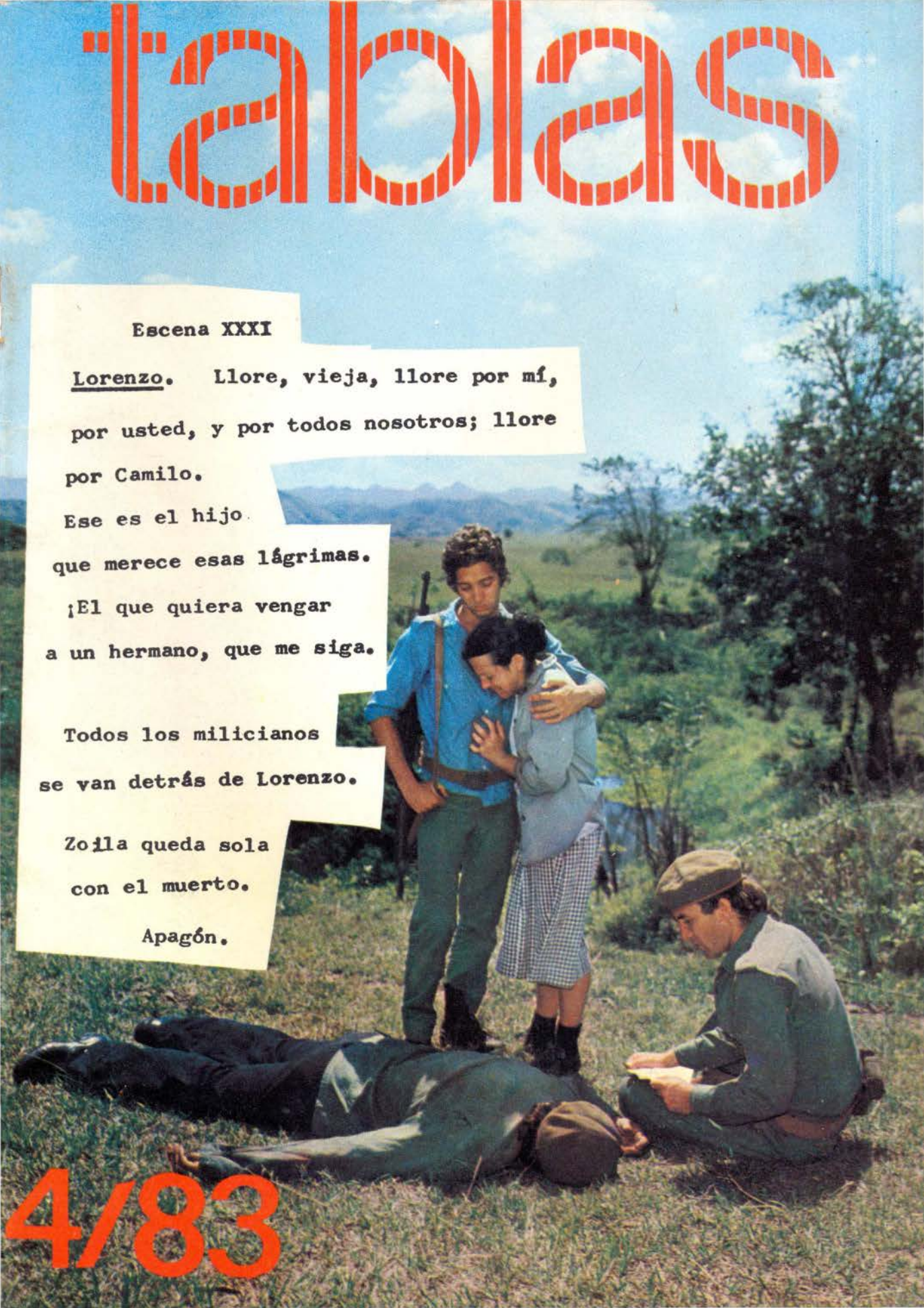
¡El que quiera vengar
a un hermano, que me siga.

Todos los milicianos
se van detrás de Lorenzo.

Zoila queda sola
con el muerto.

Apagón.

4/83







PEDRO NAVAJA EN EL MUSICAL

José Rivero García
Fotos: José R. Expósito

La puesta en escena de *La verdadera historia de Pedro Navaja*, en el Teatro Musical de La Habana, resultó todo un acontecimiento para el público de la capital del país que acudió bondadosamente al local de Consulado y Virtudes. Atrayente por su título —recordaba a ese personaje del cancionero popular creado por Rubén Blades— y por la aceptación que tiene el

teatro musical entre el respetable cubano, la obra prometía para el TMH una oportunidad taquillera sin discusión. Pero la versión de Jesús Gregorio, quien cada vez se afirma más en este —llamémosle— género teatral, no sólo se proponía llenar el teatro (que lo consiguió) sino también entregar un producto escénico de alta calidad estética.

Aunque no tenemos referencia visual, directa, anecdótica de la puesta en escena de *La verdadera historia*... inaugurada en escenario borinqueño por Pablo Cabrera —libretista que retoma el *Mackie the knife* de *La ópera de los tres centavos*, escrita por Brecht en la Alemania de 1929—, con música del polifacético compositor Pedro Rivera (autor de la partitura original de la película *Dios los cría*),



pensamos que esta versión de Jesús Gregorio sobresale por su eficacia teatral, y de ahí su validez y el justo premio de los aplausos del público y del reconocimiento de la crítica. Como se aprecia, parece que también las segundas y terceras partes, cuando hay talento pueden resultar buenas.

¿QUE ES LO BUENO?

El resultado teatral. No hay que abundar mucho para estar de acuerdo que el texto, el libreto original, es casi nada sin la vitalidad que debe lograrse en esta comedia —musical— testimonial del mundo subdesarrollado. El "mensaje" (a ello se refiere uno de los personajes de la obra) es elemental y no abunda en las causas: el medio delincuencial en que viven este Pedro Navaja y sus secuaces es parte de

la resaca que propicia la sociedad capitalista, principalmente en las capas más pobres de la población, en países latinoamericanos. De ahí la proliferación de los Navaja, mendigos, prostitutas y testaferros que delinquen para subsistir en ese medio inhóspito.

En la versión cubana ese "ambiente", propicio a la interpretación esquemática, se aleja conscientemente de cualquier asomo moralizante. Todo parece un bufo, una jarana musicalizada donde lo humorístico, consustancial en la práctica de este género teatral, se apropia de la escena y del público.

Es decir: sin que quede explícitamente que *Pedro Navaja*... sea una obra de concientización, deviene, en su contexto, en obra política, a pesar de su aliento sólo descriptivo y sin asomo de formular una

respuesta adecuada —como debe tenerla toda obra de arte y más si se trata del teatro— al asunto de tanta actualidad social, que propone. Si el original no concibió la respuesta, creemos que la versión cubana pudo contemplarla.

No obstante, *La verdadera historia...* resulta un hecho teatral de calidad estética por su solución y puesta en escena, donde la participación de los actores, la escenografía, y el trabajo coreográfico, alcanzan un alto nivel creativo en beneficio, total, de la obra. A lo que se suma el indiscutible atractivo de la música popular latinoamericana, abundante en géneros y sabiamente insertada en la progresión de la acción.

PEDRO NAVAJA NO ES UN ESTEREOTIPO

El apunte dedicado a la actuación lo inicio reconociendo la labor equilibrada del elenco. Y en esto tiene que ver la dirección artística de Jesús Gregorio. Si bien es cierto que Mario Aguirre y Luis Castellanos sostienen en sus hombros la atención del público, no es menos cierto que el reparto, casi en su totalidad, asume su trabajo con singular profesionalidad: y aquí hablamos tanto de los protagonistas como de los secundarios y bailarines (el cuerpo de baile, y éste es otro mérito, no se conformó con incorporar el diseño de Gladys González, sino que supo *representar* a un personaje vital dentro de la obra: el populacho). Esa capacidad de poder extraer de todo el elenco, exigirle, la mayor disposición creadora, no es usual en este colectivo y de ahí su importancia.

Aun así Mario Aguirre destaca individualmente por su desempeño, y Luis Castellanos, como Navaja, supo sostener un personaje fuera de la caricatura y el estereotipo. Tarea nada fácil y que, precisamente, era el propósito original de Pablo Cabrera en su afán por hacer trascender el Pedro Navaja borinqueño.

MUSICA Y ESCENOGRAFIA

Los arreglos musicales que calzaron *La verdadera historia...* no satisficieron del todo. Las canciones respondían al texto, o al contexto, pero su impacto fue disminuido por las escasas posibilidades de contrastes que musicalmente hablando, ofrecían; los números reclamaban mayor *color* (que podían darlo los instrumentos de viento) y ritmo (apoyados en la percusión diversa y tímbrica: por ejemplo, los güiros y chekeré en el chachachá del Tibiri-Tábara...), lo que fue obviado en el diseño orquestal a pesar de contar el TMH con un elenco musical de amplias posibilidades. Y esto vale para el *leit motiv* que introdujo la obra y la cerró:

La escenografía de Pedro García Espinosa y Modesto García, devino en un personaje más a tener en cuenta. A pesar de que en algunos momentos me remitió al "ambiente" de *Roda Viva*, puesta en escena del mismo director y colectivo, y de similar éxito de crítica, la profusión de símbolos (su valor ideológico) propició un marco histórico que respondía a las necesidades teatrales del montaje.

Las diversas soluciones con que contribuyó la escenografía al desarrollo dinámico de la puesta en escena (la Agencia de trabajo, el encuentro de Don Pastor Buena-ventura y Falo Macana en el lugar más "privado de un hotel" borinqueño, el colofón sangriento del *último capítulo de la novela...*) mostró cuánto se puede hacer cuando hay imaginación en este importante oficio del teatro.

La verdadera historia de Pedro Navaja es una magnífica adquisición para el repertorio del TMH que dirige el destacado dramaturgo Héctor Quintero. La vitalidad de la obra, las posibilidades escénicas que identifica la versión de Gregorio y la actualidad temática de su contenido, permitieron el goce de los miles de espectadores que aplaudieron, con justeza, esta pieza puertorriqueña.

De ahí la cantidad de adjetivos antiperiodísticos que me he permitido en esta nota. Al pan pan, y al vino vino.



Tablas

PEDRO NAVAJA EN EL MUSICAL / José Rivero / **LA EPOCA DE LAS SALITAS** / Magaly Muguercia / GUELMAN: UN HOMBRE QUE ESCRIBE COMO PIENSA / Freddy Artiles / **EL HUMOR, UN DESAFIO** / Soledad Cruz / CARACAS LOS DESLUMBRANTES CONTRASTES / Rosa Ileana Boudet / **CAMAGÜEY 83: EN LA ENCRUCIJADA DEL TEATRO CUBANO** / Juan Carlos Martínez / UN ENCUENTRO AFORTUNADO / Rine Leal / **LIBROS** / LA CRITICA ACEPTA LOS RIESGOS / Petar Selem / **EN TABLILLA**

La época de las salitas

Caracterización de la vida teatral en Cuba en el período de 1954 a 1958 que atestigua el desfase brutal entre la realidad de un país en el clímax de su lucha revolucionaria y el derrotero escapista de la mayor parte de los escenarios de la capital.

Camagüey 83: en la encrucijada del teatro cubano

Juicio valorativo sobre la primera edición del Festival de Camagüey, celebrado en junio de 1983, iniciativa que ha pasado su primera prueba y nos prepara para el Festival de Teatro de La Habana.

Un encuentro afortunado

La crítica cubana, presente en el Festival Internacional de Caracas, brinda el testimonio de lo que fue la columna reflexiva de un evento, así como reafirma su objetivo de ser "un arma del espectador".

Revista **Tablas** No. 4 octubre-diciembre 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. Realización: Elisa Vera. 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. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza.

Portada: Teatro Escambray en una escena de **La emboscada**. (Foto Pirole) Contraportada: Cartel de César Mazola. Reverso de portada: **Pedro Navaja** (Foto José A. Marqueti) Reverso de contraportada: Jesús Li, solista de la Opera Nacional de Cuba (Foto Pirole).

The epoch of "small theatre buildings"

Characterization of theatre life in Cuba from 1954-58. It highlights the terrible chasm between the reality of a country and its revolutionary struggle and the escapist view-point of most theatre in the capital.

Camagüey's Festival: in the way of Cuban theatre

Evaluation of the 1st Camagüey Festival (June 1983).

Caracas's meeting

Cuban criticism present in the Caracas Festival offers the testimony, and reiterates its character as "the audience weapon".

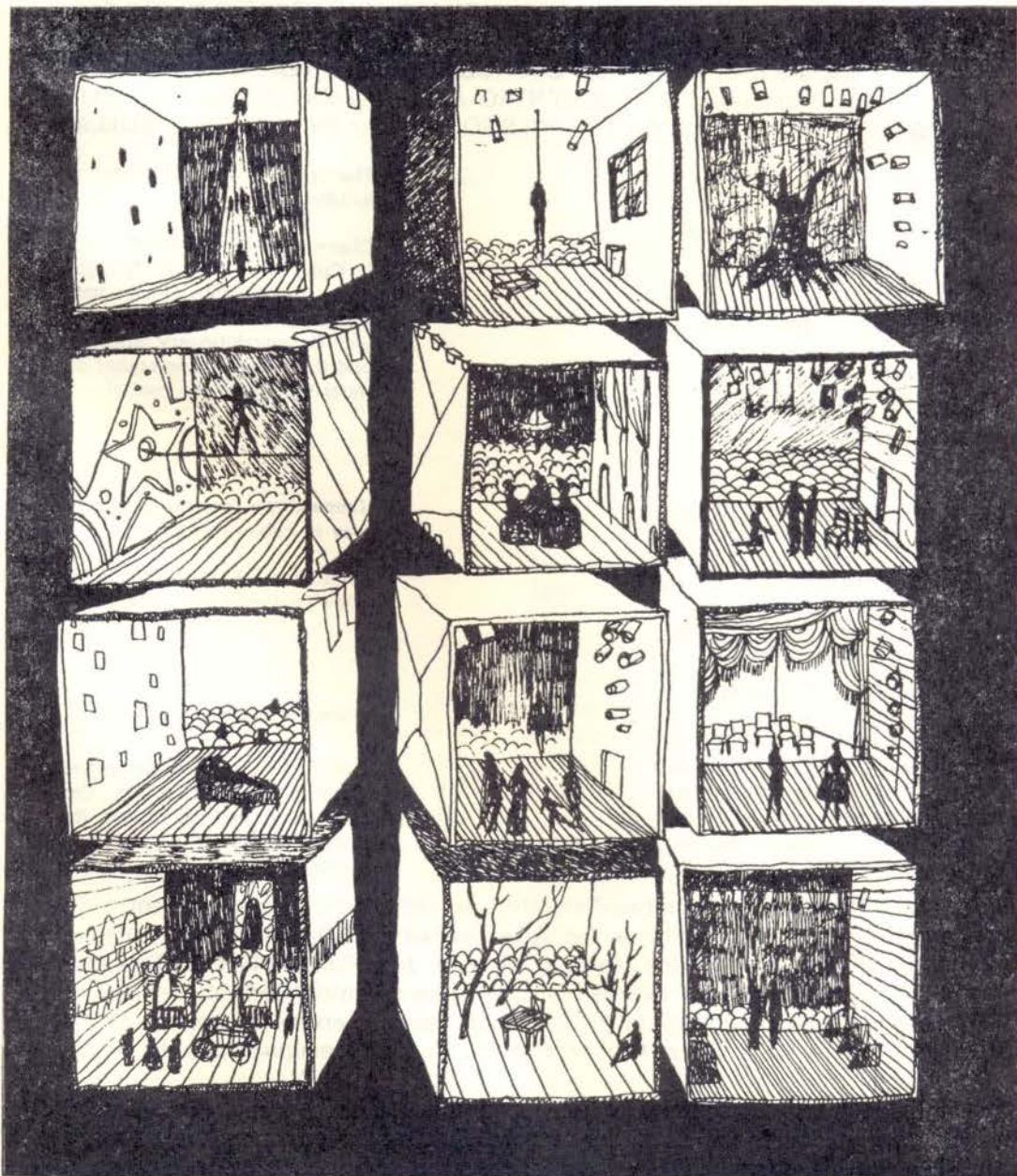
LA EPOCA DE LAS SALITAS (1954-1958)

Magaly Muguercia

Ilustraciones: Leandro Soto

Mi propósito: hacer el esbozo de algunos rasgos que caracterizaron la vida teatral en Cuba en el período 1954-1958, el lustro inmediato anterior al triunfo de la Revolución.

Antes de explicar a un nivel más específico las razones que me han llevado a considerar esta etapa como exponente de un momento peculiar en el desarrollo del teatro cubano, quisiera avanzar algunos argumentos que, a mi modo de ver,



demuestran la urgencia de emprender investigaciones que caractericen el desarrollo de la cultura artística en Cuba en las vísperas del triunfo revolucionario.

El Primero de enero de 1959 marca una ruptura, un corte tajante en todas las esferas de la vida nacional, incluida, por supuesto, la de la creación artística. Transformación que no viene dada por reformas más o menos superficiales o transitorias sino por una radical remoción de todas las estructuras básicas de la sociedad, y su consecuente repercusión en el ámbito de la vida espiritual.

Desde esta perspectiva, las investigaciones encaminadas a dilucidar las peculiaridades y el nivel de desarrollo de una u otra manifestación artística en el período inmediato anterior a la victoria de enero, adquieren una significación especial. Ya no se trata sólo de diferenciar un cierto período, tendencia u obra individual y definir la manera en que se insertan en la línea de nuestro desarrollo cultural. No cabe duda de que empresas semejantes, referidas a cualquier etapa o manifestación de la cultura cubana, a más de ser válidas resultan imprescindibles. No son pocas las carencias que sufrimos en este sentido los investigadores del arte y la literatura, y todos aquellos que de un modo u otro desarrollan su actividad creadora o de orientación y promoción en esta esfera.

Con tanta mayor razón ha de ser válida e imprescindible la investigación de procesos culturales que tuvieron lugar en los umbrales mismos de la *nueva época* abierta por la Revolución. Para comprender las líneas esenciales de la obra cultural que se inicia en el 59, sus aciertos, dificultades y aspiraciones, es necesario conocer no sólo de manera global las tradiciones heredadas sino también aquellos rasgos muy concretos y específicos que caracterizaban la creación artística en el momento mismo en que se produce su inserción en un nuevo contexto histórico.

En el caso del teatro cubano concurre un elemento que hace aún más perentorio el estudio de la etapa con que cierra la seudorrepublica. Por paradójico que a primera vista pueda parecer, el teatro cubano adquiere un nuevo *status* que no pocas ve-

ces fue calificado de "resurgimiento", "floreamiento" o "auge", precisamente en ese período convulso de nuestra historia que se abre en 1952, cuando la lucha popular adquiere su expresión más alta, cuando se desata la más salvaje represión que haya conocido nuestro pueblo, cuando la venta de nuestras riquezas y nuestra soberanía llega a límites casi inconcebibles de impudicia, cuando sobre un fondo de aparente y ostentosa reanimación económica, la miseria, el desempleo y la desatención a las necesidades sociales más elementales someten a las capas humildes de la población a condiciones de vida intolerables. Es en medio de esta situación trágica que "florece" y resurge el teatro cubano: nace la "época de las salitas".

¿En qué consistió este fenómeno que transcurre de 1954 a 1958? ¿De qué manera se enlaza con el desarrollo anterior del teatro cubano y en particular con el período que va de 1936 a 1950?

Caracterizar la "época de las salitas", revelar su esencia y sus contradicciones —lo que en este artículo sólo pretendo esbozar— cumple pues el cometido elemental de llenar un vacío que hasta ahora existe en nuestras investigaciones teatro-lógicas, y al mismo tiempo podría contribuir a una mejor comprensión de las difíciles tareas que se plantearon ante el teatro cubano en los primeros años de la Revolución. Un fenómeno en cierta forma tan definido y al mismo tiempo tan cruzado de contradicciones como lo fue el teatro cubano en el lustro 54-58, habría de producir necesariamente, en choque con la nueva época —como en efecto ocurrió— una reacción explosiva y polivalente.

Las causas de que en los primeros años de la Revolución el teatro se convierta en la más vital y dinámica de las expresiones artísticas, y de que a los pocos años sobreviniera un período de estancamiento y desorientación, en parte pueden explicarse si logramos comprender la tensa y paradójica coyuntura vivida por la escena cubana en vísperas de la Revolución. Ya hacia 1957-58, las salitas habían definido de manera inequívoca su función en el

conjunto de nuestra vida cultural y había condiciones creadas para que una parte de nuestro movimiento teatral asumiera el patrón tipo Broadway en todas sus implicaciones: un teatro que concebido fundamentalmente para el entretenimiento, preserva hábilmente ciertos vínculos con la "alta cultura", operación que dirigida con astucia a las capas medias y altas de la sociedad, se convierte en fuente de fabulosas ganancias. La Revolución deja trunco este proceso. Pero esta tendencia dominante que acabamos de bosquejar no se proyecta en el vacío; ésta, junto con otras corrientes marginales que paralelamente se manifiestan en el teatro de aquel período, por fuerza marcarán en alguna medida los caminos por los que transitará el teatro cubano a partir de 1959.

Si nos situamos en el momento actual, a una distancia de 25 años durante los cuales nuestro teatro se ha acreditado algunas conquistas definitivas y ha abierto caminos de incuestionable fecundidad, una mirada hacia el pasado pudiera todavía prevenirnos contra algunos fantasmas que continúan merodeando. También descubriríamos que aquellas simientes nobles que a duras penas lograron entonces despuntar en lucha contra una predominante tendencia desculturizadora, no han agotado sus posibilidades, sino que, por el contrario, enriquecidas y multiplicadas, siguen lanzando retos a la creación artística y a la reflexión crítica.

ANTECEDENTES

Traigo primeramente en mi apoyo, para justificar la ubicación de un período significativo de nuestra vida teatral entre los años 54 y 58, el hecho de que, en su momento, todos los teatristas coincidieron en localizar con rotunda precisión en el año 54 el nacimiento de una nueva etapa.

A mediados de ese año se produce un hecho insólito: por primera vez un espectáculo dramático "serio", rompe con el sistema de la función mensual única, generalmente para asociados, que había regido hasta entonces la actividad teatral en nuestro país, y permanece durante *cuatro meses consecutivos* en cartelera, a teatro lleno —o a "salita" llena— y con venta libre en la taquilla.

Este espectáculo pionero, estrenado el 26 de junio de 1954, fue *La ramera respetuosa*, de Jean Paul Sartre, montado en un improvisado local adaptado a los requisitos del "teatro arena", en el edificio del Retiro Odontológico (hoy Julio Antonio Mella). Desde entonces comenzaron a proliferar los pequeños locales teatrales —su capacidad promedio llegaba escasamente a las doscientas localidades, y algunas salitas "de bolsillo" tenían menos de cien butacas. En 1957 y 1958 ya funcionan al unísono nueve salitas, situadas fundamentalmente en el Vedado, y que se mantienen todas abiertas de jueves a domingo. Cada una presentará la obra de turno todo el tiempo que considere ventajoso, en dependencia de la acogida que el público dispense al espectáculo. Al agotarse las posibilidades de taquilla, se estrenará un nuevo título, que correrá la misma suerte que el anterior: permanecer en cartelera mientras logre recaudar un marco de ingresos razonables.

Pero detengámonos por un momento en la etapa que constituye el antecedente inmediato de las "salitas" y que, como ya habíamos apuntado, transcurre entre 1936 y 1950. En ella se expresa la culminación de muchos esfuerzos dispersos en las primeras décadas de la seudorrepública para sentar las bases de un "teatro de arte", término que aceptamos convencionalmente porque en aquel contexto histórico bajo las banderas de un teatro "culto" o "de arte" —sobre todo, por oposición a las manifestaciones del llamado "género vernáculo"— se iría definiendo en Cuba entre los sectores más inquietos del movimiento intelectual, la preocupación por modernizar el repertorio y los procedimientos escénicos, por asimilar el lenguaje de las vanguardias teatrales contemporáneas.

Al igual que a fines de la década del veinte había ocurrido con la literatura, las artes plásticas, y poco después con la música, sólo que con varios años de retraso, a partir de 1936 y durante la década del cuarenta el teatro cubano logra cohesionarse de un modo orgánico en torno a estas aspiraciones de modernidad y universalidad.

Cada uno con sus peculiaridades pero siempre como expresión de esta tendencia surgirán, entre otros, grupos como *La Cueva* (1936); *Teatro Cubano de Selección* (1937); la *Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana —ADADEL—* (1940); el *Teatro Universitario* y su Seminario de Artes Dramáticas (1941); el *Patronato del Teatro* (1942); el *Teatro Popular* (1943) y su revista *Artes*, (1944) dirigidos por Paco Alfonso y auspiciados por el Partido Socialista Popular; *Theatralia* (1943); el grupo *ADAD* (1945), cuya desaparición a principios de la próxima década puede considerarse como un simbólico cierre de esta etapa fundadora; la *Academia Municipal de Artes Dramáticas* (1947); la revista *Prometeo* (1947) y el grupo del mismo nombre (1948); el grupo G.E.L. (1949), de cuyas filas surge el núcleo fundador de *Las Máscaras* (1950).

