



40 cts

1/88

# tablas

- Viaje al teatro cubano para niños
- Una obra completa de Virgilio Piñera
- Visiones de Cádiz y Salento



DOS PREGUNTAS  
AL GATO DE  
CHINCHILA



Revista Tablas 1-88 (enero-marzo). Portada: Con el gato de Chinchila del Mirón Cubano, foto Hastié Reverso de Portada: Mario Balmaseda y Pedro Rentería en Mosquito, puesta del Teatro Nacional, foto: Marquetti. Contraportada: Boceto de Eduardo Archa para El Poeta, de Danza Contemporánea de Cuba (Premio de Diseño, Concurso Coreografía UNEAC 1987). Reverso de contraportada: Isabel Moreno, actriz de Teatro Estudio, foto: Baldrich.  
 Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Amado del Pino. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Administración. Unidad Presupuestada Teatro Nacional. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra y 3ra. Miramar, Playa, Teléfono: 29-3351. Impresa en los talleres de la unidad 01 Osvaldo Sánchez, del Ministerio de Cultura. Precio en Cuba 40 centavos.

<b>RAICES DEL TEATRO CUBANO PARA NIÑOS</b>	<b>2</b>
Jorge Martínez García	
<b>NO HAY DIVISION PARA EL ACTOR</b>	<b>11</b>
Osvaldo Cano	
<b>TEATRO PARA NIÑOS: ESPIRAL DE TEATRO ESTUDIO</b>	<b>15</b>
Waldo González López	
<b>NUEVAS EXPERIENCIAS PARA TEATRO 2</b>	<b>19</b>
Mayra Navarro	
<b>DIALOGO CON ISABEL VIENDO LLOVER EN LA HABANA</b>	<b>24</b>
Leonardo Padura Fuentes	
<b>CADIZ SIN LIMITES</b>	<b>32</b>
Rosa Ileana Boudet	
<b>EL RITUAL DE LAS MASCARAS</b>	<b>39</b>
Rine Leal	
<b>Libreto No. 17</b>	
<b>UN ARROPAMIENTO SARTORIAL EN LA CAVERNA PLATOMICA</b>	
Virgilio Piñera	
<b>BARBA: TRASCENDER LA LITERALIDAD</b>	<b>45</b>
Magaly Muguercia	
<b>UN APARTE CON VLADIMIR VISOTSKY</b>	<b>50</b>
<b>DRAMATURGIA ANGOLANA POR LA IDENTIDAD NACIONAL</b>	<b>57</b>
Alfredo González Morales	
<b>¿TEATRO DE CIRCUNSTANCIA?</b>	<b>62</b>
Esther Suárez Durán	
<b>¿GATO POR LIEBRE?</b>	<b>67</b>
Wilfredo Cancio Isla	
<b>ESTUDIO LIRICO: UN PASO HACIA EL FUTURO</b>	<b>71</b>
Miguel Angel Sirgado	
<b>VIOLENTE: POLEMICO PUNTO DE PARTIDA</b>	<b>74</b>
Frank Padrón Nodarse	
<b>MOSQUITO: PARABOLA PARA DOS ACTORES</b>	<b>77</b>
Roberto Gacio Suárez	



**Viaje al teatro para niños**  
 Un artículo acerca de los orígenes de la manifestación en Cuba; una valoración de la escena para niños de Teatro Estudio y entrevistas con Fernando Sáez, director de Teatro 2, y Simón Casanova, actor de Anaquillé conforman una sección dedicada al teatro cubano para niños.

**A trip to the theatre for children**  
 An article about its origins in Cuba; an evaluation of Teatro Estudio's work for children and interviews to Fernando Sáez, director of Teatro 2 and Simón Casanova, an actor from Anaquillé: a section devoted to Cuban theatre for children.

**Un arropamiento sartorial en la caverna platómica**

Con la edición de uno de los últimos textos dramáticos escritos por Virgilio Piñera ofrecemos una contribución para el conocimiento y estudio de su teatro completo.

**A Sartorial Hugging at the Platonic Cave**

One of the last plays by the late Virgilio Piñera, *Tablas* contribution to the study of his work.



**Visiones de Cádiz y Salento**

Dos críticas cubanas exponen su visión directa de dos importantes eventos: el II Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y la quinta convocatoria de la Escuela Internacional de Antropología Teatral, a la vez que valoran rasgos y figuras de la escena contemporánea.

**Visions of Cádiz and Salento**

Two Cuban critics give their direct views about two important events: II Iberoamerican Festival of Cádiz and the fifth edition of the International School of Theatre Anthropology; they also evaluate characteristics and personalities.

# RAICES DEL TEATRO CUBANO PARA NIÑOS

---



JORGE MARTINEZ GARCIA  
ilust. Zaida del Rio

El nacimiento del movimiento de teatro para niños en Cuba está relacionado, fundamentalmente, con el teatro de titeres, primera manifestación de la escena infantil que se desarrolló en el país, con incursiones de titiriteros ambulantes, actores y saltimbanquis que llegan a fines del siglo XVIII.

La Habana era entonces el lugar de mayor florecimiento económico de la isla, puerto que servía como punto de avituallamiento a las naves que se dirigían a Tierra Firme, como llamaban entonces al nuevo continente.

Por aquella época, muchos artistas llegaban a la isla con el objetivo de beneficiarse con las riquezas provenientes de la conquista y colonización de América. Algunos actuaban sólo en La Habana; otros se aventuraban y viajaban a las villas de Trinidad y Santiago de Cuba, las más pobladas en esa época.

Es en Santiago donde encontramos las primeras noticias sobre la llegada de los titeres a nuestro país. En su libro *Crónicas de*

*Santiago de Cuba*, Emilio Bacardí Moreau, ilustre investigador y animador de la cultura santiaguera, habla acerca de la celebración de espectáculos populares donde participaban «mamarrachos», (hombres enmascarados vestidos pintorescamente, que aparecen en España desde comienzos del siglo XVII) y de «recitadores de loas y comedias con picantes ensaladillas y titiriteros».

En el número 56 del *Papel Periódico de La Habana* se anuncia: «Modesto Antonio, que ha llegado de Cádiz en el bergantín Nuestra Señora del Carmen, desea mostrar al público su habilidad por medio de unos muñequitos descoyuntados que hará bailar con perfección al son de una guitarra... dejando a todos admirados...»<sup>1</sup>

No puede descartarse que estos *muñequitos descoyuntados* sean las primeras marionetas llegadas a Cuba, pues no hemos encontrado referencias anteriores sobre esa técnica, y la cualidad de «descoyuntamiento» sugiere la manipulación de marionetas o titeres de hilo, ya conocidos en Europa por esta época.

<sup>1</sup> «Papel Periódico de La Habana», No 56, 12 de julio de 1792.

En 1794, la llegada del Teatro Mecánico de Muñecos de Eugenio Flores y Luis Ardaxo, «artistas mecánicos de Nueva Orleans», devino un genuino acontecimiento teatral. Estaban equipados de una compleja maquinaria «con más de 35 000 figuras que se mueven sobre un teatro de 36 pies de largo por una mecánica complicada y sabia que presenta a la vista del espectador una imagen viva de todo lo que la naturaleza contiene de buena y maravillosa».<sup>2</sup> Se trataba de un espectáculo sobre pasajes de la Biblia, «para no tener problemas con las autoridades eclesiásticas».<sup>3</sup>

En anuncios publicados en el *Papel Periódico de La Habana* se dice: «Los Señores padres de familia son especialmente convidados para que presenten a sus hijos este cuadro de moral y virtud...» y con relación al precio «Los primeros asistentes del balcón a seis reales y los niños a dos...», lo que permite suponer que asistieron muchos niños entre los espectadores de aquel portentoso técnico, lleno de efectos de luces como la salida del sol, o una tempestad, o una noche con luna, o la aparición de llamas. Los tramoyistas eran capaces de producir la ilusión de ángeles volando, nubes que pasaban por el cielo, glorias que bajaban o subían, además del movimiento escénico de treinta y cinco mil muñecos de bulto.

*El Regañón*, otra publicación de la época, en sus números 14 y 22 del 2 de junio y 28 de julio de 1801, respectivamente, habla de que estas funciones se realizaron hasta agosto de 1794 y reaparecieron en abril de 1801 con la representación de *El juicio universal*, severamente criticada por ese periódico.

En su artículo «Los titeres en Cuba», aparecido en *Conjunto* No. 2, año 1964, Carucha Camejo cita a Buenaventura Pascual, autor del libro *Viajes a la isla de Cuba* (1798): «...no dejan de concurrir también por temporadas, volatineros, titiriteros, saltimbanquis y toda suerte de charlatanes que giran por Europa, hacen en esta ciudad (La Habana) sus habilidades y pasan después a México y Perú...»

En 1824, en la edición de *El Correo* correspondiente al domingo 1.º de febrero de ese año, se hace constar la llegada de titeres a la ciudad de Trinidad. El director del espectáculo ofrece divertir a:

«este respetable público con figuras de bulto, pertenecientes al teatro pintoresco de mecánica con los que... se representarán alternamente cada noche por principio, una escena de comedia con sus muy graciosos saynetes de gracejos y paisajes a la moderna... a viva voz y acción natural».

Entre los personajes supuestamente atractivos de estas comedias se encontraban «la vieja Doña Quacunquí, el indio Juan Diego» y otros, acompañados con su correspondiente música, «en todo lo que el director pondrá el mayor esmero a fin de complacer a tan ilustrado público». Las entradas se anuncian «a dos reales para los mayores y los muchachos un real».

En otros avisos, en la propia villa de Trinidad, se dan a conocer posteriormente nuevas funciones de titeres incluidas en ferias y otras atracciones.

Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *el Cucalambé*, en una de sus bellas cuartetas publicadas en 1850, dice:

«Al son de cubana música  
con dos muchachas indígenas  
bailaremos como titeres  
cien mil contradanzas indicas».

Lo que puede hacer suponer que en alguna ocasión el famoso poeta tunero viera funciones de titeres en Cuba.

Se conoce también un muñeco, traído por los negros esclavos de Africa, al que se le atribuye en su origen un uso litúrgico, pero que más tarde se emplea en forma festiva y profana, en las procesiones y bailes de los cabildos del Día de Reyes.

Este muñeco, conocido por Anaquillé, es una especie de *marotte* —títere corpóreo montado sobre una varilla de madera, mediante la cual se manipula— de diferentes tamaños, confeccionado generalmente de trapo relleno, adornado con cintas multicolores, y en la cabeza en lugar de ojos y boca, tres caracoles conocidos como *indios* o *cauris*, como los que conforman el dilogún ritual —en santería es el medio adivinatorio entre los adeptos a la Regla de Ocha—. A veces, como el dios Jano de los antiguos romanos, presenta dos caras, una por cada lado.

<sup>2</sup> «Papel Periódico de La Habana», No. 25 del Jueves 27 de Marzo de 1794.

<sup>3</sup> «Historia del Teatro Mecánico», tomado de Cuadernillos de Teatro Infantil y de la Juventud No. 3, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965.

El Anaquillé, este alegre personaje de nuestro folclor, era llevado en alto, sujeto por su vara-soporte, con la que su manipulador le hacía bailar y dar vueltas en el aire, al son de los rítmicos tambores y los cantos antifonales de los negros de la procesión.

Hoy, en Cuba, algunos consideran al Anaquillé como un antecedente del teatro de títeres nacional. De hecho, es un muñeco que cobra vida, baila y se mueve, animado por el artista que lo manipula, pero en ningún momento se inserta en una disciplina escénica determinada ni forma parte de una dramaturgia, sino que se da a conocer como parte integrante de otro tipo de espectáculo cultural, no incorporado al mundo teatral sino más bien a la recreación. No es hasta incursiones muy recientes que se integra a las tablas de forma expositiva, por lo que consideramos al Anaquillé más bien como un antecedente de los muñecos y figuras de bulo de las comparsas populares en las fiestas carnavalescas.

Durante todo el siglo XIX, un tipo de titiritero-juglar iba por las calles más céntricas y por las plazas públicas con sus títeres en una cesta o canasta para ofrecer espectáculos a cielo abierto; atraía como podía la atención de los transeúntes hasta reunir el público necesario para dar la función.



Generalmente, con muy pocos títeres y muy escasos artificios escénicos, apoyado principalmente en la actuación, era capaz de crear situaciones hilarantes y conquistar la aceptación de un público heterogéneo.

Algunos llamaban a estos artesanos «titiriteros de canasta». Ellos son el antecedente más remoto del titiritero-juglar, frecuente en nuestro teatro actual, con interesantes exponentes como Pedro Valdés Piña, Dolores Rodríguez, Arnaldo Simón, Gilda de la Mata, Margarita Díaz Linares, Armando Morales, Augusto Gil Carrazana, entre otros, como casi todos los actores del Joven Teatro de Marianao, en cuya agrupación la titerería juglaresca tiene uno de sus más sólidos representantes.

Estos artistas populares vivían de lo que les reportaban sus funciones; al final de las cuales pasaban el sombrero para que el público dejara caer algunas monedas.

La característica común de todos estos artistas de paso por la Isla era la movilidad, el hecho de dar una función hoy en un pueblo y mañana en otro. La estancia dependía de las potencialidades del espectáculo y la plaza. La permanencia del Teatro Mecánico en La Habana durante cuatro meses constituye una rara excepción, que puede explicarse por lo complicado del funcionamiento del grupo.

También en los temas esta compañía fue excepcional, ya que la mayor parte de los espectáculos de títeres de la época eran sólo simples tramas cómicas en las cuales el pícaro engañaba al tonto; o al pícaro «le salía el tiro por la culata»; o se producía un enredo amoroso con situaciones divertidas que tendían a la interpretación picaresca, al doble sentido.

El gusto por estos espectáculos, de muy elemental factura y que daban al público lo que esperaba de ellos, se arraigó profundamente, más cuando el teatro bufo cubano comenzaba a surgir y contribuyó también a la creación de modelos de apreciación artística deformados.

Durante este período, caracterizado por el tránsito de artistas, se utilizan diferentes técnicas de manipulación, entre ellas:

- *El teatro mecánico.* Funcionaba a base de complejos mecanismos que permitían el movimiento escénico de los títeres y las figuras de bulto, no manipuladas directamente por el titiritero sino por medio de un sistema especial que hacía posible las acciones físicas y los desplazamientos. Era un teatro espectacular y efectista, donde lo técnico devoraba lo artístico. No se hace referencia a las actuaciones sino a lo maravilloso de los efectos mecánicos.

- *Los títeres de guante o de tunda.* Es una de las técnicas de manipulación más antiguas y expresivas. Como su nombre lo indica es un títere que se calza como un guante en la mano del actor y sobre el guante se adiciona el vestuario, la cabeza y las manos del muñeco. Su manipulación puede alcanzar, a través de diversos estilos, niveles increíbles, de acuerdo al talento y la habilidad del actor. También es conocido como *títtere de guiñol*. Es el de uso más extendido en Cuba históricamente.

- *La marioneta o títere de hilo.* Son muñecos articulados muy complejos que recuerdan la composición del cuerpo humano. Pueden realizar acciones físicas parecidas a las del actor. Se manipulan desde arriba, penden de varios hilos o cuerdas finos y resistentes con los que se accionan sus movimientos.

Existen también las marionetas de bastón, muy usadas en algunos países europeos, en especial los eslavos. En lugar de hilos, penden de un bastón fino o varilla que va colocada en el centro de la cabeza del títere. (Se incluye esta técnica valorando la presencia de los *muñequitos descoyuntados*.)

- *Las máscaras o esperpentos.* Utilizados en las fiestas populares santiagueras y también en las del *Corpus Christi* en La Habana, y posiblemente en las de Semana Santa en Trinidad, muy parecidas a las celebradas en Sevilla y Andalucía, donde aparecían también mamarrachos encapuchados.

## TITIRITEROS CUBANOS EN CALLES Y PLAZAS

A principios del siglo XX en nuestro país cobra fuerza, ya con artistas cubanos, la presencia de titiriteros-juglares solitarios o en pequeños grupos, como continuidad del trabajo del «titiritero de canasta» y de los artistas ambulantes del siglo XIX.

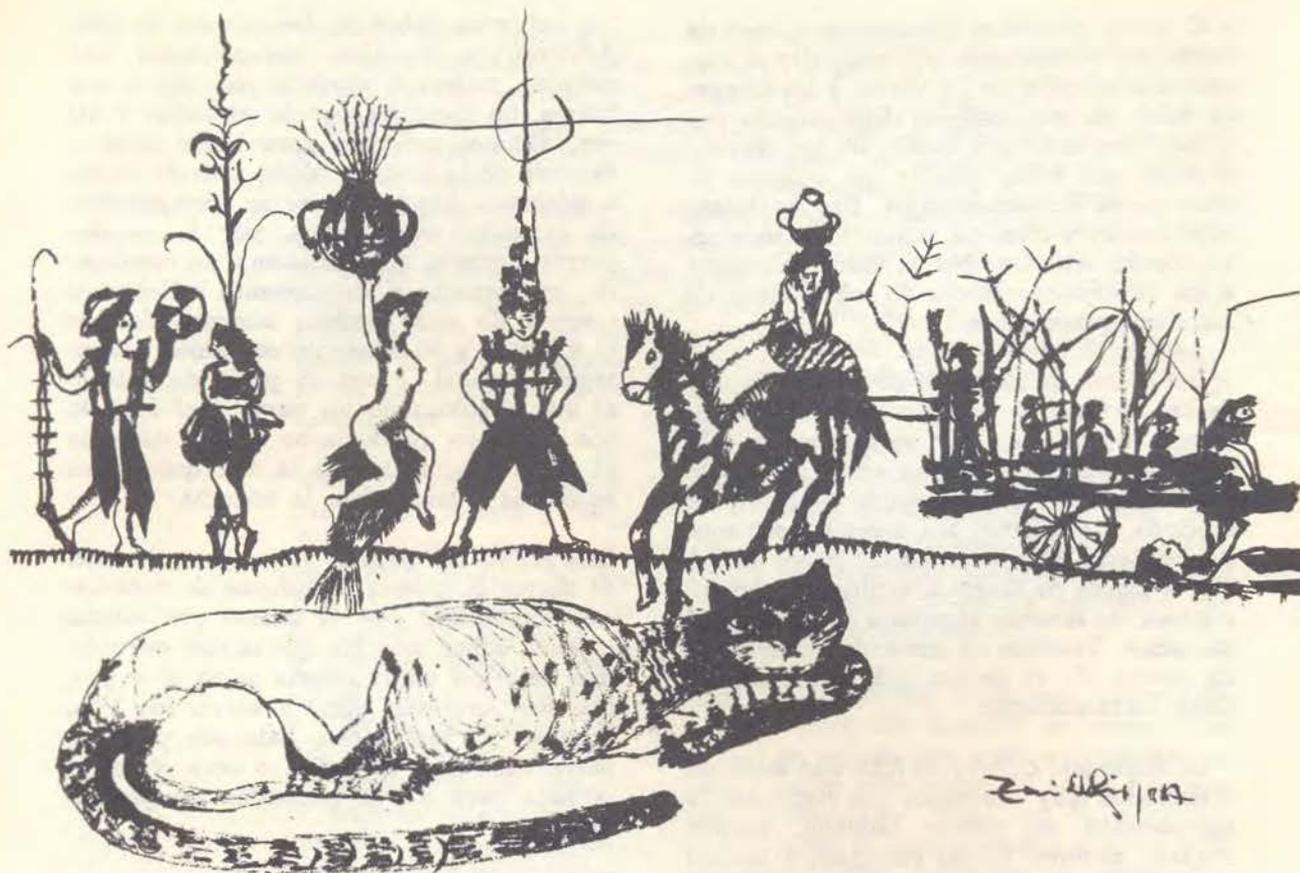
Los primeros daban su función sin un plan determinado. Portaban generalmente una pequeña maleta o mochila con uno o dos títeres, un pequeño asiento plegable, y tal vez, algunos artículos para hacer antes o después de la función, algún acto de magia o telepatía. Algunas veces se acompañaban de animales amaestrados, por lo regular perros o monos, que imitaban a un moribundo, un borracho o simplemente bailaban al compás de una rumbita interpretada por el titiritero y su ayudante con algún instrumento musical, o con un peine de bolsillo al que le colocaban un papel y al frotarlo con los labios producía un sonido parecido al de la filarmónica; a la vez que daban palmadas o tarareaban la melodía.

Este artista callejero se valía, generalmente, de títeres de guante o muñecos de ventrílocuo contruidos por él mismo con mucho ingenio, sobre todo los que tenían mecanismos internos en la cabeza y en el cuello, que les permitían abrir y cerrar los ojos, llevarlos de uno a otro lado con picardía, mover la nariz, las cejas, o abrir y cerrar la boca para dar la impresión de que hablaban.

El juego escénico se basaba en situaciones muy cómicas que creaba el titiritero mediante el diálogo con los muñecos. El juglar se sentaba, colocaba a los títeres sobre sus rodillas y comenzaba la alegre fiesta; grandes y chicos reían de buena gana con las ocurrencias de aquellos muñecos minúsculos, traviosos y respondones.

Las caracterizaciones de estos personajes estaban muy bien logradas, si tenemos en cuenta que su objetivo era la simple diversión, sin pretensiones artísticas; aunque sí con mucho oficio y atractivo, porque si el espectáculo no tenía estos valores el público no se detenía a verlo y, mucho menos, dejaba algunas monedas al final de la presentación.

Los nombres de los personajes eran, en sentido general, antiguos nombres españoles, que resultaban muy simpáticos al oído del cubano, tales como Belarmino, Restituto -arrastrando la r para lograr mayor comicidad-, Salustiano, Procopio, entre otros. Utilizaban también nombres inventados como Peluso, Chocolate, José Pimienta, Candelita, Fosforito o Palitroque. Eran los típicos personajes del teatro vernáculo de la época: el 5



negrito, el gallego, la mulata; representativos de los elementos hispánicos, africanos y mestizos componentes de nuestra cultura nacional.

Muchos de estos titiriteros-ventrílocuos se sumaban a alguna pobre compañía de circo y hacían giras por el interior del país. No pocos de ellos comenzaban su carrera precisamente de esta forma y era en este medio tan versátil donde aprendían otras habilidades. Se separaban del circo cuando este se arruinaba, o para correr suerte por cuenta propia.

Un fiel exponente de este género de artistas populares es el matancero Evelio Pastrana, titiritero-juglar, mago, acróbata, telémeta... Con su esposa, la bayamesa Delia Iser, formó un dúo de más de cuarenta años de azarosa e intensa vida artística en Cuba y otras tierras.

Pastrana comenzó muy joven como acróbata, y al cumplir veinte años empezó a construir títeres, los cuales aún manipula con maestría para quienes lo visitan en su hogar, allá por el barrio de Versalles.

«Los Pastrana» —como fueron conocidos en el arte— cuentan como, frecuentemente, se sumaban a algún parque de diversiones ambulante, o se incorporaban a ferias y verbenas celebradas en algunos pueblos en honor del santo patrón del lugar. Entre las plazas habituales de estos artistas populares en la capital estaban las calles de Monte, San Rafael, Galiano, la antigua Plaza del Vapor y el Parque de la Fraternidad, aunque también incursionaron por otros lugares de la ciudad.

Otro tipo de titiritero que encontramos en esta primera mitad de siglo aparece en grupos de pocos integrantes, generalmente emparentados entre sí y más cerca del arte de la representación teatral con muñecos. Eran agrupaciones de dos o tres personas, con algún integrante que realizaba otro tipo de actividad: magia, doma de animales, maromas, contorsiones, actos de excepción —tragaespadas, comecandelas, fakires—, o participaba de alguna forma útil al grupo o al espectáculo.

Los grupos ambulantes contaban a veces con un carromato tirado por caballos, una camioneta alquilada o una yunta de bueyes,

para trasladarse al campo, donde era menor la competencia de circos o compañías más numerosas y de mejores recursos. Utilizaban diferentes tipos de retablos, algunos con elementos escenográficos muy rudimentarios.

Las obras representadas por estos grupos eran más complejas que las de los titiriteros solitarios: pequeñas comedias de enredos, donde aparecían personajes típicos como el negrito, el gallego y la mulata. Cantaban tonadillas, puntos guajiros o guarachas, con textos de doble sentido. Un ejemplo es el siguiente diálogo:

CHICHARITO. ¿Qué cosa uté está  
comiendo  
que parece uno frombollo  
hecho con tasajo brujo  
al estilo lucumí?

FILOMENA. ¿Acaso te importa a ti  
lo que estoy comiendo yo?

CHICHARITO. No se moleste por Dió  
yo pregunta por sabé.  
Lo que etá comiendo uté  
¿e ñame con quimbombó?

FILOMENA. Eso mimo, sí señó  
y uté dispense, negrito  
mi modo de procedé  
¿i uté lo quiere comé...  
yo lo hago mu sabrosito...

CHICHARITO. ¡Ave María, diosito!  
Ahora sí que me mató.  
(entra rumba)

*Después de bailar un poco haciendo movimientos que arrancan las carcajadas del público, la Filomena para de pronto la rumba:*

FILOMENA. Cállate, congo, por Dió  
pa' quel viejo que no me  
ñame.

CHICHARITO. Bueno, tú trae la ñame  
y yo la quimbombamienta  
(con sorna).

FILOMENA. Yo te juro a ti, Pimienta,  
y hasta al mismo  
San Mateo,  
que aunque el mundo me  
reclame  
si te hago fufú de ñame  
tu te va a chupá lo deo  
(rumba).

En eso «entraba Don Antonio, un gallego que era el patrón y amante de Filomena y daba unas manos de palos que aquello era tremendo, los guajiros se morían de risa».<sup>4</sup>

Los chistes y los ademanes de los muñecos eran cómicos y grotescos. Se interpretaban ritmos musicales cubanos muy movidos, como la rumba, al son de la cual bailaban todos al finalizar el espectáculo; muchas veces el público abandonaba el lugar de la representación cantando alguna parte «pegajosa» de la música. Los titeres eran contruidos por los propios actores y predominaba el titere de guante.

El precio de las entradas era muy barato pues el público, en su gran mayoría, estaba compuesto por gente humilde. Los niños pagaban la mitad del importe o menos, y muchas veces se ganaban la entrada ayudando a preparar el lugar de la función o haciendo propaganda al espectáculo.

Después de alquilar algún lugar adecuado, que debía ser cerrado para poder controlar la recaudación, los titiriteros armaban el retablo y salían por la calle principal del pueblo haciendo bulla y murumacas para llamar la atención del público y divulgar la función, tal como han hecho los titiriteros-juglares a lo largo de su historia en distintas regiones del mundo.

Este tipo de representación titiritesca, colectiva o individual, o como parte de una feria, circo o espectáculo de variedades, se mantiene durante todo el período pseudo-republicano.

Aún en 1964, en el Parque Céspedes de Santiago de Cuba, un viejo titiritero divertía al público con sólo dos sencillos titeres de guante a los que hacía boxear entre sí, como parte de un simple argumento capaz de hacer reír a los espectadores hasta las lágrimas.

Las representaciones callejeras y ambulantes del teatro de muñecos en el siglo XIX y algo más de la primera mitad del XX en Cuba, se consideran chabacanas y de mal gusto, muy lejos de alcanzar una mínima categoría estética. Ciertamente, en el orden artístico dejaban mucho que desear: carecían de originalidad y variedad temática, eran rutinarias, se apoyaban sobre todo en el chiste grueso, en el juego de palabras cer-

<sup>4</sup> Testimonio de Carlos Lozano Hernández, hijo de Juan Lozano Prado, titiritero juglar nacido en la calle Clarín de Santiago de Cuba, el 8 de marzo de 1956. Fué titiritero toda su vida.



cano a lo obsceno y les faltaba riqueza plástica. Pero muchos de estos titiriteros eran verdaderos maestros en la manipulación y confección de sus muñecos. Con su formación empírica, lograban caracterizaciones de voces simpáticas y expresivas, factor de gran valor en el teatro de titeres, con lo cual captaban la atención del público, sobre todo,

infantil. Incluso había algunos que para atiplar la voz y lograr voces femeninas y chillonas, se introducían en la boca una laminilla de metal ahuecada llamada «chifle».

¿Cuántos adultos de hoy fueron espectadores de estas representaciones en su niñez? Casi ninguno recuerda los diálogos o los argumentos, sin embargo, pueden describir los muñecos, como iban vestidos y la impresión que les causaron años atrás. Incluso son capaces de reproducir los gestos y movimientos que hacían los titeres. Esto resalta la actuación de aquellos intérpretes, el encanto de aquellos personajes de trapo y *papier maché*.