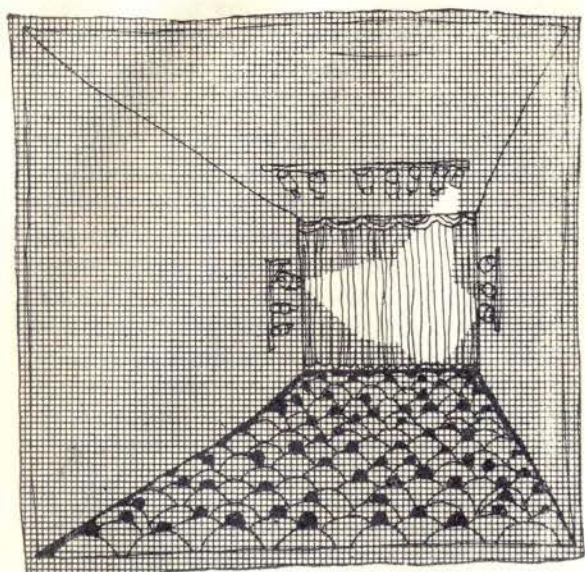
Estas agrupaciones teatrales ofrecían por lo general una sola función al mes, no poseían elenco fijo ni contaban con una subvención estatal; sobrevivían económicamente —las que lo lograban, porque seis de las mencionadas perecieron por falta de recursos—, a base de un sistema de asociados que, mediante el pago de una cuota, tenían derecho a ver la función mensual única en la que se estrenaba cada vez una nueva obra. Sólo Teatro Universitario y la Academia Municipal, recibían algún respaldo económico del Estado, en su calidad de instituciones docentes. Esporádicas ayudas de los gobiernos de turno y donativos de algunos artistas y particulares con recursos, les permitían con grandes dificultades a estos grupos costear los gastos. Salvo en el caso excepcional del Patronato, que contaba con el mecenazgo de varias figuras de la alta burguesía, los directores, actores y escenógrafos no recibían remuneración por su trabajo; vivían de otras ocupaciones, a veces completamente ajenas al quehacer artístico, y hacían teatro sacrificando su tiempo libre, literalmente “por amor al arte”.

¿Por qué hacemos un corte y consideramos que, tras un breve tránsito, las “salitas” conforman una etapa claramente diferenciada de aquel período anterior, que brevemente hemos descrito?

Reconstruyamos los hechos que desencadenan, en cuestión de unos pocos meses, lo que ha de convertirse en una etapa singular en la historia de nuestro teatro:

Desde el 26 de junio de 1954, como ya habíamos señalado, *La ramera respetuosa* sube noche a noche al escenario durante largas semanas para maravilla de los teatristas. Hay que decir que la lucha por la función diaria se había venido librando desde muchos años atrás, pero unas tras otras iniciativas en este sentido se habían tenido que rendir por asfixia económica: el “teatro de arte” no lograba vivir de lo que se recaudaba en la taquilla.

Unos días después de haber llegado *La ramera respetuosa* a su función número 102, el 12 de noviembre de 1954 el grupo Prometeo lanza durante varias semanas su brillante versión de *Las criadas*, de Genet, concebida al igual que *La ramera...* en la modalidad de “teatro arena”; este reestreno (pues algunas funciones se habían ofrecido ya a principios de año) tiene lugar en otro local del Vedado (21 entre L y M), una salita improvisada. Se mantiene *Las criadas* varias semanas en cartelera y el 9 de diciembre de 1954 una nueva salita teatral abre sus puertas: la ya veterana institución del Patronato del Teatro, que desde algún tiempo atrás venía buscando también la fórmula que le permitiera ofrecer funciones diarias, abandona el aristocrático marco del Auditorium donde había venido ofreciendo con asombrosa puntualidad su estreno mensual durante 12 años, y se instala en Talía. Enclavada hasta hoy en el antiguo edificio del Retiro Odontológico, fue esta la primera sala construida especialmente en función de los nuevos rumbos del teatro, siguiendo el proyecto del arquitecto Antonio Quintana. El primer estreno del Patronato en su nueva sede conmociona el ambiente cultural del Vedado con un nuevo “taquillazo”, tan sensacional como el de *La ramera respetuosa: Té y simpatía*, del norteamericano Robert Anderson, que alcanza 150 funciones consecutivas a teatro lleno. Se trata de una obra “atrevida” —incursiona en el tema tabú del homosexualismo. Ya había hecho furor su puesta en escena en Broadway y poco después sería adaptada a la pantalla hollywoodense por Minelli.



¿RESURGIMIENTO TEATRAL?

Pasemos ahora a examinar algunos aspectos de orden cualitativo, para lo cual nos serán de gran ayuda, en primer lugar, una selección de testimonios de críticos y artistas que a lo largo de este lustro de "resurgimiento" teatral, y al calor de los acontecimientos, nos irán develando un punto de vista común sobre la singular transformación que ha tenido lugar en el teatro habanero.

El primero de ellos aparece publicado en la revista *Nuestro Tiempo* en noviembre de 1954. En una reseña crítica Lisandro Otero ataca "el exhibicionismo inútil, de regodeo, de morbosidad" de *La ramera respetuosa* que, en su criterio, va en detrimento del "sano contenido de crítica social" de la obra de Sartre. "Teda (el nombre del grupo teatral) lleva tres semanas de funciones diarias", subraya el crítico. Y agrega que la actriz que desempeña el papel protagónico "cuidó de rotar furiosamente las caderas, pero olvidó dar con suficiencia y convincentemente la profunda angustia de Lizzie y su paradójica preocupación ética".¹

En 1955 de nuevo *Nuestro Tiempo*, siempre alerta y crítica ante las líneas princi-

¹ Otero, Lisandro. "La ramera respetuosa". En *Nuestro Tiempo* No. 2, nov. 1954, p. 17.

pales de desarrollo de la cultura de la época, decide propiciar desde sus páginas un debate sobre el significado de lo que se daba en llamar "resurgimiento" teatral. En este marco interviene Mario Rodríguez Alemán, quien escribía: "...hacer un teatro que raya y traspasa la indecencia y hallar en esto el origen de un resurgimiento teatral cubano es cosa de locos, por no decir de tontos o aprovechados. Así pues, nunca debe decirse que *La ramera respetuosa* nos ha hecho bien. (...) No creo en el actual resurgimiento del teatro, aunque cinco salas estén funcionando y aunque el público abarrote esas salas, siempre y cuando obligue al empresario o la institución del caso a representar una obra morbosa para poder triunfar. Eso no es triunfo, eso es fracaso".²

En otra nota de 1955 *Nuestro Tiempo* previene contra el repertorio del momento, compuesto por "comedias de alcoba, vaudevilles, morbosidades y astracán", y cita a los *Amigos íntimos* de Farseros (salita instalada en San Miguel 260 desde abril de ese año), al Patronato, que basa su propaganda en lo "atrevido" de *La luna está azul*, de Hugh Herbert, etc., etc. El crítico subraya el predominio de lo que él llama un panorama de "adulteración teatral".³

En el libro *En primera persona*, donde Rine Leal recoge una parte de sus críticas publicadas entre 1954 y 1958, son innumerables las valoraciones en este mismo sentido. Habla por ejemplo de "la baraunda de superficialidad, ñoñez y mediocridad que integran el denominador común a la mayor parte de las salas".⁴

En otro comentario de 1956, se refiere a la novedosa y rica experiencia de la *Juana de Lorena* llevada a escena por Vicente Revuelta, y declara: "En un ambiente entregado casi por completo al teatro comercial, la voz de la doncella de Domremy

² Rodríguez Alemán, Mario. "El teatro en Cuba: formas de una expresión por definir". En *Nuestro Tiempo* No. 6, julio 1955, pp. 2-3.

³ *Nuestro Tiempo* No. 6, julio 1955, p. 10.

⁴ Leal, Rine. "Dos farsas cubanas". En *primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 47.

clama en el desierto".⁵ En 1957 otra experiencia de Revuelta, quien sigue enfrentado al medio dominante, y se empeña en realizar búsquedas artísticas serias, suscita nuevamente el lamento de un crítico quien destaca que, mientras *La dama de las camelias* en Hubert de Blanck había constituido un rotundo "taquillazo", ahora *Las medallas de Ana*, en una sensible puesta de Revuelta, "languidece en Hubert de Blanck a pesar de la calidad del montaje."⁶ En octubre de 1958 Rine Leal acoge entusiasmado el espectáculo inaugural de Teatro Estudio *El largo viaje de un día hacia la noche*. Lo califica como "uno de los grandes momentos del teatro cubano de todas las épocas", para acto seguido comentar: "La representación de esta pieza justifica para el crítico tanta tontería, estupidez y mediocridad con que se topa en sus frecuentes visitas a nuestros escenarios..."⁷

Un caso muy expresivo de la situación que acorrala a los creadores es el de Paco Alfonso con su sala El Sótano. El valeroso creador del Teatro Popular en 1943, e impulsor de tantas otras iniciativas anteriores y posteriores a esta fecha que le han ganado un honroso lugar en la historia del teatro cubano, decide en diciembre de 1956 salir de nuevo a la palestra acogándose al signo de la nueva época. Cuando crea en este año la sala El Sótano —la misma que hoy conocemos—, en las notas del programa inaugural describe los propósitos de la nueva salita: "...un pequeño teatro (...) dispuesto a agregar su labor al ya vigoroso resurgimiento del arte escénico en nuestro país". Se propone esta sala "ofrecer al público una luneta cómoda, en un ambiente agradable, para presenciar teatro universal —y cubano, cada vez que esto sea posible (...) El Sótano promete (...) prohijar toda iniciativa tendiente a desarrollar el teatro cubano, y servir de puente y tribuna a los escritores empeñados en la formación de una dramática nacional".⁸ Más de un año después, en 1958,

⁵ Leal, Rine. "Juana de Lorena". Op. cit., p. 248.

⁶ Periódico *Excelsior*, 24 de abril 1957.

⁷ Leal, Rine. "Viaje de un largo día hacia la noche". Op. cit., 284.

⁸ Programa de *La pícaro cigüeña* (18 dic. 1956). En Colección "El Sótano", Archivo General del Ministerio de Cultura.

Alfonso confiesa: "Hacer un recuento para nosotros es difícil y hasta un tanto amargo, porque no hemos alcanzado el fin que nos habíamos fijado al comienzo de la tarea". El repertorio se tuvo que poner en función de "vencer el mayor obstáculo: la caída vertical, el cierre".⁹

El "género ligero" representado por títulos como *Se solicita un papá* (A. Hart y M. Bradel), *La pícaro cigüeña* (André Roussin) y muchos más, irán definiendo la tónica predominante en el repertorio de El Sótano, lo que permite a la salita mantenerse abierta hasta 1959.

Duras fueron las pruebas para la voluntad de hacer arte, otrora vapuleada pero las más de las veces incorruptible. Ahora, la disyuntiva que las salitas imponían era implacable: reajustarse prudentemente a los nuevos tiempos, o condenarse al ostracismo, a una especie de semiclandestinidad cultural, o a la simple extinción. Patéticas las palabras de un crítico de trayectoria progresista quien en 1955 afirmaba refiriéndose a las alarmantes concesiones que proliferaban en el ambiente teatral: "*El nexos espiritual fue roto hace años. Y hay que volverlo a anudar por medio de estas penosas realidades. Luego, esparcida la simiente, volveremos a jugar a lo entrañable, a lo hondo, a lo sagrado*".¹⁰

Pretendido realismo que es en el fondo una mezcla de ingenua buena fe, frustración y desaliento.

En una entrevista concedida en 1957, Vicente Revuelta había declarado: "...creo que se están haciendo demasiadas concesiones y que aun mucha gente que en otros tiempos cultivó un teatro más serio ha abandonado el teatro experimental, el teatro de arte".¹¹

En este sentido es muy elocuente el caso del grupo Las Máscaras. Esta institución

⁹ Nota inicial a la revista dedicada al 2do. Aniversario de El Sótano (1958). En Colección "El Sótano", Archivo General del Ministerio de Cultura.

¹⁰ Amado Blanco, Luis. "El teatro y su incógnita". En *Nuestro Tiempo* No. 6, julio 1955, pp. 1-2.

¹¹ Revuelta, Vicente. Entrevista. En *Prensa Libre*, 5 de enero 1957.

fue fundada en 1950 por un director de reconocido talento artístico, Andrés Castro*, y surge como el único grupo teatral que desde sus inicios cuenta con un elenco fijo y lucha desde muy temprano por implantar la función diaria y romper con el sistema de asociados (en 1950 logra ofrecer 32 funciones consecutivas de *Yerma* apelando al público que acuda espontáneamente a la salita de Los Yesistas). Junto con Prometeo, Las Máscaras estaba reputada como una de las instituciones más cuidadosas de los aspectos artísticos. Antes de 1954 su repertorio se compone de Lorca, Ibsen, Shaw, Chejov. A fines de 1957 Las Máscaras se integra finalmente al sistema de las salitas al abrir su propio teatro en Primera entre A y B, Vedado. Los criterios para conformar el repertorio, a partir de este momento, sufren un viraje que no pasa inadvertido para los críticos de la época. Lo primero que ofrece en su nueva etapa, tras una impresionante campaña de prensa, es un éxito de Broadway: *Mesas separadas*, de Terence Rattigan, muy conocida también por su versión cinematográfica. Un crítico se refiere a la tan esperada obra en estos términos: "sus personajes no tienen nada entre manos, como no sea una agradable y a ratos inteligente conversación" "...deseos de agradar y triunfar con un público cortés".

En 1958, a raíz del éxito estadounidense del *Orfeo descendiendo* de Tennessee Williams, Las Máscaras estrenará esta obra con el título de *Algo salvaje en el lugar*. La campaña de prensa que precede al estreno, anuncia insistentemente el espectáculo recurriendo a los siguientes *slogans*, que se repiten en las páginas de diarios y revistas: "una llamarada de pasión en el escenario de Las Máscaras", "una historia de violencia y sexo" interpretada por un "sensacional galán de la radio y la TV". El apoyo gráfico de la campaña está dado por toda una secuencia de fotos "sexy" posadas por la pareja protagonista. Después de tres meses a teatro lleno y de 107 representaciones consecutivas en el verano de 1958 con la obra de Williams, el grupo anuncia el próximo

* Abandonó el país después del triunfo de la Revolución.

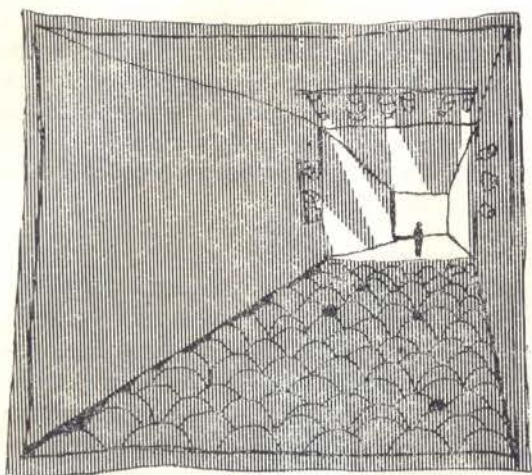
estreno de *Vida con papá*, extraordinario éxito de Broadway que había permanecido ocho años consecutivos en la cartelera newyorkina.

¿A dónde nos conduce esta breve selección de testimonios que hemos venido desplegando y a los que podrían agregarse decenas y decenas más, todos en el mismo sentido? ¿De qué manera se enlaza la línea dominante de claudicación que al parecer caracteriza la "época de las salitas", con el desarrollo anterior del teatro cubano, con las aspiraciones de modernidad y universalidad que lograron conformar un movimiento, entre 1936 y 1950?

PRESUPUESTOS DIFERENTES

Las "salitas", al surgir en 1954, introducen el sistema de las funciones diarias; esto, visto en el conjunto de la precaria actividad artística de aquel momento, implicaba un cierto incremento y diversificación de las opciones culturales. Dieron la posibilidad a actores y directores de pulir su oficio al permitirles algo tan importante como es la confrontación cotidiana con el público y, cada noche, la recreación de una misma puesta en escena, que en este proceso podía irse transformando y perfeccionando, tales posibilidades no las ofrecía la función mensual única. Para actores y directores, así como para los demás colaboradores artísticos y técnicos del espectáculo y también en lo referente a los mecanismos organizativos de la vida teatral, no cabe duda de que la función diaria tendía a elevar en cierto sentido el nivel de profesionalismo, el dominio de la maestría del oficio.

Esta relativa reanimación y estabilización de la actividad teatral, ¿trajo aparejado como *tendencia dominante*, un nuevo fermento de inquietudes y búsquedas artísticas o, por el contrario, tales propósitos aparecían como excepción y en lucha contra obstáculos que incluso provenían, muchos de ellos, del nuevo "clima teatral" predominante? ¿Se logró un incremento sensible de público y la extensión de la afición teatral hacia nuevos sectores sociales? ¿Alcanzaron su realización en esta nueva etapa, llamada por muchos de "re-



surgimiento", aquellas luchas de las décadas anteriores por hacer un teatro de verdadera categoría artística?

Creo que el movimiento teatral que se perfiló —no exento de contradicciones y frustraciones— entre 1936 y 1950, no pudo prolongar una línea ascendente que lo condujera a su plena realización en la década de los 50. El teatro de las "salitas", que aparentemente debería haber marcado la consagración de los esfuerzos iniciados en 1936 por la actualización y estabilización de una actividad teatral guiada por la exigencia estética, se edificó sobre presupuestos históricos y culturales diferentes a los que condicionaban aquella etapa anterior de fundación.

El resultado del trabajo teatral —así lo denunciarán durante todo este lustro los más lúcidos— a partir de 1954 comenzará a parecerse cada vez más a una desnuda mercancía, a un objeto de consumo cuyo origen y destino se definen totalmente al margen de las genuinas exigencias estéticas. El concepto mismo de la modernidad adquiere otro cariz: en épocas anteriores la tendencia era a incorporar las indagaciones de las vanguardias y sus innovaciones aportadoras en el orden de la proyección y de los procedimientos artísticos; ahora lo moderno y lo nuevo significan "lo último", lo "más fresco", lo que "ha hecho furor" aquí o allá, en Norteamérica o en Europa. Se trata, obviamente, de servir a un determinado público que

paga en la taquilla su derecho a una complacida evasión.

Ya anteriormente habíamos hecho referencia a que el fenómeno "salitas" tiene lugar en un lustro durante el cual llegan a formarse todas las condiciones de una situación revolucionaria en Cuba; en las montañas y en las ciudades se está librando una lucha armada contra el régimen, que alcanza su momento más agudo entre 1957 y 1958.

Trasladémonos, por ejemplo, al verano del 58:

La huelga de abril ha fracasado y Batista decide lanzar la gran ofensiva contra el Ejército Rebelde, con descomunal despliegue de tropas y el apoyo de los Estados Unidos en asesores y equipamiento. Ya el Ejército Rebelde ha creado sus Segundo y Tercer frentes en Oriente y en febrero el Directorio Estudiantil había abierto un nuevo foco guerrillero en las montañas del Escambray. A mediados de agosto, Fidel anuncia por Radio Rebelde que la ofensiva de la dictadura ha sido totalmente derrotada. Bajan a finales de ese mismo mes de la Sierra Maestra las columnas del Che y Camilo para iniciar la invasión hacia el occidente de la isla. Es el principio de la agonía de la dictadura, a la que quedan cuatro meses de vida. Sobre cada ciudadano se cernía la amenaza de la detención, la tortura y el asesinato. ¿Cuáles eran las opciones que, por ejemplo, en junio de este candente verano, ofrecía la cartelera de las pequeñas salas?

Hubert de Blanck presentaba un título de prometedora connotación sexual: *El deseo muere con los años*, de Daniel Sala; en Arlequín (23 entre N y O), "la sala de la alegría", el divertimento francés *Una noche deliciosa*, de Jacques Deval, que alcanzó 81 representaciones consecutivas; Prado 260, otra salita, alojaba también al género cómico francés: la comedia *Celos*, de Louis Verneuil; en Las Máscaras, un drama norteamericano totalmente intrascendente, *La debilidad fatal*, de George Kelly; se prepara en El Sótano el estreno de una comedia española basada en el socorrido triángulo amoroso: *Un drama en el quinto pino*, de Torro y Manzano; en la sala

"oficial", establecida por el Instituto Nacional de Cultura en Bellas Artes, una risueña y trivial producción española, *Con la vida del otro*, de Carlos Llopiz. Atelier, está ofreciendo a la sazón lo que al parecer fue su última programación antes de la quiebra económica: las óperas en un acto *Il tabarro*, de Puccini y *Amelia va al baile*, de Menotti; Prometeo, como de costumbre, ofrece para sus escasísimos espectadores la alternativa "de arte": la tragedia de Alberto Moravia *Beatriz Cenci*.

Vodvil, melodrama, comedia de salón; ni un solo autor cubano; una sala al borde de la quiebra —Atelier— que precisamente había venido batallando por la dignidad de su repertorio; y por fin otra salita, Prometeo, totalmente aislada, como una pura vestal que ha roto sus lazos con el mundo. Sólo un acorde, casi imperceptible, vibra en esta atmósfera sofocante. Un nuevo grupo, Teatro Estudio, ha anunciado desde febrero su debut y se afana en largos meses de ensayo...

EL DESFACE

Evidentemente existe un desface brutal —y nada gratuito como trataremos de demostrar a continuación— entre la realidad de un país en que la lucha revolucionaria está llegando a su clímax, y este derrotero a todas luces escapista que toman la mayor parte de los escenarios capitalinos.

En la época de la dictadura se produce un fenómeno nuevo y muy sintomático en lo que se refiere a las relaciones del Estado con la cultura. Examinar este aspecto nos permitirá observar hasta qué punto la función que las salitas desempeñan en el contexto cultural de aquel momento, entronca perfectamente con la línea de los intereses oficiales.

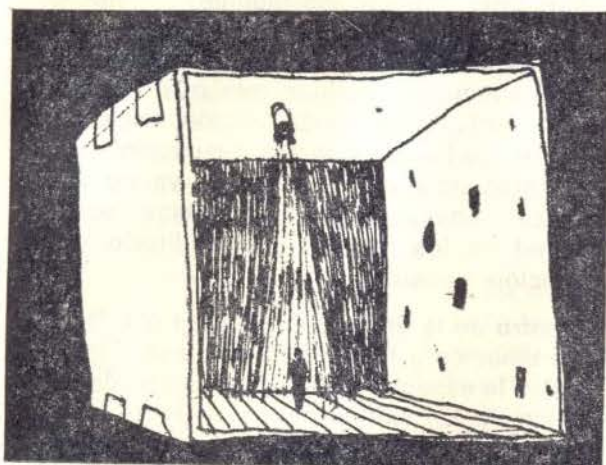
En 1954 Batista crea el Instituto Nacional de Cultura como máxima institución representante del Estado en esta esfera. La situación de crisis por la que atraviesa el país hace salir a la dictadura de la tradicional apatía que los gobiernos anteriores habían manifestado en materia de política cultural. Al I.N.C. se le asigna en

primer lugar la tarea de llevar a cabo una maniobra tendiente a "captar" a los intelectuales y artistas. El procedimiento es el de un chantaje amañado, lanzando como cebo la teoría de la "neutralidad de la cultura", de la absoluta desvinculación entre el arte y la política.

El interés del gobierno era claro: lograr, por medio de una determinada reanimación cultural de sello oficial, una fachada de solidez y normalidad; y, además, desviar en lo posible la atención del pueblo de las luchas en las que en ese momento se estaban decidiendo sus reivindicaciones vitales. Para esto había que ganarse el apoyo de un sector de la intelectualidad, comprándola con prebendas, adormeciéndola con cantos de sirena, y al propio tiempo había que reforzar el consumo de productos pseudo-culturales que actuarían como el hipnótico ideal. Claro está, tropiezos no faltaron para aplicar esta política diversionista. En 1956, por ejemplo, el I.N.C. le retira al Ballet de Cuba, como una represalia, la modesta subvención con la que lograba mantenerse a flote desde 1948: Alicia y Fernando Alonso se habían negado rotundamente a ser absorbidos por el aparato oficial y servirles de colaboradores en la maniobra; en este caso el I.N.C. tuvo que pasar por el trago amargo de un gigantesco movimiento de protesta que encabezaron las instituciones culturales y la FEU, y que culminó con un multitudinario acto de desagravio ofrecido a Alicia Alonso y al Ballet de Cuba en el Estadio Universitario.

Pero lo más interesante a los efectos de este estudio, es constatar cómo la relación del Estado con el fenómeno de las salitas se da precisamente en el sentido de aprovechar y enfatizar sus aspectos más negativos.

En 1956 el I.N.C. establece en el Museo de Bellas Artes su propio "foco teatral". A partir de ese momento, allí en la sala que hasta hoy día existe —en su tiempo la de mayor capacidad: 401 localidades— sin fallar un fin de semana se ofrecerán los productos más acabados de la insustancialidad y el comercialismo. Además de las producciones realizadas con elenco



propio, con cierta frecuencia la sala de Bellas Artes trasladaba íntegramente a su escenario los espectáculos de algunas de las otras salitas, que le suministraban material idóneo para llevar adelante su política.

La revisión del repertorio de esta sala, que se mantuvo activa hasta los últimos días de diciembre del 58, arroja como saldo un repulsivo engendro seudocultural, que podía ir hasta la más desembozada chabacanería, sin descuidar, por supuesto, la obligada introducción de algún que otro clásico o dramaturgo cubano; cobertura con la cual pretendía demagógicamente amortiguar la manifiesta función colaboracionista de este diligente "centro de animación cultural" creado por el batistato.