La carencia de objetivos artísticos y la inestabilidad en la profesión atentó contra la posibilidad de que esta expresión escénica

popular deviniera en un teatro de títeres nacional. No obstante, sí contribuyó a mantener, e incluso a desarrollar, la afición por los títeres en numerosas regiones del país. Este factor, a nuestro juicio, tuvo algún peso sobre los teatristas que, en 1943, deciden incursionar, ya con un criterio artístico, en el mundo mágico-maravilloso de los muñecos-actores.

Entre las técnicas utilizadas en esta etapa están el títere de guante y el de ventrílocuo (generalmente con mecanismos internos.) Hay noticias también de la utilización de marionetas o títeres de hilo por el titiritero santiaguero Juan Lozano Prado, quien trabajó largos años con una pequeña compañía por los pueblos de las provincias occidentales.

## TEATRO CON NIÑOS

Desde finales del siglo pasado se presenta un fenómeno muy interesante: las compañías infantiles dirigidas por profesionales del teatro. Se trata de un teatro con niños, supuestamente para niños, pero por el tratamiento que se percibe en estos espectáculos, bien por los títulos de las obras, bien por el texto de las mismas, son en ocasiones obras para adultos parodiadas, o lo que es peor, temas infantiles parodiados como si se dedicaran a un público adulto, por ejemplo, *Blancanieves y las siete negritas*, versión de José Plasencia montada por el bailarín México y el maestro concertador Manolo Martín, en 1939.

Pero mucho antes, en el teatro Esteban de Matanzas, hoy Sauto, se presentaron obras por diferentes compañías infantiles, como: *La casa de campo* (comedia) y *El rosario perdido*, por la Compañía Infantil de La Habana (1873); *Robinson y Madona*, *Giroflé y giroflá* y *La gallinita ciega*, por la Compañía Infantil Mexicana de Zarzuelas (1878); *Niña Panchita*, *Marina*, *La gran vía*, *La mascota* y *El tijeretón*, por la Compañía Infantil de Zarzuelas, con los niños Blanquita Baza y Gustavo Robreño (1887).

Pese a los esfuerzos por adaptar la zarzuela al nivel infantil, se mantiene formal y conceptualmente como una manifestación para adultos.



Hay compañías, surgidas en la década del 30, entre ellas el Cuadro Dramático Infantil de Bellas Artes, dirigido por el catalán Pedro Boquet, que, aunque presenta espectáculos para un público más bien mixto, con obras de los hermanos Alvarez Quintero, Benavente y otros, desde 1931, también realiza adaptaciones de cuentos infantiles como *La caperucita roja*, espectáculo que según los investigadores, era genuinamente infantil, aunque los intérpretes no fueran profesionales.

Roberto Rodríguez escribió y dirigió versiones teatrales de cuentos infantiles, con un interés francamente artístico y adecuado a los intereses de los niños. En su compañía dieron sus primeros pasos figuras actuales de las artes escénicas.

El trabajo de estos creadores se caracterizó por su calidad artística, apoyado en el desarrollo de las propias facultades de los niños, y relacionado con el universo infantil de modo más definido que las compañías infantiles del siglo pasado y algunas de comienzo de este siglo.



En los ejemplos positivos de este movimiento de compañías infantiles, el cual alcanza su momento más alto en la década del 30, se produce el antecedente del teatro cubano para niños, pues, aunque se trataban de puestas actuadas por niños y no, por profesionales, tenían objetivos artísticos evidentes y eran espectáculos dedicados, en sentido general, al público infantil, aunque los resultados no siempre fueran fructíferos.

Constituye además, el primer exponente de que tengamos noticias en Cuba, de la representación de cuentos infantiles en la escena, que es uno de los principales caminos que conduce al teatro para niños, como se ha demostrado históricamente.

En las primeras décadas de este siglo, e incluso un poco antes, posiblemente como secuela de las preceptivas de finales del XIX en materia de educación, algunos pedagogos proponen un teatro también para ser representado por los niños, pero no

pasa de ser un teatro escolar, excesivamente afectado por el melodramatismo, la cursilería, la mojigatería y otros falsos valores acerca de la moral o la religión, sin logros artísticos significativos.

Su marcado didactismo, además de su forma de representación escolar: fines de curso, actividades docentes importantes, protagonizadas por niños y adultos aficionados al teatro, le excluye como posible antecedente del teatro cubano para niños.

En 1943 se estrenan *Poemas con niños*, de Nicolás Guillén, por el Teatro Popular, bajo la dirección de Paco Alfonso y la pieza de títeres *La caperucita roja*, escrita y dirigida por Modesto Centeno, en el retablo de la Academia de Arte Dramático de la Escuela Libre de La Habana. Alcanzaban la escena los primeros exponentes de un genuino teatro para niños en Cuba, que alcanzará la solidez y la coherencia de un movimiento en 1959 con el triunfo de la Revolución. ●

# NO HAY DIVISION PARA EL ACTOR

---

OSVALDO CANO  
Fotos. Marquetti

La única dificultad para entrevistar a Simón Casanoya es precisamente su fluidez, su modo de hablar con un torrente de criterios polémicos y bien pensados. Las respuestas están tan cerca que me asaltó el temor de que se desvanecieran, como una pesadilla, antes de poder atrapar el espejismo cierto de la conversación.

## FIDELIDAD A LOS NIÑOS

- Para casi todos comencé por el teatro para niños. En realidad di unos cuantos tumbos antes, pero el teatro infantil tiene tanta importancia para mí, que nunca me he ocupado de despejar el equívoco porque en esencia, es una verdad.

«Mis primeros pasos en la actuación estuvieron encaminados por los profesores de la Escuela Nacional de Instructores de Arte, adonde llegué con el propósito firme de hacerme actor. Después viene un período en el que me vinculo con Ttijo, un grupo que casi nadie recuerda, pero que trabajó mucho y en muy difíciles condiciones en la Isla de la Juventud.

«Con este colectivo participé en el montaje de un espectáculo integrado a partir de varios textos que titulamos *De érase una vez un rey a los regalos de Santa Claus*, dirigido, como la mayoría de las puestas de Ttijo, por Tony Díaz. Fue una experiencia apasionante. Recuerdo sobre todo una escena en que mi personaje -un mendigo que ha robado un pan para su hijo-, es acusado de ladrón y, mientras pretende justificarse ante el policía descubre que ha dejado a su hijo sin pan, condicionado por el miedo y por su propia hambre.



«De regreso a mi pueblo me acerco al teatro de guiñol con una mezcla de curiosidad y extrañeza. No se enseñaba la teoría ni la manipulación. Ni siquiera vinculaba a aquel humilde grupo de Güines con la existencia de un movimiento de teatro profesional dirigido a los niños. Muy útil, diría que decisiva para mí, fue la Escuela de teatro infantil del Parque Lenin, que me ganó definitivamente para el trabajo con los pequeños. Recuerdo con mucho cariño a algunos profesores, como Valdés Piña que me «alfabetizó» en la manipulación de los muñecos, y a Raúl Eguren que, más allá de ampliar mis perspectivas sobre la actuación, dejó a todos su lección de profesionalismo. Aquí me vinculo con una «tercera persona» que sería decisiva para mi carrera profesional, y como es conocido por los amigos, para mi feliz vida privada: Yulky Cary.

«Aquella escuela tuvo limitaciones, pero jugó un papel importante y creo que no ha tenido continuidad en los últimos años. En este momento, no existe una vía coherente para la superación de quienes nos dedicamos al teatro para niños. De ahí cierto estancamiento en los grupos, que no cuentan con directores sólidamente preparados. El talento, la gracia natural son imprescindibles pero hace falta un entrenamiento, una disciplina, una constancia, rigor.»

#### EL ACTOR ENCUENTRA SU GRUPO

— El Anaquillé fue un paso importante para mi formación y proyección. Es este uno de los pocos colectivos que desde sus inicios ha tomado con igual seriedad la vertiente dirigida a los niños y los espectáculos para el público juvenil o los adultos. El grupo Escambray acumula también una experiencia con su frente infantil y he visto con alegría como Teatro Estudio ha logrado una programación paralela de calidad.

Desde la inauguración de la Casa de la Comedia, antigua residencia de la Marquesa de Jústiz —según los cronistas testigo de nuestra primera representación teatral— esta casa es la preciosa sede de Anaquillé. Hoy su patio y su cochera han devenido escenario en el que, inmediatamente después del tradicional cañonazo, aparece un actor que anuncia la hora a la manera de La

la magia escénica. Este actor bien podría ser Simón Casanova...

— En el patio de la casona, que ofrece una cercanía propicia con el espectador, iniciamos el trabajo con comedias cubanas, de ahí el nombre de Patio de la comedia. A la dirección del grupo le interesó siempre ampliar la oferta con el Salón Ensayo, un pequeño espacio con capacidad para unos cuarenta espectadores, donde podemos incursionar en otros géneros y que nos permite una constante experimentación y búsqueda.

«El Salón Ensayo me obliga a una gran sinceridad como actor porque aquí más que cercanía hay que lograr un tono intimista, casi de un diálogo «cuerpo a cuerpo» con el público. Espero que se complete este hermoso sueño, si lo permiten envejecidas estructuras, con La ceiba de los cuentos y, en la planta alta, un museo del teatro cubano; partiendo de los viejos trajes, prendas, documentos o muñecos como el propio Anaquillé: que son tesoros de nuestro pasado teatral.

«Es emocionante y a la vez un estímulo para mí trabajar en un lugar como este, donde además vivió, esclavo de los Jústiz, el poeta Juan Francisco Manzano.

«La diversidad de autores que se me ha ofrecido en estos años me resulta enriquecedora. En *El millonario* y *la maleta* de La Avellaneda, hice dos papeles: El platero y Don Ordóñez, lo que resultó un magnífico reto, ya que con muy pocos elementos y en un tiempo muy breve debía transformarme en dos personajes distintos. Para definir y singularizar al platero recuerdo que propuse «hacerlo calvo» y esta variante funcionó con el público que, no sólo se reía de este hombre anacrónico y grandilocuente, sino que se hacía cómplice de la convención teatral.

«Con Tomás González en *Los juegos de la trastienda* nos sometimos a un riguroso entrenamiento que incluyó un contacto con las artes marciales y el mundo hindú, a través de ejercicios que Tomás integra muy bien a los objetivos del personaje.

«*El millonario*... y *Los juegos*... marcan un momento de seriedad y compromiso en mi trabajo para adultos y me siento muy





bien en esta variante. Viene a complementarme como artista y como ser humano, porque me da la oportunidad de dirigirme al mundo de las «personas mayores».

«Anaquillé ha significado mucho para mí, en este grupo existe un clima de trabajo, una atmósfera creadora. Lo que hemos logrado está aún por debajo de nuestras propuestas».

#### EL JUGLAR, SU MOCHILA Y LAS VIEJAS PLAZAS

Por las plazas de la vieja Habana, casi siempre al filo de las tres de la tarde; un hombre de considerable estatura y ojos alegres «descarga» su mochila, mientras traza un círculo que respetarán sus amigos, porque saben que pronto saldrán de la soledad del actor rostrós, voces disímiles, leyendas, canciones y anécdotas. Juan Jaragán, Tío Conejo y algún que otro diablo aparecen desde los hilos que maneja Arnaldo Simón para sorpresa y regocijo, no sólo de sus habituales cómplices de diversos tamaños sino también para el turista curioso, el transeúnte ocasional o el vecino de las añejas calles que se integrará —a partir de una tarde cualquiera— a la tropa que espera por su juglar.

—Al niño se le puede hablar de cualquiera de los temas de la vida. *Juan Jaragán* es una obra en la que ninguno de los personajes es precisamente positivo y llega a los niños con facilidad, esa es una prueba de que no hay que limitarse a la moraleja ni a la polaridad bondad-maldad. Hasta de la muerte se les puede hablar a los niños en el teatro.

«Me suceden cosas que me ayudan a vivir. Los muchachos por la calle me llaman Juan Jaragán, Redoblante... y me he acostumbrado a ser todos esos personajes para ellos. Mi niña me ayuda mucho a prepararme. Voy haciendo en casa fragmentos de lo que ensayo, como para probar el personaje, y ella me confirma con sus reacciones si estoy bien encaminado; casi siempre acierta.

«Concibo el unipersonal como todo un espectáculo. Hay quienes se limitan a pararse delante del público y monologar. Creo que el monólogo sólo se hace importante cuando se convierte en hecho teatral. Caminar, apoyarse en la voz, el cuerpo, la decisiva participación de los niños... Es muy importante también tener en cuenta la arquitectura del lugar, la atmósfera, las características del público. Disfruto mucho este tipo de trabajo y aprendo con él».

#### ELOGIO DE LA DIVERSIDAD

— Soy un actor joven, en plena formación y al estar inmerso en este proceso me cuesta opinar sobre él. Creo que no sólo en el ISA pueden formarse actores. El trabajo en un grupo con directores que aportan experiencias y conocimientos puede ser de un valor incalculable para nosotros. Es importante para un actor mantener una línea coherente en su trabajo, confrontar con directores que hayan encontrado un estilo propio.

«Considero que en la diversidad está el mejor camino hacia la calidad. La enseñanza debe ser integral, sobre la base de los principios conocidos y probados en el mundo. Cuando abunden creadores con un lenguaje particular y los grupos constituyan verdaderos núcleos de experimentación estaremos encontrando el camino idóneo para la formación de actores.

«¡Ojalá nunca me tenga que decidir por un medio específico!, trabajaré en el cine, la radio o la televisión, siempre que existan ofertas tentadoras, pero nunca dejaré de hacer teatro y mucho menos teatro para niños... No puedo separarme de ellos. Tampoco abandonaré el teatro para adultos, pues las leyes de la actuación son las mismas, lo que cambia es la especificidad: no hay división para el actor».

# teatro para niños: ESPIRAL DE TEATRO ESTUDIO

WALDO GONZALEZ LOPEZ

Durante la primera mitad de la década pasada, Teatro Estudio realizó una seria e intensa labor para los niños como no había hecho hasta entonces otro colectivo. Aquel Taller Infantil reunió, interdisciplinariamente, manifestaciones de la escena, la plástica, la música y la danza en un afán de «sensibilizar al niño», como señaló Raquel Revuelta.<sup>1</sup>

Tanto la propia Raquel, como la pintora uruguaya Susana Turianski, la coreógrafa norteamericana Lorna Burdsall, la actriz Ana Viña y los músicos Leopoldina Núñez —destacada profesora de guitarra—, Jorge Garciaporrúa y Jorge Maletá, emprendieron un trabajo muy unido que intentaba —válida idea— combinar como un todo artístico, creador, tal tentativa, siempre guiados por la divisa estética de que los pequeños se manifestaran plenamente. Si bien fue una lástima que durante el propio decenio cesaran las valiosas labores del Taller, es bueno recordar que de aquellas clases de guitarra impartidas por Leopoldina —como de las restantes— surgieron nombres que hoy dignifican el quehacer musical y artístico de nuestro país. Así, Gema Corredera, Beatriz Valdés y Javier González, entre otros, descuellan en la guitarra y la actuación.

Aunque ya no exista aquel hermoso Taller Infantil (ojalá se retomara y emprendiera su provechoso camino que descubriría otros talentos, gracias al despertar temprano de la sensibilidad), Teatro Estudio en los últimos años ha realizado su oferta escénica destinada a los más pequeños. Veamos qué ha hecho y cómo.

## ¿OTRA VEZ CAPERUCITA?

Luis Brunet adaptó y dirigió *La caperucita roja*, basándose en la adaptación de la brasileña María Clara Machado —autora de *Pluff el fantasma*, en el repertorio del Teatro Nacional de Guíñol.

Y el cubano lo hizo con una visión lúdrica, de puro juego, con viso infantil.

Y este mérito de su propuesta, es también uno de los puntos débiles. Ese ritmo buscado por el director —apoyado en el corre-que-te-corre constante—, provoca, por abuso, cierto tedio incluso entre los más chicos, a los que va, fundamentalmente, destinada la pieza y la puesta.

Ahora bien, no cabe duda de que, a un tiempo, tal ritmo, en ocasiones, colabora con el ágil desarrollo y con el humor —virtud decisiva—, elementos de indudable validez en la oferta.

La óptica de Brunet ha sido la de la infancia: de ahí su trabajo en la dirección de actores, experimentados intérpretes la mayoría. De esta suerte, se suman aquí los talentos y la gracia de Elio Mesa, Mercedes Arnáiz, Leonor Borrero y Aida Busto con los de Inés María López, Doris Gutiérrez y otros.

Se advierte no sólo la pericia de los intérpretes —quienes logran atrapar el interés del público—, sino además su disfrute en la tarea que realizan. Esto constituye un mérito en el teatro infantil —como en cual- 15

<sup>1</sup> Francisco Garzón Céspedes: "Taller Infantil de Teatro Estudio", *Conjunto*, no. 24, abril-junio 1975, p. 60.



La caperucita roja (Foto Mario Díaz)

quier otra actividad de creación— y más aún, una condición *sine qua non* a su propia existencia, ya que no poco tiene esta manifestación artística de ese *homo ludens* que, desde la infancia —y sobre todo en esta etapa— llevamos adentro.

#### UNA CANCION DE MAGIA Y EL TRIO DE PICHONES.

La *magicación* combina maravilla y sencillez, elementos al parecer inconjugables pero aquí bien unidos, como también magia, música, poesía, juego. Fino y movido espectáculo, reúne *trucopoemientos*. Se trata de una suerte del *abracadabra* para los chicos, sorpresas y fantasías se mezclan con una absoluta economía de recursos para ofrecer momentos de buen humor y de gracia.

La magia se agradece en estos instantes de gran frescura, al alcance de la infancia, a la que se le propicia de esta manera destellos del deslumbramiento con que ellos —los pequeños— se inician en la vida al ir descubriendo poco a poco.

Los tres pichones —la otra puesta presenta-  
16 da con *La magicación* es una versión del

clásico cuento de Onelio Jorge Cardoso. Se trata de un novedoso abordaje al relato que gana con esta aproximación llena de movimiento, luz y poesía.

El ritmo y la variada música enriquecen la opción, fresca, agradable, próxima al gusto infantil. Y en su acierto tiene no poco que ver la sencillez y el orgánico desempeño del elenco —integrado por actores provenientes del Grupo Teatro Escambray, cuya práctica en este sentido es conocida. Tal oficio le confiere a la labor de conjunto un mérito indiscutible, pues se aprecia que su experiencia es definitiva.

En ambas entregas —concebidas como un atractivo juego— lo lúdico acentúa al máximo lo humorístico del espectáculo. Pero no se trata sólo de juego: hay ese *enseñar divirtiendo* que quería Martí.

En la actuación de ambas puestas son atendibles los rasgos de distanciamiento que le confieren mucha simpatía, particularmente en las alusiones a hechos, acontecimientos o simples modismos verbales contemporáneos, de eficacia comprobada. El desempeño del mago-actor Roberto Jiménez se roba los aplausos no sólo por sus ingeniosos trucos,



El mago Roberto Jiménez y María Luisa Mayor en *La magicación*.

sino por su carisma en *La magicación*, donde destaca, en general, el elenco integrado por Corina Mestre, Nancy Rodríguez, María Luisa Mayor y Francisco Díaz.

En *Los tres pichones*, Carmen Florián, Hilda Gilda Pérez, Inés María López y Gilberto Reyes, entre otros, le aportan a esta puesta que, como *La magicación*, se debe a Francisco Díaz, quien se ocupa, además, de la dirección y la música, alegre, diáfana, acorde con la sencillez y transparencia de ambas ofertas.

#### UN REY DIVERTIDO

Un tono de cuentería rige libremente *El rey desnudo*: proveniente del ancestral legado de la tradición oral, continúa la línea iniciada con *La caperucita roja* y seguida por *La magicación* y *Los tres pichones*. Tal vertiente es eficaz, siempre que, como en

las tres puestas, se logra la efectividad buscada: acercar a los niños a la magia de la escena, aproximarlos a esta secular manifestación de gran arraigo popular donde tanto se puede hacer -crear- cuando hay talento y tesón.

Sin embargo, hay aquí un mayor aliento: desde ese inicio con la participación del público infantil hasta una dramaturgia de mayor peso. Basada en un cuento de Hans Christian Andersen, la versión y dirección artística de Leonilo Guerra es una fiesta juglaresca sobre reyes y reinos, frágiles ambiciones, fruslerías y otros ámbitos de los humanos.

Ironía suave, burla no agresiva, humor fino, es como el goce de las clases populares ante el ansia del petulante rey que sólo ambiciona ropas y más ropas. Y, en consonancia, es, también, un sutil llamado al or-



*El rey desnudo* (Foto Antonio López)

den a ese exagerado presumir de algunos, contra lo que siempre será buena la advertencia a tiempo: desde los primeros años, como quería Martí, quien deploró el adorno exterior, la hojarasca.

El humor medio logrado es otra buena virtud que se agradece en la versión y puesta de Guerra, quien no ha olvidado lo *cubano*, sin rozar, por fortuna, ese localismo pedestre de ciertas «versiones» que malogran intentos y, peor aún, pueden deformar gustos estéticos en ciernes.

José Raúl Cruz hace gala de su veta genuinamente humorística que hemos visto y apreciado en otras puestas para adultos. Buena actuación, simpática, a la que no poco contribuye ese saber extraer posibilidades de cualquier parlamento, sin por ello desvirtuar la obra original. Es el suyo un rey de veras divertido.

Othón Blanco y Omar Ali (Ovejero y Algodonero) están muy bien desde la perspectiva satírica y jocosa que con lucidez se integra al desempeño del graciosísimo rey.

18 Pero todo el elenco está en la cuerda pre-

cisa: gracias al buen conjunto de actuaciones no hay altibajos ni caídas atendibles.

Una escenografía mínima apoya la sencillez de esta puesta, lo que favorece su posible labor de extensión teatral, en escuelas parques y otros espacios. A ello se unen, por último, las luces de Carlos Repilado, la música de Marta Valdés y el vestuario y diseño de Elimir Enriquez.

Hasta ahora, sin duda, *El rey desnudo* se lleva las palmas en lo presentado para la grey infantil. Ojalá Teatro Estudio continúe no sólo realizando esta labor, sino desarrollándola con montajes de mayor envergadura y aliento, lo que no quiere decir que lo hecho hasta ahora carezca de méritos. Se trata de amplificar y enriquecer este trabajo del que tan necesitados están siempre los niños.

Mientras soñamos con aquel Taller Infantil de los años 70, esperamos que el colectivo mantenga como línea constante de su quehacer la destinada a la infancia, cuya mayor progresión ansiamos. Tal espiral se ha visto en las puestas aquí analizadas ●

# nuevas experiencias PARA TEATRO 2

---

MAYRA NAVARRO



En junio pasado, Cuba estuvo representada en RITEJ-Teatros del Mundo con el espectáculo *El hijo*, por el Teatro 2 del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara. La ciudad francesa de Lyon sirvió de marco por sexta vez -la primera fue en 1977-, para que catorce grupos teatrales de doce países ofrecieran al más joven público diecisiete puestas en escena diferentes con noventa representaciones. Además, durante las dos semanas de duración del evento, se produjeron coloquios, debates, conferencias y proyecciones para enriquecer el intercambio entre los participantes.

El itinerario de un hombre en *El hijo*.



Los Encuentros Internacionales de Teatro y Juventud (RITEJ)-Teatros del Mundo están organizados por el Theatre des Jeunes Années, el Centro Dramático Nacional y la Villa de Lyon, bajo los auspicios de la Asociación Internacional del Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ). El objetivo de estos Encuentros es el de promover un mejor y más amplio conocimiento de esta corriente del teatro contemporáneo, la naturaleza y diversidad de la creación teatral para los jóvenes espectadores y la dimensión exacta de un movimiento artístico cuyo trabajo ha sido largamente subestimado.

Es la primera ocasión en que un grupo cubano de teatro para niños y jóvenes actúa en tan importante festival de las artes escénicas y una vez concluido, siguió contratado por el Centro Dramático de Wallonie, de Bélgica para presentarse en ese país y continuar después por el nordeste de Francia,

Para conocer las impresiones y experiencias de esta confrontación internacional del Teatro 2 de Santa Clara, conversé extensamente con Fernando Sáez, su director artístico, pero como considero que la proyección del trabajo es un punto de giro en su trayectoria profesional, mis indagaciones llegaron hasta sus inicios en el teatro y regresaron por el camino recorrido hasta hoy, sin desaprovechar —por supuesto— la oportunidad de conocer los planes futuros.

#### ENCUENTRO CON UN NUEVO PÚBLICO

En Lyon el local asignado para actuar fue el Salón Ensayo de la Maison de la Danse donde ofrecieron siete funciones. El lugar era reducido pues sólo tenía diez metros de ancho por quince de largo, con un mínimo de condiciones técnicas. El espacio escénico se redujo aún más cuando les solicitaron aumentar a cien las setenta localidades previstas para el montaje. Sin embargo, una vez comenzada la primera representación «el espacio menos teatral adquirió magia» y al estar rodeados tan de cerca por los espectadores, fue más efectiva la interrelación público-actores que propone el montaje.

*El hijo* desarrolla en imágenes, con muy pocas palabras, el itinerario de un hombre que se busca a sí mismo en medio de situaciones provocadas por contrastes de valores opuestos. En un momento de la vida deberá decidir su propio destino. El espectáculo utiliza recursos escénicos simples y busca la comunicación fundamentalmente a partir del trabajo de los actores. Aunque se dirige a un público de doce años en adelante, en Lyon asistieron también niños de hasta nueve años.

A la segunda representación concurren especialistas e integrantes de otros grupos de teatro junto al público infantil. Los asientos aumentaron a doscientos y en las sucesivas funciones hubo espectadores sentados

en el suelo o de pie, hasta llegar a más de trescientos en la última.

A pesar de que el reglamento del Festival prohíbe las manifestaciones excesivas del público, el grupo quedó muy impresionado por los largos aplausos recibidos así como por el hecho de que, como el espectáculo no incluye salidas de los actores para saludos, los esperaban fuera para acercarse a ellos y expresarle directamente su agrado.

En el Centro Cultural Condición de las Sedas ofrecieron un coloquio donde respondieron preguntas sobre el método de trabajo, el entrenamiento de los actores y el desarrollo del teatro para niños en Cuba.

Del interés que despertara el grupo cubano durante su participación en RITEJ quedó constancia en entrevistas hechas para la emisora radial Unión, para el diario *L'Humanité* y para la publicación especializada de teatro *Turbulencias*. El crítico M.H. Champlain de *Le journal de Lyon* expresó en la reseña titulada *El hijo, de la vida a la muerte por el gesto* (viernes 12/6/87): «En Cuba, la compañía tiene reputación de experimentalista. He aquí una prueba de que el folclor ha dejado lugar al arte puro, a la belleza del gesto y de la forma».

El último día de estancia del Teatro 2 en Lyon, los directores artísticos del Festival, Maurice Yendt y Michel Dieuaide, sostuvieron una reunión de intercambio y despedida con los siete miembros del grupo.

#### POR BELGICA Y EL NORDESTE DE FRANCIA.

La gira a Bélgica se produjo a instancias de Michel Van Loo, de la Comunidad Franco-Belga, Director del Teatro de la Guimbarde, quien propició la contratación por el Centro Dramático de Wallonie. Además de *El hijo*, el Teatro 2 ofreció funciones con la puesta en escena de *Fiesta de primavera*, para niños a partir de cinco años. El juego escénico utiliza el gesto como medio básico de expresión, apoyados en el movimiento de las amplias capas y las sombrillas de los actores.

Cada día, se presentaron en distintas ciudades de Bélgica con funciones en la mañana y la noche, en espacios teatrales con-



*Fiesta de primavera, el gesto como medio básico de expresión.*

vencionales que previamente adaptaban a los requerimientos de los espectáculos: también sostuvieron encuentros con numerosos grupos teatrales, con personalidades de la cultura, del Comisariado de la comunidad franco-belga y con la Asociación de Amistad Cuba-Bélgica. También la TV les entrevistó para todo el país.

Del recorrido por el nordeste de Francia, las más memorables actuaciones fueron en la ciudad de Dieppe, pues además de una cálida acogida por parte del público, el alcalde de la ciudad, el vice-alcalde y la viuda del científico André Voisin —quien fuera gran amigo de Cuba— les ofrecieron una recepción donde se enarboló la bandera cubana.

#### **DE LOS INICIOS, AL PRESENTE Y AL FUTURO**

La otra parte de nuestra conversación podría calificarla como «viaje a la semilla» o búsqueda de las raíces de los presupuestos teó-

ricos que sustentan su labor creativa más reciente.

Resulta interesante escuchar a un director artístico explicando los procesos o etapas de su quehacer que han ido dejando huellas sensibles para conseguir la maduración de ideas, si bien no nuevas como concepto de la escena, sí renovadoras en tanto producen cambios sustanciales en las formas expresivas utilizadas hasta entonces por él.

Con una formación primaria como instructor de teatro, su desarrollo posterior es autodidacta. Considera que su trabajo actual es el resultado de un proceso iniciado hace veintiocho años, de una conciencia adquirida a partir de la praxis, sobre la base de una tremenda necesidad de hacer teatro, pero sin saber en verdad qué quería y cómo lograrlo.

Durante los primeros veinte años se dedicó a lo que califica como «un teatro de tanteos» por lo disímil: desde *La bella durmiente* y 21



**LE THÉÂTRE DE SANTA CLARA (CUBA)  
«EL HIJO»**

*El ruiseñor del emperador*, para los niños, hasta *La tinaja*, de Pirandello y *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht, para los adultos. Lo más importante que le dejó esta etapa de intensa actividad fue la experiencia de afrontar espacios teatrales diversos con todo tipo de espectáculos, autores y

22 público.

Desde entonces cree tener un concepto —más o menos claro— de la necesidad de dejar de ver al teatro para niños como algo menor, de romper esquemas, de no encerrarse en un marco estrecho de temas y formas de tratamiento, en momentos en que los criterios de cómo debía hacerse este teatro eran muy limitados y absolutos.

Es cierto que su visión de grupo teatral era formar «una gran compañía» por las influencias de lo que se sabía sobre el teatro europeo y por los seminarios impartidos por técnicos latinoamericanos, desconociendo nuestras posibilidades reales de infraestructura y centrando la esencia del espectáculo en elementos tecnológicos externos.

En ese período concebía como director todo el montaje y aunque partía de improvisaciones, los actores resultaban un elemento pasivo que repetía con habilidad mecanismos asimilados, pero realmente se dejaban mover por él con una dependencia casi absoluta. La reiteración de fórmulas, a su juicio, fue frenando el desarrollo de los actores y aunque resolvían los requerimientos de un espectáculo, no estaban aptos para afrontar cualquier tarea teatral que se les asignara. Descubrió «no sin cierto desgarramiento» que los logros artísticos alcanzados «a un nivel oficial» no se sustentaban verdaderamente sobre una sólida formación actoral; eran resultados parciales, pero no había en consecuencia intereses comunes como línea de trabajo.

Arribar a estas conclusiones le produjo insatisfacción y le impedía encontrar estímulos para seguir repitiendo lo que había hecho hasta ese momento. Surge entonces la idea de trabajar con un pequeño grupo, para afrontar el hecho teatral por otras vías posibles. Con el actor como elemento fundamental, estudia la relación público-espectáculo en el espacio escénico y el concepto de la imagen como uno de los signos de la puesta que no ha sido valorado al mismo nivel que el resto de sus componentes.

Fernando Sáez se declara lector y estudioso de toda la información posible sobre la teoría teatral para, mediante una apropiación crítica y no dogmática de lo que hicieran en este sentido Stanislavski, Meyerhold, Vajtangov, Brecht, Artaud, Grotowski y Barba, aplicar al máximo sus experiencias.

Para que los resultados artísticos sean el producto de una genuina creación, nada puede ser impuesto a priori como línea

paradigmática férrea; las relaciones del grupo no pueden ser un proceso mecánico, sino una estructura concebida a partir de la comunión de intereses en torno a una idea artística concreta, emprendiendo cada espectáculo «como una aventura nueva que se sabe cómo empieza y no cómo termina», donde el papel del director es el de estimular principios que los actores aceptan o pueden modificar.

Los planes futuros incluyen seguir profundizando en esta experiencia y colaborar con el desarrollo general del teatro para niños en Cuba. Recientemente, Sáez ha asumido como director-profesor una puesta en escena con el Experimental 1, el otro núcleo integrante del Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, como apoyo a los cursos de superación profesional del Ministerio de Cultura.

Con un optimismo que califica de «patológico» me habla de la construcción de una sede teatral para todo el colectivo, donde trabajen paralelamente en un programa de actividades que mantenga opciones teatrales permanentes para el público de Santa Clara. A largo plazo, una vez que hayan desarrollado y consolidado el trabajo conjunto, esperan concebir en esa sede un centro teatral que edite una publicación especializada y genere talleres, seminarios y hasta recibir grupos invitados.

Más de un cuarto de siglo dedicado al teatro para niños ha dotado a Fernando Sáez de un apreciable nivel de conocimientos acerca del público infantil, esencia y objeto de esta especialidad.

Evidentemente se ha iniciado otra etapa en su trabajo que ya permite apreciar un saldo positivo en el entrenamiento de los actores y en la valoración del espectáculo teatral para niños como un hecho artístico, donde todavía nos queda mucho por hacer, sin que nadie pueda declararse poseedor de una verdad absoluta. Estoy segura de que esta fase, como las anteriores, le aportará también experiencias válidas que serán el germen de nuevas inquietudes e insatisfacciones para no dar tregua a su inquebrantable necesidad de hacer ●

# DIALOGO CON ISABEL viendo llover en la habana

---

LEONARDO PADURA

Con veintiséis años de experiencia como actriz y una carrera donde el éxito ha estado siempre presente, Isabel Moreno es, sin duda, una de las figuras más importantes del teatro cubano contemporáneo. Sus memorables actuaciones en **Bodas de sangre**, **La casa de Bernarda Alba**, **Las impuras**, **Antes del desayuno** y **Casa de muñecas**, entre otras piezas, conforman el impresionante curriculum de esta actriz que se mantiene tan sensible y abierta a la emoción como en los tiempos en que descubrió el teatro.

Foto Baldrich



## PRIMER ACTO

El cielo es una mancha oscura y cercana, compacta. Con octubre han llegado unas lluvias intermitentes, pero hoy va a llover toda la mañana. Isabel observa el agua que se desliza aburrida por los cristales de una ventana y piensa que la vida es como esa lluvia, indetenible y fugaz.

Tal vez por ello Isabel recuerda sin nostalgias excesivas a la muchacha que ella fue en los primeros años de la Revolución, cuando comenzó a asistir al teatro y la impresionó tanto aquella puesta de *Las brujas de Salem*. Entonces Isabel era secretaria, muy responsable y tremendamente racional, y entre sus muchos sueños no estaba el de ser actriz, recibir aplausos y meterse en la piel y el alma de muchas mujeres, una en cada obra. Sin embargo, la eficaz empleada de Crusellas ya concurría, con la pasión de los predestinados, a todos los estrenos teatrales posibles, hasta que, imperceptible y voraz, nació en ella la ilusión de estar algún día sobre las tablas.

Pero Isabel tenía un miedo escénico que la devoraba. Entonces, para probarse a sí misma, la muchacha decidió recibir sus primeras clases de actuación y disfrutó la aventura insólita de encontrar un mundo nuevo y maravilloso que rebasaba la medida de todos sus anhelos...

Desde aquella época ha habido muchas mañanas de lluvia como ésta, pero Isabel Moreno jamás ha logrado olvidar aquel día impreciso de 1961, en vísperas del I Festival de Aficionados, en que se presentó en el Teatro Nacional para probarse en uno de los papeles de *La tabulilla del secreto bien guardado* y comprendió al fin, que sobre todas las cosas del mundo, ahora deseaba ser actriz.

-En realidad fue algo inesperado -me cuenta Isabel Moreno y su voz, fuerte y bien timbrada, se impone al murmullo persistente de la lluvia-. Yo misma dudaba mucho de mis posibilidades, pero cuando empecé a leer el libreto, sentí de pronto que me metía en la vida de aquel personaje y que mi propia personalidad se perdía. Fue algo sencillamente maravilloso, casi una revelación, y por supuesto, Adolfo de Luis, que estaba haciendo las pruebas, me dio el papel y tuve un éxito tan grande que ha sido la única vez en mi carrera que me han aplaudido un mutis.

«Pero, en realidad, *La tabulilla*... no fue mi primera obra, pues mientras la ensayábamos vino un día al teatro Juan Rodolfo Amán porque le faltaba una actriz para hacer *La taza de caté*, de Rolando Ferrer, y me escogió a mí. Tuve que estudiarle la obra en una noche y al día siguiente hice mi debut oficial en el teatro. Y mira que ha llovido desde entonces...»

-¿Y hasta cuando estuviste vinculada al movimiento de aficionados?

-En realidad fue poco tiempo, porque se me dio la oportunidad de recibir un curso de Pantomima y Expresión Corporal que duraba un año, y como era a tiempo completo, tuve que dejar mi trabajo de secretaria en Crusellas, donde, por cierto, ganaba cien pesos más que en el teatro. Pero aquel curso fue esencial en mi desarrollo y allí aprendí que un cuerpo educado es fundamental en la labor de caracterización de los personajes, y también que cada época y cada papel tiene su propio movimiento y que el buen actor debe ser capaz de dar con su cuerpo esos movimientos típicos.

«Cuando terminé ese curso de Pantomima y Expresión Corporal, empecé a dar clases en la escuela de instructores de arte, y me incorporé a trabajar con Arau en lo que fue el embrión del Teatro Musical, aunque muy pronto comprendí que prefería el género dramático y que jamás sería una cantante de primera línea. Por eso pasé al grupo Guernica, donde hice mi primer protagónico en *El vestido de novia*, y allí estuve hasta que Guernica se disolvió y se integró al Conjunto Dramático Nacional, que fue como una empresa consolidada de actores donde había de todo. Sin embargo, a mí allí me fue bien y realicé mis primeros protagóni-

cos importantes en *Requiem por Yarini*, *Arlequín servidor de dos patronos* y *Casa de muñecas*, donde no hice el papel de Nora, si no el de Cristina Linde.

«Algún tiempo después llegó otro momento importante de mi desarrollo como actriz, cuando pasé a La Rueda. De aquel grupo me interesaba, sobre todo, el trabajo de experimentación que hacían con el actor y la puesta y no me equivoqué al irme con ellos, pues allí hicimos entonces *Los entremeses japoneses*, dirigidos por Rolando Ferrer, que constituyó un verdadero reto para mí. Imagínate, todos los días hacíamos un entrenamiento físico y vocal de dos horas antes de comenzar los ensayos. Era un trabajo muy duro, pero el resultado fue impecable y es una verdadera lástima que no quede nada de aquel espectáculo tan bello y riguroso».

-¿Y cuándo te integras a Teatro Estudio?

-En 1969. Aunque en aquel momento pude pasar a la televisión, decidí mantenerme en el teatro porque la búsqueda, la experimentación, la vitalidad que tenía entonces el teatro la ataba a una. Y, en realidad, Teatro Estudio me llenó esas expectativas, y me puso en contacto con gente como Vicente Revuelta y Berta Martínez, por sólo citar dos nombres, Teatro Estudio es otro momento importante de mi carrera, pues me dio la oportunidad de trabajar en obras tan disímiles e importantes como *La casa de Bernarda Alba*, *El perro del hortelano*, *Las impuras*, *Bodas de sangre*, *Casa de muñecas*, -haciendo, quince años después, el papel de Nora-, *Antes del desayuno* y otras obras más que me dieron, sin duda, una medida cabal de mis posibilidades y me permitieron hacer algunos papeles que recuerdo con mucho amor.

## SEGUNDO ACTO

Afuera sigue lloviendo. Es una lluvia persistente, con trazas de diluvio, y mientras Isabel Moreno me cuenta su historia yo voy recordando las muchas veces que la vi en escena, perdida ella misma tras la personalidad de Adela, la hija de Bernarda Alba, de la Teresa Trebijo de *Las impuras*, de la muy lorquiana novia de *Bodas de sangre*, o la temible Nora de *Casa de muñecas*. Comprendo entonces que aquel rostro familiar, aquella voz conocida, toda esta

mujer me era, en realidad, muy ajena, pues Isabel Moreno no es ninguna de esas mujeres que ella misma me hizo conocer. Y me pregunto cómo es posible que durante veintiséis años, Isabel Moreno haya podido, tantas veces, dejar de ser ella misma y vivir, una y otra vez, las vidas atormentadas y disímiles de sus personajes...

-¿Qué sientes, Isabel, antes y después de encarnar papeles como *La Novia*, *Adela*, *Nora Helmer* o *Teresa Trebijo*?

-Cuando termino una función con un personaje de esos me quedo afectada durante un buen tiempo y más de una vez *La Novia* o *Adela* me han tenido desvelada toda la noche. Y es que esos personajes no se pueden encarnar en su complejidad esencial si su drama no te llega y te conmociona. Pero, es más, el día que tienes una función de este tipo está marcado, desde que te levantas, por la función de debes hacer. Y creo que esto no se produce sólo en mi caso, sino que es bastante común entre los actores. Por supuesto, ese esfuerzo la desgasta a una y hasta le puede afectar las relaciones familiares, pues yo siento que necesito mucha tranquilidad, algo así como un estado de recogimiento, antes de salir a actuar. Y eso es bastante difícil de conseguir.

«Porque, bueno, las cosas de la vida a veces se le imponen a una y nunca se me olvida una noche en que debía hacer *Casa de muñecas* y estuve más de una hora esperando la guagua -la 110, que es como un fantasma- y cuando al fin la pude coger fui colgada en la puerta hasta el teatro: la *Nora Helmer* de esa noche estuvo marcada por la guagua que no pasaba y fue una de mis peores funciones... Para que no me volviera a suceder algo así, permuté para una casa que está a tres cuadras del teatro.»

-¿Y después de varias funciones el actor se puede aburrir de un personaje?

-Sí, y creo que a todos los actores de teatro les ha pasado alguna vez. A mí me ha sucedido, sobre todo, por dos causas diversas: cuando la obra no ha tenido aceptación, hay poco público en el teatro y pienso que mi trabajo es inútil; o cuando la obra lleva mucho tiempo en cartel y no encuentro estímulos para renovar el personaje.



En *Casa de muñecas* (Foto Marquetti).

-Pero hay personajes que con poco público o con muchas funciones no consiguen aburrirte, ¿no es así?

-La *Novia* de *Bodas de sangre* ha sido para mí un personaje de este tipo. La he hecho más de cien veces y en algunas ocasiones con poco público, pero es un papel que siempre me sorprende y siempre se entrega alguna faceta nueva, desconocida. Eso me sucede cada vez que la repongo y ya he llegado a creer que esa mujer no tiene fondo. Además, la escena del bosque me pone nerviosa, porque esa escena es como una anguila: si no la atrapas bien se te va de entre las manos. Por eso siento que ese momento de la obra es como saltar a un precipicio: o vuelo o me mato.

-Seguramente vamos a repetir algunos nombres, pero dime, ¿cuáles de tus personajes te han complacido más y por qué?

-Son varios y las razones no son siempre las mismas. Me complace mucho la Adela de *La casa de Bernarda Alba* porque ha sido el papel con que más me identifiqué. Yo la hice por primera vez en una versión libre de Berta Martínez, por el año 70, y creo que fue la primera vez que me identifiqué completamente con un personaje. Conseguí manejarla y entenderla como si fuera yo misma y eso me permitió dar un salto de madurez en mi carrera. Cuando en el año 72 hicimos la otra versión, más fiel al original, Adela no tenía secretos para mí. Creo que por eso pude volver a encarnar, en 1983, a esa mujer de veinte años, sensual y rebelde.

-Mientras el más difícil de mis personajes es La Novia, que significa para mí un verdadero reto, y por tanto, un aprendizaje y un aporte mayor a mi desarrollo. Un protagonista especialmente importante para mí, por lo que significó en su momento, fue la Santiaguera de *Requien por Yarini*. Otro papel que distingo es la Teresa Trebijo de *Las impuras*, pues mi acercamiento a ella empezó por el rechazo. Yo no la entendía, no la admiraba y hasta la repelía y con esos sentimientos me metí dentro de ella y llegué a conocerla muy bien. Nora Helmer, por su parte, me violentó: me costó mucho trabajo hacerla mientras es el juguete de Torvaldo. También me han complacido, por su complejidad, mis personajes de *Antes del desayuno* y de *¿Y quién va a tomar café?* Y entre mis últimos trabajos el que más me ha gustado es el de la Chachi, de *Hoy es siempre todavía*, el serial de la televisión, pues está en una cuerda «popular» que yo nunca había hecho.

-¿Qué otras mujeres te hubiera gustado hacer en el teatro?

-También son varias. La Laurencia de *Fuenteovejuna* me encanta; y Yerma también. Me gustaría hacer alguna vez a Lady Macbeth, pero como yo la veo: una mujer hermosa que ha cautivado a su marido de una forma total. Y me gustaría protagonizar *El alma buena de Se Chuan* y hacer alguna buena comedia.

-Isabel, de acuerdo con tu edad ha comenzado para ti el proceso de encarnar mujeres maduras. ¿Cómo has entrentado esa transformación después de haber representado tantas «damas jóvenes» en el teatro?

-Esa es una transformación natural que se debe aceptar y encarnar creativamente. La actriz tiene la ventaja sobre la bailarina de que puede seguir trabajando a cualquier edad y creo que el desarrollo de una está, justamente, en aceptar con espíritu creador su transformación física y en utilizar la experiencia que antes no tenía. Pero, y esto es curioso, mis papeles de mujer madura me satisfacen tanto o más que los de «dama joven», aunque a decir verdad nunca fui una dama lírica, sino que encarné papeles de «mujeres que se ponen bravas», como yo les digo, en las que el temple resulta más importante que el atractivo físico.

-A tu juicio, ¿qué condiciones debe tener un buen actor?

-Lo más importante en un actor es su sensibilidad. No concibo un actor que no sea una persona sensible a su tiempo y a la vida, al arte y a todo lo que lo rodea. Debe ser un verdadero artista. Pero, además, debe tener buenas condiciones físicas que le permitan adquirir una técnica. Y aunque en esto hay más de una figura dúctil y un buen aparato vocal, son elementos casi indispensables para el actor, especialmente el de teatro, que debe darlo todo con la voz y con el cuerpo. Para el actor es fundamental también la capacidad de desdoblamiento, que anda muy relacionada con la versatilidad. Además, como artista al fin y al cabo, debe ser una persona que lo observe todo, cualquier detalle, hasta las situaciones que lo tocan íntimamente y ser capaz entonces de analizar y aprender. Y, por supuesto, el actor debe tener un equilibrio síquico, pues no creo que ser histérico o neurótico hace a nadie mejor intérprete. Y, por último, el actor tiene que vivir plenamente y desarrollar una función activa en su país y en su momento.

-Después de tantos años en el teatro, últimamente has aparecido con frecuencia en la televisión. ¿Este medio te ha aportado algo?

-Ante todo me ha aportado la posibilidad de trabajar más, pues últimamente estaba



Con Eduardo Vergara en *Las impuras*

haciendo muy poco teatro. Pero, en general, la televisión me está dando la oportunidad de hacer cosas más actuales, cosas que tal vez no quedarán para la historia, pero que tienen una incidencia actual. No es un secreto para nadie que —festivales aparte— hay una crisis de público en el teatro, como también hay una crisis de estrenos y, para mí, el actor necesita saber que su trabajo es útil y que cumple una función social concreta. En este sentido la televisión me hace sentirme más necesaria, pues entre nosotros el teatro se ha visto limitado en su proyección social. Y, aunque parezca mentira, la televisión me está dando a estas alturas de mi carrera ese reconocimiento a nivel popular que es tan importante para cualquier artista.

«Por otra parte, la televisión es un mundo  
28 con un lenguaje propio y por eso es para

mí un nuevo aprendizaje. Aunque en el teatro una tiene más tiempo para elaborar los personajes y la actuación, la televisión posee, en cambio, la magia de la espontaneidad y te exige una rapidez que, aun cuando te violenta, te obliga a buscar otros mecanismos que también son válidos y artísticos y te permite explorar posibilidades de actuación que en el teatro son limitadas. Pero lo más importante para mí es mantener en la televisión el mismo rigor que he tenido en el teatro».

—¿Por qué incluyes a la Chachi de Hoy es siempre todavía entre los personajes que más te han complacido?

—Antes yo había hecho pequeños papeles en la televisión y enfrenté a la Chachi como un reto. Primero porque, como ya te dije, era un tipo de personaje que no había hecho antes y, después, porque la preparé

como si fuera un personaje de teatro, pues en cada escena yo tenía muy claro por qué sucedía cada cosa, conocía sus relaciones, sus antecedentes, que pensaba de sí misma, de su trabajo, de su familia. La estudié como personaje y por escenas y creo que eso me ayudó a vencer la prisa y el distanciamiento propios de la televisión. Pero, además, la elaboré físicamente: yo misma la maquillaba y la vestía, y hasta le conseguí casi toda la ropa que utilizó en la serie. Creo, en fin, que el actor es responsable directo de la profundización en su personaje y con Chachi yo llegué tan profundo como me fue posible y por eso me complació tanto hacerla.

-¿Y si ahora te propusieran dos papeles, uno en el teatro y otro en la televisión, ¿cuál escogerías?

-Eso dependería del personaje. Me iría con el mejor.

-Isabel, ¿qué opinión tienes del teatro cubano actual?

-Bueno, soy más parte que juez en este asunto, pero trataré de responderte sin apasionarme. En estos momentos el teatro no está bien. Ya te dije que hay una crisis de público y de estrenos, lo cual mucho tiene que ver con la producción dramática nacional, que no es abundante ni especialmente notable. Nuestros problemas actuales, por ejemplo, se ven muy pocas veces sobre escena y ya se sabe que el público necesita verse reflejado en cualquier manifestación artística y, si es posible, obtener respuestas a través de ellas. Además, para los actores es muy difícil trabajar, pues se estrena muy poco y, por lo general, se montan piezas de elenco muy limitado, y eso lo obliga a uno, incluso, a aceptar papeles en obras que no le complacen, ya que, de lo contrario, no trabajaría nunca... En fin, que sólo hay oportunidad de hacer algo y con buen público en vísperas de los festivales de teatro y en los festivales mismos, lo cual es una deformación notoria del ambiente teatral que debía existir siempre entre nosotros.

### TERCER ACTO

Efectivamente, ha llovido toda la mañana. Avanza el mediodía y aunque las gotas son más leves, la lluvia sigue martillando en

las ventanas y el aire es húmedo y pesado, casi frío. Sin embargo, esta abrumadora mañana de lluvia me ha dado la ocasión de conocer a la mujer que siempre se me había escondido tras la piel de sus personajes, a la verdadera Isabel Moreno, esta actriz que madura bella, sensible y tan abierta a la emoción como la joven remota que descubrió el teatro y lo amó desde el día en que vio aquella puesta memorable de *Las brujas de Salem*.

Por eso, ahora que ya la conozco, sé que en Isabel Moreno hay algo más que esa excelente actriz, fundamental en el teatro cubano de los últimos veinte años: hay en ella una mujer locuaz y vital, sencilla y cubanísima y, sobre todo, una persona inteligente que ama su trabajo, su familia, la vida.

Ha valido la pena este diálogo con Isabel, mientras llueve en La Habana.

-Isabel, ¿quiénes han sido los directores que más han aportado en tu formación como actriz?

-Creo que Berta Martínez y Vicente Revuelta han sido los que más me han ayudado, cada uno desde su estilo. Berta, que es tan imaginativa, a la vez resulta muy didáctica como directora y conoce a fondo los recursos del actor, los estilos de decir, el trabajo con la voz, la manera y el momento de respirar, que son técnicas que luego le sirven a una para todo. Vicente, por su parte, tiene la virtud de estimular al actor sin amarrarlo: te obliga a descubrir cosas por ti mismo y maneja como nadie una cadena de acciones para darte la pauta que debes seguir. Y bueno, al principio de mi carrera tuve una excelente profesora, Adela Escartín, que me enseñó muchísimo cuando yo sabía poquísimo.

«Pero creo que, en este sentido, lo más importante en mi carrera es que he trabajado con mucha gente y eso representa una enorme ventaja, pues si eres receptivo cada uno te puede aportar lo suyo. Lo fundamental, entonces, es asimilar orgánicamente esas enseñanzas y conseguir con ellas un estilo personal.»



*¿Y quién va a tomar café? (Foto Antonio López)*

-Además de los que mencionaste, ¿qué directores cubanos admiras más?

-Por supuesto, me gusta mucho el estilo de Roberto Blanco, con quien sólo trabajé una vez, en *Hazañas que cantar*. Roberto es un hombre de una imaginación y una fuerza desbordada.

-¿Cuál ha sido tu mejor compañero en una obra?

-Creo que Llauradó, en *Bodas de sangre*. Tuve una empatía tremenda con él y la escena del bosque prácticamente la improvisábamos todos los días. Otro buen compañero fue Eduardo Vergara, en *Las impuras*.

-¿Qué actores, cubanos y extranjeros, te han servido como modelo y a cuales consideras especialmente notables?

-Soy una admiradora convencida y total de Robert de Niro, al punto que lo considero el gran actor del siglo XX, por encima de gente como Marlon Brando o Dustin Hoffman. De Niro sabe caracterizar desde dentro de un modo que él mismo desaparece tras el personaje y cada película suya es una clase magistral de actuación.

•Entre las mujeres distingo particularmente a Liudmila Gurkchenko, pues ella encarna el tipo de actriz que a mí me interesa ser. Es una mujer con muchas cuerdas, capaz de encarnar los papeles más disímiles. Y también admiro mucho a la Meryl Streep de *La amante del teniente francés*, *Silkwood* y *La decisión de Sofía*.

•En el caso de los cubanos correré el riesgo de mencionar algunos, aunque tal vez olvide a otros -y que ellos entonces me disculpen-: José Antonio Rodríguez, Reinaldo Miravalles, Adolfo Llauradó, Vicente Revuelta, Eduardo Vergara, Enrique Molina, Manuel Porto y dos jóvenes que prometen mucho: Rolando Brito y Luis Alberto García. Y entre mis compañeras resulta más difícil escoger, pues en Cuba siempre ha habido muchas buenas actrices. De cualquier forma, te diré algunas: Verónica Lynn, Hilda Oates, Micheline Calvert, Cristina Obín, Isabel Santos... Y quisiera mencionar, también, a alguien que me impresionó y me influyó como actriz: Ernestina Linares.

-¿Y entre los dramaturgos, cuáles son tus preferidos?

-En primer lugar Shakespeare, que no ha sido ni medianamente explotado entre nosotros. Shakespeare es de una riqueza y una modernidad alarmantes. También me gusta mucho Lorca, y eso es lógico, porque su teatro me ha marcado como actriz y como persona. Me gusta O'Neill, aunque ha envejecido, y por supuesto, me encantan Tennessee Williams y Arthur Miller, por esa tremenda fuerza dramática que tienen los dos.

•Entre los cubanos me quedo con Virgilio Piñera, Abelardo Estorino y Eugenio Hernández Espinosa y, entre los más nuevos, pienso que Alberto Pedro y Abilio Estévez son dos buenas promesas, aunque el tiempo deberá hablar de su obra -sobre todo de la que no han escrito aún.

-Isabel, ¿qué haces cuando no estás trabajando en el teatro o en la televisión?

-Ahora doy clases de Movimiento en el ISA y trato de demostrarle a los muchachos la importancia de la forma física y el dominio del cuerpo en el trabajo de actuación. Voy mucho al cine, porque es la única fuente de información que tenemos del desarrollo mundial del trabajo de los actores. En este campo me interesa mucho la cinematografía soviética contemporánea, el buen cine norteamericano y español y el nuevo cine latinoamericano, donde hay actores que debería incluir entre mis favoritos, como Miguel Ángel Solá y Graciela Duffau. Y, bueno, cuando me queda tiempo entonces leo. Me gusta mucho leer y siempre que puedo vuelvo a leer a Gabriel García Márquez, y que conste que no se inspiró en mí para escribir su *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*.

-Y, en fin, ¿qué te ha dado el teatro?

-Satisfacciones y vida, problemas y trabajo, penas y fracasos, éxitos y alegrías. Y me ha quitado también: me ha quitado mucho de mi timidez, aunque, en el fondo, sigo siendo una mujer muy tímida. Te juro que si



# CADIZ SIN LIMITES

ROSA ILEANA BOUDET

Antonio Skármeta ha dicho que el teatro latinoamericano de la década de los sesenta y setenta hizo de los «límites» temporales, espaciales y gestuales —a veces estrangulantes— la noble materia de su arte. Ahora en Cádiz y anteriormente en el Festival de Teatro de La Habana 1987 he visto coexistir sólidos baluartes, exponentes de teorías y prácticas liberadoras, teatros asfixiados o perseguidos, con experiencias, ejercicios y proyectos que intentan derribar antiguos límites y fronteras ya frecuentadas. El diálogo que comenzó en enero en La Habana prosiguió en octubre en Cádiz, nuevo puerto de encuentro.