Ya en este primer abordaje de las condiciones históricas y culturales del lustro que estamos examinando, se nos han revelado algunas claves que explican el giro que experimenta nuestro "teatro de arte", y que le hace alejarse con sorprendente celeridad de la línea de dignificación del arte teatral que del 36 al 50 había constituido el signo dominante.

Prosigamos nuestra exploración y examinemos otra faceta del contexto cultural cubano, muy relacionada con los factores anteriormente expuestos.

A partir de los años 20 nuestro país resulta definitivamente invadido por el to-

rrante ya incontenible de la "cultura de masas". A la altura de los 50 la perturbación profunda que esto implica para el desarrollo de la cultura nacional ha llegado a niveles pavorosos. Crece el contacto aberrante con el cine hollywoodense —que ahora enriquecerá su oferta con la pantalla panorámica, el technicolor y hasta la "tercera dimensión"; con la radio, que ha entrado en un período de degradación que Oscar Luis López denomina la "etapa monopolista";¹² y con toda una serie de otras modalidades de la "cultura de masas" —comics, prensa sensacionalista, *digests*, etc. Este fenómeno de la arrolladora presencia de la "cultura de masas", produce a nivel de todas las clases sociales un fenómeno de deformación del gusto que obstaculiza toda relación con el arte que no sea la de ir a buscar en él determinados efectos gratificadores y fácilmente asimilables.

Esta es la década de la televisión. Está por estudiar el incalculable influjo que tiene este medio de comunicación sobre todo el contexto cultural del período que estudiamos. Fuimos el tercer país latinoamericano que introdujo esta nueva expresión de los "mass media".¹³

Cuba, además, es un caso *sui generis* en Latinoamérica, porque históricamente fue utilizada por los Estados Unidos —y así ocurrió en el caso de la radio, en el de la televisión y en el de las innovaciones en los procedimientos publicitarios— como un "balón de ensayo" para estudiar las variantes más eficaces y los específicos requerimientos del área latinoamericana en lo que se refiere a la asimilación de la "cultura de masas" y su utilización como instrumento de penetración ideológica.

Esta situación cultural general no puede haber pasado inadvertida para los teatristas; pero muchos de los que en 1954 se lanzaron a la cruzada, justa en principio y además inevitable, por la función diaria, creyeron que esta conquista bastaba para garantizar la estabilización de un "teatro de arte". Grande sería en muchos la fe

¹² Cf. López, Oscar Luis. *La radio en Cuba*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 286-294.

¹³ Op. cit., p. 287.

—ingenua— en que el teatro se salvaría de toda contaminación, de que el teatro, arte ennoblecido por sus tradiciones seculares, podría mantenerse inexpugnable, como una zona sagrada.

Pero lo cierto es que, en las condiciones de profundo trastorno que sufría nuestra vida cultural en los años 50, el fenómeno de las salitas, ese "resurgimiento" teatral de 1954, no podía asumir otra función que la que asumió: integrarse al sistema de la "cultura de masas" y completarlo, añadiendo matices que no se encontraban en otros vehículos de deformación cultural. Sobre esto volveremos más adelante. Por lo pronto, debemos dejar establecido que la línea dominante en el movimiento teatral cubano a partir de 1954, convierte al soñado "teatro de arte" en un generador más de "efectos": tampoco aquí el público tiene la posibilidad de detenerse a degustar, consciente o inconscientemente, el lenguaje artístico, la factura, los procedimientos; le estarán vedadas las zonas más elevadas del placer estético.

En el caso de las salitas el fenómeno se manifiesta con un matiz peculiar que no podemos pasar por alto: a ellas acude un *determinado* público, que no abarca a la totalidad de los sectores sociales que pueden entrar en contacto con la cultura de masas por vehículos más expansivos y accesibles como son la radio y la televisión, el cine, la prensa o los "muñequitos". Al público de las salitas ya no se le pedirá, como en 1942 hacía el periódico *La Marina*, refiriéndose a las funciones del Patronato: "... aunque no es requisito indispensable, se ruega el traje de etiqueta para (...) imprimirle mayor realce al acto".¹⁴ Ahora al público se le atraerá con una "butaca confortable", con el "aire acondicionado", y hasta se le exhorta a venir "en guayabera, en mangas de camisa, con corbata o sin ella".¹⁵ Pero en la taquilla el precio uniforme de la luneta —ya aquí no hay palcos, balcones ni gallineros— es de \$1.20. Esto quiere decir, si nos ubicamos en la realidad económica del país en los años 50, que la asistencia al teatro constituía un pequeño

lujo cultural y que las taquillas, de hecho, sólo estaban abiertas para ciertos sectores de las clases medias, algunos artistas e intelectuales y algún que otro burgués que, fiel a una cierta afición adquirida, sigue acudiendo al teatro, resignado a que su presencia en una función ya no aparezca consignada en la crónica social, como en los tiempos del Auditorio y la función mensual.

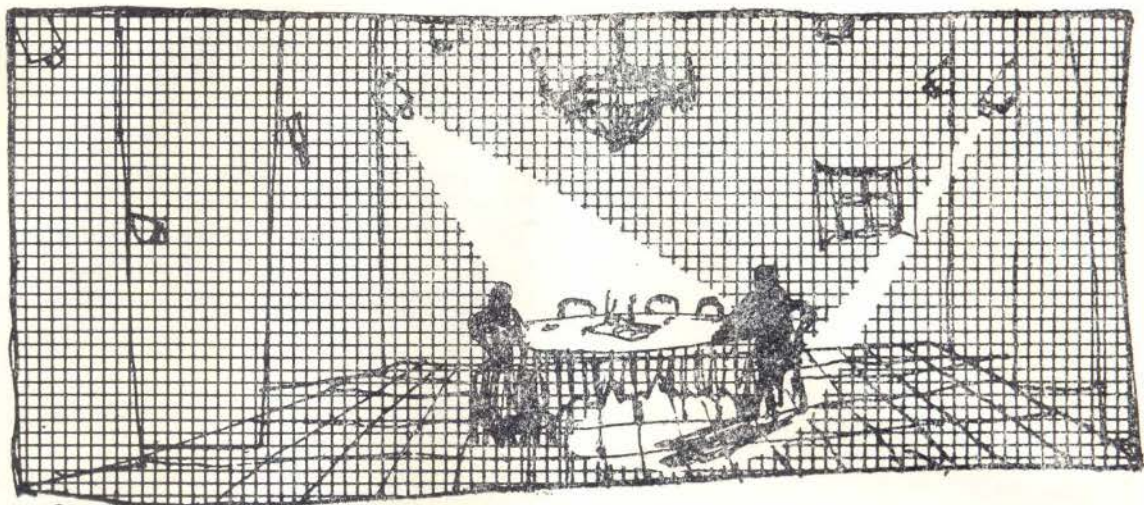
Dentro de la general mascarada que la subordinación a la "cultura de masas" implicaba, la especial procedencia social del público de las salitas obliga al teatro a una pirueta más: sus producciones deben presentarse convenientemente aderezadas con ciertos atributos externos que recuerden la "alta cultura"; el acto de concurrir a una salita no debe perder ese toque de refinamiento cultural que no proporcionan otros medios de mayor masividad.

Un teatro que se ha plegado mayoritariamente a las exigencias de la "cultura de masas", tiene que buscar mecanismos para reafirmarse en la falacia de que lo que se está ofreciendo al público es gran arte. Se buscan distintos paliativos para que un producto pseudo-cultural, primitivo, "pase" como legítima obra de creación: el renombre de un intérprete, la fama de un autor, las hábiles pinceladas de "vanguardismo", los clisés que la prensa difunde, abren múltiples puertas a la manipulación en este sentido.

En todas las manifestaciones de la "cultura de masas" hay un componente de evasión, como es sabido. El público creado por la utilización mercantil de los medios culturales masivos, debe abalanzarse sobre el sabroso efecto que se le ofrece, deglutirlo y adormecerse en la dulce ilusión de estar exonerado, justificado, absuelto, por lo que hace y por lo que deja de hacer. Ese "otro" que está en la escena, en las pantallas, en la literatura "popular" o en las ondas sonoras, le devuelve una imagen halagadora de sí mismo o asume por él la responsabilidad de realizar sus deseos reprimidos, apetencias que muchas veces han sido previamente fomentados por el mismo sistema de la "cultura de masas".

¹⁴ *Diario de la Marina*, 29 de mayo de 1942. Citado en: Espinosa, Rigoberto. *Esbozo histórico del Patronato del Teatro*, ej. Mec., p. 27.

¹⁵ *Periódico Alerta*, 1ro. de junio 1957.



Estimular este tipo de evasión, en el período concreto de la historia cubana en el que se inscribe nuestro objeto de estudio, constituía además una presionante necesidad de un régimen político en crisis para defender su supervivencia. Era necesario desviar la sensibilidad del ciudadano hacia zonas neutrales, no conflictivas, relajantes. Que el público experimente la ilusión de que su micromundo ha sido puesto a salvo del caos. Este es el público que, crecientemente reafirmado en su confusión de valores estéticos, exige cada vez con mayor avidez, también al teatro, su cuota de entretenimiento banal, de emociones fuertes y superficiales, cuando no morbosas. Las salitas lo cultivarán, porque saben que sin él, no pueden existir.

Una de las formas que asume ese tipo de evasión generado por la "cultura de masas" en el teatro de la "época de las salitas" es la fuerte carga de cosmopolitismo—como actitud desnacionalizante— que lastra los espectáculos; este cosmopolitismo incluye de manera muy señalada, como es natural en el caso cubano, una tendencia yankizante. No faltaron en estos años obras de autores cubanos que desarrollaban sus pobres argumentos en New York o en París. En 1956 Vicente Revuelta declaraba: "El veneno cultural del cosmopolitismo confunde y ahoga día a día todo esfuerzo de nacionalidad teatral".¹⁶

¹⁶ Revuelta, Vicente. "Notas sobre la adaptación en el teatro". En *Nuestro Tiempo* No. 11, mayo 1956.

Personajes y situaciones ajenos a las problemáticas y los modos de expresión nacionales; concepción general del espectáculo, gestualidad del actor, vestuario y decorados que ofrecían la imagen de un indiferenciado y standard "mundo moderno" con fuertes reminiscencias del *american way of life*. Es la época en que los gacettilleros no tienen reparos en anunciar el comienzo de una nueva *season* y le llaman *tryout* a la función de prestreño realizada fuera de la sede habitual de la compañía.

¿Y LA DRAMATURGIA?

Aunque no podemos entrar a analizar aquí en detalle la situación que presenta la dramaturgia cubana entre 1954 y 1958, a propósito del mencionado rasgo del cosmopolitismo, podemos ofrecer algunos datos bastante elocuentes:

Si bien es cierto que el fenómeno de las "salitas" se interrumpe abruptamente con el triunfo de la Revolución, no está de más destacar que, como tales, no generaron un movimiento dramático propio. Ocho autores cubanos hacen su debut en este lustro, entre ellos Antón Arrufat, Gloria Parrado, Montoro Agüero, Ramón Ferreira* y Fermín Borges*. Casi todos ellos intentan, con desiguales resultados, producir una

* Abandonaron el país al triunfo de la revolución.

dramaturgia que difiere del patrón al uso en los repertorios capitalinos: el teatro del absurdo y ciertos acercamientos a la estética neorrealista son utilizados con este objetivo. Pero ninguno de ellos llegó a alcanzar en aquel momento la significación que tienen en el teatro cubano autores surgidos en períodos anteriores como Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer, José Antonio Ramos o Paco Alfonso; ya sea en el orden artístico, ya sea como iniciadores de tendencias renovadoras en la dramaturgia cubana.

Si hiciéramos una comparación con el lustro que se extiende entre 1946 y 1950 —las postrimerías de la época del "teatro de arte"— encontraríamos que dentro de este movimiento han cuajado ya aportes dramáticos significativos. Entre el 46 y el 50 hacen su debut en escena —aunque venían escribiendo desde antes— Carlos Felipe, Virgilio Piñera y Rolando Ferrer; Paco Alfonso y Ferrer escriben en 1950 sus obras más significativas: *Cañaverale* y *Lila la mariposa*, respectivamente.

En conjunto, la producción de estos autores sintetiza las búsquedas más serias y representativas generadas por el movimiento teatral del período 36-50.

Agreguemos que, de 1954 a 1958 suben a escena, tomando en cuenta reposiciones, unas 351 obras; 305 de autores extranjeros y 46 de autores cubanos. Es decir, la dramaturgia nacional representa sólo un 13 por ciento en el repertorio de los cinco años anteriores al triunfo de la Revolución. Además de esta desproporción ya de por sí elocuente, hay que tomar en cuenta que muchas de las obras cubanas cuantificadas son obras en un acto, y que el Lyceum y la Asociación de Salas Teatrales auspiciaron en 1955 y 1958, respectivamente, un Festival de Teatro cubano y un Mes del Teatro Cubano, precisamente como modestos esfuerzos para contrarrestar el evidente desbalance existente en el repertorio; lo cual quiere decir que el promedio de obras cubanas se incrementa un tanto artificialmente por el peso cuantitativo de dos eventos que no tienen carácter sistemático, y

que precisamente expresaban la preocupación de los teatrístas más inquietos ante una grave deformación presente en nuestro movimiento teatral. Siendo la dramaturgia autóctona, en cualquier lugar y época, el pilar fundamental de un movimiento teatral poderoso, la situación ambigua y más precaria que nunca antes de la dramaturgia cubana entre 1954 y 1958, corrobora la tesis de que el fenómeno de las salitas era portador de un germen empobrecedor y antinacional.

La "época de las salitas", como confirman una y otra vez las decenas de acontecimientos y testimonios analizados, e incluso la simple observación de los hechos desde un punto de vista actual, se inscribe desde su inicio de modo totalmente coherente en el engranaje de la "cultura de masas", entendido el término en su sentido más peyorativo.

El ideal que otrora inspiró el quehacer teatral de La Cueva, de ADADEL, de Teatro Universitario, de ADAD, de Prometeo, en esta nueva etapa mide sus fuerzas con un medio que ha definido muy bien sus objetivos: someter a nuestra cultura a un proceso de desnacionalización y, en general, llevar a cabo una operación desculturizadora que expresaban, en el ámbito de la cultura artística, la estrategia global encaminada a aniquilarnos como nación independiente.

Este esbozo de los rasgos caracterizadores de la "época de las salitas" me lleva a proponer las siguientes conclusiones:

1) *Que para estudiar la historia del teatro cubano en la seudorrepública —habiéndome parecido permisible no tomar en cuenta aquí ni el "género vernáculo" ni el teatro lírico— es necesario hacer un corte en 1954, puesto que a partir de este momento, con el teatro de las "salitas" se define con claridad una tendencia que muy pronto se convertirá en la línea dominante del movimiento teatral cubano.*

2) *Que esta línea dominante significa una ruptura en relación con el proceso que se extiende desde 1936 hasta 1950 en cuanto*

a la creación en nuestro país de un teatro de arte.

3) Que si tomamos como punto de referencia la etapa que se extiende entre 1936 y 1950, la "época de las salitas" implica un avance en cuanto a la adquisición de un mayor nivel de profesionalismo en la actividad teatral, producto fundamentalmente del paso de la función mensual única a la diaria. Supone también un peso mayor del teatro en el conjunto de la vida cultural del país, así como un relativo ascenso en la afición teatral.

4) Que esta línea dominante, entre 1954 y 1958, expresa la integración de nuestro arte teatral al sistema de la "cultura de masas", lo que contribuye a completar una maniobra desnacionalizadora y de banalización cultural imprescindible para la supervivencia del status neocolonial.

LA RESISTENCIA

Sin embargo, es imprescindible y además justo dejar constancia de que un estudio integral de la vida teatral enmarcada en este período, deberá tomar en cuenta que esta victoria de la seudocultura en el teatro cubano no se produjo sin choques y contradicciones. Paralelamente al fenómeno "salitas", existieron tendencias opositoras que, por vías muy disímiles, se resistieron a dejarse asimilar. Muchos, ya se sabe, trataron de adaptarse a las reglas del juego, presionados por la necesidad de preservar su único medio de subsistencia, y sin perder la sincera y utópica esperanza de salvar algo del viejo y noble sueño de un teatro "de arte", poniendo "una de cal y tres de arena". Otros se autocondenaron al ostracismo —el caso de Prometeo— y replegados sobre sí mismos trataron de defender los últimos reductos del "teatro de arte" al precio de un aislamiento casi total. Constituye también una manifestación de la negativa a dejarse "integrar" el peso creciente que a partir de 1954 tienen determinadas corrientes —Genet, el teatro del absurdo, la persistencia de la nota existencialista y otras variantes— que desempeñan la función de una protesta contra la

decadencia de los valores éticos burgueses, o bien constatan con amargura que el mundo se ha vaciado de sentido y se ha vuelto extraño y hostil al ser humano. Habrá, finalmente, quienes escojan el camino más difícil: tratar de encontrar, en condiciones históricas sumamente adversas, un modo de conciliar las genuinas búsquedas



artísticas con los intereses de esos amplios sectores populares para los cuales el teatro como experiencia artística resultaba un coto vedado.

Las personalidades más creativas y esclarecidas lucharon, en medio de contradicciones y salvando infinidad de obstáculos, por encontrar alguna opción que salvaguardara la dignidad artística y la eficacia social del arte teatral. Así llegarán algunos, con paciente labor, a acercarse a soluciones no de simple inconformismo, sino de legítimo signo democrático y progresista.

Esta línea se materializa a mi juicio en su forma más coherente con la creación de Teatro Estudio pocos meses antes del derrocamiento de la tiranía.

En octubre de 1958 Teatro Estudio estrena su primer espectáculo, tras siete meses de ensayo: *El viaje de un largo día hacia la noche*, de O'Neill, montaje que por su altísimo nivel artístico y la sagacidad de su enfoque social, ha quedado inscrito en la historia del teatro cubano.

En el *Manifiesto* lanzado a principios de 1958 la nueva agrupación había proclamado sus divisas:

"...un grupo de nosotros, al descubrirnos y confiarnos las mismas preocupaciones por nuestra profesión y por nuestro pueblo, hemos acordado unirnos (...) para analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales; para escoger las obras, seleccionándolas por su mensaje de interés humano y para perfeccionar nuestra técnica de actuación hasta lograr una definitiva unidad de conjunto, de acabada calidad artística según los modos escénicos modernos".

"...hablar a nuestro pueblo, como él espera y tiene todo el derecho a exigir, de sus necesidades, de sus alegrías y tristezas, en fin, de sus intereses..."¹⁷

Cabe preguntarse: esta inspirada institución, donde se agrupaba una verdadera pléyade de talentos artísticos; que había bebido ávidamente en las fuentes de la democrática empresa de Jean Vilar y su Théâtre Populaire; que había otorgado un papel decisivo a la incorporación creadora del sistema Stanislavski a la realidad cubana¹⁸; y que, además, desde su programa inaugural anuncia el estreno de una obra de Bertolt Brecht —nunca antes representado en Cuba. Esta empresa, ¿qué suerte habría corrido de no haber triunfado la Revolución dos meses después de su excepcional espectáculo de estreno?

Enero de 1959 abrió repentinamente a los teatrístas las puertas de la comunicación con el pueblo y de la verdadera realización artística. Quedó interrumpido así el camino que llevaba a una vertiente predominante de nuestro teatro a la acabada articulación dentro del mecanismo falsificador de la cultura de masas.

Ante los que a lo largo de tantos años habían luchado de mil formas diferentes por la fundación de un teatro cubano, surgió la posibilidad real de sintetizar lo culto y lo popular en un trabajo teatral nuevo, libre ya de las trampas del comercialismo y de las permanentes angustias de la falta de respaldo económico. Quede el "resurgimiento" teatral de 1954 como una peculiar muestra de la distorsión que en la Cuba neocolonial entorpeció sistemáticamente, durante casi seis décadas, el sano desarrollo de la creación artística.

¹⁷ *Manifiesto*, ejemplar mimeografiado, La Habana, 1.º de febrero de 1958. En colección "Teatro Estudio", Archivo General del Ministerio de Cultura. Reproducido en *Nuestro Tiempo* No. 22, marzo-abril 1958.

¹⁸ Cf. Revuelta, Vicente. "A propósito del Sistema Stanislavski". En *Nuestro Tiempo* No. 26, nov-dic. 1958.

GUELMAN: UN HOMBRE QUE ESCRIBE COMO PIENSA

Freddy Artiles



Alexander Guelman es un hombre de baja estatura, sonrisa amplia y manos pequeñas. Tiene los ojos claros y el pelo fino, algo rebelde e incipientemente canoso. Fuma constantemente. Cuando escucha una pregunta que lo obliga a pensar, echa la cabeza hacia atrás, alza las cejas y aprieta los labios, sólo que sus pequeñas manos, que sostienen seguramente un cigarrillo, se abren como diciendo: "Espere, tengo que pensarlo un momento".

Tal y como nos recibió en su sencillo apartamento de Moscú —en un edificio de quince plantas—, con un pantalón de corduroy sujeto por tirantes, una camisa azul de mangas largas y acompañado por su esposa Tania, no parecía lo que se dice un "intelectual". Sin embargo, este hombre aparentemente sencillo es uno de los dramaturgos más importantes de la Unión Soviética. Sus piezas *El premio*, *Reacción en cadena* (también traducida como *La conexión inversa* o *Señal de retorno*) y *Nosotros, los abajo firmantes* le han ganado un amplio reconocimiento nacional e internacional.

Luego de que Tania hubiera colocado sobre una mesita del estudio de Guelman algunas tazas para té y café, un pastel de chocolate y rosquillas, y de que Alexander Isaccovitch hubiera abierto, con una sonrisa pícara, una botella de coñac, se inició la conversación.

Nuestra traductora, Tamara Zlochévskaja, activa difusora de la dramaturgia cubana en la URSS, mujer de increíble vitalidad y gran amiga de Cuba, le explicó al dramaturgo el motivo de la visita, le habló de los estrenos de sus piezas en Cuba y, sin pérdida de tiempo, comenzamos la entrevista. Igual que en sus obras, Guelman no le da vueltas al asunto: va directamente al grano y responde clara y suscintamente.

F.A. *¿Podiera hablar un poco de su vida antes de comenzar a escribir para el teatro? ¿A qué se dedicaba, qué había estudiado?*

A.G. Lo diré brevemente. Nací en Moldavia en 1933. Durante la guerra estuve en el ghetto judío de Ucrania. Estudié varias cosas. Primero, en una escuela técnica. Luego trabajé de tornero. Terminé la secundaria y más tarde una escuela militar. Permanecí en el ejército ocho años y estuve en varias ciudades hasta que fui desmovilizado. Volví a trabajar en otra fábrica de Moldavia y después, durante tres años, en unas construcciones cerca de Leningrado. En esta ciudad trabajé luego como periodista y, alrededor de 1970, comencé a escribir guiones de documentales y de ficción para el cine. *El premio* lo escribí y fue filmado en 1974. Al año siguiente se estrenó en el teatro.

F.A. *¿Cómo fue que comenzó a escribir teatro? ¿Tuvo dificultades en sus comienzos?*

A.G. Fue una necesidad. Noté que me atraía mientras hacía otras cosas. Mi primera obra fue dirigida por Tovstónogov, por lo tanto, no he tenido serios problemas.

F.A. *¿En qué lugares de la URSS o fuera de ella se han estrenado sus obras?*

A.G. Por ejemplo, *El premio* es una obra que cada soviético ha visto. Ha sido llevada a la TV, al cine y se ha estrenado en cerca de cien teatros de la URSS, traducida siempre al idioma de cada república o región. Las otras dos obras también han sido llevadas al cine. En el extranjero, las tres se han estrenado en todos los países socialistas de Europa, así como en Viet-Nam, China, Finlandia, Suecia, RFA, Italia, Francia... Actualmente está propuesto su estreno en Estados Unidos.

F.A. *¿Cuál ha sido, en general, la reacción del público y de la crítica ante ellas?*

A.C. En general ha sido favorable. Aunque la última obra ha recibido críticas contravertidas.

Guelman se refiere aquí a su cuarta pieza, titulada *A solas con todo el mundo*, en la que un matrimonio se inculpa mutuamente sobre su responsabilidad ante la sociedad y en relación con sus vidas privadas. El hijo de la pareja ha perdido sus brazos en un accidente de trabajo ocurrido en una unidad en la que el padre debió haber velado porque se cumplieran estrictamente las medidas de protección. La esposa lo acusa de ser responsable de esto, y el marido riposta echándole en cara la infidelidad de ella con un funcionario. Al día siguiente ambos deben ir a buscar al hijo al hospital. Al calor de la discusión, la esposa abandona al marido. Cuando, al final, el hijo telefona a la casa, el padre contesta que todo está bien, que al día siguiente irá a recogerlo.

F.A. *¿El estado soviético le ha pedido que escriba sobre estos temas, lo ha estimulado a ello, o ha sido por iniciativa propia?*

A.G. Por iniciativa propia. No escribo por encargo. Más bien he tenido dificultades. Había opiniones negativas acerca de *El premio*, pero cuando Alexei Kosiaguin vio la película y dio una buena opinión se abrió el camino a la obra. Considero que lo mejor que puede salir de un dramaturgo es lo que ha sido sufrido y elaborado en su interior.

F.A. *Sus obras encierran verdades muy duras. ¿Ha habido incidentes con personas o instituciones que se han sentido aludidas?*

A.G. Sí. En una escena de *El premio* el protagonista dice que aún falta mucho para llegar al comunismo. Al oír esto, el secretario del Partido de una región se fue del teatro con toda su comitiva.

Sólo después de que L.I. Brezhnev alabó la obra en público él hizo lo mismo. Aún hay lugares donde la dirección del Partido considera que es mejor no poner mis obras. Tras el estreno de *Nosotros, los abajo firmantes* se recibieron muchas cartas con críticas a favor y en contra. Pero, claro, todo esto es normal.

F.A. *En sus piezas, usted aborda los problemas de la clase obrera, pero a menudo analizando el comportamiento de los dirigentes. ¿A qué se debe esto?*

A.G. El socialismo es un sistema de dirección. La economía, la producción, están dirigidas por el estado. Aunque el desarrollo se produce sobre la base de factores objetivos, depende también de los subjetivos. La vida de los países socialistas depende mucho de la personalidad del dirigente, por eso, el grado de inteligencia, de honestidad, de capacidad del dirigente tiene gran significación para la vida de los hombres. Un problema importante es el de la educación de la niñez, que debe estar orientada a que el hombre tenga responsabilidad ante la sociedad desde niño.

F.A. *¿Cree usted que ese enfoque trae como resultado un nuevo tipo de dramaturgia?*

A.G. Me es difícil contestar eso. La dramaturgia mundial ha reflejado a lo largo de su historia la vida de los dirigentes. Antes, los autores rusos escribían sobre el zar. La obra de Shakespeare —y esto se ve claro en *Macbeth*— es un análisis del poder. Mi obra es sólo una ramita de ese árbol de la dramaturgia universal. No considero que sea nada nuevo. El mundo se ha dividido siempre en dirigentes y dirigidos.

F.A. *¿Considera sus tres primeras obras como una trilogía o como piezas aisladas?*

A.G. No puedo decir que sea una trilogía hecha a intento, aunque están unidas por un hilo común. En la cuarta obra hay solamente dos personajes y plantea un conflicto marido-mujer. En la quinta hay sólo uno, y analiza el mundo interior de un individuo. Las cinco juntas reflejan lo que yo pienso de las relaciones sociales y humanas en nuestra sociedad, incluso las familiares. Creo que una persona que no esté ligada al socialismo y lea o vea estas obras, podrá tener una idea de cómo vive el hombre en el sistema de relaciones de producción socialistas, con sus aspectos buenos y malos.

Luego de tratar estos asuntos generales, nos concentramos en la tercera pieza de Guelman, *Nosotros, los abajo firmantes*, cuyo estreno en Cuba ha estado a cargo del Teatro Político Bertolt Brecht. La acción se desarrolla en un tren en marcha. Unos funcionarios regresan a Elinó después de haber denegado el permiso para comenzar la producción en una fábrica a causa de insuficiencias en el equipamiento. Un empleado de esa unidad, Shindin, se las arregla para tomar ese mismo tren e inventa todo un rejuego a fin de convencer a los inspectores de que firmen la aprobación. La esposa de Shindin lo inculpa continuamente por su falta de dignidad. Cuando los

inspectores descubren la trama recriminan también duramente a Shindin. Pero poco a poco se va aclarando que Shindin lucha desesperadamente por evitar la segura destitución del jefe de la fábrica, que ha sido víctima de una especie de complot generado a altos niveles. El jefe de los inspectores, un hombre recto y honesto, se da cuenta de que ha sido utilizado con fines indignos y firma la aprobación junto con otra funcionaria. Pero falta una firma. Shindin va a buscar al tercer inspector a su compartimiento, pero éste —un casi alcohólico— ha huido por la ventanilla. La esposa de Shindin revaloriza ahora la actitud de su marido, quien al parecer, ha perdido la batalla, pero que evidencia su intención de continuar la lucha.

F.A. *Algunas personas que han leído el texto en Cuba piensan que da una visión amarga de la vida en el socialismo. ¿Qué opina usted al respecto?*

A.G. Si ha sido así, me parece una buena impresión. Es mejor sentir esta amargura en el teatro, viendo lo que se puede evitar, que en la vida. El teatro es como un trabajo profiláctico. La gente no va al teatro para ver si el socialismo es bueno o malo, ya esto lo saben por la vida. Pienso, además, que a la dramaturgia socialista le falta dramatismo.

F.A. *El personaje de Shindin parece al principio un hombre rastroso, pero al final se descubre que, mediante un método quizás erróneo, lucha por hacer triunfar la verdad. ¿Es ese su criterio, o tiene otro?*

A.G. Shindin no es un caballero sin miedo y sin tacha, sino por el contrario, un caballero con miedo y con tacha, por eso todo le resulta más difícil. A veces se piensa que el hombre tiene que ser bueno o malo, pero en la vida no es así. Lo importante es saber qué es lo dominante en cada persona, porque en un momento de conflicto agudo esto se revela. En Shindin, lo que predomina es bueno.

F.A. *¿Considera usted esta obra como un drama o como una comedia?*

A.G. Como quiera. Es una especie de tragicomedia. También eso depende del director. Tovstonogov y el Teatro de Arte de Moscú le imprimieron dramatismo. El Teatro de Sátira hizo más hincapié en la parte satírica. Ahora bien, el actor que interprete a Shindin debe tener dotes de comediante.

F.A. *¿Cómo ha sido resuelto en los teatros de la URSS el peculiar lugar de acción de la obra?*

A.G. En el TAM se hizo como hiper-realismo: un vagón con todos y cada uno de los detalles. Otras veces, los decorados han sido sólo sugerentes. Depende del diseñador.

F.A. *¿Está escribiendo alguna obra actualmente?*

A.G. Sí. La quinta obra de la que hablé hace rato. Todavía no tiene título. Se trata de un solo personaje, un dirigente de cualquier nivel que tiene que tomar una decisión al otro día. Sabe que si dice sí, agrada a sus jefes y todo seguirá igual. Si dice no, habrá disgustos y quizás pierda su puesto. Es como una lucha con su conciencia. Diferentes estados de ánimo. A veces trata de dormirse para no pensar. En todo el proceso es como si se analizara a sí mismo. Tiene argumentos en pro y en contra. No es malo ni bueno, aunque se consideraba un poco mejor de lo que era realmente. En esa noche de análisis, concreta cómo es su psicología social y humana. Se da cuenta de que ha sido cobarde en algunos momentos de su vida. Por su carácter, le gusta hablar consigo mismo. Para combatir su miedo, apunta lo que tiene que decir a fin de no fallar. Todo esto está ligado a un gran trabajo interior.

F.A. *Una última pregunta: ¿Cuáles son, a su juicio, los objetivos fundamentales de la dramaturgia socialista?*

A.G. Para mí, lo fundamental es el aspecto moral de la política. Si la esencia de la política no tiene una base moral, no es posible vivir en la Tierra. La tarea fundamental de la literatura es ocuparse de esto, tomar parte en esto. Hacer lo posible porque los valores morales predominen en las personas que encarnan el poder. Lo digo en general, pero si hablamos de socialismo, en gran medida todo depende de los dirigentes. En el capitalismo es el mercado, los negocios, lo que obliga al dirigente a proceder de determinada forma, en el socialismo no, y de acuerdo a la competencia del dirigente los resultados pueden ser buenos o malos. En el socialismo, la literatura puede jugar el papel de un control moral. La dramaturgia debe ayudar a la sociedad a estar alerta.

La entrevista había terminado. Mientras consumíamos la última taza de café hablamos sobre otras cosas, siempre relacionadas con la vida en la URSS. Finalmente llegó la hora de despedirse. El dramaturgo nos acompañó hasta el elevador y, mientras las puertas se cerraban, nos dijo adiós con su pequeña mano. Más tarde, mientras caminábamos por una de las grandes avenidas de Moscú, a la salida del teatro, pensábamos en la conversación sostenida con este hombre. Uno puede estar de acuerdo o no con Guelman, pero sin duda se trata de un escritor realmente comprometido con su tiempo, preocupado por el destino de su país y profundamente convencido de que la literatura, especialmente el teatro, es un arma de alta eficacia moral y social. En sus obras, Guelman pone el dedo en la llaga, busca intransigentemente la pureza moral y de principios en el proceder de sus personajes; es muy exigente con ellos, pero al mismo tiempo tolerante, porque los ama con sus virtudes y sus defectos: como a verdaderos seres humanos. Pero lo más importante de Alexander Guelman es que se trata de un hombre sincero, que habla como escribe, o, lo que es lo mismo, que escribe como piensa.

Moscú-La Habana
abril de 1983

EL HUMOR, UN DESAFIO



Soledad Cruz

La presencia del humor en el teatro actual es un tema polémico y bastante discutido entre nosotros. Entronca con nuestra tradición teatral, con el aprovechamiento de la herencia del bufo, pero también va más allá. Con este trabajo **Tablas** se propone continuar el debate —esta vez en letra impresa— que tantas veces hemos oído en los pasillos de los teatros sobre la imagen de la identidad nacional a través del humor. Queremos que el “desafío” sirva de marco para publicar nuevas opiniones sobre esta temática.

El humor es forma de expresión del cubano. Desde que comenzó a gestarse nuestra nacionalidad fue un elemento que contribuyó al rechazo del coloniaje primero, que se sumó a la insurrección después, que fustigó al nuevo amo yanqui y tras el triunfo de Enero siguió siendo un arma de la Revolución.

El humor nace de las incongruencias de la realidad y en la nuestra hubo muchas desde que nos descubrieron al Viejo Mundo por equivocación, y los colonizadores impusieron a los primitivos habitantes de la isla ropajes y un régimen alimentario que nada tenían que ver con el clima de esta parte del mundo.

Después, en un país nacido de la mezcla de indios, negros y españoles, vinieron los afanes aristocratizantes, la nobleza del pasado, la sangre azul comprada con títulos nobiliarios y surgió el chiste “¿y tu abuela dónde está?”, que se mantuvo cuando la burguesía criolla se plegó a los gustos y costumbres de los vecinos del Norte.

Y el pueblo, sencillo pero implacable en su lógica, se burló de todo eso y el choteo fue la alternativa de rebeldía, de autodefensa ante la avalancha que frenaba el desarrollo de sus mejores valores culturales. Ese espíritu llegó al teatro a través de tipos populares, reflejo de las deformaciones que todo sistema de explotación condiciona en los hombres pero que por significar un enfrentamiento a la cultura impuesta fueron sinónimo de lo cubano, lo popular y de humor nacional.

Surgieron así *el negrito, la mulata, el gallego, el chino, el chulo, el guapo, la santera, el guajiro...*, expresiones todos de los defectos de los marginados que no molestaban ni preocupaban a la cultura dominante porque la ofrecida era la imagen colonizada primero, y neocolonizada después, de nuestros elementos populares. Fueron los blancos los que crearon *el negrito* del teatro cubano y lo dotaron de haraganería, sumisión y mimetismo como rasgos fundamentales. No fue casual, por supuesto. Era simplemente la visión del esclavista. Y fuimos ganando fama de pendejitos, vagos, sensuales, incapaces de autodirigirnos. Así, esa espontaneidad



de pueblo nuevo, el desenfado nacido de las contradicciones de nuestro origen se distorsionó en una imagen folklorista, superficial, de los defectos propios y el escamoteo de las virtudes, no sólo por el español sino también por el yanqui.

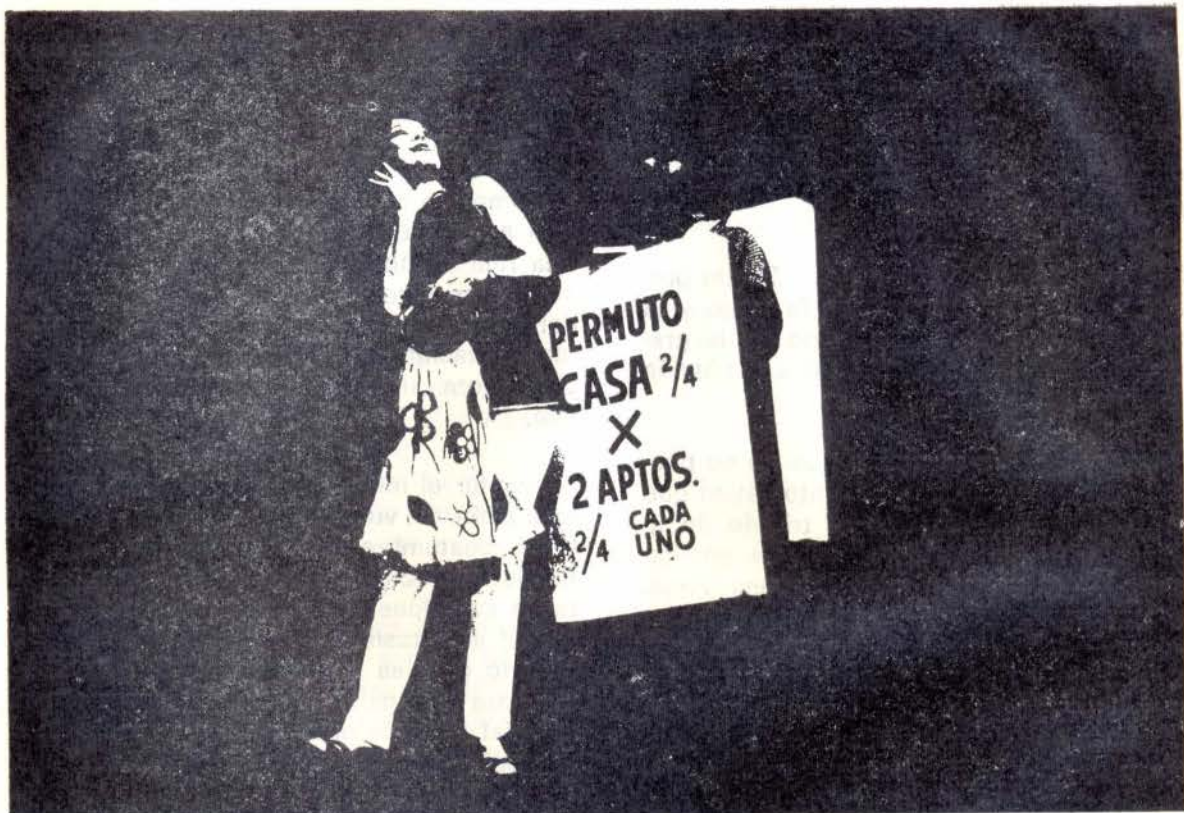
Tal distorsión proliferó en el teatro con el bufo de la época colonial y sus variantes del vernáculo en la seudorepública. Y no es gratuito tampoco que fueran los marginados, los desclasados quienes se adueñaron de la escena quedando relegados los trabajadores, los obreros, los campesinos, o asumidos sólo bajo el prisma paternalista pequeño burgués. Era simplemente lo que convenía a los explotadores. Nació el teatro cubano con fuertes raíces humorísticas pero torcidas en su esencia popular, condicionado por las circunstancias socio-históricas y luchando en franca desventaja con lo foráneo. Si alcanzó gran

arraigo fue porque, aunque de forma epidérmica, tenía elementos nacionales del paisaje natural y humano que lo acercaban más al pueblo que la comedia burguesa y otras formas teatrales llegadas del extranjero. Ni la zarzuela ni la ópera pudieron equipararse, a pesar de alzas momentáneas, a las expresiones vernáculos más puras.

Ese fue el humor que heredó del pasado el teatro y en buena medida está vigente en la dramaturgia actual a pesar de más de dos décadas de Socialismo y de los cambios que ello ha originado en la sociedad cubana, incluyendo su proverbial humorismo. Pero el teatro aún no ha reflejado esos cambios a cabalidad. La imagen distorsionada de sí mismos se mantiene. Continúan los resortes del bufo, del vernáculo: el negrito, la mulata y el gallego insertados arbitrariamente en esta realidad otra. Y problemas de cierto sector de la población —marginados antes, automarginados ahora— se identifican como expresión de humor popular cubano.

Y no es difícil comprobar tal aseveración cuando apreciamos que los elementos de comicidad en obras como *Andoba*, *Aquí en el barrio* y *Autolimitación*, por citar tres de enfoques y objetivos diferentes, están dados justamente en los personajes más negativos y en el reflejo de situaciones socialmente reprobables; valiéndose de expresiones vulgares, del lenguaje y la forma de actuar de los automarginados. Y es reconocible no únicamente porque el público tenga su óptica ajustada a tal herencia, sino porque además los creadores y los intérpretes hacen todo lo posible por hacer simpáticos tales elementos. Incluso, cuando se quiere *cubanizar* el humor de obras clásicas como el *Don Juan* de Molière, se recurre a un Sganarell de puro corte vernáculo.

Ese enfoque desacertado llega a programas televisivos como *San Nicolás del Peñalero*, a las obras para niños en el teatro y en la pequeña pantalla. La gracia suele estar relacionada con expresiones populares, con vulgaridades que rozan formas sórdidas y se crean contradicciones de fondo verdaderamente lamentables. Porque mientras esos tipos de personajes ne-



gativos: el remolón en el trabajo, el *bisnero*, el anárquico o francotirador, el guapo, el que se vale de subterfugios para eludir las responsabilidades sociales aparecen como entes simpáticos, los trabajadores y su vanguardia —los militantes del Partido— son encasillados en el molde de la falsa solemnidad, del esquematismo, del serio-pesado como si fueran habitantes de otro país o de otro mundo.

Enfoque doblemente falso tanto para los personajes negativos como para los positivos porque no refleja la dialéctica del humor nuestro de cada día con toda la variedad y riqueza que posee, sea en la reunión cederista como en la del núcleo del Partido o la del comité de base de la UJC.

El humor en esta sociedad tiene limitaciones y es muy bueno que las tenga en relación con todo aquello que denigra la dignidad del hombre. Es inadmisibles hacer blanco de la risa los impedimentos físicos y mentales, o los prejuicios raciales y de sexo. No tiene sentido mofarse de las jorobas del cuerpo pero de las del alma sí, y en nuestras conciencias queda mucho rezago del pasado que combatir.

Hay una línea satírico-musical que ha intentado hacerlo pero ni va más allá de los procedimientos tradicionales ni escapa a la visión parcial de los problemas. Tales los espectáculos *Algo muy serio*, *Esto no tiene nombre* y más recientemente, aunque con referencia a temas foráneos, *A lo muppet show* o *Se soltó Papillón*, en los que la esencia humorística se nutre del legado vernáculo.

No se aprovecha de manera consecuente la posibilidad de combatir con el humor las malas herencias y los problemas de nuestra sociedad, como el burocratismo, el oportunismo, el formalismo, el apego a las formas burguesas de vida. Y cuando se intenta, como sucede en *La permuta*, sale el saborcito a viejo; no hay una aprehensión coherente ni consecuente de la realidad a través del prisma humorístico de hoy.

Claro que hay otras tendencias, pero la que más me preocupa es ésta. Por necesidad de síntesis me he ceñido a ella para, al menos, poder plantear la idea central que ha animado estos apuntes: *hay una fusión entre lo que se considera cubano en el teatro y el proverbial humor*

del cual hacemos gala; hay una distorsión de lo cubano o al menos una parcialización en su reflejo humorístico; persisten las formas viejas de hacer humor y éste en el teatro se ha quedado a la zaga respecto a la realidad.

Soy consciente de que no es sólo un problema del teatro; ocurre en la radio y la televisión, en la literatura; no en la gráfica, donde sí ha alcanzado una evolución consecuente.

Hay, además, un elemento que no se puede dejar de mencionar. Es sintomático que la primera comedia tras el triunfo de la Revolución que batió records de público fuera *Santa Camila de La Habana Vieja*, obra emparentada —aunque de manera lejana— con el bufo y el vernáculo (por su sentido eminentemente popular), y con esa línea de la comedia que se quedó frustrada en Luaces, quien plasmó con sutileza en sus obras elementos de la psicología nacional. La pieza de Brene era, sobre todo, un punto de partida para el desarrollo de una comedia nacional con todos esos antecedentes.

Santa Camila... retomó los personajes del bufo y el vernáculo pero no como traslación mecánica sino para mostrar los cambios que la Revolución introdujo en ellos. Era lógico esperar la consecuente evolución. Mas, ahí nos quedamos, y el solar ha retornado estático a nuestra escena en obras como *Aquí en el barrio*, mientras el viejo vernáculo ha sido objeto de interpretación teórica de quienes ven con claridad que la escena nacional debe tener rica enjundia humorística pero no distinguen que los patrones del bufo nada tienen que ver, como fenómeno social, con nuestra realidad.

Los bufos, el vernáculo, el teatro Alhambra, justificaron su existencia en el contexto histórico concreto en el cual surgieron y se desarrollaron como reflejo de la extorsión de las manifestaciones de la cultura popular en los sistemas explotadores. Es hora ya de hacer un alerta a dramaturgos, actores, teatristas en gene-

ral, en cuanto a la necesidad de un adecuado reflejo artístico del humor de los cubanos que somos y de los motivos de nuestra risa.

El humor se produce en la vida y está sujeto a cambios como ella. En Cuba tiene una rica tradición que no se puede desaprovechar, que debe ser asimilada creadoramente y expresada en el teatro como manifestación de cubanía verdadera porque ahora sí no hay impedimento para ello.

Alimentar el mito del humor cubano como expresión de vulgaridad, alabanzas de hábitos, costumbres y deformaciones de la conducta social de individuos emparentados con tipos del pasado, es dar corporeidad a fantasmas que deben reposar en el sitio que les corresponde: el del estudio para un análisis serio del escamoteo colonial y neocolonial de ese aspecto intrínseco de nuestra idiosincracia.

Urge que el teatro acepte este desafío. No sólo porque como arte tiene el deber de reflejar un elemento tan importante de la vida sino porque no debe continuar contribuyendo a transmitir a las nuevas generaciones formas de lenguaje y conducta que no les corresponden y que deben ser asumidas de manera crítica.

Esa falsa concepción de la humorística cubana redundará en la vigencia de giros del lenguaje, de formas inadecuadas de relacionarse y conducirse en los jóvenes y si por que el pasado está aún cercano de cierta manera subsisten deformaciones en la sociedad actual el teatro no puede glorificar, a través de recursos que han probado su eficacia en la percepción popular, esas deformaciones sino contribuir a eliminarlas.

Si con acierto ya se han hecho serios llamados de atención en torno a la falsa fusión entre lo nacional y el marginalismo, hay que hacerlos también en cuanto a sus nexos con el humor popular en nuestro teatro. Estas reflexiones, sin pretensiones de última palabra, quieren señalarlo como un tema para el estudio y la polémica.

400 HORAS EN CARACAS

Una mano de seis dedos cuyas arrugas acusan una pétreo máscara proclamó la VI edición del Festival Internacional de Caracas 1983, con lo que la capital venezolana se reafirma como "escenario del mundo" al reunir consagrados elencos de Europa, Asia y América Latina. **Tablas** ofrece a sus lectores imagen gráfica, información y juicio.

CARACAS LOS DESLUMBRANTES CONTRASTES



Rosa Ileana Boudet Cao

Alguien, al terminar de leer esta crónica de los espectáculos apreciados durante el Festival de Caracas 1983, podrá impugnar

la tímida alusión y el débil reparo que hago a la presencia de América Latina en el Festival, mientras dedico el énfasis mayor a los grupos europeos, al exótico Kabuki y a las muestras teatrales de importancia en la cultura occidental. El crítico no podría escapar a esta tentación ni desaprovechar esta oportunidad. Caracas se convierte en un sitio único que en el ámbito latinoamericano permite entender y estudiar el fenómeno teatral. De ahí su lugar privilegiado entre los festivales mundiales. Sin embargo, ello no hace menos intensa sino quizás más marcada la necesidad de un encuentro mayor entre la escena latinoamericana. Sabemos más de Kantor, de Fassbinder, Brook o Arienne Mnoushkine que del teatro independiente de Montevideo, el movimiento Teatro Abierto o el producido en Brasil. Nuestras figuras son grandes desconocidos y nuestros dramaturgos cazadores solitarios.

Al leer esta breve valoración, el lector encontrará que junto al hallazgo de las maravillosas muestras escénicas de un Piccolo Teatro de Milán o las excelencias de la *Orestíada*. . . reconozco los valores de grupos latinoamericanos, gestando a lo mejor en condiciones precarias una escena. Para mí fue doblemente revelador de nuestra situación real, de la cara oculta de la moneda, de la angustia y la alegría permanentes y de la necesidad de una mayor difusión. Un Festival, sin embargo sólo podría dar parte del todo. Y esta crónica intenta reflejar esa porción de la totalidad en su contradictorio contraste.

Hubiera querido narrar lo que ocurre fuera de los escenarios, en los pasillos del hotel Anauco donde uno puede tropezarse a un tiempo con los virtuosos del Kabuki, los bailarines de Kemp como con Osvaldo Dragún, Santiago García o Ugarte Chamorro y decir —un poco en broma— "voy esta noche a Israel, mañana a Islandia". Más de 400 horas de teatro, imposibles de apresar, transcurrieron del 24 de abril al 9 de mayo, con la presencia de más de 21 compañías del mundo, una muestra venezolana y aproximadamente 21 espacios teatrales (desde los teatros a la italiana a un vagón carpa situado en la Plaza Morelos). El rit-

mo del Festival, su *tempo* interior, la vertiginosidad con que transcurre, fuerza también al cronista a seleccionar dentro de esa multiplicidad, aquellos momentos impercederos que son el sustento y la matriz generadora de la memoria del Festival.