Cádiz, ciudad de más de tres mil años de historia, culmina su jornada teatral: el II Festival de Teatro Iberoamericano con la presencia de veintinueve colectivos de América Latina, España y Portugal, que han presentado una función única con el objetivo de discutir y encontrarse.

Cuatro salas y otros espacios abiertos han permitido que Cádiz se disponga, como ha expresado su director Juan Margallo, «a partir en cualquier momento camino de América Latina.»

El escenario es, sin dudas, uno de los más apropiados. Su tradición teatral que arranca de los corrales de comedias en el siglo XVI, encuentra su esplendor en el XVIII y XIX con la proliferación de los «teatros de ópera» y «de circo». En el XVIII se inicia el Teatro de Títeres de la Tía Norica que llega a nuestros días. La vocación teatral del pueblo gaditano, por la avidez de la población, renace en cada uno de estos encuentros vinculados a una identidad común y un pasado de influencias mutuas.

## LAS GALAS DE VALLE INCLAN

Dos títulos del gran autor estuvieron en cartel para testimoniar la dificultad que conlleva plasmarlo escénicamente: *Las galas del ditunto*, dirigidas por Gerardo Malla con Producciones 2 000 y el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en montaje de Estelvino Vázquez con el Grupo Suripanta. La primera, programada para la inauguración, está concebida como un «esperpento luminoso». El director se toma la licencia de desembarcar al empobrecido soldado Juanito Ventolera en Cádiz y no en Vigo como en el original y ese propósito marca toda la puesta: una luminosidad andaluza, un patio blanco y la Daifa que espera a su galán en un cafetín gaditano con música flamenca. Este atrevimiento, sin embargo, no llega a los actores, apasionados en una forma de interpretar a Valle a medio camino entre la naturalidad y el grotesco y la farsa, por lo cual los presupuestos apuntados no alcanzan un desarrollo pleno.

La versión de Suripanta estaba aún más visiblemente al servicio del «decir» con el objetivo explícito de ilustrar el texto. Un espacio abstracto, un dispositivo neutro, servía para las tres piezas del *Retablo*...: «La cabeza del bautista», «Ligazón» y «La rosa de papel». Si en *Las galas*... había una personal visión del esperpento, en éstas sólo está apuntado ese mecanismo de deformación más complejo y profundo que el rasgo estereotipado, la insólita acentuación de la imagen como vista a través de los espejos del Callejón del Gato.

Cuando oí hablar a los autores en el Coloquio, (se celebraba todas las mañanas después de los espectáculos), me pareció que con el autor de *Los cuernos de Don Friolera* estaba por ocurrir en España un redescubrimiento similar al de Lorca.

### COMEDIAS NACIONALES

Dos instituciones que se han mantenido durante los oscuros tiempos de las dictaduras mostraron su rostro actual: La Comedia Nacional de Uruguay, con *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, dirigido por José Estruch, y la Comedia Nacional de Nicaragua, con la representación de *Qué cuarenta días y qué cuarenta noches*, puesta en escena de Socorro Bonilla.

La comedia uruguaya fue fundada el 2 de octubre de 1947 con la obra *El león ciego*, de Ernesto Herrea. Durante cuatro décadas el colectivo ha contado con el valioso aporte de figuras como Margarita Xirgu, Armando Discépolo, José Estruch y de los maestros nacionales Antonio Larreta, Atahualpa del Cioppo y Alberto Candéau; posee un repertorio universal y se ha presentado en los más diversos escenarios.

Estruch volvió a Montevideo a realizar el montaje después de años dedicados sólo a la enseñanza. Las dos veces anteriores que vio *El caballero*... fueron la representación de La Barraca en vida de Lorca y en Cuba, donde lo conmovió cómo «la platea acompañaba moviéndose la musicalidad de los versos de Lope». (Se trata de la puesta de Vicente Revuelta que el veterano director vio durante su visita como jurado del Premio Casa de las Américas).

Los uruguayos han traído a Cádiz una versión clásica de un clásico, sin artificios



La Comedia Nacional de Nicaragua en *Qué cuarenta días y qué cuarenta noches*.

de maquinaria, que emplea con sobriedad la luz y se dedica fundamentalmente a acentuar la declamación, la cadencia más apropiada según el director. Presenciamos quizás una de las últimas y más fieles manifestaciones de un estilo, que enlaza a Estruch con una manera de abordar la *mise en scene* que, retomada después de veinte años, se resiente por su estatismo, excesiva frontalidad y falta de dinámica.

La puesta retomaba un cordón umbilical que quedó trunco, revivía la forma de hacer que Xirgu legó al Uruguay con sus veintiún años de docencia, huella que perdura en muchos de los actores del elenco. Hubiese deseado que esta primera visita a Cádiz nos demostrase no sólo que los uruguayos saben dibujar bien —y utilizo el símil del colega Abbondanza— sino que



La mexicana Pilar Medina en *Himno*.

con autores vivos o del pasado nos transmitieran una realidad palpitante y una energía comunicativa. Ese hubiese sido un encuentro más enriquecedor.

Mucho más joven, la Comedia de Nicaragua comenzó en 1965 «para luchar por la cultura teatral y el actor nacional». Actualmente es uno de los seis grupos profesionales del país y forma parte, como el Justo Rufino Garay, presente en el Festival de Teatro de La Habana 1987, de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura. Aunque en su repertorio figuran Plauto, Moliere y Casona, entre otros, mostró en el Festival un espectáculo «atípico» dentro de su quehacer pero por eso, mejor aceptado. El ensamblaje de los poemas del joven Leonel Rugama convirtió el caudal metafórico en discurso escénico con la sola apoyatura del trabajo actoral, el escenario desnudo y unas llantas que, empleadas de modo imaginativo, significan montañas, parapetos y barricadas. Agradecí que la directora mostrase un espectáculo simple, sin pretensiones, que apelaba a la emoción de un mensaje directo.

#### TEATRO DANZA

Como única exponente de la corriente que recorre el panorama escénico y desdibuja las fronteras tradicionales entre el teatro y la danza, la mexicana Pilar Medina presentó su espectáculo *Himno* donde reúne su visión de bailarina, coreógrafa y dramaturga en un «homenaje a la gran riqueza

del flamenco». Cuatro cantos exponen su concepción de la vida. En el primero, «Al fuego», con música de Paco de Lucía y Sebastián Marotto, la bailarina aparece bajo un cenital, vestida de negro, en la plenitud de sus pasiones, al apropiarse de la tradición en la que fue formada, —como muchas niñas de su país, estudió la danza española.

En el segundo canto «Al aire», partitura de Bach, aparece la actriz en busca de la definición de su propio lenguaje, en memorable escena de rejuego con una muñeca en la cual evoca mundos próximos a su condición de mujer: la ingenuidad, la soledad y el maternal instinto del juego. Este ambiente genuinamente teatral se corta de súbito para en el tercero, bailar una jota castellana que a los no habituados nos pareció, tenía el amor y el humor de cierta burla a los actos escolares. Los últimos cantos, más abstractos, componían un acto vital, afirmativo, pero que no lograba su plenitud como espectáculo.

*Himno* suscitó una controvertida polémica entre los que lo veían como «intrusión turística» y los más, agradecidos por la apropiación legítima de una herencia universal. los que pensaban que no había metabolizado en la sangre» el baile flamenco y los que la sitúan —quizá con demasiada generosidad— como una transgresora, y por lo tanto, dentro de una tendencia innovadora.

El fenómeno del teatro-danza no puede resultar un baile empobrecido ni un teatro disminuido, ya que como lenguaje particular debe intentar la fusión de posibilidades corporales, hasta ahora patrimonio del bailarín, con las inherentes a la capacidad narrativa y dramática del actor. *Himno* carece del hilo conductor del suceso escénico, pero apunta hacia una libertad expresiva que, según la propia Pilar, está más lograda en *Entrega inmediata*, su último montaje.

Menos provocadora, sin dudas, resultó la otra muestra danzaria, deudora de la escuela rusa según los directores de las Producciones Vaganovos, de España, con una fuerte presencia del ballet clásico en *El carnaval de los animales en concierto*, «fantasía zoológica» con música de Saint Saens, divertido bestiario influido por el musical norteamericano.

## CIRCO, MIMO Y TITERES.

Como una singular vuelta a los orígenes interpreto esta brillante manifestación, una de las líneas más sólidas del Festival.

En la actuación de la compañía El Globo, de Sevilla, la maquinaria y el efectismo ocultaron la historia de *Jojo*, el saltimbanqui, de Michael Ende, en la cual acrobacia y pantomima impidieron seguir la aventura de Girolamo y Momo. El tratamiento de la interpretación hierática e inmóvil se confundía con el de los muñecos, lo cual restó interés a la narración de una particular poética.

El grupo Piqueras, del Perú, emocionó con un arte antiguo y milenarior, la anécdota de *El muñeco de brec* basada en un relato anónimo de la sierra peruana. Los Piqueras trabajan en los barrios marginales y en su experiencia de treinta años, maestro y mimo se abrazan para desarrollar la sensibilidad de nuestros hijos.

Otra revelación constituyó La Parrala (Axioma títeres) de España, con *Azul, bleu, blue*, que demostró que el mundo del teatro de figuras puede servir para la denuncia social, como cualquier otro lenguaje. Un pequeño retablo en el que aparecen más de 300 muñecos de muy variadas técnicas nos devuelve el encanto por la magia del espectáculo «familiar» porque combina el placer de lo íntimo, múltiples acciones cotidianas recreadas por los títeres, con la conmovedora historia de una niña gitana que escribe a su padre en prisión, célula básica de la idea de montaje y dramaturgia de Carlos Góngora.

La Parrala, acostumbrada al teatro callejero, se ocultó detrás del muñeco para condenar con inusitados medios, la marginación de los gitanos y el racismo. No todo, sin embargo, es legible en el espectáculo. La seducción que sentimos por los «trucos» (amaneceres, fiestas y fuegos artificiales) dificulta el desarrollo de la acción dramática. La contradicción entre la aparente fragilidad de los títeres y su potencial fuerza expresiva es uno de los caminos válidos que encontré en el Festival.

El Grupo Guirigai era otra de las sorpresas. Reservado para el final, con una trayectoria ligada al teatro de calle y una drama-

turgia vinculada al entorno arquitectónico, *Enésimo viaje a El dorado* (presentado antes en FITEI, de Portugal, y en Lyon) proponía la única aventura participativa dentro del encuentro. Los «nuevos» conquistadores desembarcaron en el puerto de Cádiz y recorrieron junto a los espectadores la travesía del siglo XV empuñando la cruz y la espada. Las callejuelas se poblaron de lonas, máscaras, sillas volantes, como una forma de redescubrir el espacio. No se trata de una manifestación como el Bread and Puppet, sino de una acción plástica que convirtió la calle en decorado itinerante: vericuetos, selvas y laberintos. Sólo que los espectadores de esta vez no nos convertimos en seducidos «indígenas de una cultura milenaria».

Advertimos el talento, el humor y la capacidad de un grupo que utiliza de manera admirable la inserción en los espacios públicos, pero que desestima el valor conceptual del contraste. El sentimiento paródico está presente al final, cuando los

*Enésimo viaje a Eldorado*, de Guirigai.



conquistadores hallan a los supuestos nativos instalados frente a la tele en el atrio de la iglesia. Hubo sorpresas, hallazgo y caricatura en este teatro ambulante.

Dentro de esta «consagración a lo divertido» la tragicomedia circense del grupo español Paxaros na testa (Pájaros en la cabeza) resultó una propuesta muy lograda en la más pura tradición del circo, con una imaginación desbordante y una precisa técnica, sobre todo en la interpretación de Lisa Silva en el trapecio. El espectáculo se comunicaba a través de una raíz universal y mantenía un creciente interés.

### LA NOCHE DE LOS AUTORES

No fue la dramaturgia iberoamericana la más favorecida, aunque en términos de escritura escénica aparezcan nuevos nombres. A los consagrados títulos de Valle Inclán y Lope, seguirán los grupos portugueses que, quejosos de la producción nacional, montaron a Tennessee Williams y a Copi. El grupo Hoje, bajo la dirección de Carlos Fernando, puso en escena las obras breves del norteamericano bajo el título *En el país del dragón*, de excelente factura, pero denso, con una marcada tendencia al cuidado estético y al dominio formal por encima del vigor comunicativo. Os comediantes, de Oporto, con *La noche de la señora Luciana*, puesta en escena de Fernanda Lapa, es fundamentalmente un «teatro de actores», desenvueltos de manera profesional en esta parodia a los malos policíacos que trata sobre la condición del teatrista en medio de una atmósfera de burlesco y cabaret.

El grupo Primer Estudio, integrado por latinoamericanos residentes en España, presentó el mejor texto teatral: *Ya nadie recuerda a Federico Chopin*, de Roberto Cossa, en montaje de Eduardo Sánchez Torel. El colectivo encaró la pieza con el espíritu del teatro independiente y acentuó su carga emocional. El drama familiar, con su complejo tejido metafórico, está situado dentro de un contexto social más amplio, el fenómeno del peronismo, deliberadamente obviado en esta puesta. A pesar de los desniveles de actuación, —experimentados como Michelle Bonnefou y Raúl Pazos alternan con intérpretes menos capaces—, se trata de una visión distanciada que ha enfatizado la tragedia humana.

Los brasileros del Grupo Delta, del Paraná, despojaron la obra de Nelson Rodríguez *Toda desnudez será castigada* de un marco realista para convertirla en imagen visual, fuerte, con una composición armoniosa de todos los elementos y un aprovechamiento óptimo de la identidad del cuerpo, uno de los mejores momentos del Festival. Encontraron un «ropaje nuevo» para el grito angustiado de Rodríguez, el de una desmesurada libertad. La tragedia se torna espectáculo musical con la inclusión de bailarines que al compás de tangos, rumbas y boleros, dejan una inmensa sensación de vacío. La dirección de José Antonio Teodoro, a pesar de una aparente transgresión del texto, es fiel a un propósito expresivo y ha realizado con muy pocos medios una coherente experiencia.

La actriz dominicana Ilka Tanya Payán consiguió éxito de público con un monólogo brasiler: *La señorita margarita*, de Roberto Atahyde, en el cual una maestra, símbolo de la educación represiva, juega continuamente con sus alumnos, el público, mediante chistes, alusiones sexuales y actitud agresiva y demencial. La dirección no obtuvo todo el partido de las condiciones histriónicas de Ilka, que hubiese sido capaz de llevar la pieza más allá del nivel de lectura de un divertido e hilarante discurso.

Ilka Tanya Payán en *La señorita Margarita*.



## CONFLICTIVO WEEKEND

*Weekend en Bahía*, de Alberto Pedro, fue calificada por José Monleón como «totalmente distinta a los esquemas que solía ofrecernos este país. Ahora aparecen personajes creíbles, que discuten sus comportamientos políticos sin perder su identidad individual. Se rompe así la tradición de un teatro programático, sin duda como reflejo de los cambios que se están operando en el seno de la sociedad cubana». Y otro diario madrileño se refirió a un «duo en busca de su lugar en un tumulto civilizado. Mirta Ibarra y Ramón Veloz pasaron un conflictivo *Weekend*... en representación del teatro cubano. Escenas dramáticas junto a un humor que anhela retroceder o respirar en el drama ya planteado, la obra analiza desde la particular óptica del país caribeño el interior de unos personajes, objetos instalados en un espacio».

Los comentarios explican por sí solos que la pieza no dejó indiferentes ni al público que colmó el salón de actos de la Junta de Andalucía ni a críticos y teatristas que saludaron su temática, admiraron la libertad de expresión y la capacidad de poetizar la realidad.

## CREACION COLECTIVA Y ESCRITURA ESCENICA.

Esta tendencia que aparecía claramente configurada en la década del setenta, hoy es quizás el centro de una trasnochada polémica. Incluyo aquí cinco espectáculos muy diferentes cuyo común denominador es que no han nacido de un texto dramático. Tienen como fuente la narrativa o parten de un «ejercicio de evocación» como *La Zoranda*, o se adscriben al método de la «creación colectiva», como *Malayerba*, de Ecuador o el Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura.

Actoral 80, experiencia interpretativa venezolana, auspiciada por el CELCIT, presentó *Memorial del cordero asesinado*, de Juan Carlos Gené, cuya escritura se ha conformado con la obra de Lorca, Neruda, Rimbaud, Machado, Martí y Moloise —poetas asesinados— y que asume la forma de un rito del Antiguo Testamento al emplear la memoria como presente. La pieza trata sobre el peregrinaje de una familia de cómicos que, alucinados y firmes, han asumido el símbolo Lorca como la razón de ser de su destino. Su identificación con el «corde-

ro» es como un acto de fé, un llamado al retorno al cristianismo puro o simplemente, una afirmación de vida contra la muerte. La puesta, hecha de sucesivas y encabalgadas imágenes, retoma signos de la imaginaria, lo real maravilloso, enfatizado por la presencia de actores de varias nacionalidades, y por tanto, diferentes acentos, que configuran un proyecto calificado por José Antonio Rial de «integración latinoamericana».

*El Memorial*... nos deja un testimonio de esperanza, con logradas metáforas como la del «hombre estirado» o el parto del pan repartido entre todos, símbolo de una liberación por la fe que significa la confianza en que la dignidad humana sobrevivirá frente al oscurantismo y la sombra.

María Escudero entregó al grupo *Malayerba*, de Ecuador, unas «paginitas» que se convirtieron en *La fanesca*, esa «mezcla de todo» que al igual que el plato de la cocina tradicional integró personajes, situaciones, fiestas, mitos, como esa «ciudad de los choferes», signada por los más recónditos deseos. Hay alegría, colorido, una máscara tragicómica que aún no ha definido su personalidad en una ingenua comedia del arte. Sin embargo, *Malayerba*, erraba al contar la historia que, aunque representa la «conciencia fragmentada del campesino», no aparece como acción teatral. La creación colectiva, así entendida, se resiente por su falta de coherencia y reiteraciones innecesarias que restan interés a la propuesta.

Después de treinta años, el Teatro Experimental de Cali con *El encierro*, de Enrique Buenaventura, mostraba la trayectoria de una de las más sólidas instituciones latinoamericanas y uno de sus más importantes teóricos. Buenaventura, además de presentar el montaje, ofreció charlas y talleres en

*Memorial del cordero asesinado*, de Actoral 80.





Mariameneo, Mariameneo, de La Zaranda.

los que profundizó en su experiencia para «rescatar un medio de producción de sentidos, así como la capacidad y posibilidad de participar en la elaboración del discurso de la puesta en escena».

Sin embargo, la idea de que el teatro debe ser un «acontecimiento» no llegó al escenario. *El encierro*, inspirada en «Los funerales de la Mama Grande», de García Márquez, adolecía de una debilidad estructural que limitaba su indiscutible actualidad. El barroquismo de elementos, el hallazgo de una muñeca para representar el mito viviente, no eran capaces por sí solos de mantener el interés debido a los desniveles de actuación, el desconcierto en el movimiento y la redundancia. El TEC presentó una institución y no un proceso de búsquedas.

La creación colectiva ortodoxa languidecía de manera natural en este Festival. Pero pienso que es una crisis o detención de su teoría y no de la práctica escénica, ya que por otros caminos, encontré una euforia

por la gestualidad, la improvisación y los lenguajes no verbales que provenían de una escritura escénica, afirmada no como un subproducto del texto, sino en el conjunto de sistemas escénicos que son el fundamento del sentido teatral. Está presente en Guirigai, Actoral 80 y es el aporte del Brasil. Una joven directora, Bia Lessa, con el Grupo Ensayo, en *Ejercicio No. 1 a partir de «Los posesos»*, se nutrió de Dostoyevski para crear un universo que, aunque no llega a transmitir su densidad ideológica, pobló la escena de vitalidad y placer.

Los latinoamericanos tampoco podremos desprendernos de una unánime proximidad con La Zaranda, el Teatro Inestable de Andalucía la baja, con su montaje de *Mariameneo Mariameneo*, calificada como «sesión dramática». La palabra casi no aparece, reemplazada por quejidos o gritos cansinos y repeticiones monótonas de algunas claves. Es un patio de vecinos visto a través de la infancia y la evocación. Es la atmósfera opresiva de *Bernarda Alba* que denuncia la condición de la mujer a partir de una olvidada *Lisístrata*. Las prendas masculinas ocupan el centro de la tendedera mientras la plancha, la máquina de coser, el reloj y las puertas son parte de una rutina. Las actrices como maniqués fantasmagóricos o visiones de la muerte son más violentas que en el teatro de Kantor; *Mariameneo* es una «madre coraje» con su «poquito de sol» y su «laguna de ausencia», una María la loca como la recuerdan los adultos que hoy son los autores: el dramaturgo Salvador Gallego, el director Juan Sánchez y los actores Gaspar Campuzano, Francisco Sánchez, Marisa Collado y Ana Oliva. Teatro confesional, de la memoria, imposible de describir, nos muestra al actor dialogando con sus fantasmas en una patética sinfonía de recuerdos en la que están decantadas múltiples experiencias del teatro contemporáneo.

Estas mujeres que realizan sus ocupaciones rutinarias acompañadas por marchas procesionales y villancicos, esta madre siempre en fuga, coronada de espinas con una «peineta», que pregunta «¿qué hora es?» fue el encuentro con una España marginal, dolida y doliente, de profunda tragicidad.

Como en todos los encuentros, hay momentos que quedan vinculados a la imagen del Festival. Los actores inmóviles en un sueño milenario y el aplauso agradecido son mi memoria de Cádiz ●

# EL RITUAL DE LAS MASCARAS

RINE LEAL

ilust. Segundo Planes

Cuando terminé de leer, por primera vez, *Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* sentí una especie de desconcierto que me sumió en la desesperación. ¿Cómo encajar esta obra en el universo de Virgilio Piñera? ¿Dónde estaban las claves de su teatro anterior, ese hilo que enlaza a *Electra* con *Luz Marina* y *Tota*? Confieso que no comprendí la obra, que me sobrecogió el verso, me fatigó y me agotó el estilo. Bien, me dije, vuelve a leerla, guiado tal vez por el sabio consejo que Faulkner dio a un lector que le reprochó no entender *Mientras agonizo*. Léala de nuevo, dijo el novelista. Así hice con Piñera y poco a poco la pieza fue articulándose con el resto de su producción y fueron surgiendo constantes y tropismos que terminaron por entregarme la obra con esa misma dócil dulzura con que se vence la ardua resistencia de una mujer difícil.

*Un arropamiento...* está fechada en 1971. Pertenece a ese período entre la edición de *Dos viejos pánicos* en 1968 y la muerte de Piñera en 1979, es decir, una etapa de su creación totalmente desconocida, en la que el escritor no dejó de crear con la misma terca obstinación de 1941 cuando escribió *Electra Garrigó* y tuvo que esperar siete años para verla en escena, si vamos a creer su Prólogo a *Teatro completo* (Ediciones R, 1960), porque el propio Piñera complica las cosas cuando en su conferencia inédita «Actores, directores, autores» dice que escribió *Electra* en 1942, y por alguna otra parte afirma que fue en 1943. Poco importan sus inexactitudes cronológicas (*Aire trio* está fechada en 1958, pero realmente terminó de escribirla en 1959 como puede comprobarse siguiendo las publicaciones parciales en *Lunes de Revolución* de marzo 30 y mayo 11 y 25 de 1959), o sus imprecisiones autobiográficas, porque lo importante es esa vocación de creador que llevó a Virgilio a escribir aun en los momentos más sombríos.

A partir de *Dos viejos pánicos*, su última obra publicada en Cuba, la lista de sus títulos no se detuvo: *Una caja de zapatos vacía* (1968), *Estudio en blanco y negro*, editada en España en 1969, *Handle with care*, aún sin localizar, *El encarne*, estrenada en 1969, *Ejercicio de estilo*, igualmente estrenada en 1969, *Un arropamiento...* (1971), *De lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso* o *Las escapatorias de Laura* y *Oscar* (1973) y *El trac* (1974). Su muerte dejó inconclusa su *Milanés*, así como cuatro o cinco obras más de este período, como la de las hermanas siamesas, *Inermes*, *El viaje* o *¿Un pico o una pala?* que quedó sin terminar en su máquina de escribir.

De esta manera la obra total de Piñera está prácticamente desconocida y menos aún estudiada, por lo que se nos ofrece como un autor en espera de un nuevo descubrimiento a pesar de ser un contemporáneo nuestro. Puede decirse que en sus últimos diez años Virgilio trabajó como un condenado, y que a pesar del silencio que le rodeaba tuvo fe en su teatro. Recuerdo ahora que en una aciaga ocasión me dijo: «Sólo los muertos gozan del respeto de todos», y se remitió a la dudosa reparación de la posteridad.

Esta ignorancia de su obra total (que espero solucionar con la publicación de su *Teatro completo*, con veinte obras terminadas, y su *Teatro inconcluso*, que dará a conocer los proyectos dramáticos que dejó, más de cien cuartillas) ha llevado a algunos críticos a hablar de «dos etapas» dentro de la producción de Virgilio: el Piñera «bueno» que va de *Electra* a *Aire trio* y quizás *El filántropo*, y el Piñera «malo» que cubre el resto de su obra y en la que advierten errores y problemas de todo tipo como justificación al marginamiento del autor en la década del setenta. La publicación de *Un arropamiento...* permitirá entre otras cosas destruir ese lugar común: no hay más que un Virgilio Piñera, y su obra total

goza de una profunda coherencia como es- pero demostrar. Lo que sucede es que el escritor se mantuvo en constante exploración, en una experimentación continua, en una incansable renovación de su propio sistema expresivo, lo que obliga a los estudiosos de su obra a una actitud similar. Pero si bien sus ideas fundamentales se mantuvieron inalterables a lo largo de su amplia creación, integrando una concepción definida del mundo, sus mecanismos técnicos y estructurales se ampliaron con frecuencia y crearon una zona de sorpresa que termina por desconcertar al crítico que se aproxima sin preparación previa a su obra, como sucede con *Un arropamiento*...

Para comprender esta pieza hay que remitirse a un proceso teatral cuyas raíces podemos situar entre 1966 y 1968, entre *La noche de los asesinos* de Triana y *Dos viejos pánicos*, etapa en la que nuestra escena parece llegar al límite de su posibilidad como sistema comunicativo. En estos años alcanzan su culminación el análisis de la familia pequeñoburguesa, el espacio cerrado, la crítica a la sociedad prerrevolucionaria, y hasta las fórmulas naturalistas, es decir, se dinamita el andamiaje ideartístico que el teatro cubano de los sesenta hereda de la dramaturgia de transición en las décadas del cuarenta y el cincuenta. Surgen las estructuras abiertas, el empleo del espacio como concepto escenográfico, el trastrueque en el desarrollo de la fábula (*el puzzle*), el tratamiento del tiempo que se hace reversible, la búsqueda de nuevos mecanismos de participación del público, el ceremonial-ritual en vez del ordenamiento argumental, la sugerencia de variados y contradictorios planos de la realidad, y el abordaje más actual y crítico del aspecto social, lo que determinará en la obra de nuestros principales dramaturgos (Estorino, Quintero, Brene, Hernández Espinosa, Dorr, Arrufat) un desarrollo novedoso de su producción.