TRES MOMENTOS

Si tuviera que escoger uno, éste sería *La orestíada*, de Esquilo, presentada por la Schaubühne, de Berlín, RFA —dirigida por Peter Stein, en la Concha Acústica de Bello Monte. El espectáculo, en este impresionante escenario natural, frente a una montaña de donde partían potentes haces de luz, que podían evocar el ancestral fuego de Troya, se convertía en una fiesta de la teatralidad.

Nueve horas abarcaron el *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*, de forma continuada, como se solía hacer en la antigua Atenas, en un austero anfiteatro de piedra cuyas gradas van bajando hacia el escenario: una inmensa construcción, una gran pared negra con tres aberturas que representa el palacio de Argón, y en la última pieza de la trilogía, el blanco templo de Delfos. La escenografía de Karl Ernst Herrmann obedece a la tradición griega y es en su misma composición ritual y esencialmente moderna, arcaica y contemporánea, como el tratamiento del vestuario. El coro de los ancianos viste trajes gastados de hoy; Clitemnestra un vestido sastre y Casandra un corpiño transparente. Ningún naturalismo en la concepción, sino una esencial significación.

Ese es el carácter de este montaje que se despliega sobre el ámbito natural con imágenes fuertes y entrelazadas como la construcción de una "catedral". Una producción monumental sin monumentalismo. Peter Stein (Berlín, 1937) ha dicho: "Puedo decir que el mejor texto de *La orestíada* en el sentido teatral contemporáneo es sin duda el *Agamenón*". Las imágenes teatrales de esta obra quedan nítidas y precisas. La llegada de *Agamenón* en el carro, el coro de ancianos que se introduce dentro de los espectadores, los cuerpos sangrantes de las dos víctimas, *Agamenón*

atravesando la alfombra púrpura que tapizan desgastadas camisetas, la sangre que golpea la vista mientras los coros hacen un rejuego de lamentos y musicalidad con la voz. Sin ningún esfuerzo superfluo el conjunto berlinés utiliza su depurada tecnología para cautivar durante casi nueve horas a los espectadores que se mantuvieron hasta el final en la actitud de quienes están recibiendo una experiencia única, golpeante y estremecedora de un texto clásico.

Muchas veces me pregunté acerca del verdadero sentido de este espectáculo. El público seguía la lectura de la tragedia con los libros en la mano y resistió tres tropicales aguaceros, lo cual era un marco cautivador que colaboró al hechizo que ejerce *La orestíada*, que desborda cualquier pronóstico. Habría que haber sido experto en el tema para percibir el profundo significado intelectual del montaje, la carga filosófica de Esquilo interpretado por este conjunto de estupenda calidad vocal que logra transmitir mediante sus actuaciones el elemento electrizante y catártico de la tragedia y la solemnidad del ritual.

El otro momento de mayor disfrute fue sin dudas el encuentro con el Piccolo Teatro de Milán. *Arlequín servidor de dos patronas*, dirigido por Giorgio Strehler, puesta en escena de 1947, es uno de esos increíbles momentos que engarzan la maestría de la ejecución —con precisión de una relojería— y el encanto popular de las máscaras, las bufonadas, los trucos, el juego escénico caracterizado por un dinámico movimiento, que demuestra el trabajo realizado por este director en torno a Goldoni y revelan que el dramaturgo veneciano era parte de un gran teatro realista. Puesta de una depuración absoluta, aceiteada por más de 30 años de trabajo y realizada con una artificiosa naturalidad, el montaje reúne plasticidad y virtuosismo, finura y fibra popular.

Si a Strehler le corresponde haber dado a conocer en Italia, la obra de Brecht, su *Arlequín...* está soberbiamente concebido de acuerdo a sus principios, como si sus virtuosos comediantes estuvieran actuando y observándose a sí mismos deve-



lando uno de los secretos de este montaje sorprendente, cargado de humanismo y optimista emoción. Ferruccio Soleri es el gran artífice del espectáculo. Soleri, de 53 años, es el depositario de la tradición "en vivo" que le fuera transmitida por el "viejo" Arlequín Marcello Moretti que consiste en la rica gestualidad de la máscara —que nos remonta siempre a los misterios del teatro. Hay una escena sorprendente del baúl, rejugos, equívocos y *gags* de la más pura comicidad y un final, emotivo y pueril que nos hace reencontrar la magia del teatro. El actor ha dicho: "Arlequín es un personaje naif, es como un niño que no crece nunca, y está dotado de una fantasía increíble para resolver situaciones. Lo que me acerca a él es la ingenuidad. Creo que uno nunca debe perder la capacidad de asombrarse". La puesta del Piccolo tiene esa permanente posibilidad y ésa es su fuente de disfrute.

Por primera vez en América Latina, la presencia del Kabuki constituye para cualquier espectador el enfrentamiento a un código rígido y ajeno que se recibe como una clase magistral. *El jarrón de té* es una muestra de un género de obras basadas en el Kyogen o teatro cómico tradicional del Japón, mientras que *Nakurami* es una pieza de mayor extensión, técnicas escenográficas más complicadas y una forma de actuación estilizada (toda en el arte *onnagata* donde el hombre interpreta los roles femeninos). Estas dos piezas estuvieron precedidas de escenas de luchas estilizadas que se conocen con el nombre de Tachimawari. Música, danza, maquillaje y decorado, integran un discurso coherente e integral que se revela para el no iniciado como una ceremonia, de inigualable armonía pero hermética. Sólo un Festival como el de Caracas puede po-

sibilitar que un arte milenario como el Kabuki se presente en su estado natural como una reliquia de venerable culto.

DE LAS ARTES VISUALES

Entre los otros esperados espectáculos de "exportación" por su frecuente paso por los festivales está *Replika*, del Teatr Studio, de Polonia, bajo la dirección de Josef Sjaina. Este montaje podría ubicarse directamente en las experiencias surgidas de las artes plásticas y que ha continuado intensificando su crédito desde que hace diez años tuvo su éxito en Nancy. De un montículo humeante surge la acción teatral o plástica, sin palabras. Son los restos de una civilización de muñecos, ruedas, zapatos y tubos viejos de donde empieza a emerger una especie de ritual de la muerte que para el pintor es el principio de su Studio: la integración entre la actividad plástica, musical y fílmica. El espectador recibe una realidad diferente a la física, una reminiscencia de la vida vista a través de una fuerte individualidad. *Replika* nos remite a la degradación del hombre en los campos de concentración —y según su director a la tragedia universal de una humanidad en peligro del aniquilamiento total. Constituye un "aviso apocalíptico", a ratos estremecedor, pero cargado de un pesado fatalismo y de una mística de la inacción. El encuentro de objetos con seres vivos, la utilización de los maniqués, forma un amasijo surreal de asociaciones de ideas y alusiones al dolor humano, dentro de la estética de la muerte, similar a la proclamada por Tadeusz Kantor. El trabajo de Sjaina no alcanza el virtuosismo de *La clase muerta* ni su impecable elaboración formal. Pero es indiscutible que su teatro es el producto de una firme y decisiva individualidad. En las notas al programa se habla de que el espectáculo (donde la palabra ha sido casi eliminada o reemplazada por gemidos, gritos y sonidos inarticulados) aborda "nuestro optimismo". Al final, el propio director coloca un trompo de juguete —algo así como la búsqueda de la infancia perdida— que se mantiene girando sobre una superficie mientras emite un extraño sonido.

Otra de las esperadas compañías que tienen enorme éxito en Caracas es la de Lindsay Kemp —lejano descendiente del payaso de Shakespeare— que ahora nos brinda su versión de *El sueño de una noche de verano*. Como con Genet en *Flowers* y Oscar Wilde en *Salomé*, Kemp realiza un libérrimo espectáculo que mezcla circo, music hall, opereta, dentro de un gusto decadente que lleva a la máxima simplificación narrativa, a suprimir el diálogo y reducir las complejidades de las intrigas, siempre en la atmósfera féerica del cuento de hadas que constituye el viaje de Puck. La ambigüedad del texto de Shakespeare se ha convertido en relación entre parejas de un mismo sexo, así como añaden un efebo al cual le han atribuido el valor de protagonista. Por él disputan Oberón y Titania y es "símbolo de esa armonía hermafrodita, erótica y pura por la que luchamos". Lo más interesante del trabajo resulta la parodia de los clisés teatrales con los que se ha representado a Shakespeare y las burlonas escenas del balcón con una Julieta en zancos. Es como una fiesta visual sin el elemento transgresor y diabólico de *Flowers*, más artificialmente pueril y en el fondo, más facilista. Aunque estemos en contra de la ideología y la moral homosexual que recorre el espectáculo, mantiene un nivel de factura. Pero como hecho teatral a pesar de sus valores, no llega a alcanzar el efectismo de la producción que vimos en Caracas en el 78 durante el Teatro de las Naciones.

También el Teatro &TD, de Yugoslavia, del Centro Estudiantil de Zagreb se basó en un original shakespeareano pero en la versión *En quince minutos* del Hamlet de Tom Stoppard. El grupo lo realiza de un modo curioso. El texto fue reducido a diez páginas, 16 escenas, un prólogo y un bis. Luego, el colectivo aportó el estilo. Consiste en trasladar a la dinámica escénica los personajes-títeres que son manipulados por actores enmascarados sentados en asientos móviles. El actor da al títere sus piernas calzadas con tenis (al mismo tiempo que, como en el deporte, tiene un número que lo identifica). Con humor, logra un atractivo imán proveniente del encanto de los muñecos diseñados por

Zlatko Bourek: escultor, pintor, artista gráfico y escenógrafo. Pero ante todo titiritero. La eficacia del espectáculo se debe a los prodigiosos muñecos en los cuales hay líneas actuales, vestigios del Noh y otras formas orientales al incorporar el muñeco así como en la relación entre su voz y la manipulación.

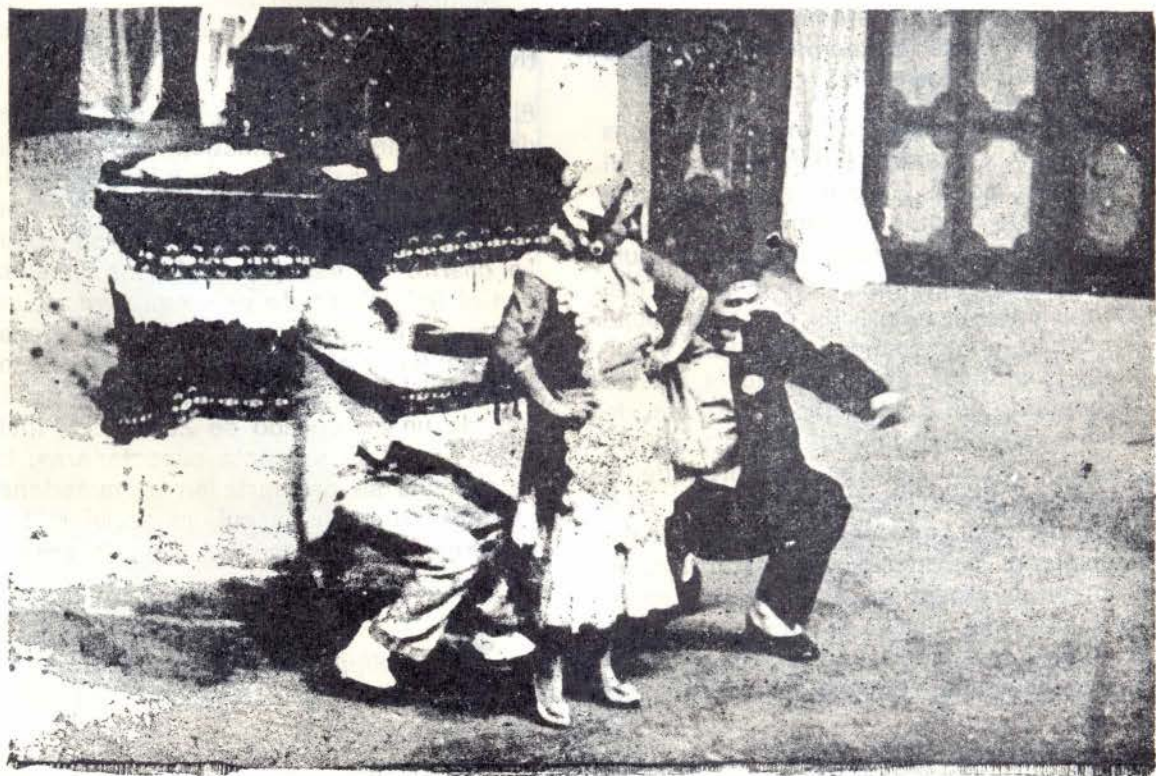
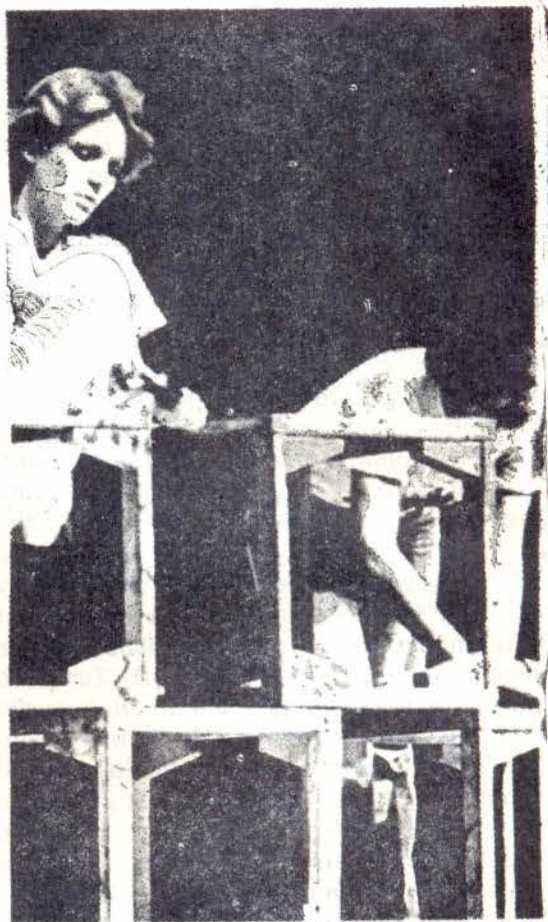
TEATRO EN LA CALLE

Manifestación habitual del Festival de Caracas, esta vez se presentaron dos grupos: el Teatro Taller de Colombia y el mundialmente famoso Bread and Puppet. En el bulevar de Sabana Grande, una vía comercial, los colombianos lograron atraer a los espectadores mediante un montaje itinerante (en el camino entre las procesiones religiosas y el carnaval). Se trata de la creación colectiva *El inventor de sueños* —que describe a un hombre acosado por sueños medievales y milenarias bestias. El plano textual es desbordado por las imágenes visuales y los actores son cirqueros, músicos, tragaespadas, equilibristas y establecen la comunicación inmediata en este ambiente de jolgorio y festividad muy próximo a otras manifestaciones caribeñas. (Me recordó al Cabildo de Santiago).

El Bread and Puppet, en un espacio abierto de la Universidad, mostró como siempre su lenguaje teatral con intensas cualidades plásticas: enormes muñecos, pájaros y telas desplegadas. Los títeres son para Schumann una extensión más de la escultura y logra hermosos efectos con los cuerpos movidos por varios titiriteros y el desplazamiento de las figuras de grandes proporciones. *La batalla contra el fin del mundo*, es como muchas creaciones de este grupo, un llamado contra la guerra, una advertencia, pero no en el plano verbal, sino en el intenso e indescriptible de las emociones. El espectáculo es un desfile, una demostración, un acto que tiene de ritual y de diversión. Es la primera vez que tengo frente a mí a los actores brindando ese pan duro y seco que parece amasado por olvidados ritos. Como en el 78 quedé deslumbrada ante el virtuosismo de Schumann (uno de los



**festival nacional
de teatro cubano
camagüey / 83**





CAMAGUEY 83:

EN LA ENCRUCIJADA
DEL TEATRO
CUBANO

Encrucijada es el punto donde se intersectan o cruzan caminos. Figurado reposo temporal en el cual convergen voluntades diversas, ideas itinerantes, modos alternativos de hacer ruta. Y eso ha significado **Camagüey 83**: epicentro fugaz pero posible para registrar cuáles son y cómo oscilan las fuerzas emergentes del teatro cubano actual. La dramaturgia nacional como consumación en la escena; la escena como figuración de su existencia. Y un festival que se responsabiliza con ello.

Juan Carlos Martínez

Fotos: Marquetti y Tony Díaz



Cualesquiera que sean las consideraciones ulteriores y definitivas en relación con la validez de instituir un festival de teatro cubano que sólo dé cabida a puestas en escena de autores nacionales (¿estrechez del concepto de "lo nacional"?, ¿proteccionismo cultural?, ¿urgencia de estimular nuestra producción dramática?), repito: cualesquiera que sean las consideraciones, esta primera experiencia auspiciada y realizada por la provincia de Camagüey en junio de 1983, si no sienta cátedra al menos ha pasado su primera prueba de nivel.

Es incuestionable que para el movimiento teatral resulta justa y necesaria la confrontación y la posibilidad de apreciar lo que cada grupo está haciendo, porque quiéralo uno o no nada mejor que el juicio ajeno para juzgar la obra propia y el examen del contrario (dialéctico, es obvio) para medirse a sí mismo. De esta manera los quince grupos que concurrieron al festival —sólo ausentes Cubana de Acero, Extramuros, Dramático de Ciego de Avila, Cabildo de Guantánamo, Colectivo Gramma y el aún no estrenado Teatro Irumpe— en menos de dos semanas pusieron a consideración crítica dieciséis espectáculos estrenados después del Festival de La Habana de 1982 (así lo establecieron las bases competitivas del evento camagüeyano) y otras trece anteriores a esa fecha, concebidas como actividad de "extensión teatral", y que posibilitó por esta vía la participación de los grupos Escambray, Bertolt Brecht, Las Tunas y Cienfuegos.

¿Qué elementos de juicio podemos deducir *a priori* de estos datos? Primero: el respaldo mayoritario del movimiento teatral a la iniciativa camagüeyana y, por extensión, la anuencia de que el festival es necesario. Segundo: que nuestros grupos, como tendencia general, reconocen en la dramática nacional una fuente importante de su trabajo artístico. Y otros: que colectivos de elevado prestigio profesional y probada eficacia artística como Teatro Escambray y Cubana de Acero, no pudieron competir porque en año y medio no han estrenado obra alguna de autor cubano (ni de ningún otro); que las direcciones

de los grupos Bertolt Brecht, Las Tunas y Cienfuegos consideraron de escasas probabilidades de éxito sus puestas en escena "cubanas" de los últimos tiempos; y que por razones similares los colectivos Extramuros, Ciego de Avila, Guantánamo y Granma no hicieron el viaje. Estos elementos "otros" escapan al contenido del análisis que persigo, y si me permito enunciarlos es porque los considero útiles para cualquier valoración futura del comportamiento de la producción teatral nacional en los dos últimos años.

Ahora me interesa fijar mis puntos de vista en relación con lo acontecido sobre la escena en esta suerte de panorama del teatro cubano actual. Y doy fe que lo que en más de una ocasión se ha defendido como característica no-ortodoxa de nuestro quehacer teatral: su diversidad de líneas y tendencias, su amplitud temática y variedad formal, sigue siendo un rasgo que lo define. Sobre todo en cuanto a temas, la parábola que describe es tan amplia como la distancia que puede mediar entre la nada edulcorada vida de los internacionalistas cubanos en Angola (*Kunene*, Ignacio Gutiérrez) y la baladí anécdota donjuanezca a lo bufo (*El médico improvisado*, Galarraga-Loredo). ¿Es esto realmente un mérito o una insuficiencia? No lo sé. Mas, no puedo menos que inquietarme al observar tendencias tan disímiles de un grupo a otro, y aun dentro de un mismo colectivo. A estas alturas, cabría esperarse una influencia más evidente del movimiento del teatro nuevo (superior a una década de trabajo y amplio reconocimiento cultural, político y social) en la multiplicación de obras que aborden la realidad cubana de hoy, con sus altísimos valores y complejidades, aun a riesgo de parecer menos diversos pero más inmediatos, osados y comprometidos.

Lo cierto de tal diversidad, por demás, tiende límites cada vez más cerrados en tanto que, como un círculo vicioso, los grupos vuelven sobre lo mismo años después (*Santa Camila de La Habana Vieja*, *El macho y el guanajo*, *La sierra chiquita*) o se trasladan de un colectivo a otro



los mismos asuntos con montajes diferentes —y casi siempre, inferiores— a los originales (*Los novios*, *Caliente caliente...*, *La vitrina*, *Adriana en dos tiempos*.)

Por ello me obliga al reconocimiento la decisión del jurado de otorgar el premio de mejor texto al de Ignacio Gutiérrez por su *Kunene* o *Al otro extremo de casa*, que sin ser excepcional tiene a su favor la voluntad de volcar sobre la escena un asunto de resonancia política y social en el país: cómo viven, cómo piensan y —en consecuencia— cómo actúan los trabajadores internacionalistas cubanos en un hermano y lejano pueblo. Visión parcial, es verdad, pero a buen recaudo de estereotipos e ideologizaciones agobiantes.

Gutiérrez afrontó el reto de la epopeya cotidiana y sin héroes ni anti-héroes construyó una pieza de urgencia: imperfecta y necesaria, tanto como los seres humanos que modelan sus personajes.

Creo que una de las mayores contribuciones de estas jornadas camagüeyanas ha sido la de poner en evidencia la todavía inadecuada correspondencia entre el desarrollo de la dramática nacional y su incidencia en la dinámica de las puestas en escena de nuestros colectivos profesionales. Proceso de alimentación recíproca y de interinfluencias que cuando se desfasa provoca, generalmente, un anquilosamiento de la creación. Hay mucho texto de dramaturgos cubanos que en el mejor de los casos descansa sobre libretos —cuando no en originales y dos copias encuadernados en files de cartulina. Cito de memoria: *La Simona* (Eugenio Hernández); *Cómo, cuándo y dónde halló fortuna el Andarín Carvajal*, y *¡Chocolate campeón!* (Jesús Gregorio); *Memorias de un proyecto* (Maité Vera); *Milanés* (Abelardo Estorino); *Anti-huelga* (José R. Brene); *La era del garrote* y *El entierro del gorrión* (José Milián). Y aquí no menciono a dramaturgos noveles sino nombres de teatro y únicamente de los radicados en la capital. No sería ocioso que los organismos competentes —pienso específicamente en la Dirección de teatro y danza del Ministerio de Cultura y las filiales provinciales de la UNEAC— estudiaran vías más efectivas que propicien el acercamiento entre autores y directores artísticos, en atención al conocimiento mutuo de esas obras y a la indispensable congruencia entre los intereses de los conjuntos dramáticos y la producción autoral.

IMAGEN ESCENICA

Como imagen escénica el festival aportó momentos de indudable atractivo, sobre todo gracias a *Proyecto de amor*, *Adriana en dos tiempos* y (a pesar de todo) *El otoño del rey mago*. En conjunto estas tres puestas en escena revelaron cierta modernización del lenguaje escénico. Digo cierta porque las coordenadas que establezco son las que localizan nuestro medio y este tiempo, bien urgidos de experimentación formal y de renovación expresiva. Por eso, en medio de tanto ejercicio de pobreza imaginativa, los montajes de Esther Suárez-José González, Miguel Montesco y Ramiro Herrero, respectivamente,



advirtieron inquietudes, búsquedas, otros caminos y caminos alguna vez recorridos pero abandonados "por veredas".

De esos tres montajes, *El otoño...* fue el único que no recibió el reconocimiento del jurado. Y es explicable. Herrero, en su afán por traducir en imágenes corpóreas la desbordante prosa de Gabriel García Márquez quedó apresado en sus propias redes. La anécdota del indio Matías que sintió venir del mar "un olor a rosas" se disgrega en personajes y aconteceres diversos que hacen muy difícil, y a veces caotizan, la lectura del espectáculo. Hay, eso sí, profusión de composiciones escénicas que integran múltiples medios expresivos (incluso títeres de varillas y esperpentos) y en las que la luz, la música y la danza consiguen devolver al espectador como real la atmósfera mágica que siempre sugieren los textos del narrador

colombiano. *El otoño...* del Cabildo Teatral Santiago es un espectáculo posible que requiere poda y, sobre todo, un reanálisis dramático que rescate el sentido teatral de la palabra, aquí perdido.

Adriana en dos tiempos, de Freddy Artilés y en montaje de Miguel Montesco, constituyó el primer éxito de público del Festival. Después de una semana de tímidas afluencias, el Principal se abarrotó de espectadores que desde los primeros parlamentos hicieron suya la representación y al final tributaron al grupo Rita Montaner la más cerrada y prolongada ovación que haya conseguido en veinte años de trabajo. Es verdaderamente alentador que Montesco haya podido hacer de *Adriana*... un espectáculo de tal dinamismo, habiendo respetado hasta el exceso el texto original de Artilés (algo fatigoso y cuyo tema ha sido rebasado por la dinámica social). La simplificación de la escenografía y el excelente diseño de luces (magnificado en un espacio mucho mayor que aquél para el cual fue concebido) así como las soluciones de cambios de locaciones, decorados y vestuario que ejecutan los propios actores —siempre en escena, en ruído, vigilantes de cuanto acontece— contribuyen a lograr ese ritmo ágil que la puesta sostiene y uno agradece. Daisy Fontao y Elsa Camp, brillan con luz propia entre un conjunto de actuaciones más o menos logradas.

Y lo de *Proyecto de amor* fue mucho más allá de lo imaginable y esperado. Como la buena poesía: sugerente, rica en imágenes, audaz y concisa. Fue una lección contundente de cómo hacer teatro hoy y qué se puede esperar del ejercicio de la creación cuando hay talento y verdadera vocación artística. Esther Suárez y José González compartieron la responsabilidad de encauzar la voluntad colectiva que, desde los primeros momentos, se advierte ha sido la principal animación de este trabajo. Con sentido parabólico *Proyecto...* se vale de un montaje de *Romeo y Julieta* por un grupo de estudiantes aficionados para poner en tela de juicio sus concepciones acerca del amor, de las relaciones sexuales pre-matrimoniales, de



la solidaridad, de la responsabilidad individual ante el grupo, de los deberes del personal docente en la educación integral de las nuevas generaciones... Aparentemente disperso, subvertido por la anécdota amorosa, el mensaje subyace a lo largo de toda la pieza, esto es: ¿qué hacemos para que los jóvenes asuman responsablemente el amor? Sobre la polémica actualidad del texto, Suárez-González levantan un espectáculo mayor, con imágenes de una fuerza tal que sin poner en crisis a la palabra se gozan por sí mismas. La música, creada e interpretada por el grupo Arte Vivo, se integra armoniosamente en el discurso teatral como incidencia y como medio expresivo de valores propios, y con similar acierto el diseño escenográfico. El nivel de actuación —otra razón para el disfrute— revela las potencialidades crecientes de jóvenes intérpretes que, sin obviar requerimientos profesionales, nos entregan con espontaneidad y desenfado un mundo vivido y recreado artística-



mente por ellos. *Proyecto*... fue, por derecho propio, lo más feliz de este Festival, y compromete desde ya los futuros "proyectos" del Colectivo juvenil Pinos Nuevos.

Y como he comentado dos de las tres puestas en escena que a criterio del jurado fueron las mejores, no termino sin antes referirme a la tercera: *El médico improvisado*, sainete de Gustavo Sánchez Galarraga en versión libre de Rómulo Loredo y bajo la dirección artística de Pedro Castro. A principios de año presencié el estreno de esta primera de las obras que conformarán la trilogía de *Los bufos*, a cargo del Conjunto Dramático de Camagüey. Entonces pensé que algo muy alentador estaba ocurriendo a favor de la revalorización seria y urgente de un género que durante décadas ha venido languide-

ciendo. Y aunque hoy, sustancialmente, no he cambiado de parecer, pienso que *El médico*... ha sufrido un deterioro tal que bien puede malograrse la esperanzadora propuesta que había recibido del colectivo camagüeyano.

El sainete de Galarraga, a pesar de la adaptación —versión de Loredo, es una obra endeble que sólo logra suscitar atención valiéndose del manido recurso de los enredos y equívocos en los que se ven envueltos sus personajes. Y todo parece indicar que, conscientes de ello, el equipo de dirección quiso enriquecerla incorporando a manera de "ilustración" del bufo, un largo, larguísimo prólogo que incluye el pasacalle *La pelota* y en el intermedio el duetto cómico-musical *El pajarito*, que a mi juicio lo único que consiguen es echar más leña al tuego que de tiempo ha viene quemando.

do los últimos vestigios del género. Lo que en un principio reconocía como un atributo de la puesta: su contención, su sentido del límite entre lo bufo y la vulgarización de lo bufo, se ha explayado ahora a favor de lo segundo y con ello el abaratamiento ostensible de la entrega artística. Una "actualización" superficial (anoté en mi agenda catorce frases alusivas a situaciones contemporáneas) y la utilización injustificada de las *morcillas* (reconocibles la mayoría por simple inspección en detrimento de su autenticidad) impiden el disfrute posible de una puesta que quiere remitirnos a un tiempo que no es el nuestro y que sin embargo insiste en convencernos de que es el bufo de hoy.

Libera de mayores responsabilidades a *El médico...* ese peculiar sentido del espectáculo que posee Pedro Castro, ese saber hacer las cosas a lo grande, y la revelación de Osvaldo Rojas (el negrito), Héctor Echemendía (el gallego) y Lourdes Gómez (la mulata), los tres enfrentados por primera vez a esos antológicos roles de nuestro teatro y que logran rescatarlos (y aquí sí se hace justicia el verbo) con una profesionalidad y un sentido del arte realmente meritorios. Espero que el Dramático reencuentre el camino sobre el que alguna vez anduvo y las próximas prometidas puestas de *Los bufos*, logren el justo equilibrio entre pasado y presente, para beneficio propio y como contribución a la revalorización de un género que más de un aporte ha dejado en el decurso del teatro cubano.

Final

A pesar de las interrogaciones que he sustentado al iniciar el ordenamiento de estos juicios, no dudo de que el Festival de teatro cubano (al que la dramaturga del siglo pasado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, dará su nombre) no quedará como un propósito frustrado. El considerable esfuerzo realizado por extender su repercusión a los trece municipios de la provincia camagüeyana —63 funciones— y los 27 700 espectadores que respaldaron las actuaciones de los grupos venidos

de casi todo el país, han corroborado que el teatro puede y debe ganar la calle. Y mientras más, mejor.

Dentro de dos años volveremos a encontrarnos. Y si la dialéctica del desarrollo no nos traiciona, los resultados artísticos serán superiores. Ello, claro está, no depende de la cantidad de festivales que se organicen, sino del concurso sostenido de cada colectivo teatral. Pero es bueno que siempre haya ocasión para mostrarlo.

PREMIOS PRINCIPALES DEL FESTIVAL DE TEATRO CUBANO CAMAGÜEY 83

Gran Premio:

Proyecto de amor, de José González. Dirección: Esther Suárez y José González. Colectivo juvenil Pinos Nuevos.

Mejores puestas en escena:

Proyecto de amor; **Adriana en dos tiempos**, de Freddy Artilles, dirección Miguel Montesco, grupo Rita Montaner; **El médico improvisado**, de Galarraga y Loredó, dirección Pedro Castro, Conjunto dramático de Camagüey.

Mejores actuaciones femeninas:

Principales: Daisy Fontao (**Adriana...**), Adria Santana (**Santa Camila...**, Teatro Estudio) y Zoa Fernández (**En el viejo varietés**, Teatro Musical de La Habana).

Secundarias: Lourdes Gómez (**El Médico...**), Elsa Camp (**Adriana...**) y Emma Robaina (**Proyecto...**).

Mejores actuaciones masculinas:

Principales: Adolfo Llauradó (**Santa Camila...**), Osvaldo Rojas (**El médico...**), Carlos Cruz (**Kunene**, grupo Rita Montaner) y José Pascual (**La sierra chiquita**, Teatrova).

Secundarias: Luis A. García y Samuel Claxton (**Santa Camila...**) y Héctor Echemendía (**El médico...**).

Mejor texto:

Kunene, de Ignacio Gutiérrez.

Mejor música:

La de Arte Vivo en **Proyecto de amor**.

Mejor diseño escenográfico:

Proyecto de amor, de Leandro Soto, compartido con **El macho y el guamejo**, de Pedro Castro.



(Viene de la pág. 38)

beniteros, trifulca de sangre, fotógrafos, guajira, trajes regionales; la puesta era un derroche de imaginería, que involucraba a todos a una participación colectiva puesto que el público nunca se sienta cómodo en una butaca, sino que es continuamente traspasado, violentado y conquistado por este espectáculo cuyas leyes son las de la fiesta tradicional. La legitimidad de estas expresiones, es como el *leit motiv* de la puesta que se erige en un develamiento de los mecanismos vigentes de una cultura popular.

De Brasil, el Teatro do Ornitórrinco presentó *Mahagonny Songspiel*. La mítica ciudad de los placeres ideada por Brecht, donde el único pecado es no tener dinero, es tratada por su director Cacá Rosset como cabaret acentuando lo grotesco del ambiente de robo, prostitución, miseria y degradación moral. El clima que impera es el del género, y aunque la propuesta se burla del capitalismo enfatizando en el título una síntesis entre "Songspiel" —pieza musical en alemán y el "song" inglés, el espectáculo se mueve en el mundo de las concesiones al público con bellísimas actrices de maravillosas voces que se meten en el público y lo agreden con botellas de whisky en lo que parece ser una forma de llegar a sus interlocutores recuperando un terreno que habían perdido en el panorama teatral del Brasil.

La Argentina presentó dos vertientes escénicas: una muestra oficial y el reflejo del quehacer independiente, el movimiento de Teatro Abierto, surgido en 1981. La primera fue *Kathie y el hipopótamo*, de Mario Vargas Llosa, que tuvo su estreno mundial en Caracas por la compañía de Norma Aleandro, la misma "diva" que estrenó *Las señoritas de Tacna*, primera obra teatral del autor del *boom*. En una atmósfera deliberadamente retro, el autor coloca a una gran señora de la burguesía limeña quien se inventa un alter ego de escritora y contrata a un frustrado escritorzuelo quien literaturiza sus viajes por el mundo. Inco-

herente, barroca, verbalista, la obra es una supuesta crítica a la burguesía con sus propios medios y signos enfatizando en la hipocresía moral, el melodrama y el elemento sexual (que se manifiesta desde el título que alude a la voracidad del animal). Un fraude articulado con oficio y artificialidad, ingredientes para todos los gustos —también la burla a las izquierdas— y que a mi modo de ver es un desconcertante discurso de uno de los invitados al foro de Literatura y Teatro. Vargas Llosa dudó sobre si el lenguaje teatral podía dar todos los registros de la novela, pero nos brindó escénicamente un texto literario y no teatral siguiendo sus principios de que "la misión del teatro es fraguar ilusiones y embaucar".

De verdadero interés resultó enfrentarnos con el movimiento de Teatro Abierto que involucra a los más importantes dramaturgos, directores y actores argentinos y ha recuperado la vigencia y vitalidad de su teatro. Movimiento que pretendía "investigar en la práctica nuevas formas de expresión que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista", reunió 21 autores quienes escribieron para el ciclo 1981 21 obras breves, montadas por 21 directores con la participación de más de 150 actores. De la gran variedad de dramaturgos que componen el ciclo (Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Halac, entre otros) vi *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza y *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa. Las dos están inmersas dentro de una vocación realista y exponen de manera valiente "cómo es un país". En la primera, el diálogo entre el Tuco (quien sueña con convertirse en otro Gardel) y su amigo Sebastián delata la frustración disfrazada de alegría, en una mueca ácida y penetrante. *Gris de ausencia* describe lo terrible del hombre que debe asumir el desarraigo. La desesperanza, la melancolía y la añoranza aparecen en este lenguaje teatral que trasluce un desgarramiento muy intenso. Obras realizadas con muy pocos recursos, sostenidas por la armazón dramática y un trabajo actoral meritorio, resultó para mí un esperanzador hallazgo conocer este momento del teatro argentino

enfrentado a las limitaciones lógicas de su contingencia.

El otro redescubrimiento fue el trabajo del ICTUS, de Chile, con *Sueños de mala muerte*, de José Donoso. Si al apreciar el Teatro Abierto constaté que es cierto, "tenemos la única dramaturgia posible" —según confesión de Griselda Gambaro, la que enfrenta su propia identidad en una búsqueda permanente, en la obra del grupo de Chile, volví a ver, enriquecidos, los elementos de *Cuántos años tiene un día*, la creación colectiva que presentaron durante el Teatro de las Naciones en 1978. Tal vez, los únicos caminos válidos para América Latina en el sentido de hurgar en nuestras raíces, en nuestra contingencia, en nuestros avatares, en piezas de un fuerte acento costumbrista y al mismo tiempo universalidad.

La obra de Donoso —novelista de una larga trayectoria— está indisolublemente ligada al ICTUS y durante el foro de "literatura y teatro" pude apreciar el paso entre el escritor que ve su individualidad fuertemente amenazada, al hacedor de "cosas teatrales" que siente que su idea se potencia en el maridaje con los demás. La actitud de Donoso, si se quiere su humildad ante el trabajo colectivo, me pareció sumamente ilustrativa de las relaciones entre el autor de textos teatrales, y el resto de los colaboradores. Hablé de *Sueños de mala muerte* no como una obra teatral, sino como algo sumamente ambiguo, superpuesto de "veladuras", los infinitos aportes creativos que dan opulencia a su texto.

La obra trata sobre la relación entre el amor, la propiedad y la muerte en el Chile de hoy entre los pequeños seres de una clase media baja en una pensión. Y si bien no trae un mensaje absolutamente explícito revela la situación dramáticamente represiva, angustiosa y compleja del Chile actual a diez años del golpe militar. Con esta obra tuve la certeza de que no tenemos que repudiar el costumbrismo (está escrita en chileno como *Gris de ausencia* en argentino) porque es nuestro modo de expresión diáfano y auténtico. Revelan la necesidad del autorreconoci-

miento. Quizás nuestro teatro, tanto tiempo renegado y preterido, requiera por largo tiempo buscar su verdad en los gestos, el idioma, el ambiente y el color locales, no como un estrecho nacionalismo, sino como la vía de reafirmar lo nuestro negado, deformado o maltrecho por la injerencia de formas ajenas. No pretendo absolutizar. Después de casi 400 horas de ver teatro de todas partes del mundo, siento que a América Latina le faltaba un lugar en este festival, pero que éste se dibuja en muchos de los proyectos presentados: el dolor fulminante que produce *Sueños de mala muerte*, el contagio caribeño del *Traje de etiqueta*, y nuestro particular, específico y propio modo de asumir a Brecht o a Lorca son como el reconocimiento de que esta inmediatez, esta búsqueda de nosotros en la escena, nos es cada vez más urgente.

● A continuación imágenes del Festival de Teatro de Caracas. Las fotografías son de Carlos Rivodó.

VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

FESTIVAL

caracas 1983





● La orestíada, de Esquilo, puesta en escena de Schaubünne de la República Federal Alemana bajo la dirección de Peter Stein.



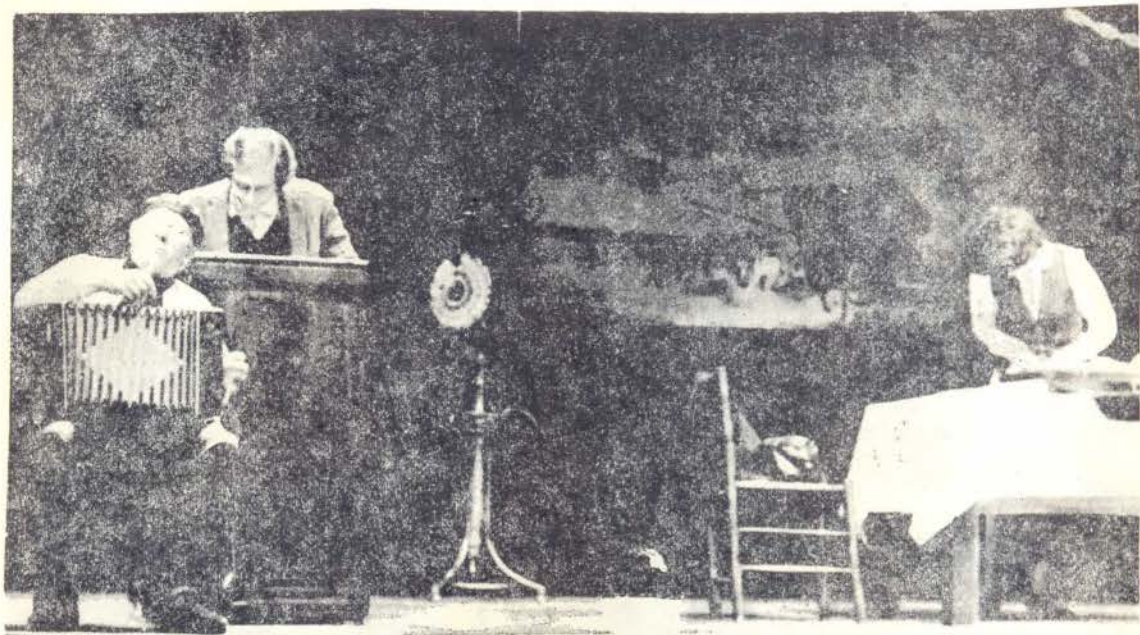
● Ferruccio Soleri en la foto de arriba era el Arlequín de la puesta de **Arlequín servidor de dos patrones**, de Goldoni, dirigida por Giorgio Strehler con el Piccolo Teatro de Milán.





● Réplika, de Josep Sjaina de Polonia (arriba). Abajo, el Teatro Abierto de Argentina.





● Gris de ausencia, de Roberto Cossa por el Teatro Abierto argentino (arriba). Y abajo el Teatro de Ornitorrinco del Brasil en una versión de Brecht.





• *Olympic man movement*: puesta en escena de Els Joglars.

LORCA A LA CUBANA



Con exitosas presentaciones en Colombia y Venezuela, Teatro Estudio, el más antiguo de los grupos teatrales cubanos, confronta su quehacer con la escena latinoamericana. En Bogotá, el teatro Colón fue el escenario apropiado para la tragedia de *Bodas de sangre*, mientras que los teatristas de la Corporación Colombiana de Teatro auspiciaron la muestra de *La duodécima noche*, de Shakespeare, puesta de Vicente Revuelta, a manera de ensayo, con elementos escenográficos y vestuario del ropero de La Candelaria.

En Caracas, el IV Festival Internacional de Teatro acogió la puesta de *Bodas...* dirigida por Berta Martínez en la programación oficial del evento en la Sala Alberto de Paz y Mateos de la capital. En total: 14 días de gira y 19 actividades (entre ellas 2 videos y una actuación especial).

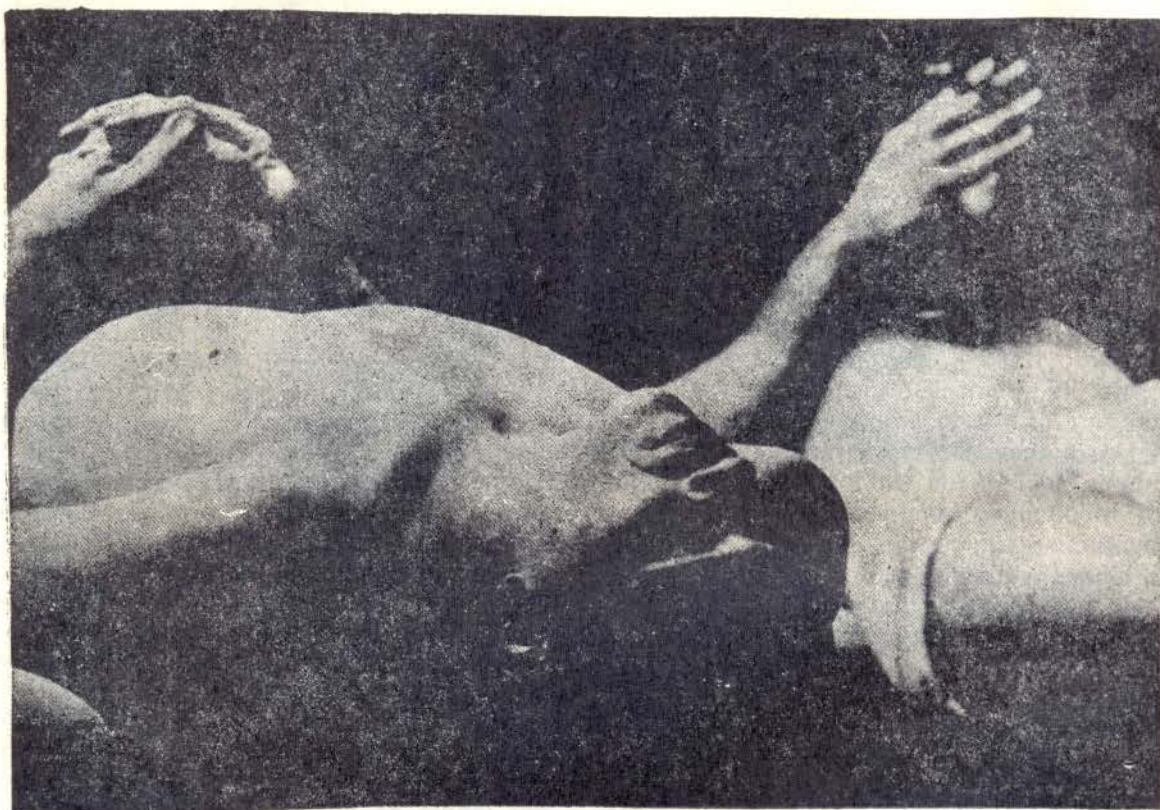
Bodas de sangre, de García Lorca, constituía una expectativa porque como calificó *El Nacional* se trataba de un Lorca "a la cubana", dirigido por una de las pocas mujeres que concurrían a este evento mundial. Las funciones a teatro lleno, y con público fuera que no alcanzó a entrar, causaron enorme interés entre los espectadores y teatristas. Nuestro Lorca (el único del evento) alternaba en las carteleras con el depurado Piccolo Teatro de Milán, la compañía de Lyndsay Kemp, el Kabuki, de Japón, prestigiosos elencos cosmopolitas cuya maestría técnica se ha convertido también en un idioma internacional.

La puesta de *Bodas de sangre* definitivamente "abrió nuevas puertas al teatro cu-

bano" —como dijo Isabel Moreno, la espléndida Novia de *Bodas...* durante la conferencia de prensa a su regreso a La Habana. Pienso que la imagen es exacta. En 1978 constaté cómo el Teatro Escambray sorprendió con sus candentes temas y la autenticidad de su problemática en el Teatro de las Naciones convirtiendo los elegantes palcos y adornados *foyers* en espacio para un insólito debate campesino; mientras que en 1981 el Cabildo Teatral Santiago entusiasmó con la música caribeña y un lenguaje sígnico apropiado del carnaval. Ahora se trataba de un clásico, uno de los héroes míticos de muchos de los directores presentes (entre ellos Kemp quien tiene una versión personal y afeminada en "El duende"), un autor que es pan comido de los eventos de Caracas a través de la compañía de Nuria Espert y otras agrupaciones teatrales.

El montaje con sus diferentes planos narrativos, la riqueza de su textura, el encajamiento de imágenes poéticas, suscitó —al igual que en Cuba— intensa polémica. Es muy difícil recoger los comentarios y las conversaciones de los teatristas en los pasillos y en el vestíbulo del hotel. Pero *Bodas...* tuvo entusiastas exégetas y delirantes detractores. Para muchos fue una muestra de la amplitud de tendencias que coexisten de manera armónica en el panorama teatral nacional. Todos coincidieron en la excelencia formal del montaje y el nivel artístico de la propuesta, inesperada quizás por venir de Cuba, desprovista de una visión naturalista y sí afincada en una investigación exhaustiva y en un profundo dramatismo y amor a Lorca.

Eduardo Robles Piquer (Presidente de la Asociación de Críticos de Venezuela) señaló en su columna Ras-guño de *El Nacional*, del 12 de mayo que el de Cuba era "el mejor montaje que hemos disfrutado de Lorca en México, España y Venezuela" acotando que estaba exento de parafernalia y tenía gran sencillez, economía y buena dicción. En su valoración de lo más significativo del Festival, el crítico incluía a *Bodas...* junto al montaje de *La orejada* de la RFA, el Bread and Puppet, de



los Estados Unidos, el Teatro Abierto de la Argentina y el Kabuki, del Japón, por lo que la caricatura de Berta Martínez apareció junto a la de Stein, Schumann, Dragún y Nakamura Matagoró. El programa radial "En escena" del 9 de mayo, realizado por Silvia Mendoza, saludaba el gran arte y profesionalismo del elenco cubano y destacaba los aportes brechtianos de la puesta. También *La duodécima...* fue presentada fuera del programa oficial de Caracas en la Sala de Conciertos de la Universidad de Venezuela con lo que se satisfacía la expectación y se abría otro vaso comunicante con esta América nuestra.

Este Lorca visto a través de los ojos y la conciencia de nuestra época, aplaudido en Caracas, no sólo es un aporte al mundo del espectáculo lorquíano, sino una lanza más en el diálogo, la comunicación y la inserción de nuestra escena en el teatro del mundo.

UN ENCUENTRO AFORTUNADO

Rine Leal

¿Existe una crítica teatral latinoamericana? La pregunta es inquietante pues negarla sería lo mismo que negar la existencia de un teatro latinoamericano. Desde México a Buenos Aires, sin contar los hispanistas de Estados Unidos y Europa, junto al fenómeno dramático existe un pensamiento crítico que va desde la reseña, el artículo, la crítica, el ensayo, la investigación o el libro, y que cada día crece en importancia y bibliografía. Estrechamente vinculada a la actividad escénica, esta crítica se desarrolla en proporción directa a la vida teatral, y pasa por vicisitudes muy similares a las teatrales (censura, estrechez económica, comercialismo, pobreza creadora). Pero si podemos establecer como un factor común el desconocimiento entre el propio teatro latinoamericano, ese pecado original es aun mayor entre los críticos de este lado del mundo, que trabajamos sin conocernos, que nos buscamos sin hallarnos, y que de pronto advertimos que tenemos muchos puntos en común.