Esto explica la gradual transformación que tiene lugar entre 1966 y 1971. Las fórmulas de los sesenta se perciben desgastadas, superadas por una realidad en dinámica transformación, aquejadas de una «fatiga formal», acusadas de desideologización, incomprendidas en ocasiones al asumir metalinguajes que rompían el código de señales acostumbrados, criticadas desde posiciones administrativas, y calificadas de aventajadas dada su estrecha relación de dependencia artística con respecto a los autores del cin-

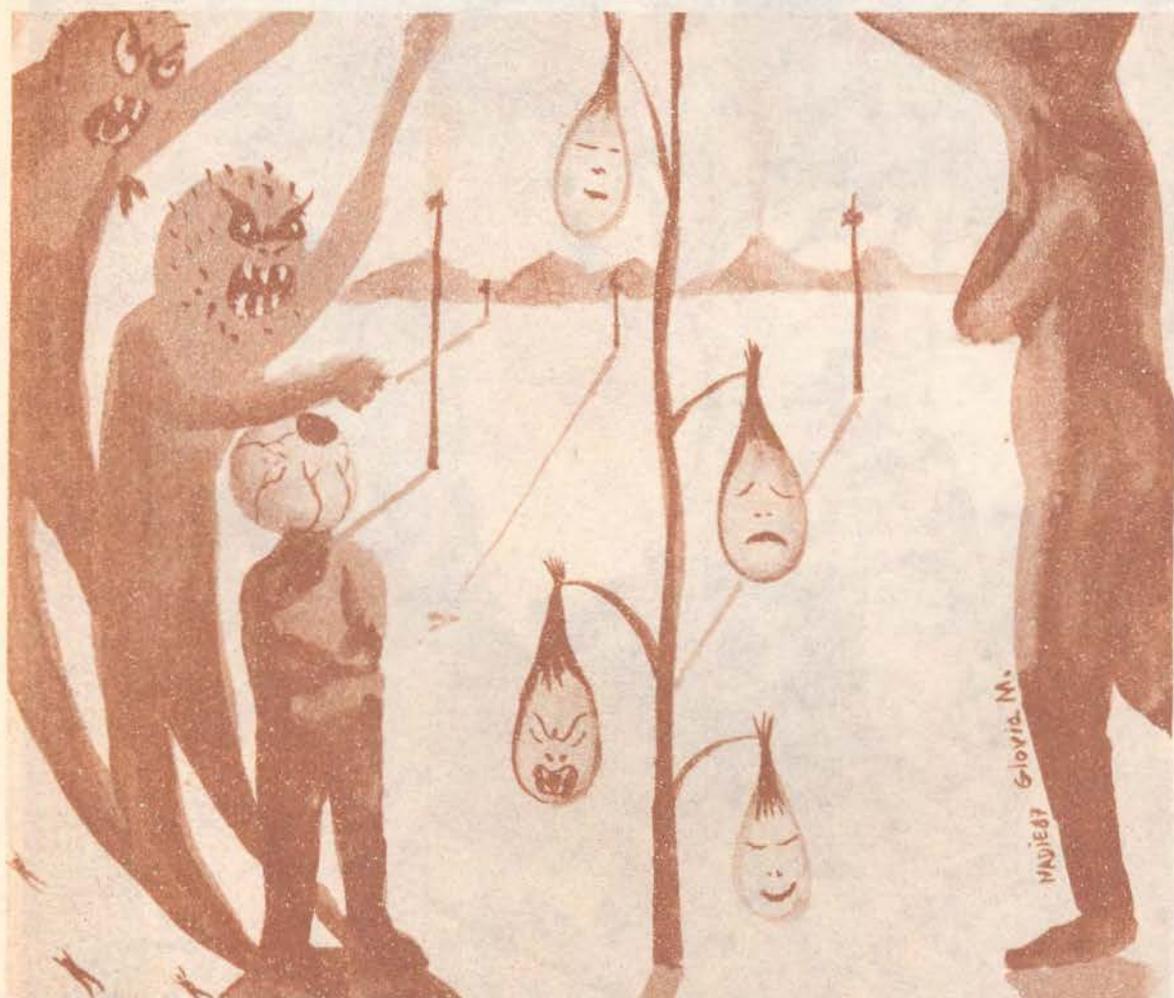
Es característico que en este interregno los collages, recitales, procesiones, juegos escénicos, *happenings*, eventos, farsas y ceremoniales, desplacen a una dramaturgia que había alcanzado sólidos frutos. Autores como José Milián con *Vade retro*, estrenada tardíamente, *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* y *La toma de La Habana por los ingleses*, José Santos Marrero con *Los juegos santos*, René Ariza con *La vuelta a la manzana*, y Piñera con su *Ejercicio de estilo* (incluido en *Juego para actores* junto al capítulo 68 de *Rayuela* de Cortázar y textos de Martí) ilustran las principales búsquedas y tendencias de estos años en una corriente de desafío al gusto establecido que no pudo encontrar seguidores y quedó frustrada en su desarrollo interno.

De ahí que *Un arropamiento*... rechace toda ubicación temática y genérica, y se ofrezca en un campo de ambiguo significado como toda la obra de Piñera. Y empleo el término ambiguo como una ampliación de los sentidos, como una multiplicación de significados. La pieza posee similitudes con su *Ejercicio de estilo* titulado «Nacimiento de la palabra», que no es más que la escenificación de la crisis de la palabra y el lenguaje conceptual como elemento teatral fundamental, y su substitución por sonidos, estados afectivos, sílabas ininteligibles, procesos anímicos, lenguaje meta-verbal y estructura escénica, lo que se muestra en la Jornada 2 de *Un arropamiento*... y que responde a la absorción de técnicas novedosas usuales en nuestra dramaturgia a finales de los sesenta. Ese es el mismo camino que Virgilio exploraba en su «poema teatral» *Treno por la muerte del príncipe Fuminaro Konoye*, escenificado el 23 de octubre de 1969 por Isabel Moreno, Adolfo Llauro, Idalia Anreus, Mario Aguirre, José Ernesto Pérez y Jorge Villanueva en la sala Húbert de Blanck, o en su obra en un acto *Handle with care*, de la cual sólo he podido rescatar la fundamentación del autor que es la siguiente:

En esta pieza de teatro quiero expresar, mediante acciones musculares, palabras que no tienen una relación entre ellas, sino puramente ritual, la torpeza con que un acto puede ser ejecutado susceptible de provocar una catástrofe y, consecuentemente, la habilidad a poner en juego para evitarla, esto es, hacer tolerable y eficaz la vida del hombre. Esta pieza podrá ser representada con tantos actores como se quiera, partien-

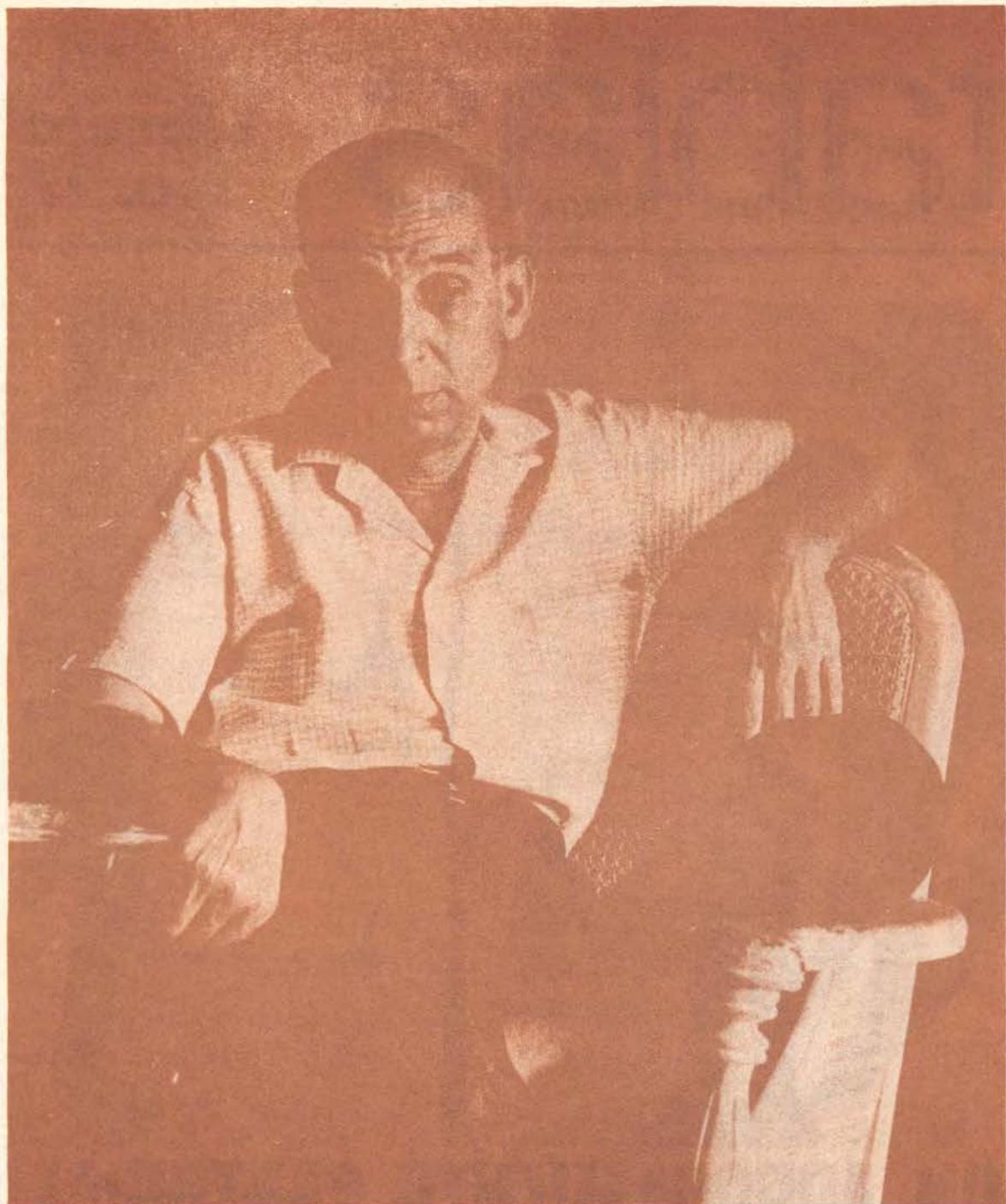
# tablas

Libreto  
No. 17



## UN ARROPAMIENTO SARTORIAL EN LA CAVERNA PLATOMICA

de VIRGILIO PIÑERA



VIRGILIO PIÑERA LLERA (Artemisa, 1912—La Habana, 1979). Estudia en el Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey, ciudad donde escribe su primera obra *Clamor en el penal*. A fines de los años 30 se traslada a La Habana y se vincula al movimiento teatral. Empieza a producir sus obras de madurez: *Electra Garrigó* (1941), *Jesús y Falsa alarma* (1948), *La boda* (1957) y *Aire frío* (1958), un texto fundacional en nuestra dramaturgia. Además de su labor para el teatro se destacó en la narrativa y la poesía, así como en la traducción y en la animación de revistas literarias, entre las que se destaca *Ciclón*. *Cuentos fríos* (1956), el poemario *La furia* (1941) y la novela *La carne de René* (1952) son representativos de su quehacer. A partir de 1959 se acentúa la vocación experimental en Piñera. *La sorpresa* (1960), *El filántropo* (1960), *El álbum* y *Siempre se olvida algo* (1964) y *La niña querida* (1966) son algunas de las obras de esta etapa. El repertorio de los grupos cubanos tiene en Piñera una fuente enriquecedora.

## AUTO EXISTENCIAL

PERSONAJES (Por orden de aparición):

CEREMONIO (Especie de sastre filósofo)

HOMBRE 1

HOMBRE 2

MUJER 1

MUJER 2

«¿No será que un alma perversa irradia  
a través del barro que la contiene,  
y que transfigura ese barro al penetrarlo?»

(El caso extraño del Doctor  
Jekyll y el señor Hyde)

Robert Louis Stevenson

## PROLOGO

El escenario simula una caverna cuyas estalactitas son prendas de vestir (de hombre, de mujer, de niño) y las estalacmitas zapatos (de hombre, de mujer, de niño) con sus puntas vueltas hacia arriba. Se escucha el continuo gotear de las estalactitas. Luz cenital. Al comenzar la acción Hombre 1, Hombre 2, Mujer 1 y Mujer 2 inspeccionan la caverna. Trueno horrisono. Los actores se inmovilizan.

CEREMONIO. (Surge del fondo de la caverna. Sostiene en sus brazos un pedazo de tela blanca. Declamando.)

Ropas quisiste ponerte  
para ocultar tu desnudo  
ropas con que defenderte  
de la verdad del desnudo;  
vestido tú te veías,  
pero desnudo tú estabas,  
con gran espanto advertías  
que el desnudo te apretaba  
el alma hasta sofocarte.

Paraste en tela que pende:  
¡Tú mismo te condenaste!

(Acordes.)

(Va al proscenio.) ¡Ahora comienza el arropamiento y subsiguientemente encaretamiento en la caverna platónica!

(Trueno horrisono).

(A empujones agrupa a los actores en el centro de la escena y les pasa el pedazo de tela por los hombros.) ¡Ecce tela!

LOS ACTORES. (Ajustan la tela en sus cuerpos y los ondulan voluptuosamente. Suspiros, ayes, risas, temblores, movimientos de terror, avances, repliegues. Después llevan la tela a la altura de sus cabezas y la muestran al público.)  
¡Ecce tela!

(Trueno horrisono. Apagón.)

## JORNADA PRIMERA.

*Música de una corrida de toros. Ceremonio, ahora con la tela en sus manos, le da la vuelta a la caverna imitando el andar de un torero. Los actores, agrupados al centro de la escena, imitan el mugido del toro, y, como éste con sus pezuñas, rascan el piso.*

CEREMONIO. (*Agita la tela antes los actores.*)  
¡La gasa, el cendal, el lino,  
la seda, el paño, el brocado,  
el lamé, el chiffón, el hilo,  
la pana, el corduroy, la lana...!

LOS ACTORES. (*Embistiendo a Ceremonio.*)  
¡Gasa, seda, lamé, pana!

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
¡Telas son para arroparse  
en la caverna platónica;  
telas son para ocultarse,  
y para desmemoriarse!

LOS ACTORES. (*Lo mismo.*)  
¡Cendal, paño, hilo, lana...!

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
¡Su precio la tela tiene!  
¿Quién me la quiere comprar?  
¿Qué precio tiene la tela?  
¡La tela de mi telar!

LOS ACTORES. (*Lo mismo.*)  
¡Brocado, chiffón, cendal, pana...!

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
Pues si las telas que vendo  
son para el cuerpo tapar,  
tendrá el cuerpo que pagar  
la tela que irá cosiendo...

LOS ACTORES. (*Declamando.*)  
Hay que tapar el desnudo...

CEREMONIO. (*En caricatura.*)  
¿El desnudo?... ¿De qué cosa?

LOS ACTORES. (*Lo mismo.*)  
Del cuerpo que está desnudo.

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
Sin remisión desnudo está.

LOS ACTORES. (*Lo mismo.*)  
Hay que tapar el desnudo  
con el alma del vestido,  
si no, no tendrá sentido  
el cuerpo que está desnudo.

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
El cuerpo nace desnudo  
y desnudo debe estar,  
mas para eso hay que pagar  
el precio de andar desnudo.

LOS ACTORES. ¡Brocado, chiffón, lamé, pana!

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
Ese precio te lo ponen  
al momento de nacer:  
entonces tú eliges ser  
el vestido o el desnudo...

LOS ACTORES. ¡Cendal, paño, hilo, lana!

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
Desnudo quieres estar,  
mas antes habrás de matar...

LOS ACTORES. (*Con ansiedad.*)  
¿Qué, Ceremonio, qué?

CEREMONIO. (*Lo mismo.*)  
Al vestido en el desnudo...

LOS ACTORES. Nosotros hemos elegido  
vestir nuestra desnudez...

CEREMONIO. (*Agita furiosamente la tela.*)  
¡Pues venga, arrópanse usted,  
mas pague lo convenido!

(*Apagón. Trueno horrisono.*)

## JORNADA SEGUNDA.

*Formando una cruz, los cuatro actores están en el centro de la escena. Spot sobre ellos. El resto de la escena a oscuras. Reverencias cortesanías de los hombres entre sí; igualmente entre ambas mujeres. Reverencia de Hombre 1 al resto. Reverencia de Hombre 2 al resto. Reverencia de Mujer 1 al resto. Reverencia de Mujer 2 al resto. Todas estas reverencias son, a su vez, devueltas. Se harán cuatro veces, cada vez con mayor exageración.*

Acordes. Estrechones de manos. Acordes. Abrazos.  
Acordes.

HOMBRE 1. (Imprimiéndole a su cuerpo un movimiento de los pies a la cabeza.)  
¡Su Majestad!...

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Su Alteza...!  
MUJER 1. (Lo mismo). ¡Su Eminencia...!  
MUJER 2. (Lo mismo). ¡Su Ilustrísima...!  
HOMBRE 1. (Lo mismo). ¡Su Gracia...!  
HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Su Honor...!  
MUJER 1. (Lo mismo). ¡Su Santidad...!  
MUJER 2. (Lo mismo). ¡Su Grandeza...!

(Pausa. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¡Beso sus pies...!  
HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Beso sus manos...!  
MUJER 1. (Lo mismo). ¡Hago votos...!  
MUJER 2. (Lo mismo). ¡Mis parabienes...!

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¡Con el mayor respeto...!  
HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Mi rendida admiración...!  
MUJER 1. (Lo mismo). ¡Gentilísimamente...!  
MUJER 2. (Lo mismo). ¡Su sierva humildísima...!

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¿Osaré decirlo...?  
HOMBRE 2. (Lo mismo). No tengo palabras...  
MUJER 1. (Lo mismo). En estos sagrados momentos...  
MUJER 2. (Lo mismo). Contritamente vengo a...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Habiendo tenido...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). Una gran delicadeza con...  
MUJER 1. (Lo mismo). En fin algo...  
MUJER 2. (Lo mismo). Reconocidísimamente...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). En vista de que a veces suele haber interrupciones...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). Luchando denodadamente...  
MUJER 1. (Lo mismo). Piense usted que las atribuciones que se ha tomado...  
MUJER 2. (Lo mismo). Sí... No... Sí... Cierto... Mas... Aunque... ¡Claro!...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). El asunto que aquí nos reúne...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). ...es tan delicado que...  
MUJER 1. (Lo mismo). ...únicamente dando muestras...  
MUJER 2. (Lo mismo). ...de una gran sinceridad...  
HOMBRE 1. (Lo mismo). ...desnudando nuestras almas...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). ...mostrándonos tal y cual somos...

MUJER 1. (Lo mismo). ...podremos lograr que...  
MUJER 2. (Lo mismo). ...que la verdad resplandezca...

(Pausa. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Guiado por la luz de esta verdad, declaro...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). Animado del más alto espíritu de justicia manifiesto...  
MUJER 1. (Lo mismo). Haciendo abstracción de toda ambigüedad, expongo claramente...  
MUJER 2. (Lo mismo). Apartando de mi corazón toda reserva, aquí confieso...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo, pero con movimientos convulsivos.) Plac, plac, plac, plac...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). Crac, crac, crac, crac...  
MUJER 1. (Lo mismo). Blac, blac, blac, blac...  
MUJER 2. (Lo mismo). Drac, drac drac, darc...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Plac, crac, blac, drac...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). Drac, blac, crac, plac...  
MUJER 1. (Lo mismo). Plac, crac, blac, drac...  
MUJER 2. (Lo mismo). Drac, blac, crac, plac...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Placcracblacdrac...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). Dracblaccracplac...  
MUJER 1. (Lo mismo). Placcracblacdrac...  
MUJER 2. (Lo mismo). Dracblaccracplac...

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Como expirando). P--l--a--c--c--  
c--c--...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). C--r--a--c--c--c--  
c--...  
MUJER 1. (Lo mismo). B--l--a--c--c--c--c--  
MUJER 2. (Lo mismo). D--r--a--c--c--c--c--

(Pausa larga. Acordes.)

HOMBRE 1. (Cerrando los puños y contrayendo la cara, al mismo tiempo que se pone rígido y abre toda la boca como el que hace un esfuerzo supremo para hablar.)  
lill... aaaa... lill... uuuu... zzzz...  
dddd...  
eeee... lill... aaaa... vvvv... eeee...  
rrrr... dddd... aaaa... dddd...  
HOMBRE 2. (Lo mismo). D... eeee... bbbb...  
eeee... gggg... uuuu... iiii... aaaa...  
rrrr...  
MUJER 1. (Lo mismo). Nnnn... uuuu... eeee...  
ssss... tttt... rrrr... oooo... ssss...  
pppp... aaaa...  
ssss... oooo... ssss...  
MUJER 2. (Lo mismo). Eeee... nnnn... llll...  
aaaa... cccc... aaaa... vvvv... eeee...  
rrrr... nnnn... aaaa...

LOS CUATRO. (Lo mismo y haciendo reverencias, pero convulsivamente.)  
Pppp... llll... aaaa... tttt... óóóó...  
mmmm...

iiii... cccc... aaaa...

*(Repiten la palabra en un crescendo, que llega a la vociferación. Gran trueno. Apagón.)*

## JORNADA TERCERA.

*Luz cenital. Ceremonio está solo en escena.*

CEREMONIO. Voces por ahí escuché,  
ayes, vociferaciones,  
quejidos, lamentaciones,  
que decían al revés  
lo que se habla al derecho,  
lo que está dentro del pecho,  
pero que sale al revés.  
Esos que palabras tornan,  
esos que sílabas viran,  
esos que sus frases forman  
con las letras invertidas;  
esos que sílabas, voces,  
palabras, letras, sonidos,  
deforman para disfrazar sus vidas,  
que se muestran como son,  
si como son dan medida,

*(Sale Hombre 1 con una camisa que agita a modo de bandera. Mientras habla, va haciendo zigzags.)*

HOMBRE 1. Si yo tomo por aquí,  
digo: por allí tomé;  
si por aquí pongo el pie,  
digo que lo puse allí.  
Si atravieso el lodazal,  
diré que un prado he pisado  
y de un vergel esmaltado  
diré que es antro del mal...

*(Se detiene frente a Ceremonio.)*

CEREMONIO. *(Irónico.)* ¡Hola! ¿Qué tal?

HOMBRE 1. Bien cuando digo mal.

CEREMONIO. Entonces dices mal.

HOMBRE 1. O bien... para despistar,  
para cubrirme, ocultarme,  
para tratar de salvarme,  
y para desesperar...

CEREMONIO. Desespera el que estando desnudo  
vestido dice que está...

HOMBRE 1. O quien estando vestido,  
dice: desnudo yo estoy...

CEREMONIO. Y tanto es así, que el desnudo vestido  
y el vestido desnudo claman:

¿Quién soy? ¿Quién soy?

HOMBRE 1. Soy el que quiere arrojarse

en la caverna platómica,  
de las letras despojarse,  
a las palabras negarse  
y de las voces librarse.

Soy el que no quiere ser,  
—ése que oculta, arropado,  
su ser en el turbio estado  
pesaroso del no ser.

CEREMONIO. Con esto, arriesgas el ser,  
por el no ser, y el desnudo  
por el vestido, y el acontecer  
por esas furias del mundo  
que hablar quiere para ser.

HOMBRE 1. Para ser no quiero hablar  
lo que ese furioso mudo

hablaría si lengua se le daría;  
yo quiero hablar para hacer  
con las palabras una sarta de mentiras  
conque defender mi vida...

CEREMONIO. Di más bien quitártela.

HOMBRE 1. Me han dicho que en esta caverna  
quien se arroja se gobierna...

CEREMONIO. Cierto es, mas al precio de su vida.

*(Trueno. Apagón.)*

## JORNADA CUARTA.

*De nuevo los actores están formando una cruz en el centro de la escena. Gran spot sobre ellos. El resto de la escena a oscuras. Hombre 1, con sus ojos cerrados, hace como que empuña un bastón mientras adelanta, ya el pie derecho, ya el izquierdo, pero sin moverse de su sitio. Hombre 2 gestícula con sus manos como hacen los sordomudos. Mujer 1 agita violentamente todo su cuerpo. Mujer 2 extiende su mano derecha como el que pide una limosna. Acordes. Pausa larga. En esta escena los actores hablarán en falsete y se moverán como marionetas.*

HOMBRE 1. *(Sin interrumpir la acción de sus movimientos.)* ¡Yo soy un ciego!

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* ¡Yo soy un sordomudo!

MUJER 1. *(Lo mismo.)* ¡Yo soy una epiléptica!

MUJER 2. *(Lo mismo.)* ¡Yo soy una mendiga!

*(Pausa larga. Acordes.)*

HOMBRE 1. *(Lo mismo.)* Pues yo me quedé ciego de resultas... Pues resulta que yo me quedé ciego... de resultas de que me quedé ciego... y resulta que de resultas de quedarme ciego... pues me quedé ciego de resultas... de resultas... de resultas... de resultas...

*(Interrumpe el movimiento, abre los ojos. Con su voz y haciendo anteojeras con las manos.)*

En este mundo traidor  
nada es verdad ni mentira...  
Todo es según el color  
del cristal con que se mira.

*(Vuelve a su posición anterior y se inmoviliza.)*

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* Pues yo iba por un camino y vi y pues me quedé... mudo y por un camino y me quedé... sordo porque es el caso que me vi en un camino y es sabido que en un camino pues sordo y en un camino mudo y sordo y mudo y sordo y sordo y mudo y mudo y sordo... *(Lo mismo que el Hombre 1, interrumpe el movimiento, se agarra las orejas. Con su voz.)*

Yo soy el mudo que habla,  
el sordo que oye soy yo.  
Yo el que llega y entabla  
una charla con su voz.

*(Vuelve a su posición anterior y se inmoviliza.)*

MUJER 1. *(Lo mismo.)* Pues desde chiquitica... a--ta--que... y desde grandecita... a--ta--que... y desde reciennacida... a--ta--que...

y desde niñita... a--ta--que... y desde joven-  
cita... a--ta--que... y desde mujercita...  
a--ta--que... y en el piso... a--ta--que... y  
en la cama... a--ta--que... y en el baño...  
a--ta--que... y en la mesa... a--ta--que...  
a--ta--que... a--ta--que... a--ta--que...

(*Interrumpe el movimiento. Con su voz. Pausa. Acordes.*)

A mí el ataque me da  
cuando quiero que me dé;  
es un ataque al revés,  
que parece de verdad...

(*Vuelve a su posición anterior y se inmoviliza.*)

MUJER 2. (*Lo mismo*). Pues yo... el caso es...  
que mi caso... es un caso... pues yo... y como  
mi caso... es un caso... pues... una limosnita,  
por el amor de Dios... y si mi caso... es un  
caso... pues... un centavito, por el amor de  
Dios... y cuando el caso... es un caso como  
mi caso... pues... una limosnita, por el amor  
de Dios... (*Interrumpe el movimiento. Con su  
voz. Pausa. Acordes.*)

Pido porque no me pidan  
lo que no les voy a dar;  
y si algo me van a dar  
les pido que no me pidan...

(*Vuelve a su posición anterior y se inmoviliza.*)

(*Trueno horrisono. Los actores retoman la acción  
corporal del principio de la Escena.*)

HOMBRE 1. (*En lalséte*). En pleno uso de mis  
facultades mentales declaro: (*Trueno horrisono.*)  
En Constantinopla hay un constantipolitaniza-  
dor...

HOMBRE 2. (*Lo mismo*). ¿En Constantinopla hay  
un constantinopolitanizador?

MUJER 1. ¡En Constantinopla hay un constantino-  
politanizador!

MUJER 2. (*Lo mismo. Como si analizara*). En...  
Constantinopla... hay... un constantinopolita-  
nizador...

HOMBRE 1. (*Llorando*). ...Y el que lo descontanti-  
nopolitanice buen desconstantinopolitanizador  
será...

HOMBRE 2. (*Riendo*). Y el que lo descontantinopo-  
litanice buen desconstantinopolitanizador será.

MUJER 1. (*Tartamudeando*). Yyyy... el... el...  
que... que... lo... lo... des... des... concon-  
con... tantan... titi... nonono... popopo...  
lilili... tatata... nininini... cecece... bububu...  
enenen... desde... conconconcon... tantan...  
tititi... nonono... popopo... lilili... tatata...  
ninini... zazazaza... dordordor... sesese...  
rárá...

MUJER 2. (*Tosiendo*). En Constantinopla hay constan-  
tinopolitanizador y el desconstantinopolitaniza-  
dor que los desconstantinopolitanice buen descon-  
stantinopolitanizador será.

HOMBRE 1. (*Como sordomudo*). En Constantinopla  
hay un constantinopolitanizador...

HOMBRE 2. (*Como ciego*). ¿En Constantinopla hay  
un constantinopolitanizador?...

MUJER 1. (*Como mendiga*). ¡En Constantinopla hay  
un constantinopolitanizador!...

MUJER 2. (*Como epiléptica*). En... Constantino-  
pla... hay... un... constantinopolitanizador...

HOMBRE 1. En Constantiplano hay un constanti-  
planizador.

HOMBRE 2. Y el que lo descontantiplanice...

MUJER 1. ...buen descontantiplanizador será...

MUJER 2. En Constantiplano hay un constantipla-  
nizador y el desconstantiplanizador que lo des-  
contantiplanice buen descontantiplanizador será.

(*Trueno horrisono. Los actores se van a las manos.  
Sólo se perciben las palabras «Constantinopla» y  
«será». La pelea arrecia. Ahora forman una masa  
y las palabras son ininteligibles. La luz ha ido  
decreciendo hasta su extinción.*)

## JORNADA QUINTA.

(*Los actores caminan lentamente como el que bus-  
ca algo: de vez en cuando se detienen y se llevan  
la mano a su oreja derecha. Acordes. Luz cenital.*)

MUJER 1. (*Grita*) ¡Ceremonio...!

HOMBRE 1. (*Lo mismo*). ¡Ceremonio...!