El proceso de *balkanización* a que el colonialismo sometió a nuestros países da como resultado que con frecuencia estamos más enterados de los estrenos y aportes de las antiguas Metrópolis, que de lo que sucede a pocas horas de nuestros teatros. Esto produce un sentimiento de inferioridad que nos hace esperar la aprobación de fuera antes que la nuestra, que nos aliena de nuestra realidad artística, o que impone, mecánicamente, apreciaciones y juicios que no surgen, orgánicamente, de nuestras necesidades. En el caso de la crítica cubana, el injusto bloqueo imperialista trata de impedirnos confrontar experiencias, privarnos del derecho y el placer de asomarnos a bibliografías, revistas especializadas, files o material documental, en fin, trata de aislarnos del teatro latinoame-

ricano y su crítica. Y esto que nos sucede a nosotros, puede ocurrirle mañana a la crítica de otro país.

Descubrir esto fue uno de los resultados más felices del Encuentro entre críticos de teatro que se celebró en Caracas del 2 al 7 de mayo como parte de los eventos especiales del VI Festival Internacional, auspiciado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y el Ateneo de Caracas. Luis Molina López, director general del CELCIT, calificó a estos eventos especiales (además del Encuentro crítico se celebraron un Foro de Literatura y teatro, una reunión de directores de publicaciones teatrales latinoamericanas, otra de directores y dramaturgos, así como seminarios, talleres y coloquios, un verdadero maratón) como "la columna reflexiva del Festival", y esta reflexión se desarrolló sobre cuatro aspectos fundamentales de la crítica latinoamericana: la semiología, las tendencias actuales, los problemas y limitaciones, y un informe de la Asociación internacional de críticos de teatro (AICT) por medio de su secretario André Camp. La coordinadora del encuentro, Helena Sassone, del CRITVEN (Círculo de críticos de teatro de Venezuela) expuso que "el propósito del Encuentro es, en primer lugar, el de vernos las caras", y afirmó que "si la crítica pretende tener algún valor a posteriori, es decir, para el futuro, debe poseer un carácter científico, disponer de parámetros de juicio, manejar los conocimientos de la materia que se está juzgando". Críticos de Venezuela, Brasil, Uruguay, México, Colombia, Ecuador, Chile, Estados Unidos, Argentina, España y Cuba, confrontaron experiencias y discutieron a lo largo de cuatro días por medio de ponencias y encuentros personales. La tónica fue altamente estimulante, y el balance general recalcó esa necesidad de intercambiar información y unificar los esfuerzos en pos de objetivos comunes.

Es indudable que la crítica y teorización de una escena pueden ayudar a otra, siempre y cuando se tomen en consideración sus particularidades específicas, y en este sentido la comunicación es un factor fundamental, es en sí el problema mismo.

El intercambio de publicaciones, antologías, revistas, monografías y ensayos, es parte de la crítica, de esa conciencia unitaria que debemos asumir. Porque la función de la crítica teatral latinoamericana es la de reflejar, estimular, mejorar, censurar el teatro, pero al mismo tiempo expresar nuestra identidad cultural, nuestra unidad social, el autorreconocimiento de la conciencia escénica americana. Su función será la de orientar y juzgar, pero también la de aumentar el ámbito de recepción del hecho artístico a base de ampliar al público, promover la cultura, mejorar el gusto, señalar errores, aplaudir virtudes, y en general no usar el arma de la crítica contra el creador, sino la crítica como arma del espectador. Hubo sin embargo, dos aspectos del Encuentro que me parecen altamente significativos. Uno fue el acuerdo a que se llegó en torno a la necesidad de una Historia o Enciclopedia del teatro latinoamericano, compuesta de volúmenes independientes, y que recoja y analice desde las expresiones indoamericanas, así como el aporte africano, hasta la escena actual, como expresión de la formación de nuestros pueblos. Por supuesto que se trata de un proyecto más que ambicioso, que precisa de un arduo y difícil trabajo colectivo así como un centro editor y difusor. Pero la urgente necesidad de comunicarnos nuestra historia común bien vale la pena que se formulara en el Encuentro. Sería un modo inicial de relacionarnos, hasta arribar a una fase superior que son las relaciones, interdependencias, influencias y puntos comunes en el teatro latinoamericano, asumido ya como una unidad continental y cultural.

Dicha Historia o Enciclopedia (y así fue acordado por el Encuentro) servirá de base a la que prepara la UNESCO, el ITI,

la FIRT, el SIBMAS, y la AICT sobre el teatro mundial en los últimos años, tal como fue expuesto por el yugoslavo Petar Sellem, presidente de la AICT.

El otro aspecto definitorio fue desechar la propuesta encaminada a la formación de una Federación Latinoamericana de críticos teatrales como entidad no filial de la AICT, y en su lugar estimular la presencia de más países latinoamericanos en el próximo congreso de la AICT en México, aumentando la actual y débil presencia de sólo cuatro miembros (México, Uruguay, Venezuela y Cuba), proposición que fue favorablemente acogida por el Encuentro.

No creo exagerado pensar que, a través de Encuentros como el celebrado en Caracas, la crítica teatral latinoamericana pueda tomar conciencia de su importancia como parte integral de la expresión escénica de este continente. Al igual que una obra no se considera realmente terminada sin la participación del público, tampoco lo estará sin la opinión de la crítica. Pero al mismo tiempo ésta debe asumir los intereses, objetivos y aspiraciones del teatro que lucha por su identidad, que se hermana en la búsqueda de una expresión nacional y popular, y que cumpla no sólo una función estética sino también ética productiva, ayudando a transformar la realidad al abrir los espacios teatrales a esa humanidad olvidada e inculturizada, pero que sin embargo es el público del mañana, es el espectador-crítico del futuro, es la solución ineludible a la unión del teatrista con su sociedad. Pasar en definitiva de una crítica *en sí* a una crítica *para sí*.

¡Tendremos una crítica teatral latinoamericana o no tendremos ninguna!

A MANERA DE INVENTARIO

Organizada por el CELCIT (Centro de Creación e Investigación Teatral), que dirige Luis Molina en Caracas, se celebró allí una reunión de directores de revistas latinoamericanas a la cual *Tablas* fue invitada. El encuentro sirvió para el conocimiento mutuo de las publicaciones que desde hoy son fraternalmente hermanas. Nuestra revista se suma a la iniciativa de colaborar a una más estrecha interrelación describiendo a sus lectores las características de las revistas presentes en el VI Festival Internacional.

DE ECUADOR: *La última rueda*. Revista de la Facultad de Artes. Materiales teóricos y críticos, así como textos teatrales. Dirige Santiago Ribadeneira.

DE MEXICO: *Escénica*, de la Universidad Autónoma de México. Estudios sobre teatro mexicano y el quehacer contemporáneo. Dirige Josefina Brun. *Tramoya*. Publica un texto teatral del continente. Dirige Emilio Carballido. *Repertorio*. Editada por la Universidad de Querétaro. Recoge en sus páginas obras teatrales y estudios sobre el drama. Director Ramiro Osorio.

DE PERU: Publicaciones de la Universidad de San Marcos, Lima, que dirige Guillermo Ugarte Chamorro. Más de 900 títulos mimeografiados de diversos temas teatrales.

DE ARGENTINA: *Teatro abierto*. Publicación del movimiento teatral argentino que pretende documentar, seguir puestas en escena y elevar la formación teórica. Dirige Ricardo Monti. *Teatro*, del Teatro Municipal General San Martín. Entre sus objetivos, difundir la dramaturgia nacional. Director: Gerardo Fernández.





DE CHILE: Publicaciones CENECA. Materiales de investigación, reflexión y crítica sobre el movimiento cultural en Chile. Dirige María de la Luz Hurtado.

DE URUGUAY: Revista *Escenarios*, del Teatro Circular de Montevideo, institución que con 28 años de actividad ofrece una alternativa a los creadores. Dirige Luis Vidal.

DE COLOMBIA: Cuadernos de la Corporación Colombiana de Teatro. Publican material teórico y crítico. Ensayos sobre el nuevo teatro latinoamericano.

DE ESTADOS UNIDOS: *Latinoamerican Theatre Review*. Editada por la Universidad de Kansas desde 1966 con estudios sobre piezas teatrales y bibliografía actual. Director: George Woodyard.

DE ESPAÑA: *Pipirijaina*. Dedicada al teatro español y europeo, se ocupa del movi-

miento latinoamericano. Publica un texto en cada una de sus ediciones. Director: Moisés Pérez Coterillo.

DE VENEZUELA: Boletín del Centro Venezolano del ITI. Una imagen del teatro venezolano y latinoamericano. Boletín AVEPROTE, órgano de difusión de la asociación venezolana de profesionales del teatro. Cuadernos CELCIT de Investigación Teatral. Panorama del trabajo de la institución que preside María Teresa Castillo.

Durante las sesiones de trabajo oímos acerca de las publicaciones brasileñas y los proyectos de revistas como el *Rabinal Achí* de Guatemala. De Costa Rica nos llega *Escena*. Sirva de presentación este inventario, sólo justificado por el deseo de permanencia de cada una de estas revistas que en su disímil y variado quehacer reflejan un común destino latinoamericano.

LA CONSTRUCCION DEL SOCIALISMO EN EL TEATRO DE ALBIO PAZ

La valorada dramaturgia de Albio Paz, quien se diera a conocer en la década del 70, lo ubica entre los autores teatrales de mención obligatoria dentro de la escena cubana que refleja la construcción del socialismo. Para que los lectores en general y los estudiosos en particular podamos ahondar en la producción del escritor contamos ahora con la publicación de once obras en un tomo de la colección Repertorio Teatral de Letras Cubanas que se destaca por el atractivo diseño de la cubierta.

De las distintas vertientes empleadas por Paz en su creación, se publican tres obras de temática campesina: dos escritas dentro del grupo Teatro Escambray, que contó con su presencia durante seis años; y una que corresponde al intento de experiencia similar en la Sierra del Rosario, Pinar del Río. Otras tres fueron creadas para la zona urbana del barrio de Cayo Hueso, en la capital; por fin el resto de las piezas, cinco, pertenecen a su trabajo como director artístico del grupo Cubana de Acero desde junio de 1977.

Albio Paz siempre ha estado vinculado a un colectivo teatral y ha escrito en función de éste, su dramaturgia puede calificarse de creación colectiva y obra de autor, en tanto participan en ella las grandes masas de la comunidad en las investigaciones previas a las puestas en escena, el colectivo artístico con sus aportes en el propio proceso de montaje y los espectadores en los debates y asambleas que son parte integrante de la mayoría de sus obras dramáticas. Por otra parte Albio aporta diálogos chispeantes, inteligentes,

influenciados con el humor negro o el absurdo, ciertos toques de grotesco, el empleo del procedimiento del teatro dentro del teatro y la asimilación muy a la cubana de la estructura dramática brechtiana; en sus trabajos más recientes se decide por la tendencia del teatro de la producción, tan característico del soviético Guelman. Con estos elementos han sido construidas las once piezas seleccionadas.

La vitrina, primera cronológicamente, inicia la plasmación en nuestro teatro de los conflictos del pequeño agricultor al enfrentar la socialización de sus tierras. Este proceso voluntario de arrendamiento al Estado de sus parcelas, implicaba que todos los futuros habitantes de las nuevas comunidades entendieran las ventajas de una vida más plena, dentro de un vasto plan de desarrollo técnico, cultural y material de amplias zonas campesinas, en este caso del Escambray.

Cumplió *La vitrina* los objetivos para los que fue creada, de ella se hicieron varias versiones, se destaca la dirigida por Flora Lauten con el grupo La Yaya por reflejar la tragedia interior del campesinado y su cambiada proyección social, ya los participantes aficionados al teatro y testigos del hecho real podían devolver su experiencia pues vivían en la nueva comunidad y veían la historia como superada; en la versión conducida por Elio Martín, la obra se representa críticamente dentro de la fiesta que conmemora un aniversario del pueblo.

Ya en *El rentista* el conflicto está centrado en el hombre que no trabaja, ha olvidado su historia de campesino y está muerto porque se ha alejado de su tradición. Hay que enterrarlo como clase. La música es utilizada como comentario crítico junto a la utilería y el vestuario de venidos participantes directos de la acción.

Posteriormente Paz se trasladó a la Sierra del Rosario y allí plasmó en una jocosa estampa las prácticas científicas del subdesarrollo: las virtudes curativas del anamú que es capaz de sanar a Altagracia, tierna esposa de un anciano, a través de



la mano del joven Orlando quien promete seguir tratándola. *El mal de los remedios* aborda las curas caseras; la responsabilidad individual ante el consejo de vecinos es la temática de *El robo del motor*, y *Antón pirulero* trata del temor a asumir responsabilidades sociales en las organizaciones de masas; todas ellas fueron escritas para el barrio de Cayo Hueso como parte del plan para la remodelación de la zona, implicaba la desaparición de los solares y de las condiciones sociales marginales y preparaba a los vecinos para vivir en edificios multifamiliares modernos y confortables. Son piezas que cumplen una función utilitaria, pueden ser aplicadas a otras zonas del país, tanto por colectivos profesionales como aficionados pero que a veces pecan de ligereza al no penetrar suficientemente en situaciones y personajes.

De los espectáculos realizados para el colectivo Cubana de Acero se hallan *El remachador de remache*, la actitud ante la guardia obrera; *El desesperado de avanzada*, la participación en el trabajo voluntario y asambleas, y *Los tres burritos*, con respecto a la campaña por el sexto grado, son "a propósitos" ligeros, eficaces para promover una interrelación con los obreros de la fábrica y valioso medio para cuestionar errores e insuficiencias de una pequeña parte de la masa laboral. Algunos son demasiado breves pero su objetivo consiste en promover la participación a través del debate abierto al final, y extraer información para la elaboración de piezas mayores.

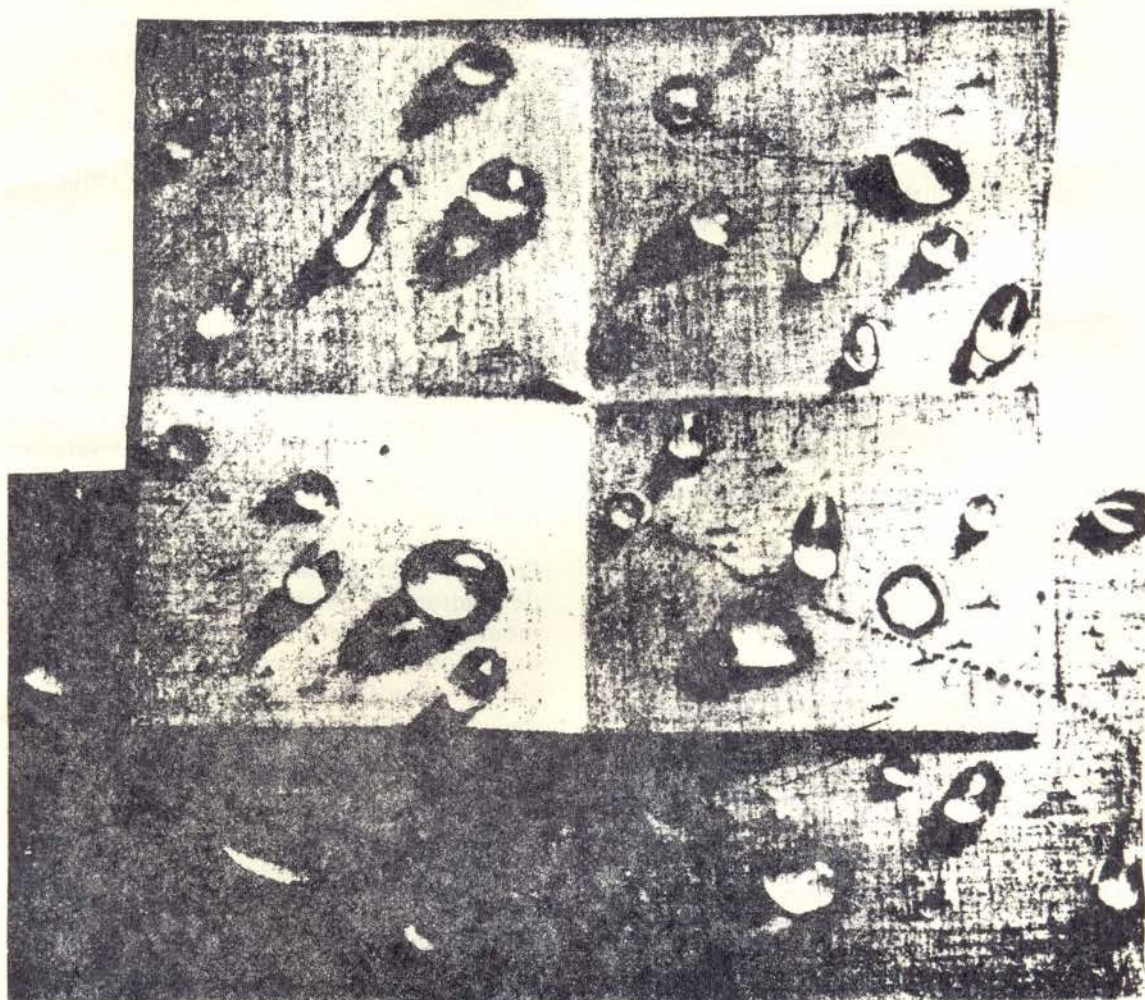
Huelga, obra histórica que se refiere a las luchas del proletariado de 1936 a 1938 en la American Steel Company, antecedente de la hoy Cubana de Acero, se enriquece con el rastreo en el recuerdo de participantes aún vivos de la acción, la música coadyuva a la narración épica de los hechos. *Huelga*, obtuvo el Premio Casa de las Américas y su puesta en escena en manos del colombiano Santiago García fue premiada en el Festival de Teatro de La Habana de 1982.

Las contradicciones inherentes a un individuo (antes obrero por cuenta propia) y las frustraciones producidas por el enfrentamiento con una realidad a la cual no se sabe adaptar y cuya problemática no puede solucionar tratan de ser objetivadas en *Autolimitación*, apasionante documento actual que inscribe al autor como iniciador de la dramaturgia de los procesos productivos de la industria en Cuba.

Junto a los valores de contenido y formales ya señalados quisiéramos apuntar sobre un aspecto poco tratado en el teatro de Albio Paz: las excelencias en la creación de personajes que propician para el actor la posibilidad de desplegar todas sus facultades. Ilustra esta cuestión Ana López, protagonista de *La Vitrina*, quien es presentada en su ingenuidad juvenil, en la dolorosa madurez y en su contradictoria vejez; en ningún momento se torna expresión maniquea, su lógica toma de conciencia final sintetiza un carácter con fuertes dosis de interiorización y coherencia en su elaboración. Así también Ramiro, el luchador comunista de *Huelga*, resulta auténtico, pues el dramaturgo ha sabido llevar a la ficción los elementos reales de la historia. De la misma obra, Fidencia, la viuda desamparada, emerge extraordinaria por su fuerza dramática, su hondura, expresión poética y épico aliento. En *Autolimitación*, Lázaro, el problemático, expresa la compleja y estéril lucha de un hombre consigo mismo y el medio que lo rodea, el cual no puede develar; la riqueza de este personaje se debe tanto al talento autoral como al rescate de la realidad conseguido en la investigación.

El teatro de Albio Paz, reconocido por los estudiosos, aplaudido por las masas campesinas, urbanas y fabriles, es decir por todo el pueblo —que ha sido su colaborador y mediante el concurso del cual se ha enriquecido y evolucionado dialécticamente— asume características testimoniales que lo ratifican como activo participante en las transformaciones revolucionarias de nuestro país. (*Roberto Gacio Suárez*).

JESUS GREGORIO ¿VICTORIA O KNOCKOUT?



Muy pocos son, en nuestro medio, los escritores que rompen lanzas por el llamado teatro musical. Teniendo en cuenta las dificultades en la creación —primero— y en la interpretación —después— que tal manifestación supone, los dramaturgos cubanos huyen despavoridos de sus escollos o, incluso, relegan y hasta olvidan su existencia.

Entre los pocos que han decidido adoptar el teatro musical como forma de manifestación idónea de sus preocupaciones escénicas se encuentra, ya de forma destacada, Jesús Gregorio (Artemisa, 1939) un escritor que une a los lauros de sus creaciones, las formidables experiencias que como director va teniendo en ese complejo terreno —que, ciertamente, no

disfruta entre nosotros de las mejores condiciones para su desarrollo, al menos para su representación.

Hace cinco años que Jesús Gregorio mereció el Premio David de Teatro, con la obra *Cómo, cuándo y dónde halló la fortuna el Andarín Carvajal*, en la que se introducía en el substrato del mundo deportivo a través de la figura del Andarín Carvajal, hombre y leyenda a un tiempo, verdadero mito del ambiente deportivo prerrevolucionario.

Ahora tengo en las manos —y no hago más que imaginar cómo resultará su necesaria y ansiada puesta en escena— la segunda obra editada de Jesús Gregorio, *¡Chocolate campeón!*, Premio Nacional de Literatura, UNEAC 1982, y también centrada en la historia de otro legendario y controvertido deportista cubano, Kid Chocolate —para algunos el más notable pugilista criollo de todos los tiempos.

¡Chocolate campeón! como bien apunta la solapa de su edición, es una tragi-comedia musical y, a mi juicio, una obra ambiciosa, de presupuestos elevados y exigente para quienes decidan llevarla a las tablas. La pieza recoge la historia de Kid Chocolate en sus años de apogeo —1918-1935— y multiplica los escenarios de la acción en que tuvo lugar la vida del boxeador. La obra comienza proponiendo un *flash-back* total en el que Yiyi —Kid Chocolate —cuenta su vida requerido por la curiosidad de un periodista. De esta forma van apareciendo pasajes, los cuales, más que una progresión dramática, ofrecen una suma de escenas capaces de esbozar las motivaciones del personaje central hasta explicarnos toda su conducta.

Sin embargo, este método "narrativo" así como el extenso período que abarca el tiempo real de la obra, donde se suceden combates, acciones y diálogos fundamentales y distantes en el tiempo —cada uno de los cuales, por sí sólo, bastaría para construir un libro— lleva a Jesús Gregorio a una necesaria simplificación y a trabajar un tiempo dramático vertiginoso que nos deja la sensación de que sólo hemos visto —como en realidad ocurre— lo que

el dramaturgo ha querido enseñar. Y aunque esto es siempre así, debe evitarse que se adviertan las costuras internas de la estructura literaria, algo que no consigue *¡Chocolate campeón!* y que atenta, en buena medida, contra el devenir armónico del argumento.

Este violento ritmo dramático, además provoca que algunos personajes sean únicamente la caricatura de sí mismos, pues en el escaso tiempo que ocupan la escena deben definir todas sus actitudes y posiciones, y lo hacen, entonces, de un modo explícito y a veces atropellado, lo cual permite que las psicologías, a excepción de unos pocos personajes (Yiyi, Pincho Gutiérrez, Encarnación) sea algo tan visible como su rostro, tan palpable como su discurso.

No obstante, esos personajes que entran, hablan y salen de la escena, definiendo sus posiciones, producen la lograda impresión de sombras vivas que deambulan por el libro como una larga pesadilla que es, en verdad, la vida de un boxeador profesional.

En este sentido están los mayores logros del autor: a veces enunciándolo, otras mostrándolo, conforma un estudio valioso de la esencia del boxeo profesional, de sus crueldades e ingratitudes, de la suciedad contra la que el verdadero deportista poco puede hacer.

De ahí que el personaje de Chocolate quede bien construido, que sus motivaciones psicológicas, sociales y, sobre todo, económicas, sean resueltas con fortuna desde las primeras escenas de la obra. Hay que decir, también, que Jesús Gregorio toma su argumento de la vida real del personaje —incluso, al final, llega a usar sus propias palabras—, lo trabaja dramáticamente, fundiendo varias acciones en una y juega con el tiempo, pero, en esencia, brinda el periplo histórico del boxeador y sus relaciones con los personajes que lo rodearon por aquel tiempo en que su ascenso parecía indetenible. Por tal, hubiera sido una traición no lograr ese interés fundamental de devolvernos a Chocolate vivo y real, algo que sí consigue

la obra y que constituye, sin duda, uno de sus aciertos fundamentales.

Ahora bien, todo lo anteriormente expuesto tiene su apoyo y complemento en el empleo de la música y las letras de canciones que, sin llevar el peso total de la obra —no es cantada, se entiende— conforman una atmósfera —pienso, de vodevil— capaz de caracterizar a La Habana, el Nueva York y el París de la época desesperada y absurda de la entreguerra, con sus personajes típicos de un tiempo de pocas esperanzas y grandes crisis. La música de orquesta contribuye a esa ambientación general que persigue la obra, y a la vez sirve para dividir escenas, mientras que los textos de canciones cumplen el doble propósito de adelantar el argumento, contando algo, o funcionar como elemento reiterativo, verdadero *leitmotiv* que acompaña algunos momentos decisivos del desarrollo del protagonista. Y en las letras de canciones, vale anunciarlo, se aprecia una calidad poética y narrativa verdaderamente encomiable. En la obra, además advertimos dos problemas a los que Jesús Gregorio no ofreció adecuada solución. Primero, el *flash-back* que cubre el primer asalto —de los dos en que divide la obra—, se pierde en el segundo, donde todo se ve entonces, desde una perspectiva inmediata, sin que exista ninguna justificación para romper el sistema utilizado al inicio. Por otra parte, la presencia del factor mágico que encarna Oyá, la diosa que aparece en la escena de la muerte de Black Bill (segundo asalto, pp. 138-142) rompe con la lógica que hasta ahí había regido el argumento. Esta intromisión de un elemento mágico de la mitología afrocubana, entronca muy bien con la psicología de los personajes envueltos en el drama pero altera el sentido que hasta ahí había propuesto el escritor y, así pienso, se convertirá en un

factor inexplicable para el espectador que, desde su butaca, vea salir a escena una mujer-danzante que arrastra el ritmo de los tambores batá, pero de la que no tiene la menor referencia.

Finalmente, vale la pena detenerse en los diálogos, breves, incisivos y reveladores empleados por Jesús Gregorio, los cuales complementan con eficacia la psicología y extracción social de sus tipos y contribuyen a hacerlos cercanos al lector.

Por lo demás, ¡*Chocolate campeón!* consigue tejer un aire trágico, de sobresalto que deben tener las obras construidas sobre acontecimientos reales. Si bien para muchos la vida de Kid Chocolate no es un secreto, Jesús Gregorio se las arregla para atarnos a sus peripecias, arrastrarnos tras ella y ser partícipes de sus triunfos y frustraciones, tomando partido por la suerte de un campeón que nunca quisiéramos ver derrotado. Esa vitalidad del personaje sirve, además, para salvar la simplificación de acciones que impone el ritmo de la pieza, que de otra forma hubiera sido una simple sucesión de escenas hacia un final de coro y orquesta.

De cualquier forma, como obra en que la música, el baile y el canto representan elementos fundamentales de su existencia, ¡*Chocolate campeón!*, más que otros textos dramáticos, precisa de la consumación escénica para ofrecer un balance total que permitirá un análisis crítico más completo y justo. Sin embargo, lo que entrega el libro demuestra la calidad dramática del material que, pese a lo señalado, constituye una honrosa y prometedor excepción en el panorama del teatro musical cubano de la Revolución.

Para Jesús Gregorio, por ahora, victoria por decisión. El *knockout* se pudiera dar en el teatro. (Leonardo Padura Fuentes).

LA CRITICA ACEPTA LOS RIESGOS

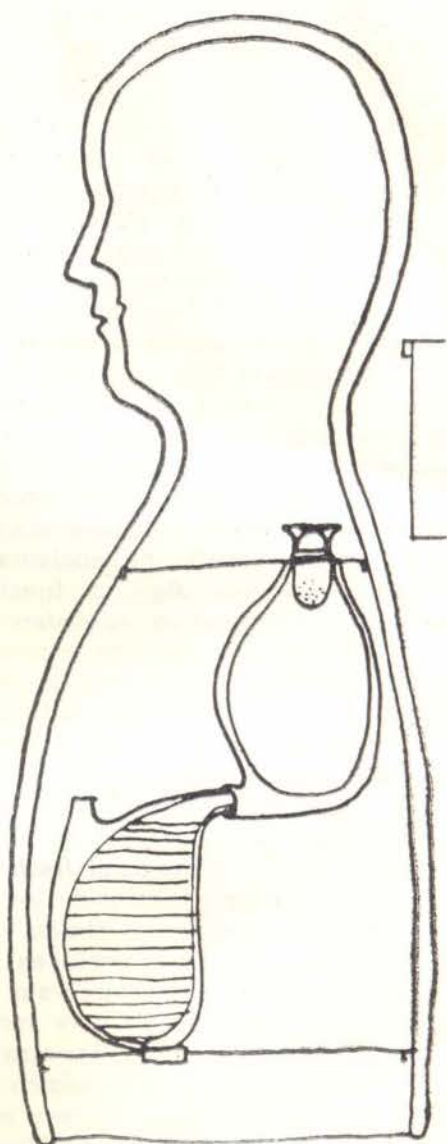
Petar Selem

¿Puede la crítica ir más allá de su propia condición, puede llegar a ser algo más, un componente más activo y más penetrante en la aventura teatral? A cada uno su oficio, decía uno de mis amigos críticos: a ustedes hacer teatro, a nosotros juzgarlo y escribir. Esta separación de competencias es además justificada: responde perfectamente a las nociones de un trabajo honesto, a una vocación profesional clara y definitiva. Más, en la naturaleza del arte, en la naturaleza de las letras, reside una tendencia, unas veces secreta, otras confesada, de rebasar los límites, de mezclar las fronteras, de intentar lo imposible.

Esta tendencia, proclamada o inconsciente, se manifiesta en nuestros días, en el dominio del teatro a ambos lados de la barricada.

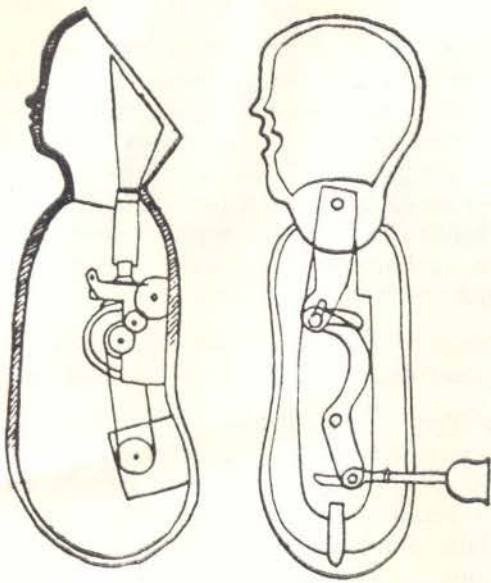
Los problemas que el director de escena, incluso el actor, se proponen abordar y ejecutar, plantean a veces tal número de interrogaciones que la tendencia crítica se hace evidente. La pregunta se plantea por sí misma: ¿puede el espectáculo llegar a ser un ensayo crítico, y por consecuencia, puede la práctica teatral ser considerada como una actividad crítica?

Ciertamente, sabemos que el teatro, desde hace cierto tiempo, e incluso desde siglos, cumplía una función crítica: en relación con los vicios de la naturaleza humana, a los abusos del poder, a la injusticia social. Pero no hablo de esta crítica *hacia*



el exterior, ni de la crítica social. Yo hablo de la crítica que el teatro tiende a ejercer en relación a sí mismo: en relación al texto, al sentido y a la función del espectáculo. Se trata de una crítica de teatro, pero hecha *dentro*, en el teatro y por el teatro.

En cambio, dentro de la crítica se distingue una tendencia de ejercitarse de un modo más creador, de obrar bajo el control de una conciencia puramente teatral, de llegar a ser quizás, como lo decía Bernard Dort, *performance*, representación.



I.

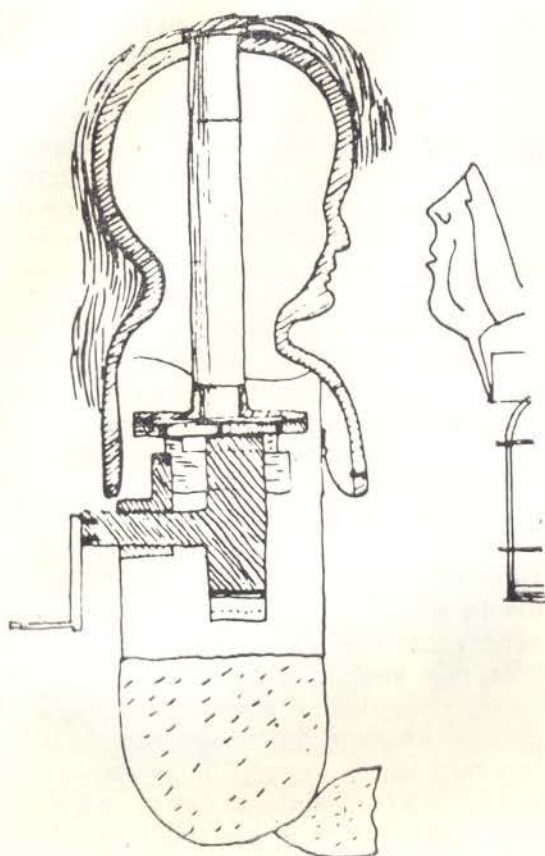
¿A qué nivel del trabajo teatral la presencia de la tendencia llamada crítica se manifiesta más rigurosamente? Es visiblemente el caso de la puesta en escena. Diría incluso que dentro del teatro contemporáneo una de las tendencias más notables se propone considerar la puesta en escena como una actividad altamente crítica. Se concibe que esta tendencia está estrechamente ligada al regreso al texto, al teatro de la palabra. La época precedente, marcada por el teatro de expresión corporal, concebía la puesta en escena como una creación más o menos autónoma: por intermedio del cuerpo del actor, de su voz, ella organizaba su tiempo y su espacio. Ninguna realidad referencial se interponía. El esfuerzo de creación respondía únicamente a sus propias premisas y a la lógica que se desarrollaba dentro del proceso mismo.

El regreso al texto coincide con el despertar de la actitud crítica. En lo adelante, era imposible abordar el texto como antaño, seguir su flujo más superficial, aceptar la lectura más evidente. Para el director de escena el texto devino un material de lectura y de análisis crítico. Re-

montando la corriente, se necesitaba, de cierta manera, desmontar el texto, lo mismo que el crítico desmontaba el espectáculo: para descubrir sus mecanismos, para distinguir el proceso de formación de los personajes. En vista de esta lectura crítica del texto, es esencial saber qué óptica rige la conducta de los personajes y juzga sus comportamientos, para poder luego dirigir la luz de la conciencia sobre la óptica dominante. Bien seguro, el resultado de este análisis crítico no se funda en palabras, no termina en un texto. Toma cuerpo en la realidad del espectáculo, en la reconstitución de una nueva unidad teatral, en las figuras, símbolos y signos que constituyen el lenguaje del teatro.

La tensión crítica no se manifiesta únicamente en las relaciones del director de escena con el texto. El fenómeno me parece más vasto y más esencial. Por otra parte, el regreso al texto, el regreso a la palabra, es parte de un giro generalizado: hay también el regreso a los espacios y lugares tradicionales del teatro, a las formas tradicionales, a las relaciones tradicionales con el público. Este retorno se revela justificado e incluso inevitable. Sin embargo, me parece que una cierta inquietud lo anima y lo habita. Como si la alegría del retorno a la tierra de los antepasados, al hogar paterno, no sabría desprenderse de un recuerdo fascinante del regreso, de los prodigios fenecidos. Y la inquietud se instala en las formas y lugares reencontrados, desemboca y viene a parar a esta permanente interrogación crítica.

Esta inquietud se transforma luego en deseo, subyacente o evidente, de probar que los lugares, las formas, las definiciones reencontradas no serán jamás las mismas que se habían rechazado al comienzo de la aventura. Uno se interroga sobre el mismo lugar: "... el teatro puede ser esto, esta suerte de crítica de los lugares en los cuales uno está", constata Antoine Vitez. La inquietud crítica penetra después los diferentes niveles de la representación: su definición espacial, su tiempo, sobre todo el lenguaje del actor.



Luego del trabajo preliminar del director de escena sobre el texto que define la óptica de los personajes, el actor, mediante su actuación, expresa sobre la escena esta lucidez crítica. Ella le impide satisfacerse de su papel, de su condición de actor, del teatro que él está representando. Pero esta nueva situación le impone y le permite alcanzar, en los momentos privilegiados, esta fusión sublime de la inteligencia crítica y de la más auténtica elevación de la imaginación. Como lo decía Daniele Sallenave "...el actor moderno es un actor crítico, cuyo arte no se define por una explotación bruta de virtuosismo ostentoso, sino en la maestría de los signos de los que él dispone, en una actuación reflexiva, regulada".

II.

La aspiración de la crítica de penetrar más activamente en el proceso teatral, de llegar a ser, quizás, *representación*, se manifiesta de formas diferentes. Los une un denominador común: la aproximación. La crítica rechaza su espléndido aislamiento, rechaza constituirse en juez, frío y objetivo, rechaza quedarse fuera. Acepta los riesgos de la participación.

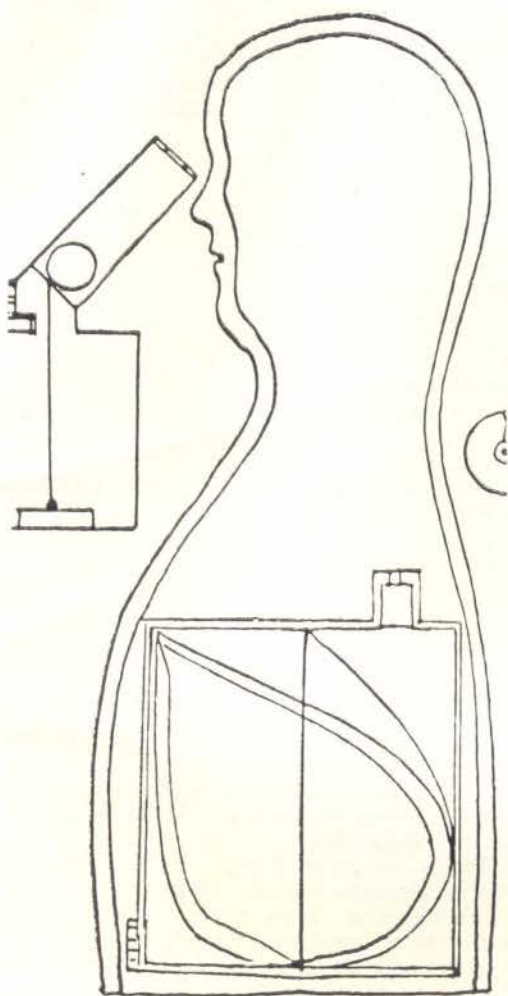
Simplificando, se puede distinguir dos tendencias diferentes, pero complementarias.

La primera desplaza la crítica enteramente *dentro del teatro*. La crítica participa desde el comienzo de la preparación del espectáculo. Asiste a los ensayos, a los análisis dramaturgicos. Asume el papel de conciencia crítica del espectáculo. Su actividad es de cierta manera, paralela a la actividad del director de escena. Toma partido en el espectáculo (me gusta la palabra italiana *coinvolto*¹), pero al mismo tiempo, guarda su lucidez, su distancia que le permite establecer y defender un espacio de posibles cambios con el espectáculo en formación, espacio frágil, difícil, pero precioso.

El texto que resultará de esta experiencia no será ya la crítica objetiva de un resultado, de un producto acabado. Sabrá más bien valorar las interrogaciones, las dudas, las ambigüedades de un proceso de creación, sin olvidar, sin duda, las observaciones críticas. Ni que decir tiene que esta situación de la crítica en el teatro, en el espectáculo, es muy precaria. Es necesario ser partidario del espectáculo, participar con simpatía, renunciar a las propias manos, y al mismo tiempo salvaguardar la integridad de su propio juicio. Es necesario sobre todo evitar convertirse en simple portavoz de las intenciones de la puesta en escena, intenciones de las que el resultado concreto del trabajo puede revelarse radicalmente divergente.

No obstante los riesgos a correr, esta crítica interior alcanza algunas veces el valor de un precioso documento de la aventura teatral, documento sin el cual la

¹ Nota de la traducción: "Implicado", en italiano en el original.



aventura misma estaría desprovista de una dimensión esencial.

La segunda tendencia reserva al crítico una mayor autonomía en relación con el trabajo teatral. Mas, aquí también, el crítico en lugar de juzgar prefiere participar.

¿Cómo? Considerando la actividad teatral como un campo de posibilidades. Sobre este campo el crítico escoge, selecciona, acepta o rechaza con la misma libertad pero también con la misma responsabilidad como lo hace el director en escena dentro de su trabajo con el texto, la decoración, los actores. El crítico no está obligado de dar cuenta de un espectáculo

dato. El escoge según su óptica. Algunas veces se detendrá sobre un detalle de la creación teatral. Un papel, un elemento visual, un fragmento del texto acapararán toda su atención y serán el cristalino por el cual será percibida la totalidad de la representación; otras veces renunciará a detenerse sobre el espectáculo para ensanchar la óptica: buscará los elementos estimulando su interés en el campo más vasto de una práctica teatral, buscará comprender los signos generales de un comportamiento del teatro en un lugar o un momento dados.

Las experiencias en cuestión vendrán a parar en una puesta del texto. ¿Esta puesta del texto, por el dinamismo que la anima, por el libre albedrío que la rige, asumirá ciertas características de una representación? Este objetivo valiente puede quedar dentro del dominio de las utopías. Pero las utopías hacen "moverse las cosas". Y esta crítica "que mueve" tiende sin duda al menos hacia un paralelismo con la puesta en escena: la crítica no está al abrigo de riesgos, incluidos los riesgos del fracaso.

Los modos de comportamiento crítico dentro del teatro y dentro de la crítica actual, que acabamos de resumir brevemente, asumen, a pesar de su carácter a veces utópico, una importancia esencial. Prueban de una parte que la división de antaño está rebasada. La conciencia crítica es parte integrante de toda actividad teatral, cualquiera que sea el nivel y el aspecto de su presencia. Se constata así que la actividad crítica, antiguamente elemento privilegiado de la separación, elemento considerado incluso hostil en relación al teatro, está dispuesta a llegar a ser agente de integración de todo trabajo teatral. Sea que termine en un texto, sea que termine en una representación.

Hacer de la crítica parte integrante de la aventura teatral, quiere decir desear un enriquecimiento tanto del teatro como de la crítica. *(Traducción del francés por José Roque León)*



- El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) concedió uno de los premios Ollantay correspondiente a 1982 al Teatro Nacional de Guiñol de Cuba como reconocimiento a su labor sostenida y a sus aportes artísticos durante veinte años.
- *Plácido*, del joven dramaturgo Gerardo Fullea León, obtuvo el Premio Teatro Estudio 1982. El jurado, que integraron Isabel Moreno, Armando Suárez del Villar y Nancy Morejón, otorgó además tres recomendaciones: *La ronda de los gorriones*, de Luis Felipe Bernaza; *Nafragio*, de Tomás Sánchez Gómez y *Rabo de nubes*, de Gustavo C. Morales.
- Un curso de postgrado sobre *Teatro cubano en la colonia (1892-1902)* fue impartido por el profesor e investigador teatral Rine Leal. El programa incluyó el movimiento romántico, la comedia, el melodrama, los bufos, el "negrito" en el teatro colonial, los sucesos del teatro Villanueva y el teatro independentista, entre otros temas. Fue auspiciado por la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte.
- El primer trabajo de colaboración en Cuba del destacado teatrista uruguayo Atahualpa del Cioppo se concretó con el estreno de *Esta noche se improvisa la comedia*, de Luigi Pirandello, en febrero de 1983. Del Cioppo, director general y artístico del colectivo uruguayo El Galpón, trabajó durante meses en este montaje con la agrupación teatral cubana Rita Montaner.
- El cuarenta aniversario de la histórica agrupación Teatro Popular, fundada y dirigida por Paco Alfonso, fue festejado con la presentación en el teatro Mella de la obra *Sabanimar*, pieza del propio Alfonso. Esta puesta-comemoración contó con la labor de algunos de los actores fundadores de T.P. y un grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte.
- A su función número trescientos arribó en mayo pasado la comedia musical *Decamerón*, guión y puesta en escena de Héctor Quintero, con el Teatro Musical de La Habana.
- El Octavo Festival de Teatro para Niños y Jóvenes tuvo lugar en Ciudad de La Habana del 9 al 17 de julio. Participaron catorce grupos de todo el país que defendieron diecisiete puestas en escena competitivas. El jurado otorgó los siguientes premios: de puestas en escena a *Balada para un pollito Pito*, *El cangrejo volador* y *El pequeño jugador de pelota*, de los guiñoles de Camagüey, Cienfuegos y Parque Lenin, respectivamente; a *El porrón maravilloso*, como la obra cubana original que mejor integra los diferentes elementos del lenguaje teatral en la búsqueda de una expresión nacional; a Carmen Payas y Pilar Aguillón (mención) en actuación femenina; a Angel Víctor Míguez y Nelson Aguila (mención) en actuación masculina; a Xiomara Palacio y Nora Arce (mención) en actuación con muñecos; a Mario Crespo, Alberto Anido (mención) y Juan M. Blanco (mención) en música; a Jesús Ruiz y Mario Rodríguez (mención) en diseño. Y los premios especiales siguientes: a *Juan Jaragán* y *el diablo*, del grupo Anaquillé, como puesta en escena; a Enrique Misa y Mario Guerrero en diseño; a Arminda de Armas, por manipulación de diversas técnicas; y al Guiñol de Camagüey premio colectivo de actuación con muñecos.
- Auspiciado por el Centro Cubano de la ASSITEJ, en coordinación con el Ministerio de Cultura, tuvo lugar en Ciudad de La Habana un seminario sobre *El sistema Stanislavski y el teatro para niños y jóvenes*. Durante dos semanas el teatrista soviético Yuri Efimovitch, director general y artístico del Teatro del Joven Espectador de Moscú, impartió un programa teórico-práctico que incluyó un montaje didáctico de una pieza soviética. Asistieron directores artísticos, actores, y dramaturgos del movimiento de teatro para niños y otros invitados.
- El joven cantante cubano Jesús Li resultó una revelación en el concurso de canto de Belvedere, en Austria, uno de los eventos operísticos más importantes del mundo. Allí, el solista de la Ópera Nacional de Cuba, obtuvo el Premio Verdi, el segundo de la popularidad, el Especial de la Ópera de Montecarlo y el de la emisora radial Viena Musical.
- Los espectadores cubanos aplaudieron durante 1983 a varias agrupaciones teatrales y danzarias de reconocido prestigio internacional. Ellas fueron: el Teatro del Komsomol Leninista (URSS; *Estrella y muerte de Joaquín Murieta*); El Galpón (Uruguay; *Pluto y Artigas: general del pueblo*); Yuyachkani (Perú; *Los músicos ambulantes*); la Cooperativa Teatral Móvil (Italia; *Todo para bien* y *De Goldoni a Pirandello*); el Teatro Independiente Uruguayo (*Pedro y el capitán* y *La empresa no perdona un momento de locura*) y la Antología de la Zarzuela Española. Asimismo subieron a los escenarios cubanos el Conjunto de danzas y canciones de Mongolia, el Conjunto Artístico Popular Eslovaco

Sluk (Checoslovaquia), el Conjunto Artístico de Pyongyang (R. D. Corea), el Ballet del Teatro Académico de Novosibirsk (URSS); Danza-hoy (Venezuela) y el Conjunto de danza de la India de Raja y Radha Reddy.

● Cuba estuvo representada en la Cuatrienal del diseño teatral Praga 1983 con una muestra de trabajos realizados por escenógrafos y vestuaristas de diferentes colectivos teatrales. Como comisario del envío cubano asistió el diseñador Jesús Ruiz, a quien acompañó la especialista Cristina González, de la Dirección de Teatro y Danza del ministerio de Cultura. A su regreso, ambos ofrecieron una conferencia sobre este importante evento y en particular acerca de la participación cubana.

● El público y la crítica de diversos países acogieron durante 1983 las actuaciones de colectivos teatrales y danzarios de nuestro país. Teatro Estudio, además de sus presentaciones en el Festival Caracas 83 (comentado en este número), hizo presentaciones en Colombia, Nicaragua y México, en éste último en el marco del Festival Internacional Cervantino. El Teatro Musical de La Habana con su puesta en escena de *Vida y muerte severina* realizó su primera presentación en el exterior invitado por los organizadores del Berliner Festtage, en la República Democrática Alemana. Danza Nacional de Cuba, por su parte, actuó en Francia, Nicaragua, Perú, Venezuela, India y también en el Berliner Festtage. Y el Conjunto Folklórico Nacional viajó a Italia, España, Francia y Venezuela.

● El Festival de Danza Camagüey 83 (segunda edición) reunió en la capital agramontina, del 18 de noviembre al 1.º de diciembre, a todos los colectivos danzarios profesionales del país. Además del anfitrión Ballet de Camagüey, bajo la dirección de Fernando Alonso, desfilaron por el escenario del teatro Principal el Ballet Nacional de Cuba —encabezado por su directora y primera bailarina absoluta, Alicia Alonso—, el Conjunto Folklórico Nacional, Danza Nacional de Cuba y el Conjunto Folklórico de Santiago de Cuba. Además, un programa colateral sirvió para presentar en plazas públicas y otros ámbitos a varios grupos danzarios aficionados del país.

SUBSCRIPTIONS TO TABLAS

ABIERTAS LAS SUSCRIPCIONES PARA TABLAS

Tablas

Números por año 4

Precio en dólares \$12 US

Ediciones Cubanas

Obispo No. 461 — Apto. 605

Ciudad de La Habana-Cuba

Sírvanme suscribirme a Tablas

Please, enter my subscription to **Tablas**

Adjunto cheque por valor de

Check enclosed for:

Nombre y Apellidos:

Name

Dirección:

Address:

Ciudad

City (State or province) (zip code)

País

Country



TEATRO MUSICAL DE LA HABANA

CUBA

VIDA Y MUERTE SEVERINA

TEXTO: JOAÓ CABRAL DE MELO NETO

MUSICA: CHICO BUARQUE DE HOLANDA

PUESTA EN ESCENA: JESUS GREGORIO

Premio especial del

"Festival de Teatro de La Habana 1982"