MUJER 2. (*Lo mismo*). ¡Ceremonio...!

HOMBRE 2. (*Estentóreamente*). ¡Ceremonio! ¡Cere-  
monio!

CEREMONIO. (*Sin dejarse ver*.)

¿Quién por mí angustiado clama?

¿Quién se perdió o va a perderse?

¿Quién llegó a entenebrecerse?

¿Y quién sofocó su llama?

LOS ACTORES. (*Lastimeramente*). ¡Ceremonio!  
¡Ceremonio!

CEREMONIO. (*Sin dejarse ver*.)

¿Quién su boca amordazó?

¿Quién hizo cadalso de ella  
para estrangular su voz?

¿Quién tapaba sus orejas?

para no escuchar las quejas

de los que él desesperó?

LOS ACTORES. (*Lo mismo*). ¡Ceremonio! ¡Cere-  
monio!

CEREMONIO. (*Sin dejarse ver*.)

¿Quién cual nave en la tormenta

su cuerpo iba zozobrando,

y en su engaño iba mostrando

ser su zozobra incruenta?

LOS ACTORES. (*Lo mismo*). ¡Ceremonio! ¡Cere-  
monio!

CEREMONIO. (*Sin dejarse ver*.)

¿Quién ya tendía su mano

como de muerto en la vía:

¡una limosnita hermano!

y por dentro se reía?

LOS ACTORES. (*Lo mismo*). ¡Ceremonio! ¡Cere-  
monio!

CEREMONIO. (*Apareciendo, imita burlescamente a  
los actores.*)

¡Ceremonio! ¡Ceremonio!

(*Pausa. Acordes.*)

Pues Ceremonio está aquí.

Y está para responder...

HOMBRE 1. (*Se le acerca.*)

Bien quisiera merecer  
una respuesta de ti.

CEREMONIO. Habla si puedes hablar,  
porque cuando ha poco hablaste  
no tu lengua desataste,  
sino tu instinto bestial.

HOMBRE 1. (Da un paso atrás espantado.)  
Poseo estoy yo de un mal...

(Se calla.)

CEREMONIO. (Con sorna). ¿De un mal que es un  
bien...?

HOMBRE 1. (Irritado). Cesa, cesa ese vaivén  
de jugar con los conceptos...

CEREMONIO. (Lo mismo). Así pues, ¿no hay ya  
secretos con que jugar al vaivén?

HOMBRE 2, MUJER 1 y 2. (A coro). ¡Ceremonio!  
¡Ceremonio! ¡Sálvanos!

HOMBRE 2. (Se acerca a Ceremonio).  
El dice bien, que de un mal  
está poseo, señor.

MUJER 1. (Lo mismo). Bien que mal, sería mejor,  
pero mal es, sin remedio...

MUJER 2. (Lo mismo). Te lo juro, no hay por  
medio bien que reine sino mal.

HOMBRE 1. (Aproximando su cara a la de Cere-  
monio.)

Mira esta cara, señor,  
no te canses de escrutarla;  
y mirándolo, mirarla  
en su verdadero horror.

CEREMONIO. (Fingiendo asombro y pavor echa el  
cuerpo hacia atrás).

Quisiera calificarla,  
descifrarla y comprenderla,  
quisiera ya columbrarla,  
y quisiera conmoverla;  
pero ésa que estás mostrando  
es de tal naturaleza,  
que a ciegas va agonizando  
en sus rasgos la pureza.  
¡Vive Dios! ¿Es cara o qué...?

(Pausa.)

HOMBRE 1. (Con luria). ¡Es careta...!

CEREMONIO. (Burlón). Conque es ésa tu jeta...  
(Pausa.)

¿Como de cerdo, verdad...?

HOMBRE 1. (Con luria creciente.)

Como de cerdo o de santo,  
como de ángel o demonio,  
como de gozo o quebranto,  
o como de un San Antonio...  
como de odio o de amor,  
como de sol o de luna.

(Pausa.)

Son todos, y no es ninguna,  
mis caretas del horror.

CEREMONIO. (Señalando hacia los tres actores.)

¿Y tus amigos, qué son?

HOMBRE 1. Caretas son, tan tupidas

que no se les ve la vida  
ni tampoco el corazón.

CEREMONIO. (Siempre sarcástico.)

¿Entonces, qué se les ve?

HOMBRE 1. Juzga por ti mismo, y mira  
hasta perderse tu vista  
en el abismo del ser.

CEREMONIO. (Lo mismo). Decir querrás del no  
ser...

HOMBRE 1. (Con dolor.) ¡Qué más dá! Si a mi  
entender todo es careta y mentira.

(Pausa.)

Y ahora mira, escucha, siente,  
que la historia de Vicente,  
Eugenia, Ada y Baltasar  
vamos prestos a jugar.

(A medida que va diciendo los nombres, los actores se tocan el pecho señalándose; se han ido colocando en fila india frente a Ceremonio. El último en la fila lo será el Hombre 1. Voces engoladas. Pausa. Acordes.)

MUJER 1. (Como Eugenia.)

Virgen, mártir y ramera  
santa, ladrona y honrada,  
millonaria y pordiosera,  
réproba y sacramentada.  
Me encontré con Baltasar  
en el medio de un camino;  
no fue cosa de destino,  
sino asunto de jugar.

HOMBRE 1. (Como Baltasar.)

De las caretas el juego,  
que es como jugar con fuego  
y es la demunca acabar...

MUJER 1. (Como Eugenia. Con voz lastimera.)

¡Baltasar! ¡Baltasar!

HOMBRE 1. (Como Baltasar.)

Loço, cuerdo y delator  
verdugo, reo y creyente,  
filántropo y vividor  
imbécil e inteligente.  
A Eugenia fui a encontrar  
en el medio de un camino;  
no fue cosa de destino,  
sino asunto de jugar.

MUJER 1. (Como Eugenia.)

De las caretas el juego,  
que es como jugar con fuego,  
y es la de nunca acabar.

(Pausa. Acordes.)

¡Baltasar! ¡Baltasar!

HOMBRE 1. (Como Baltasar.)

A Eugenia en virgen a punto  
y a Eugenia como ramera;  
de tal modo que yo viera  
a vicio y virtud muy juntos.

MUJER 1. (Como Eugenia.)

Como reo Baltasar,  
me fue a buscar al camino,  
y como verdugo vino  
en su oficio de matar.

(Pausa. Acordes.)

**HOMBRE 1. (Como Baltasar.)**

A ti mi alma encomiendo,  
virgen santa de los cielos,  
acude en mi desconsuelo,  
mira que me estoy muriendo.  
Ya del verdugo la espada  
sobre mi cuello se abate,  
ya pronto no habrá combate,  
ya me sumerjo en la nada.

**MUJER 1. (Como Eugenia.)**

Ten fe, Baltasar, ten fe,  
esa nada te anonada  
por el filo de la espada  
en el Dios que tú no ves.  
Cuando estés en su presencia  
vivirás ya eternamente  
y tu faz resplandeciente  
será tu clara conciencia.

**HOMBRE 1. (Como Baltasar. Coge a Eugenia por**

**el cuello. Con rabia.)** Si de verdugo es mi jeta  
y tu jeta es de ramera,  
¿cómo pretender que muera  
con la jeta del creyente?  
Del desdichado Vicente  
has sido infierno en la tierra,  
pues infierno tendrás, perra,  
en el infierno inclemente.

**MUJER 1. (Como Eugenia. Con deslachatez.)**

¡Ja! Infierno por infierno  
¡Qué más da! Mira a Vicente  
solazándose en su averna;  
hace lo que hace la gente  
cuando lo que puede hace,  
y cuando no, pues deshace  
el corazón de la gente.

**HOMBRE 2. (Como Vicente.)**

Vicente soy y no soy...  
El de una cara y ninguna,  
el que cuando es sol es luna,  
y cuando mañana, hoy.  
El que de santo desalma,  
el que confunde en profeta,  
y el que a través de su jeta,  
nunca refleja su alma.

*(Pausa. Acordes.)*

La jeta a Eugenia mostré  
de un amante embobecido:  
¡Te adoro, mi bien querido!  
¡Quiéreme o me perderé!  
Ella sabía que yo  
era una jeta perdida,  
que en lo hondo de mi voz  
resonaba la mentira.

*(Pausa. Acordes.)*

Por eso fue que cual santa  
al reo se apareció,  
pero el reo le gritó:  
¡Ni yo reo ni tú santa!  
Son éstas nuestras medidas,  
los actos son que nos hielan:  
en fin, jetas que se juegan

cuerpo, alma, cara y vida.

**MUJER 2. (Como Ada.)** En este juego infecundo  
de las jetas con el fuego,  
puse yo mi jeta en juego  
para confundir al mundo.

*(Pausa. Acordes.)*

Como ladrona y honrada,  
como virtuosa e impura,  
como engendro y hermosura,  
como todo y como nada.  
A Baltasar fui a encontrar  
en el medio de un camino:  
no fue cosa de destino,  
sino asunto de jugar.

**EUGENIA, BALTASAR, VICENTE. (A. Coro.)**

De las caretas el juego  
nos pusimos a jugar...  
¡Es la de nunca acabar,  
esto de jugar con fuego!

**CEREMONIO. (Enfático.)** ¡Pues hagan juego,  
señores, hagan juego!

*(Trueno horrisono.)*

*(Los cuatro actores corren alrededor de Ceremonio dando muestras de desesperación y gritando)*  
¡Fuego!

**CEREMONIO. (Corriendo a su vez y fingiendo de**

**desesperación.)**  
¿Quién se quemó o va a quemarse?  
¿Quién al fuego provocó?  
¿Quién las llamas avivó?  
¿Quién habrá de condenarse?

**EUGENIA, ADA, BALTASAR, VICENTE. (Lo mismo.)**  
¡Fuego! ¡Fuego! ¡Fuego!

**CEREMONIO. (Lo mismo.)** ¿Quién sobre su faz  
impones una careta de fuego,  
sin saber que en ese juego  
está su condena escrita?

**BALTASAR, EUGENIA, ADA, VICENTE. (Lo mismo.)**  
¡Ceremonio, sálvanos, sálvanos!

**CEREMONIO. (Lo mismo.)** Sálvese el que pueda y  
quiera salvarse del fuego eterno,  
que es un fuego sempiterno  
que el hombre prende en la tierra.

*(Pausa. Acordes.)*

**BALTASAR, EUGENIA, ADA, VICENTE. (Lo mismo.)**  
¡Sálvanos, sálvanos, sálvanos!

**CEREMONIO. (Lo mismo.)** Y si por desgracia luego  
el hombre quiere arrojarse  
con sus jetas y mostrarse,  
no ya en hombre sino en fuego;  
entonces se perderá  
en sí mismo eternamente,  
ardará permanentemente,  
en la Nada se hundirá.  
*(Trueno horrisono. Apagón.)*

## JORNADA SEXTA

*Los actores aparecen sentados en el suelo y encadenados por las piernas y el cuello y de espaldas al espectador. Tras ellos hay una luz, y entre ésta y sus cuerpos pasan figuras de hombres y de animales y cuya sombra, proyectada delante de ellos sobre la pared de la caverna, es lo único que ven sus ojos. En la parte posterior de sus cabezas llevan una máscara que semeja la jeta de un cerdo. Acordes.*

HOMBRE 1. *(Sin expresividad.)* Y ahora van a formarte una idea de nuestra propia naturaleza, según haya sido iluminada o no por la educación. *(Pausa. Acordes.)* Imagínate varios hombres en un abrigo subterráneo en forma de caverna, cuya entrada, abierta a la luz, se extiende en toda la longitud de la fachada. *(Pausa. Acordes.)* Estos hombres están allí desde su infancia y, encadenados por piernas y cuello, ni pueden moverse de donde están ni ver en otra dirección que hacia delante, pues las ligaduras que los encadenan les impiden volver la cabeza. *(Pausa. Acordes.)* El resplandor de un fuego encendido lejos y sobre una altura reverbera tras ellos. Entre el fuego y los prisioneros hay una escarpada vereda ascendente. A lo largo de esta vereda imagínate un pequeño muro parecido a los tabiques que los que hacen farsas con marionetas ponen entre ellos y el público, y por encima del cual lucen sus habilidades. *(Pausa. Acordes.)*

MUJER 2. *(Lo mismo.)* Comprendido. Todo esto me lo imagino ya.

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* Pues bien: ahora imagínate asimismo que todo a lo largo del pequeño muro avanzan otros hombres portadores de objetos de todas clases, figuras de hombres y de animales de todas formas y especies y que sobrepasan la altura del muro. Estos hombres desfilan, unos hablando entre sí, los otros sin decir nada. *(Pausa. Acordes.)*

MUJER 1. *(Lo mismo.)* Extraño cuadro y no menos extraños cautivos. *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 1. *(Lo mismo.)* Pues son nuestra imagen. Pero dime: ¿crees que tal cual están colocados podrán ver de sí mismos y de sus compañeros otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que se da frente a ellos?

*(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* ¿Y cómo podrían ver otra cosa, puesto que se ven forzados a tener la cabeza inmóvil durante su vida? *(Pausa. Acordes.)*

MUJER 2. *(Lo mismo.)* ¿Y no les ocurrirá otro tanto respecto a los objetos que tras ellos desfilan? *(Pausa. Acordes.)*

10 MUJER 1. *(Lo mismo.)* Y entonces, y de poder conversar entre sí, ¿no te parece que al nombrar

las sombras que veían creerían no nombrar los propios objetos reales? *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 1. *(Lo mismo.)* Forzosamente. *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* Y, de producirse un eco que desde el fondo del antro proyectase los sonidos, ¿no te parece que cada vez que uno de los que pasaban hablase creería que su voz era emitida por la sombra que desfilaba? *(Pausa. Acordes.)*

MUJER 2. *(Lo mismo.)* Si, por Zeus. *(Pausa. Acordes.)*

MUJER 1. *(Lo mismo.)* Luego es indudable que para tales prisioneros la realidad no podría ser cosa distinta de las sombras de los diversos objetos citados. *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 1. *(Lo mismo.)* Claro está. *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* Pues examina ahora lo que sucedería si los librase a un tiempo de las cadenas y del error en que estaban, es decir si ocurriesen las cosas del siguiente modo.

*(Acordes. Hombre 1 se quita las cadenas, se incorpora, vuelve la cabeza, camina hacia la entrada de la caverna, levanta sus ojos hacia la luz, es deslumbrado por ésta, se lleva las manos a los ojos. Acordes.)*

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* ¿Qué podría responder si se le dijese que poco ha no veía sino sombras sin consistencia y que ahora, más cerca de la realidad y vuelto hacia objetos verdaderamente reales, veía mejor, y si, obligándole, en fin, a mirar cada uno de los objetos que desfilaban ante él se le obligase a fuerza de preguntas a decir lo que eran? *(Pausa. Acordes.)* ¿No te parece que se vería muy apurado y que los contornos que veía antes le parecerían mucho más verdaderos que los objetos que contemplaba ahora? *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 1. *(Sin moverse de su sitio.)* Mucho más verdaderos, sin duda. *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* Y si se le obligase a mirar el fuego, ¿no apartaría los ojos de él, doloridos, para volverlos sobre las sombras que sin dolor le era fácil mirar, y que las creería más visibles y distintas que los objetos que le mostraban? *(Pausa. Acordes.)*

HOMBRE 1. *(Lo mismo.)* Sin duda alguna.

HOMBRE 2. *(Lo mismo.)* Y de sacarle de allí a la fuerza... *(Pausa. Acordes.)* haciéndole subir por el sendero escarpado y no soltándole hasta haberlo arrastrado fuera y dejado a plena luz del sol. *(Pausa. Acordes.)*

*(El Hombre 1 es sacado de la caverna, como lo describe Platón, por un actor que lleva una máscara totalmente blanca y que ha entrado a escena en el momento en que el Hombre 1 comienza a*

<sup>1</sup> Platón: Alegoría de la caverna. Libro VII. *La República*.

decir su parlamento.)

HOMBRE 2. (Lo mismo.) ¿No te parece que sufriría y se lamentaría por ser tratado de aquel modo, y que una vez a pleno día quedarían sus ojos deslumbrados y no le sería posible ver ninguno de los objetos que nosotros llamamos seres reales? (Pausa. Acordes.)

HOMBRE 1. (Desde fuera de la caverna). Claro que no, por lo menos al principio. (Pausa. Acordes.)

HOMBRE 2. (Lo mismo). Es decir que, de querer contemplar el mundo superior, preciso le sería habituarse. Para ello, y ante todo, lo que podría mirar con más facilidad serían las sombras; luego, las imágenes de las sombras y de los objetos mismos; más tarde, levantando sus miradas hacia la luz de los astros y hacia la de la luna, contemplaría durante la noche las constelaciones y el firmamento mismo con mucha mayor facilidad que de día contemplaría el sol y su brillante claridad. (Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). No hay duda. (Acordes.)

HOMBRE 2. (Lo mismo.) Por fin, y si no me equivoco, sería el propio sol, no ya en las aguas ni reflejado en cualquier otro sitio, sino el propio sol y en el mismo sitio en que está colocado, lo que podría mirar y contemplar tal cual es. (Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Así ocurriría, necesariamente.

HOMBRE 2. (Lo mismo). Tras todo lo cual acabaría por deducir a propósito del sol que él es quien produce las estaciones y los años, quien todo lo gobierna en el mundo visible y quien, de uno u otro modo, es causa de todas las cosas que tanto él como sus compañeros veían en la caverna. (Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Indudablemente, en esto acabaría luego de las experiencias que has enumerado. (Acordes.)

HOMBRE 2. (Lo mismo). Y si tras ello pensase en su primera morada, en lo que en ella sabía y en sus compañeros de cautiverio, ¿no crees que se felicitaría de haber podido él cambiar de aquel modo y que sentiría gran piedad hacia ellos? (Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo.) Evidente. (Acordes.)

HOMBRE 2. (Lo mismo). En cuanto a los honores y alabanzas que pudieran concederle sus antiguos compañeros de cautiverio, así como las recompensas ofrecidas a aquel de ellos que mejor distinguiese las sombras de los objetos que pasaban, que recordase con más exactitud los que cruzaban los primeros, los últimos o juntamente, y que por todo ello fuese el más hábil en adivinar lo que vendría detrás, ¿crees que nuestro hombre tendría envidia de todo ello y que recelaría de aquellos de los prisioneros que en la caverna gozasen de poder u honores? ¿No

te parece que preferiría ser cien veces mozo de carro al servicio de un labrador pobre y soportar todos los males posibles antes que volver a sus antiguas ilusiones y a vivir como vivía? (Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). Así lo creo también. No hay duda que preferiría soportar toda clase de sufrimientos antes de volver a la antigua vida. (Acordes.)

HOMBRE 2. (Lo mismo). Pues supón aún que nuestro hombre volviese a bajar a la caverna y ocupase su antiguo sitio (Acordes.)

(El Hombre 1 entra de nuevo a escena y ocupa su sitio volviendo a encadenarse.)

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¿No quedarían sus ojos ofuscados por las tinieblas viniendo, como venía, del sol? (Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo.) Sin duda alguna. (Acordes.)

HOMBRE 2. (Lo mismo). Y si le fuese preciso juzgar otra vez las sombras y opinar sobre ellas con aquellos compañeros de prisión que jamás habían dejado sus cadenas, mientras su vista estaba aún ofuscada, es decir, antes de que sus ojos se habituaran de nuevo a la oscuridad, para lo que necesitaría en verdad un tiempo bastante largo, ¿no les haría reír? ¿No dirían de él que por haber subido a las alturas volvía con los ojos estropeados, que para ello no valía la pena de haber subido, y si alguien tratase de liberarlos y de conducirlos arriba a su vez, le matarían de estar en sus manos el hacerlo? (Acordes.)

HOMBRE 1. Sin duda alguna que le matarían.

(Trueno horrisono).

(Los actores se quitan las cadenas, arrojan las máscaras, se restriegan los ojos como si salieran de un sueño y van caminando a tumbos, como borrachos, hasta el proscenio.)

LOS CUATRO ACTORES. (A coro). Visto el caso y comprobado el hecho, declaramos... (Trueno horrisono).

...que todo lo dicho queda sin efecto. (Trueno horrisono).

¡Nos hemos equivocado de caverna!

(Trueno horrisono. Apagón).

## JORNADA SEPTIMA

Los cuatro actores permanecen junto al proscenio. Ceremonio está detrás de ellos y muestra sobre sus cabezas, hechas un haz, las cuatro caretas de cerdo.

CEREMONIO. ¿Como de cerdo, verdad?

Como de cerdo taimado

(trueno horrisono)

que dice haberse engañado

de corral y de heredad;

que una caverna irreal

huella para confundirse;  
para nunca redimirse,  
y nunca reflexionar.

*(Tira las caretas por encima de los actores.)*

Polvo en el polvo se suman  
estas jetas irredentas;  
polvo son, y el polvo inventa  
jetas que en polvo se esfuman.

*(Trueno horrisono).*

HOMBRE 1. Dura es la vida, señor,  
y es el caso conservarla...

CEREMONIO. ¿Y a cualquier precio falsearla?

HOMBRE 2. Falsearla al mejor postor.

CEREMONIO. Ardua cuestión el perder  
la cara por la careta...

MUJER 1. Más vale vivir con jeta  
que con cara perecer.

CEREMONIO. Entonces será tu ser  
la carroña de tí mismo.

MUJER 2. Carroña habrá que comer  
puesto que todo es abismo.

CEREMONIO. Pues si careta por cara  
le dás al mejor postor,  
si en ese maldito error  
persistía, si hacéis que cruja  
cual velamen vuestra jeta,  
¡pues bien!, que empiece la puja  
de la cara y la careta.

*(Los cuatro actores se sientan frente a Ceremonio.  
Este, con voz de martillero.)*

CEREMONIO. Saco a pública subasta  
la careta de un histrión,  
y un ojo, por la ocasión,  
es la base. ¿Quién se gasta  
un ojo en la operación?  
¿Y quién da más que un ojo?

HOMBRE 1. Para sacarme el antojo  
doy éste y éste también.  
pues quiero para mí bien  
o... mi mal esa careta:  
cuando de histrión sea mi jeta,  
sin yo sentir sentiré,  
sin dolor me doleré,  
y como todo lo invento,  
verán que al final del cuento  
yo pongo el mundo al revés.

CEREMONIO. ¿Quién que dos ojos da más?  
¿Y quién por encaretarse  
de dar la boca es capaz?

HOMBRE 2. Yo, que quiero no ser yo,  
que careta quiero ser,  
la boca doy para ser  
algo que finja ser yo.  
Y así, por el fingimiento,  
de un yo que esconde mi yo,  
poder fingir con los dos  
y esconder mi pensamiento.

CEREMONIO. Si no hay arrepentimiento.

-como es del caso esperar-  
¿quién su nariz me va a dar  
para darle el fingimiento?

MUJER 1. Por haber la de cartón;

la de carne te daré;  
la de carne para qué  
si tengo la de cartón.  
Con mi nariz de ficción,  
con mi boca simulada,  
de mis dos ojos cegada  
tendré soberbia actuación.

CEREMONIO. ¿De todo esto quién da más?  
¿Quién me dará sus orejas?

MUJER 2. Yo misma y sin una queja.

Y las dos con sus oídos  
a cambio de esos fingidos  
con que enreda la madeja  
de las mil murmuraciones.

CEREMONIO. Si entre rotos corazones  
se lamentan los vencidos,  
si sus ayes y quejidos  
al viento dan, si sus dones  
derrochan, si uno estruja  
su alma y el otro la niega,  
pues bien, que en esta refriega  
no haya cuartel, haya puja!

*(Trueno horrisono).*

HOMBRE 1. ¡Yo el aire del mundo doy!

HOMBRE 2. ¡Yo el fuego del universo!

MUJER 1. ¡El agua te ofrezco yo!

MUJER 2. ¡Yo la terraquea inmensidad!

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

HOMBRE 1. ¡Yo del mundo el estallido!

HOMBRE 2. ¡Yo del hombre los arcanos!

MUJER 1. ¡Yo del placer las torturas!

MUJER 2. ¡Yo del dolor los eliquios!

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

HOMBRE 1. ¿Todavía hay más, señor?

A tus pies el mundo está,  
y si más quieres habrá  
señor que inventar un más.

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

HOMBRE 2. Señor, yo un hombre te invento  
que siendo hombre y siendo cuento,  
nunca se sabe qué es.

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

HOMBRE 2. Yo te daré los conjuros  
con que traspasar los muros  
de la humana condición.

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

MUJER 1. La ubicuidad te daré.  
de modo que cuando estés  
aquí, también estarás allá...

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

MUJER 2. Te ofrezco el más de los más;  
ese más que siempre es menos;  
¡Yo te ofrezco el gran jamás!

CEREMONIO. ¿Quién puja más? ¿Quién da más?

*(Trueno horrisono)*

LOS CUATRO ACTORES. ¿Más señor, más? *(Pausa)*  
¿Y qué más?

CEREMONIO. De una careta de histrión

siempre hay un más que ofrecer;  
sólo se podrá obtener  
extraviando el corazón.  
Cuando extraviado ya esté,  
la careta ganará,  
mas la cara perderá,  
que espejo del alma es.

(Trueno horrisono. Apagón.)

## JORNADA OCTAVA

Hombre 1 y Mujer 1 están sentados a un extremo de la caverna y al otro extremo, también sentados, Hombre 2 y Mujer 2. Con su mano izquierda Hombre 1 toca dos veces el hombro de Mujer 1 para señalarle, con el dedo índice de su mano derecha, la presencia de Hombre 2. Esta acción es hecha por Hombre 2 en el mismo momento en que Hombre 1 la está haciendo. Con igual coincidencia en la acción, Mujer 1 y Mujer 2 mueven afirmativamente la cabeza. Pausa. Poniendo sus manos sobre el piso, Hombre 1 y Hombre 2 se ponen de pie. Pausa. Cogen a Mujer 1 y Mujer 2 por los sobacos y las ponen de pie. Pausa. Hombre 1 y Hombre 2 llevando de la mano a Mujer 1 y Mujer 2, caminan uno hacia el otro a paso de lobo y mirándose fijamente Mujer 1 y Mujer 2 hacen la misma acción. Pausa. Con las yemas de sus dedos índices Hombre 1 y Hombre 2 van dibujando los rasgos de sus respectivas caras: las pasan por las cejas, por los ojos, por la nariz, por la boca y finalmente por el arco de la cara. Mujer 1 y Mujer 2 hacen la misma acción. Pausa. Hombre 1 y Hombre 2 y Mujer 1 y Mujer 2 giran sobre sí mismos y se ponen espalda contra espalda. Pausa. Los cuatro caminan muy lentamente hasta situarse a la distancia de diez pasos. Pausa. Se ponen de frente

HOMBRE 1. Esto lo vamos a ventilar sobre el terreno...

HOMBRE 2. Esto lo vamos a ventilar sobre el terreno...

MUJER 1. Esto lo vamos a ventilar sobre el terreno...

MUJER 2. Esto lo vamos a ventilar sobre el terreno...

(Acordes.)

HOMBRE 1. ¿De qué se trata?

HOMBRE 2. ¿De qué se trata?

MUJER 1. ¿De qué se trata?

MUJER 2. ¿De qué se trata?

(Acordes.)

HOMBRE 1. De la cara...

HOMBRE 2. De la cara...

MUJER 1. De la cara...

MUJER 2. De la cara...

(Acordes.)

HOMBRE 1. Y de la careta...

HOMBRE 2. Y de la careta...

MUJER 1. Y de la careta...

MUJER 2. Y de la careta...

(Trueno horrisono.)

HOMBRE 1. Esta es mi cara...

HOMBRE 2. Esta es mi cara...

MUJER 1. Esta es mi cara...

MUJER 2. Esta es mi cara...

(Acordes.)

HOMBRE 1. Es el espejo de mi alma...

HOMBRE 2. Es el espejo de mi alma...

MUJER 1. Es el espejo de mi alma...

MUJER 2. Es el espejo de mi alma...

(Acordes.)

HOMBRE 1. No es una careta...

HOMBRE 2. No es una careta...

MUJER 1. No es una careta...

MUJER 2. No es una careta...

(Acordes.)

(Hombre 1 y Mujer 1 ocupan el lugar ocupado por Hombre 2 y Mujer 2. La escena anterior se repite. Acordes. Cambian de nuevo de lugar, pero a mitad de la distancia en que antes se encontraban.)

HOMBRE 1. Esta es mi careta...

HOMBRE 2. Esta es mi careta...

MUJER 1. Esta es mi careta...

MUJER 2. Esta es mi careta...

(Acordes.)

HOMBRE 1. Tras ella se escuda mi cara...

HOMBRE 2. Tras ella se escuda mi cara...

MUJER 1. Tras ella se escuda mi cara...

MUJER 2. Tras ella se escuda mi cara...

(Acordes.)

HOMBRE 1. Ya que nunca se debe dar la cara...

HOMBRE 2. Ya que nunca se debe dar la cara...

MUJER 1. Ya que nunca se debe dar la cara...

MUJER 2. Ya que nunca se debe dar la cara...

(Acordes. Los cuatro actores se aproximan hasta quedar a un paso de distancia.)

HOMBRE 1. ¿Caretta o cara...?

HOMBRE 2. ¿Caretta o cara...?

MUJER 1. ¿Caretta o cara...?

MUJER 2. ¿Caretta o cara...?

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Ahora gritando.) ¿Caretta o cara...?

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

MUJER 1. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

MUJER 2. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo y cogiendo por el cuello a Hombre 2). ¿Caretta o cara...?

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

MUJER 1. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

MUJER 2. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¿Caretta o cara...?

HOMBRE 2. ¡Cara!

MUJER 1. ¿Caretta o cara...?

MUJER 2. ¡Cara!

(Acordes.)

HOMBRE 1. ¡Caretta!

HOMBRE 2. ¡Cara!

MUJER 1. ¡Caretta!

MUJER 2. ¡Cara!

(Acordes.)

HOMBRE 1. ¡Cara!

HOMBRE 2. ¡Caretta!

MUJER 1. ¡Cara!

MUJER 2. ¡Caretta!

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Corre al proscenio. Se toca la cara con ambas manos.) ¡Mi cara!

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

MUJER 1. (Lo mismo). ¡Mi cara!

MUJER 2. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Mi cara!

MUJER 1. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

MUJER 2. (Lo mismo). ¡Mi cara!

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¡Mi cara!

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Mi cara!

MUJER 1. (Lo mismo). ¡Mi cara!

MUJER 2. (Lo mismo). ¡Mi cara!

(Acordes.)

HOMBRE 1. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

HOMBRE 2. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

MUJER 1. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

MUJER 2. (Lo mismo). ¡Mi caretta!

(Acordes.)

LOS CUATRO ACTORES. (A coro).

... pues bien... De la insidiosa  
treta  
llegó el momento de quitarme la  
caretta.

(Trueno horrisono. Apagón.)

## JORNADA NOVENA

Como si fueran estatuas, los actores están en el centro de la escena. Ceremonio en el proscenio. Luz cenital.

CEREMONIO. (Señalando a los actores.)

¿Humanos que hacen de estatuas,

o estatuas que hacen de humanos?

¿Fingimientos inhumanos  
modelados en estatuas?

¿De piedra o de carne y huesos,

son verdad o son mentira

esos monumentos tiesos

que espantan al que los mira?

¿Se puede ser y no ser

en piedra y en carne viva?

¿Si en piedra piedra cautiva,

si en carne carne sin ser?

¡Vive Dios! Lo he de saber...

(Va hacia los actores y toca en el hombro al Hombre 1.)

¿Eres piedra o eres hombre?

HOMBRE 1. (Sin moverse.)

Justo será que te asombre

si soy piedra o si soy hombre,

si piedra soy, no soy hombre,

y si hombre, piedra no soy.

Pues en esto que yerra

la vista del que me mira,

de no saber si es mentira

o verdad de sus sentidos

que piedra y hombre confundidos

sean hombres o sean piedra.

CEREMONIO. (Llega donde Hombre 2 y lo toca en el hombro.)

¿Se puede saber qué eres,

si es que algo eres al fin?

HOMBRE 2. (Sin moverse) Si es que algo soy no soy fin

ni principio de una meta,

No es ser algo ser caretta

de una cara, porque al serlo,

su alma se extravía en fin,

y de tal modo, que el hombre

cuya es la cara velada,

por su caretta endiablada

fragua en piedra que no en hombre,

finge en hombre y para en nada.

CEREMONIO. (Llega donde Mujer 1 y la toca en el hombro.)

Si tú en Niobe transmutada,

¿eres roca o eres nada?

MUJER 1. (Sin moverse.) Niobe de mí misma soy,

que de un ayer que es ya un hoy

Niobe siempre fui y lo estoy

siendo de roca. ¡Y qué mal!

pues que si Niobe me toca

mi Niobe se vuelve roca

de una Niobe funeral.

CEREMONIO. (Llega donde Mujer 2 y la toca en el hombro.)

¿Eres figura de cera

que en un museo de espantos,

finge ser la carne que era?

MUJER 2. (Sin moverse.) Si cera soy, cera fui

en mi propia carne flaca,

que entre un toma y entre un daca

mi carne en cera prendí.

Y así ya me ves sumida  
en esta cárcel de cera,  
vuelta cera que fingiera  
ser carne por ser fingida.

(Trueno horrisono. Los actores abandonan su pose de estatuas. Ceremonio ha quedado entre ellos.)

CEREMONIO. (Enfático). ¡Por las barbas del Profeta!  
¿Las estatuas ya se animan...?  
¿Ya las estatuas caminan...?  
¡Pues abajo las caretas!

(Los actores dejan de caminar. Hombre 1 y Mujer 1 se sitúan a la izquierda de Ceremonio y de espaldas al espectador. Hombre 2 y Mujer 2 a la derecha de Ceremonio y frente al espectador.)

Veamos pues quién es quién,  
veamos quién da la cara,  
veamos quién se declara,  
veamos el Mal y el Bien.

(Trueno horrisono).

HOMBRE 1. (Sin volverse).  
Soy el que no quiere ser,  
ése que oculta, arropado,  
su ser en el turbio estado  
pesaroso del no ser.  
Si yo no puedo vencer  
en buena lid, venzo en mala;  
tan sólo he de menester  
una careta por cara.

(Se vira hacia el espectador. Lleva una máscara.)

HOMBRE 2. (Sin moverse).  
Yo soy el que quiere ser,  
el que te muestre desnudo  
su ser sin el vil escudo  
de una careta. Y así poder  
exhibir mi cara en calma:  
ella es espejo del alma,  
sin ella me he de perder

(Se vira hacia el espectador. No llevará máscara.)

MUJER 1. (Sin moverse).  
Qué mejor cosa el perder  
la cara por la careta,  
digo yo, que tengo jeta  
por cara y bestia por ser.  
Yo no quiero padecer,  
así pues elijo el Mal:  
en la vida terrenal  
lo que vale es parecer.

(Se vira hacia el espectador. Lleva una máscara.)

MUJER 2. (Sin moverse).  
En el parecer se trueca  
la cara por la careta,  
nada es verdad todo es mueca.  
Gire como una veleta  
en el mar de la ficción  
quien no tenga corazón,  
que el mío en el pecho alienta,  
contra esa ficción cruenta,

por la humana salvación.

(Se vira hacia el espectador. No lleva máscara.)  
(Trueno horrisono.)

CEREMONIO. (Dando señales de enloquecimiento y yendo de uno a otro grupo de los actores. En falsets.)

¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo?...  
¿Qué? ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué?... ¿Qué? ¿Qué?...  
¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No! ¡No!  
¡Pues sí, asómbrese Usted!  
¿Oyeron bien mis orejas?  
¿Mis ojos han visto bien?  
Ahora forman dos parejas:  
Una el Mal y la otra el Bien.

(Trueno horrisono.)

Pero ¿cuál el Bien de veras  
y cuál de veras el Mal...?

(Trueno horrisono.)

¿Estos demonios humanos  
de la Tierra procedentes,  
son buenas y malas gentes  
o son todos inhumanos?  
Vinieron a esta caverna  
en pos del arropamiento,  
dando sus voces al viento:  
¡Quién se arropa se gobierna!  
Mas esa piña infernal  
se divide en dos mitades:  
la del Bien finge bondades,  
y crímenes la del Mal.  
Estos son enmascarados  
y estos descubren su cara,  
¡Pues bien, tiremos los dados,  
veamos quién se declara!

(Trueno horrisono.)

HOMBRE 2. (Señalando a Hombre 1).  
De su careta librada  
aquí te muestro mi cara,  
en tu cara está incrustada  
la careta de mi cara.  
Yo la troqué por el Bien,  
Tú para el Mal la tomaste,  
con ella tú te arropaste  
para jugar al vaivén.

HOMBRE 1. Deja ya de tener fe,  
que yo soy tú y tú yo,  
si quien te ha visto me vio,  
si quien me ha visto te ve.  
Si tú soy yo y yo tú,  
si un mismo cuerpo habitamos,  
sobre la cara pongamos  
la jeta de Belcebú.  
El Bien no paga. Es el Mal  
quien nos paga dividendos:  
mis acciones van subiendo,  
las tuyas son agua y sal...

MUJER 2. (Señala a Mujer 1).  
En el fashion show del mundo  
yo contigo desfilaba,

y en tí yo me reflejaba  
como un engaño del mundo.  
Modelo del infecundo  
gesto que una jeta ostenta,  
mi cara era una violenta  
interpretación del mundo.  
Era un actuar iracundo  
el de mi careta, y era  
hacer el papel de fiera  
en el *fashion show* del mundo.

MUJER 1. (*Señala a Mujer 2*).  
De fiera con sus colmillos  
de sierpe con sus anillos,  
de matón con sus cuchillos,  
de virgen con sus Murillos.  
A todo saco partido,  
de cualquier palo hago leña,  
esta careta es la dueña  
de mis actos corrompidos.  
Superimpuesta en tu cara  
a manera de Medusa  
mi careta es la confusa  
visión de tu propia cara.  
Y así nunca se declara,  
todo en ella es confusión,  
doble, enajenación,  
cara que no da la cara.

(*Trueno horrisono. Ceremonio pone a Hombre 2  
y a Mujer 2 frente a Hombre 1 y a Mujer 1.*)

CEREMONIO. Si poneis tanto desvelo  
en el juego de las caras,  
pues bien, que comience el duelo  
de caretas contra caras.  
A muerte será este duelo,  
listas las armas están,  
y en el campo quedarán  
las caretas del recelo.

(*Trueno horrisono*).

HOMBRE 2. (*A Hombre 1 trata de quitarle la careta.*)

¡La cara muestra!

MUJER 2. (*A Mujer 1 trata de quitarle la careta.*)

¡Muestra!

HOMBRE 1. Ocasión siniestra.

MUJER 1. Siniestra...

HOMBRE 2. ¿Para qué fingir?

MUJER 2. ¿Fingir?...

HOMBRE 1. Para vivir.

MUJER 1. Vivir...

HOMBRE 2. Vivir muriendo.

MUJER 2. Muriendo...

HOMBRE 1. Y comiendo.

MUJER 1. Comiendo...

HOMBRE 2. Tu propia perdición.

MUJER 2. Perdición...

HOMBRE 1. Grandioso atracón.

MUJER 1. Atracón...

HOMBRE 2. De serpientes.

MUJER 2. Serpientes...

HOMBRE 1. O de gentes.

MUJER 1. Gentes...

HOMBRE 2. Cambias Bien por Mal.

MUJER 2. Por mal...

HOMBRE 1. Un negocio colosal.

16 MUJER 1. Colosal...

(*Trueno horrisono*).

HOMBRE 2. (*Le arrebató la careta a Hombre 1.*)

Si no sientes lo que dices,  
si no dices lo que sientes,  
muere, pues, eternamente.

HOMBRE 1. (*Trata de rescatar su careta. Al principio, con viveza, después, dando señales de sofocación, con lentitud.*)

Sin la careta no aliento,  
respiro por la ficción,  
¡dame, dame ese cartón  
o muero cual llama al viento!  
(*Cae sobre sus rodillas.*)

MUJER 2. (*Le arrebató su careta a Mujer 1.*)

Si de mi parte has formado  
si del Mal has sido agente,  
paga ahora tus pecados:  
muere, muere eternamente.

MUJER 1. (*Lo mismo que Hombre 1.*)

Sin la careta mi vida  
es atroz sofocación,  
¡dame, dame ese cartón  
con que respirar la vida!  
(*Cae sobre sus rodillas.*)

CEREMONIO. Ya se van entre estertores,  
su llama van sofocando,  
sus ojos se van cerrando,  
ya son un horror de horrores.

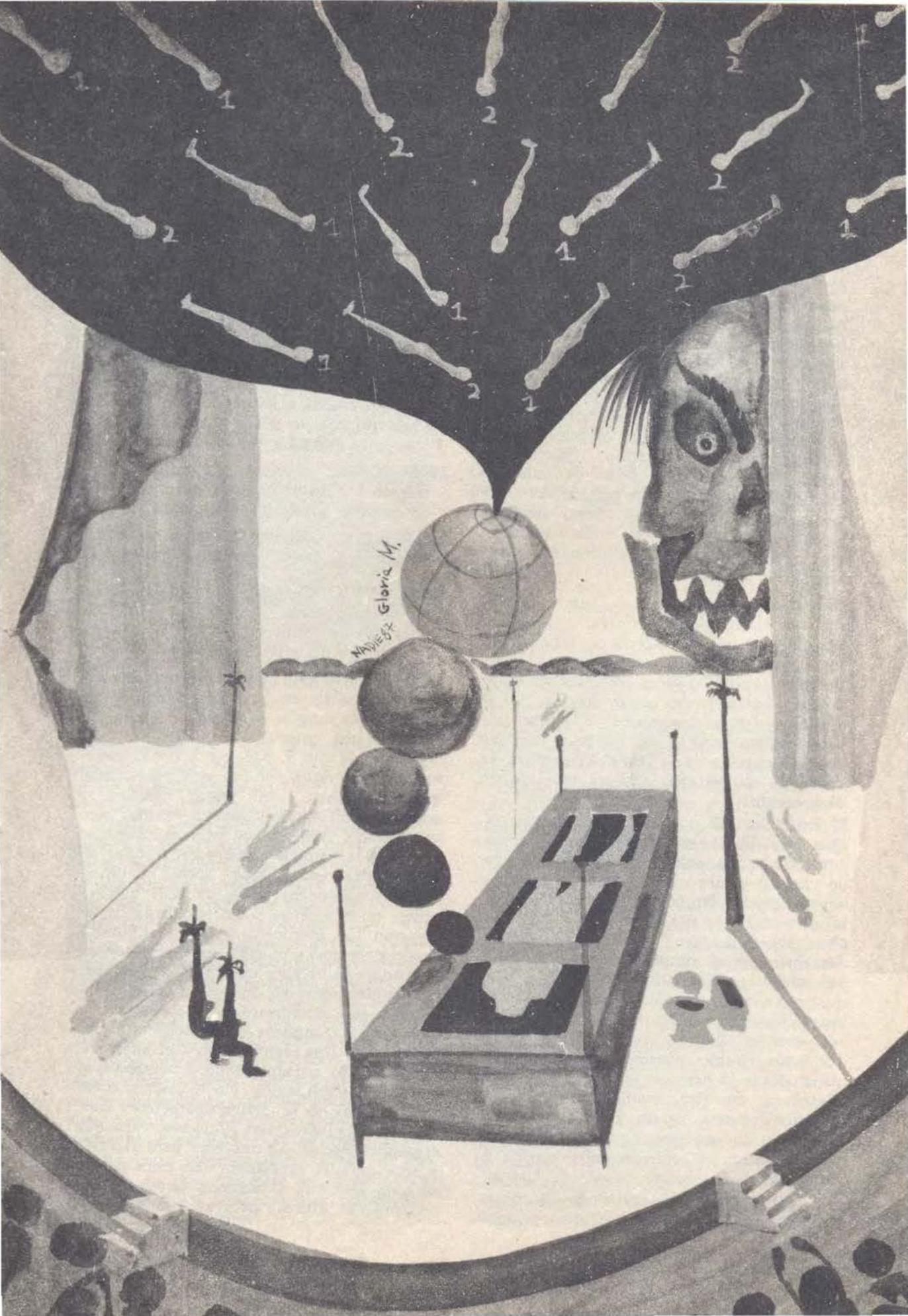
(*Desenrolla la tela que tiene atada a la cintura  
y con ella les cubre el cuerpo.*)

Vinieron a esta caverna  
en pos del arropamiento,  
dieron sus voces al viento:  
¡quién se arroja se gobierna!  
Mas yo al punto contesté:  
lo que se da por sabido:  
¡Pues venga, arrópanse usted,  
mas pague lo convenido!

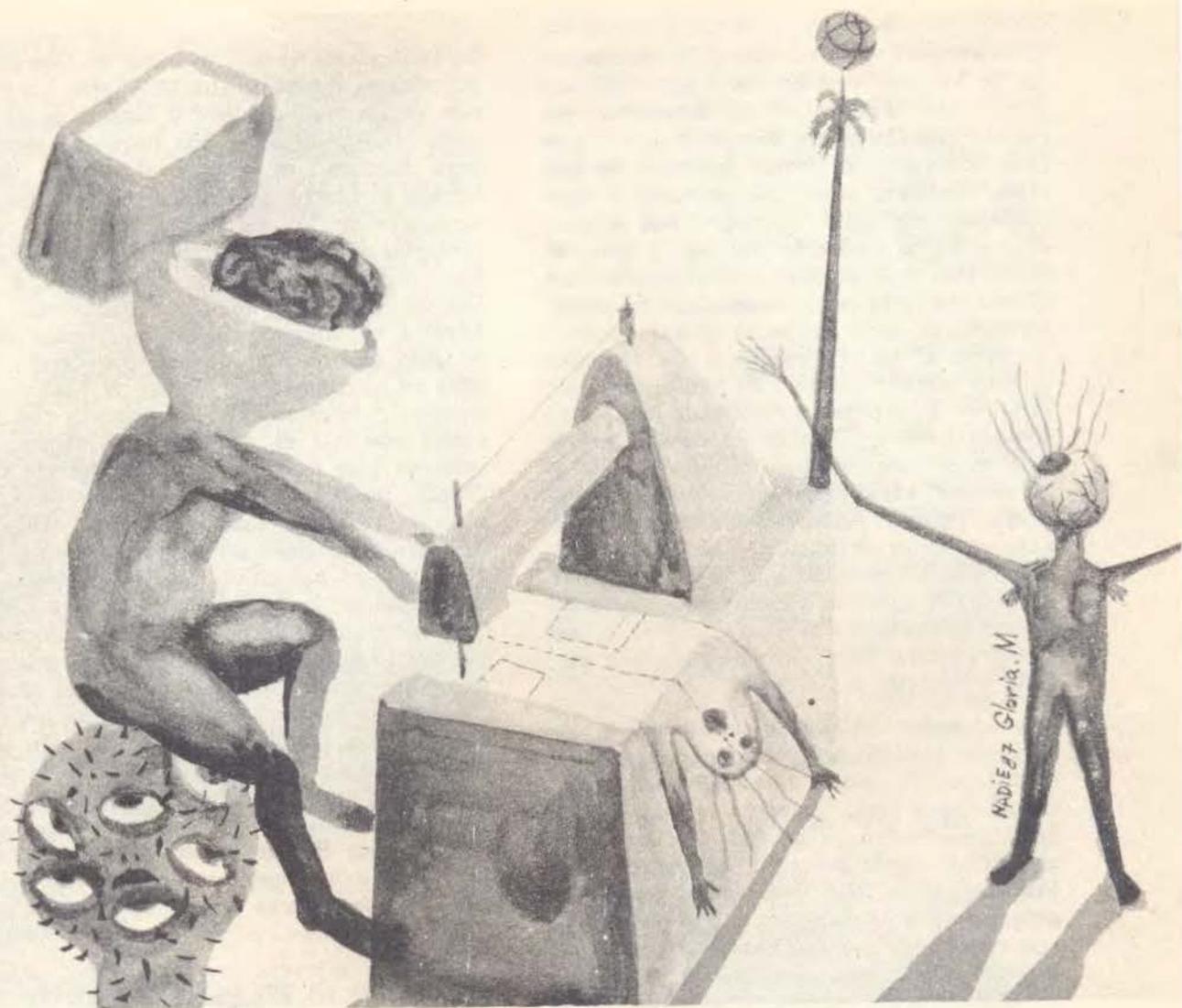
(*Trueno horrisono*).

Y ahora el prodigio verán  
de esta caverna platónica,  
de esta madriguera atómica,  
de este dormido volcán.  
Hacia la tierra saldrán,  
la tierra de promisión,  
los que caras de cartón  
no llevan sobre su faz.  
Hacia la tierra feraz  
van las caras descubiertas,  
y a ciencia cierta se sabe  
que el cielo es una ilusión,  
y que tierra y hombre son  
las únicas realidades.  
Salgan de esta cueva impía  
los que no se condenaron;  
los que sus caras mostraron  
contemplan la luz del día.

(*Gran explosión. La caverna se llena de un humo  
denso. Deus ex machina: Hombre 2 y Mujer 2 as-  
cienden con el humo hasta perderse de vista.*)



NAVIER Gloria M.



Es indudable que estos elementos van a conjugarse en la concepción de *Un arropamiento*... junto al lenguaje meta-verbal, la expresión anímica, los estados afectivos, y el plano sensorial desplazando al racional. En pocas palabras, el cómo y no el qué. El juego de las personalidades (caretas o máscaras en *Un arropamiento*...) llevará al juego de las identidades que es una clave persistente en la obra Piñeriana, desde *Electra* a *¿Un pico o una pala?*, la pieza en la que trabajaba cuando murió y de la cual nos quedan 26 cuartillas y el recuerdo de amigos que escucharon, de boca del autor, el plan general de la obra. Recuérdese la multiplicación de las Electras y compárese con los hermanos mellizos Pedro y Juan de *¿Un pico...* que mueren al finalizar la primera parte y en la segunda invierten sus personalidades para repetir el mismo ritual de la vida condenada. Como

entre ambos textos median nada menos que 38 años, ¿es posible seguir hablando de «dos Piñera», o tendremos que rendirnos ante la evidencia de que su mundo dramático es no sólo coherente sino también compacto y unitario?

Hay un aspecto que me gustaría señalar, y es la profunda relación de *Un arropamiento*... y en general del teatro de Piñera, con el existencialismo. Es más, adelanto la tesis de que la principal corriente en su obra no es la absurda, como tantas veces se ha escrito, sino la existencial, tal como el autor nos confiesa en la entrevista de *Conjunto*, o al hacer suya, en *¿Un pico...* la afirmación de Sartre de que uno es libre de escoger su destino, pero al mismo tiempo no puede seleccionar otro. Por algo *Un arropamiento*... es calificada de «auto existencial» y Ceremonio, el protagonista es un «sastre filósofo», clara y bufonesca referencia a Jean Paul Sartre.

do siempre de un número par, es decir, dos y dos, cuatro y cuatro y así sucesivamente. La idea es que un grupo *handle with care* una copa de cristal; el grupo antagonista no *handle with care* la misma copa de cristal.

*Handle...* parece guardar relación con *El trac* y la tesis de Piñera del «cuerpo-teatro» que «al despojarnos de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y hueso nos convierte en otro, en ese *Je suis un autre* que decía Rimbaud. Ya no soy más el que avanza enmascarado (*larvatus prode*, según el decir de Descartes) sino el que avanza a cara descubierta, sé lo que soy y soy otro que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir justificado existencialmente». (ver *Conjunto*, nos. 61-62, julio-diciembre de 1984) y que es posiblemente el tema de *Un arropamiento...* En *El trac* la acción se crea por medio de unidades cerradas y autónomas que pueden ser ordenadas en un ritmo y un *tempo* aleatorio pues no obedecen a la ley de la causalidad, sino al sentimiento del intérprete en el momento de representarlas.

Más que típicas acciones o situaciones dramáticas, el monólogo de *El trac* es la yuxtaposición de estados afectivos («ejercicios» los llama Piñera) que se elaboran a partir de rompimientos o giros escénicos. El autor aclara: «Los ejercicios serán creados por el actor en el momento mismo de la representación, como parte de su *situación afectiva* en el desarrollo de la pieza. El nombre de cada uno de los ejercicios irá indicado en el programa».

El ritual de las máscaras, presente en la obra total de Piñera, alcanza en *Un arropamiento...* su definición última a través de una estructura cíclica en un prólogo y nueve jornadas. No hay que asombrarse ante la estructura lineal y narrativa de esta obra, pues sin mucha perspicacia podemos descubrir que es similar a la de *Aire trio*, que está aceptada como obra modélica, sólo que entre ambas median doce años y el propio desarrollo estético del autor: Alguna vez escribiré sobre este juego de espejos que tiene notables antecedentes en nuestro teatro, desde *El príncipe jardinero* y *lingido Cloridano*, de Pita, cuando Aurora dice (jornada segunda, versos 583 y 584) «que pareces lo que no eres, / y eres lo que no pareces», hasta el conflicto entre verdad y apariencias de *El becerro de oro*, de Luaces, o el teatro dentro del teatro de *El chino*, de Felipe, o el ceremonial de los tres ado-

lescentes en *La noche de los asesinos*, de Triana, o la búsqueda del recuerdo y el sentido de la vida en *La dolorosa historia del amor secreto* de José Jacinto Milanés, de Estorino o *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea, de Estévez. La imagen reflejada suplantará en ocasiones al original y como en toda reflexión habrá distorsión, empequeñecimiento, gigantismo y duplicidad. Pero siempre existirá una relación intercambiante entre ilusión y realidad, verdad y apariencia, mimesis y representación.

Piñera, que a pesar de la elaboración «culta» de sus textos poseía un indudable sentido de lo «popular» (léase con cuidado *Electra Garrigó*) reduce esta dialéctica de la máscara y el rostro a la dimensión casi bufa de «la careta y la jeta», y alrededor de la misma gira la acción de *Un arropamiento...*

CEREMONIO. ¡Ahora comienza el arropamiento y subsiguiente encaretamiento en la caverna platónica! (Prólogo)

HOMBRE 1. ¡Qué más dá! Si a mi entender todo es careta y mentira (Jornada 5)

CEREMONIO. Cuando extraviado ya esté,  
la careta ganarás,  
más la cara perderás,  
que espejo del alma es. (Jornada 7)

Para compartir esta concepción que se acerca a un análisis del ser, es aconsejable remitirse a las propias palabras de Piñera. En 1969, en una entrevista concedida a *Conjunto* (no. 7, año 3, pág. 69) sobre el estreno de *Dos viejos pánicos* en Colombia, el autor declaraba: «Mi teatro (perdóneme por decir «mi teatro») soy yo mismo, pero teatralizado. Ahora bien, pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades —económica, social, cultural, política—. Entonces no es un azar que las refleje en la escena... Cuando llega la Revolución, la inseguridad se va. Entonces puedo ponerme a escribir, con toda seguridad, sobre el hombre mismo en lo que hace rato se denomina su dimensión existencial». Y en un café conversatorio, celebrado en La Casa de las Américas con motivo del premio Casa a *Dos viejos pánicos* el autor explicaba: «Los personajes no son buenos ni malos, el público los puede tomar como quiera. Aquí no se definen caracteres psicológicos, se plantea una situación para que el público decida. Es una obra para el autor y otra para el espectador. La obra carece de toda anécdota y funciona con la introspección» (*El Mundo*, octubre 3 de 1968).

El existencialismo está detrás de esas puertas de Virgilio que son las puertas del no-partir, ese infierno de la compañía, ese mundo cerrado y sin salvación en el que cada hombre es su propio enemigo, esa perenne amenaza sobre los personajes, esos no-dioses que nunca aparecen, esa indagación sobre la naturaleza del ser, y hasta el pesimismo que asoma constantemente. En última instancia es el existencialismo (transformado en farsa grotesca) el que conduce a Piñera al mundo irracional del absurdo, al acto gratuito, al mito de Sísifo. Pero advertimos a tiempo: no pretendo encasillar cómodamente a Virgilio, no deseo convertirlo en un existencialista al pie de la letra, ni intento adjudicarle una académica etiqueta, porque Piñera se muestra elusivo ante cualquier definición y su obra posee esa proteica condición que la hace escapar a cualquier estrecha clasificación. Por algo dijo en el Prólogo a su *Teatro completo* que «vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso».

Y ya que he hablado de la coherencia de su obra, añadiré otra constante que tiene mucho que ver con ese universo «a puerta cerrada» que tanto posee en común con el Sartreano. Si *Electra* en 1941 exclama «He ahí mi puerta, la puerta de no partir», Luz Marina dirá en 1959 «Aunque sea una estúpida me paso la vida buscando una salida, una puerta, un puente (Pausa) Debe haberla, pero nosotros no acertamos a descubrirla». Y Laura, en *Las escapatorias de Laura* y *Oscar* cerrará el círculo en 1973 al descubrir que «la única escapatoria es hacia otra ratonera». En la introducción a *Las escapatorias*... el autor plantea la alienación y cosificación del hombre en su enfrentamiento a la realidad, pero las remite a su universo propio: «Puede ocurrir —de hecho ocurre sin remisión— que por alcanzar tal realidad verdadera se caiga en la locura. Este es el fundamento de mi pieza» Efectivamente, al final todos los personajes están en un manicomio. La máscara y el rostro se confunden.

La división de *Un arropamiento*... en jornadas recuerda con insistencia el teatro clásico español, a lo que se une cierto regusto calderoniano que permea el texto. Si se lee con atención la obra podemos decidir que estamos frente a una Moralidad donde se debaten eternamente el Bien y el Mal (ver Jornada 9) y hasta se acude al mecanicismo del *Deus ex machina* para concluirla.

En la fundamentación (inédita) de *Dos viejos pánicos* Piñera señalaría: «Entre las varias expresiones del teatro clásico español están las *Moralidades*. Son pequeñas piezas cuya finalidad es ofrecer al público una lección de Moral. Esta Moral consiste, esencialmente en lo que debe hacerse y, por consiguiente, en lo que no debe hacerse», para concluir calificando de Moralidad a *Dos viejos*... Creo que *Un arropamiento*... llevaría el mismo calificativo además del de auto sacramental, lo que transforma la obra en el diálogo del Bien y el Mal y su carácter intercambiable, de acuerdo con la careta con que el personaje se arrope. Y una vez más volvemos a la coherencia de Piñera, porque es la idea similar de *Los siervos* (1955), *El flaco y el gordo* (1959), la pieza inconclusa sobre las siamesas, y *¿Un pico o una pala?* (1979), es decir, a la unidad de los opuestos en la que cada quien se transforma en su doble que lo niega, por lo que las cosas *son* pero al mismo tiempo *parecen* otras, los límites del conocimiento se borran, se tornan imprecisos y simulan otra realidad, que a veces sólo alcanzamos a entrever, y el texto es la punta del *iceberg* que oculta, bajo el mar, su masa más importante. En *Un arropamiento*... está también Platón con su mito de la caverna (de nuevo verdad y apariencia) sólo que ahora la caverna está amenazada por la catástrofe atómica, es decir, será «platónica».

Por los años en que concibe y escribe *Un arropamiento*... creo que Virgilio trabajaba en la traducción, en base de la versión francesa de Jean Rousselot, de *La tragedia del hombre*, del húngaro Imre Madách, obra en verso que calificó de un nuevo *Fausto* (ver la bella edición del Centro húngaro del Instituto Internacional del Teatro, Budapest, 1987, al cuidado de su presidente György Lengyel). ¿Hasta qué punto hay zonas tangenciales entre ambos textos? Dejo el tema a los estudiosos del teatro de Piñera.

*Un arropamiento sartorial en la caverna platónica* es una obra provocadora, inquietante, desconcertante, y será tal vez rechazada por muchos lectores actuales, del mismo modo que el estreno de *Electra* Garrigó en 1948 fue calificado de «un escupitajo al Olimpo». Que Virgilio Piñera la escribiera a los 59 años es una prueba de su eterna juventud, su vitalidad, su afán de estar siempre *à la dernière*. Y sobre todo, de su sentido precursor. ●



ISTA

INTERNATIONAL SCHOOL  
OF THEATRE ANTHROPOLOGY  
DIRETTORE: EUGENIO BARBA

# BARBA: trascender la literalidad

ISTA SALENTO '87

1-14  
SETTEMBRE  
1987

MAGALY MUGUERCIA

La tranquila playa del Adriático donde quedamos instalados, el día 31 de agosto, sesenta estudiosos del teatro procedentes de Europa y América (Cuba fue el único país socialista), parecía demarcar muy bien nuestra condición de forasteros, autorizados sólo a atisbar en el meridional Salento italiano -el tacón de la bota-. Estábamos, para nuestras imaginaciones, asomados al asiento mítico del culto implacable al honor y a la virginidad, en la antesala de las *vendettas* y la *matia*.

Un concepto espartano del trabajo, proveniente de nuestro anfitrión, Eugenio Barba, se encargó de difuminar estas expectativas románticas: levantadas de madrugada, jornadas laborales de dieciocho horas programadas con escrupulo, y el silencio monástico -abrumador para los latinos- implantado en horas y lugares convenidos, nos «situaron» en el espíritu riguroso del acto del que seríamos partícipes. Durante quince días.

El marco ascético, hay que decirlo, fue capaz de albergar no pocos momentos de bravura, aventuras de la imaginación, tumultuosas polémicas a media voz.

Bailarines-actores magistrales procedentes de la India, Japón y Bali, desplegaron en los salones fríos de aquel albergue lo mejor de su repertorio y, del modo más humilde, describieron para nosotros los secretos de su arte secular.

Durante una semana el director Eugenio Barba montó tres escenas del *Fausto* de Goethe, utilizando a una actriz india en el papel de Mefisto, a una bailarina japonesa en el de Fausto, y a un bailarín-actor japonés en el rol de Margarita.

A la semana siguiente, incorporando actores y sonoridades balinesas y a dos actrices extraordinarias -la sueca Iben Nagel y la italiana Roberta Carreri-, prosiguió sus demostraciones prácticas y sus reflexiones en voz alta en torno a su noción de *dramaturgia espectacular* y, en general, a los fundamentos de su teatro. (Dramaturgia espectacular es la que contruyen el director y el actor, esculpiendo las acciones, entretejiéndolas, com-poniéndolas, organizándole al espectador distintas perspectivas para la recepción).

¿Cómo se produce, en el teatro, el paso del texto a la acción?. Fue la pregunta central a la que la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) se propuso responder en su convocatoria del 1987 (la quinta desde 1980).

¿Cómo las imágenes mentales, los conceptos y emociones, cobran una vida física y concreta, perceptible por los sentidos, cuando son plasmados en el «material» por excelencia del teatro: el trabajo del actor, lo que este *hace* frente a un público con el que intenta comunicarse?



Eugenio Barba da indicaciones a una actriz en el montaje de *Funsto*.

### LA OBSESION DE HACER.

El rechazo de Barba a la literalidad es uno de los principios que mejor expresan el carácter de las opciones estéticas e ideológicas en las que se sustenta su proyecto de un *teatro antropológico*, tendencia que ha devenido uno de los paradigmas del arte teatral de la segunda mitad de este siglo.

Durante más de veinte años ha desarrollado un trabajo de laboratorio con sus actores. Ha conseguido crear un método propio de entrenamiento, instrumentar una peculiar pedagogía, muy eficiente a sus propios objetivos de creador, pero también portadora de descubrimientos y sugerencias extensibles a otras estéticas. Sus prolongados estudios sobre el actor oriental —al que es más fácil someter a observación, pues trabaja con técnicas rigurosamente codificadas— lo han llevado a plantear la siguiente hipótesis: el comportamiento bio-síquico del hombre, cuando este hace teatro (el hombre «en situación de representación») responde a una lógica diferente a la cotidiana: si el «cuerpo cotidiano» actúa según el principio del menor empleo de energía posible para el máximo resultado, el «cuerpo teatral» actúa según una lógica inversa: es el hecho de emplear el máximo de

energía para el menor resultado, lo que hace escénicamente presente, vivo, al actor, «dilata» su cuerpo. Este sería el primer eslabón de su sistema.

En el espacio de un metro cuadrado una actriz aparece y desaparece, como sometida a un haz de luz estroboscópica. Se muestra en *big close-up*; pasa a detalle punzante. La cubre una luz suave que procede de sus ojos estrábicos (técnica japonesa). Es, la utilización milimétrica de su cabellera pendular, portentosa. Es una garra. De nácar. Ha matado ¿al rey, enemigo de su patria? Ha matado al hombre que ama. Es, las visiones de una cabeza cercenada que, desde el piso, la recuerda.

Me refiero a Roberta Carreri en *Judith*, último espectáculo del Odin Teatret, dirigido por Barba. Violentación de la causalidad, segmentación, montaje, simultaneidad, cambios de perspectivas, regreso a la causalidad.

«El artista debe tener un ojo anfibio, uno para mirar en la superficie, y otro para mirar debajo del agua.» Al tiempo que establece que, desde la propia base biológica (bio-síquica), el hombre, al representar, utiliza una lógica «otra», Barba traslada, a los planos compositivo y expresivo, esta misma búsqueda de una lógica otra.

Los significantes, y finalmente los sentidos y las significaciones que el teatro produce, deben romper con lo obvio, con los estereotipos, con la lógica cotidiana, que prefiere encadenar linealmente los sucesos, resaltar su totalidad, en detrimento de una visión «poliédrica». Trascender la literalidad, sigue siendo, también aquí, la divisa; no redundar sobre lo más externo y evidente.

En el *Fausto* y en las posteriores sesiones prácticas con actores, se expuso voluntariamente a construir, ante testigos, un texto espectacular (hecho de palabras, acciones y otros códigos) que «jugaba» con dos lógicas, una lineal y otra de «ruptura», una psicológica, causal, otra móvil, abierta a lo imprevisto (con el impredecible proteísmo del «mundo infratómico», al que con frecuencia alude en su habitual lenguaje parábólico).

Sometió las acciones corporales y vocales que los actores le proponían, a un trabajo minucioso de descomposición y recomposición, haciendo *como si* se lanzara al encuentro de un sentido que no estaba determinado de antemano. El sentido «aparece», se deja atrapar, en una lucha que, para Barba, no está centrada en la tensión forma-contenido, sino en la tensión forma-precisión. (Trata de apartar al actor de la obsesión de expresar algo, e instalarlo en la obsesión de hacer, para que la expresión, el surgimiento de un contexto, se produzca «como a pesar suyo»). Es una manera de mantenerse abierto, y no lineal, previsible, literal.

Sólo de esta lucha con la forma, con los «materiales» del teatro —en primer lugar la voz y el cuerpo vivos del actor—, puede entrar la creación dentro de una lógica ordenadora otra, más apta para revelar los aspectos ocultos de la realidad.

Brecht quería que aprendiéramos una nueva forma de ver, que debía descubrirnos los secretos de la vida social, de la historia; Barba, parece que quisiera enseñar a ver el «DNA de la conducta», revelar el punto de entrecruzamiento de los planos biológico, individual y social.

## EL TEATRO LIBERADOR.

Esa lucha contra el estereotipo formal y mental que ya vimos expresada en el plano biológico y compositivo, debe conducir,

según su propuesta, a una última reversión: el teatro debe rebelarse «contra el espíritu de los tiempos», contra los automatismos éticos, y orientarse hacia la «identidad». Este sería el tercer eslabón del sistema: trascender la literalidad, buscar una lógica otra, también en la dimensión ética.

Concibe y denomina a su teatro, por todo lo anterior, como antropológico: teatro que se orienta hacia el sustrato común, que busca las constantes de la conducta humana, que se vuelve hacia la «autenticidad», en un museo que él percibe fracturado. Ese teatro debe salvar al hombre de la disgregación, darle un centro y una trascendencia.

Muy justamente ha apuntado la investigadora francesa Monique Borie hacia las posibles correspondencias entre el teatro de Barba y lo que la antropología denomina la «lógica pagana».<sup>1</sup>

Su manera de hacer y de hablar recuerdan, en efecto, algunas características del pensamiento mítico: pensamiento simbólico, antes operativo que discursivo, tendencia a hacer del arte un acto de vida, búsqueda de la mediación entre los contrarios, establecimiento de analogías, vinculación del signo con una eficacia práctica, y vinculación de esa práctica eficaz con su formalización, con la ritualidad.

Esta concepción del arte teatral tiene un claro sello ideológico, expresa un punto de vista sobre la realidad contemporánea. El semiólogo francés Patrice Pavis vincula al teatro de Barba a «la sensación de derrumbamiento de nuestra cultura y a la pérdida de un sistema de referencia dominante», lo que explicaría esta «búsqueda de lo sagrado y de lo auténtico»<sup>2</sup> a través del teatro (iniciada por Artaud y que tiene varios hitos a lo largo del siglo XX). Para el estudioso chileno Fernando De Toro, el teatro de Barba «obedece a la fragmentación y descentramiento ideológico que ha caracterizado la sociedad occidental desde los años 60 en adelante».<sup>3</sup>

Se trata, claramente, de un teatro que reacciona contra las frustraciones y las falacias de su época, y se proyecta hacia una utopía, a la que se avizora no desde la perspectiva de la transformación revolucionaria de la realidad, sino desde una «ideología de la libertad» que intenta situarse más

<sup>1</sup> Monique Borie: «Anthropologie Théâtrale et approche anthropologique du théâtre», inédito, 1987.

<sup>2</sup> Patrice Pavis: «Anthropologie théâtrale», En: *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, París, 1987.

<sup>3</sup> Fernando De Toro: «La práctica teatral del Odin Teatret y la identidad actorial y espectral», inédito, 1987.

allá de los combates concretos que se libran en el mundo contemporáneo; proclama la solidaridad con los marginados (con todos aquellos que no pueden ejercer el derecho a «ser diferentes»).

Creo, sin embargo, que está por hacer el estudio de la evolución que la práctica y el pensamiento teórico de Barba pudieran haber experimentado en estos veinte años. En un trabajo reciente, Barba enfatiza la existencia de un «horizonte histórico-biográfico» que «determina los resultados artísticos» de cada actor. Afirma que el teatro antropológico implica «un viaje a la propia historia y a la propia cultura», «¿...quien soy? como individuo de un determinado tiempo y espacio»; al mismo tiempo, reivindica el otro momento de una polaridad, que él juzga ineludible, según la cual el teatro es, también, «el instrumento para encontrar un territorio en el cual todos somos iguales». <sup>4</sup> El teatro antropológico sólo podría existir basado en esta polaridad: el reconocimiento por el actor de sus propias peculiaridades biográficas y cultura-

<sup>4</sup> Eugenio Barba: «Teatro antropológico». En *Hyphos*, periódico semestral, año 1, núm. 1 Lecce, Italia, junio 1987.

les y su capacidad para intercambiar respuestas con «personas extrañas y lejanas en el tiempo y en el espacio», intercambio que permitiría al teatro abrirse a la «transculturalidad». <sup>5</sup> Aunque la ambigüedad sigue presente, aquí parece introducirse la asunción más consecuente de una perspectiva histórico-concreta. Creo que su noción actual de transculturalidad —que arrastra tras de sí las de «técnicas extra-cotidianas» y «pre-expresividad»— se está despojando de algunos acentos mitificadores.

Los vínculos de Barba con la América Latina en los últimos diez años, podrían tener algo que ver con esta hipotética evolución que sugiero. La fuente inspiradora que hace veinte años fue para él y su grupo el Oriente inmóvil y secular, hoy se ha desplazado hacia los países latinoamericanos.

Muchos no entienden por qué estoy siempre en la América Latina, «donde sólo hay desorganización y caos». Ese es el continente que más me ha ayudado en mis demandas esenciales. ¿Cuál

<sup>5</sup> *Ibid.*

Sandjukta Panigrahi interpreta una danza hindú.



es mi *identidad*, como los latinoamericanos dirían? Esa palabra no la conocemos los europeos. Esa palabra habla de raíces, de algunos valores que uno no puede traicionar, de lealtad a los sueños que hemos soñado. Para algunos el teatro es inversión. La América Latina es un continente en el que no existe un sistema teatral, a excepción de Buenos Aires. Sin embargo, he encontrado en la América Latina personas que pagan de sus bolsillos para hacer teatro. Esto es lealtad a un sueño. El sueño, en el límite, puede pertenecer al pasado, haberse difuminado, pero la *lealtad* sigue estando.<sup>6</sup>

Supongo que, por los caminos de este continente, numerosas confrontaciones con hechos e individuos, habrán movido a reflexionar al director europeo sobre lo siguiente: ese sentimiento latinoamericano de identidad que lo seduce, está, antes que todo, vinculado a un *estar en la historia* muy concreto. Para nosotros la defensa de la identidad es una condición para la vida y la permanencia amenazadas. En la América Latina, si hay talento y buena fe, el pacto con la historicidad resulta ineludible. Por su parte, Barba ha influido en el teatro de nuestro continente. Su propuesta de un teatro de grupo (rara vez se remite ya a su concepto de «tercer teatro») coincide, antes que con una filosofía, con una situación objetiva en este lado del mundo: la falta de recursos materiales con que trabajan los teatristas latinoamericanos; esta precariedad sólo deja a los artistas verdaderos la opción de asumir el teatro como un sacerdocio, fortalecer al grupo como núcleo autosuficiente, basado en la vida austera, la cohesión en las convicciones, la ética de la consagración a la obra común. Su divisa de un teatro que defienda la propia «identidad», encuentra repercusión en la América Latina, como continente que, por sus propias razones históricas, necesita reconocerse y «proteger su centro».

Sus investigaciones en torno al actor, abren nuevos caminos técnicos y expresivos. Si bien ha desatado, como era inevitable, la imitación y el epigonismo (nunca falta quien prefiere angustiarse «a la europea»), no es menos cierto que también ha fecundado caminos altamente personales y creadores en este continente, que han sabido *asimilar* las propuestas foráneas, haciendo valer otras condicionantes culturales y otras perspectivas ideológicas.

<sup>6</sup> Intervención pública en el ISTA, Salento '87.



Katsuko Azuma y Kanichi Hanayagui en una danza clásica japonesa.

¿Representa Barba el manierismo, el agotamiento del «teatro santo» —Artaud, Brook, Grotowsky—? ¿Es su último gran representante, como ya comienzan a sugerir algunos críticos?

Quizás sea así. De lo que no cabe duda es de que sus indagaciones han estado conectadas al corazón mismo de la cultura teatral de esta última mitad del siglo.

Los teatristas cubanos no hemos tenido acceso de primera mano a una importante zona del teatro de los últimos veinte años, en la que están inscritos, de alguna forma, los nombres de Jerzy Grotowsky, Peter Brook, Julian Beck, Eugenio Barba. No es poco lo que podemos recibir del universo creado por esta polémica «sensibilidad antropológica», que de alguna manera los engloba a todos. Nuestra orgánica visión del mundo, materialista, dialéctica, revolucionaria, es perfectamente capaz de «devorar» este estímulo. Distinguir lo que aquí puede haber de ajeno a nuestra ideología, de lo que es testimonio vivo —traspuesto al lenguaje teatral— de algunas de las intensas respuestas espirituales engendradas por la época.

Algo es seguro: de su aventura antropológica, el teatro del siglo XX no saldrá sin algunas marcas definitivas.

# Un aparte con VLADIMIR VISOTSKY

---

ilust. F.R. Sánchez

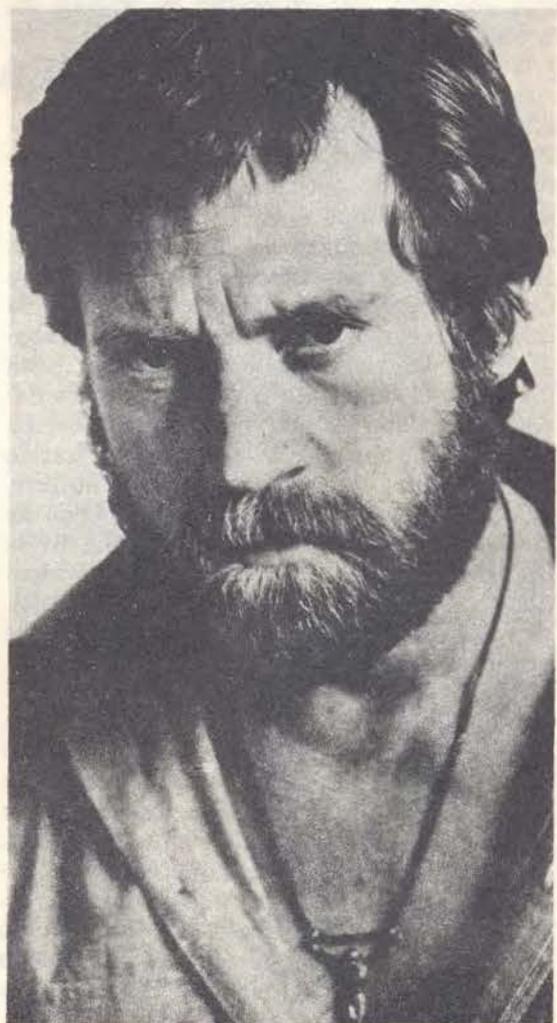
Tablas reproduce de la colega Teatr (5/87), fragmentos de varios trabajos que se aproximan a la figura brillante y polémica del desaparecido actor, cantante y poeta soviético Vladimir Visotsky y sus consideraciones sobre la imagen plástica en la labor del intérprete de la escena.

## LAS DOS VOCES DE VISOTSKY

Mijail Ulianov.

El disponía del don poco frecuente de poseer dos voces. Poseía la voz del actor dramático que, en mayor o menor medida, todos nosotros poseemos y con la cual reflejamos nuestras ideas y sentimientos. Pero tenía, además el talento propio de dominar el canto. ¡Quizás fue por eso que su vida se interrumpió de manera tan trágica y prematura: porque se desgastaba doblemente, dos voces manaban a chorros, dos gargantas se desgarraban. Dicen que en la canción él fue más fuerte que en la escena. Yo no pienso así. Sus Hamlet, Lopagin, Jlopusha y otros papeles que desempeñó en el teatro y la cinematografía, fueron no menos agudos que sus canciones.

En sus personajes hubo el mismo desgarramiento y la misma desenfadada amplitud, que en las canciones de este magnífico artista. Pero como el canto es más accesible, más penetrante, más democrático, universalmente abarcador, por eso, por supuesto, era más conocido por su música. Sin embargo, yo recuerdo los personajes que interpretó y sus canciones y veo que ambos constituyen un todo único. A pesar de que puede ser que en sus canciones el fuera más expresivo. Y no porque éstas fueran más iracundas y temperamentales, sino porque en ellas transmitía aquellos sentimientos, ideas y palabras que lo reflejaban más exactamente y que no conseguía transmitir en otros roles.



Las canciones de Visotsky... ¡Cómo explicar su fama fenomenal y sin precedentes! Todos las escuchaban, todos las cantaban para sí, pero nadie las interpretaba en escena.

Resulta asombroso, pero nadie ha cantado ni cantará auténticamente las canciones de Visotsky. Es necesario su temperamento, esa voz compleja, extraña, desgarrada, que incluso parecía morir, con la cual él cantó tantos años y que, sin embargo, nunca perdió. Y solamente él pudo, en los marcos de esos límites mortales, entregarse todo en sus canciones. A pesar de los textos a veces sin muchas pretensiones, a pesar de sus melodías un tanto callejeras, las canciones de Visotsky se convertían en reflexiones amargas y profundamente filosóficas sobre la vida.

Una de mis canciones más querida es «Caballos caprichosos» en la que, con esa fuerza poco frecuente que lo caracteriza, logra expresar tantas cosas que bastaría para todo un tratado sobre la vida y la muerte. Porque sería un error pensar que él se acomodaba a una comicidad pseudopopular. No. En sus canciones, particularmente en las últimas, había además de sentimientos y pasión, ideas ardientes, ideas sobre la esencia misma del mundo y el hombre.

Se nos fue muy pronto. Esto es terrible y trágico; y más aún porque la muerte lo alcanzó en un verdadero despegue que aumentó su profundidad y amplitud y que prometía llevarlo mucho más lejos.

El fue rico y dichoso. Rico en talento y su dicha consistió en que, por tantos años consecutivamente, todos perseguían con tal avidez sus canciones, que éstas eran como manantiales que saciaban una sed que nadie más podía saciar en mayor grado. ¿Quién de los artistas puede jactarse de la permanencia y el amor del público de los que gozaba él?

Tuvo canciones extraordinarias y otras por debajo de sus posibilidades. La creación es la creación, unas veces logras lo que quieres y otras no lo logras, esto es natural. Pero, ¿qué había en sus canciones?, ¿por qué gustaban de tal manera? Es poco probable que yo pueda contestar estas preguntas, pero una canción se canta, adquiere permanencia, cuando toca fuerte y



ardientemente las fibras profundas del alma, cuando ella refleja su tiempo. ¿Por qué de pronto una canción comienza a ser cantada por todo un pueblo, por qué cantaban «Katiusha»? Significa que alguna barrera se rompe y la canción del poeta se une al corazón del pueblo. Esto es lo que sucedió con las canciones de Visotsky. A él lo escucharon, lo escuchan y todavía van a escucharlo por mucho tiempo.

Yo no fui una persona cercana a él, nosotros nos conocíamos sólo en la medida en que todos los actores se conocen entre sí. Pero a través de sus canciones él fue extraordinariamente allegado a todos nosotros, a pesar de que ni lejanamente se reveló hasta el final.

Cierta vez, durante la filmación de una película, yo viví en un hotel y en la habitación vecina, día a día, ininterrumpidamente escuchaban un maravilloso disco suyo grabado en Francia. Yo debía estudiar mi personaje y en lugar de ello me aprendí todas las canciones, cada palabra y cada entonación. En una ocasión después de esto, yo le conté lo sucedido a Vladimir. El sonrió y me dijo: «Pero yo no soy culpable...».

Fue una flor de nuestra tierra, de nuestro pueblo y de nuestro tiempo. Fue una flor que no poseía quizás una suntuosa apariencia externa, pero era embriagadoramente aromática. El, como el cardo, se aferró al corazón de las gentes que necesitan de la literatura, de los bardos, de los actores, de los poetas... ●

# VYSO TSKY

«Yo escribo muchas de mis canciones en primera persona y frecuentemente en las cartas me preguntan si yo combati en la guerra, si navegué, si piloteé un avión, si estuve preso, si fui chofer. Pero a nadie se le ha ocurrido nunca preguntarme si fui el lobo o el caballo a nombre de quienes he cantado, o avión de caza, o algún navío. Simplemente nosotros tenemos la costumbre de identificar los personajes que uno representa en la pantalla o en la escena, o los personajes a nombre de los cuales uno canta, con quien uno es en realidad.

«Yo siempre hablo en primera persona no por individualismo o por inmodestia, sino simplemente, porque a mí como artista quizás me resulta más fácil que a otros poetas penetrar en la piel de otra persona y cantar en su nombre.

«Y en segundo lugar, Yo, por supuesto, sé mucho acerca de lo que escribo y también por experiencia propia, pero esto no significa de ninguna manera que lo haya experimentado todo. Esto, desde luego es imposible, para ello se requerirían demasiadas vidas. Algunas cosas me las contaron, algunas otras yo las vi. Y en todo eso hay, como es de suponer, mucho de fantasía. Pero de todas formas, todo ese material ha pasado por mi mente y por mi alma como si hubiera ocurrido conmigo. Pero lo principal es que en esas canciones, en todas sin excepción, están no los juicios o pensamientos de otros sobre el objeto acerca del cual yo canto, sino los míos propios. Y es por eso que yo tengo el valor de cantar en primera persona».



## YO TRABAJE CON AMIGOS

Olga Schiriaeva.

-¿Cree que hay diferencias en la plástica actoral entre el teatro y el cine?

-Por supuesto que hay diferencias. Pero, según mi criterio, la plasticidad es uno de los atributos de la maestría actoral que más acerca al cine y al teatro, que más los une. En el sentido de la expresividad plástica el teatro se empeña en acercarse a la cinematografía y el cine al teatro. En el espectáculo *Antimundos* en el escenario cuelga un telón de fondo en el cual se puede percibir a contraluz la figura de los actores. Y esto es lo que frecuentemente utiliza el cine en los planos generales.

En el filme de Victor Turov *Yo provengo de la infancia*, la protagonista, Nina Urgant, caminaba por sobre una pila de troncos. Después de recibir la esquila de defunción trataba de trepar por dichos troncos y caía, de nuevo se levantaba y volvía a caer. El conjunto de estos pasos afligidos configuran la conmovedora imagen de la angustia humana.

En nuestro teatro nosotros intentamos acercarnos a la cinematografía, utilizamos pantallas iluminadas, actuamos tras telón de fondo iluminado, pudiera decir que en las obras utilizamos cosas adicionales puramente plásticas. Entre nosotros se le presta gran atención a la plástica, hay incluso ensayos especiales destinados solamente a la elaboración de los gestos exactos que sean los más expresivos. El director dice: «Eso no es expresivo. Es necesario situarse en el perfil, inclinarse, ladearse, agacharse hacia la reja, entonces «se tira la luz» hacia las manos.» Así, poco a poco, se va elaborando la imagen plástica.

-¿En qué etapa de trabajo sobre el material de la obra comienzan esos ensayos?

-En las últimas, no en los inicios. A nosotros, por ejemplo, nos dicen «sin la reconstrucción plástica del cuerpo usted no puede interpretar esto, aunque esté a punto de explotar por lo que siente por dentro». De tal manera que la plástica en general, por supuesto, ayuda mucho a la expresividad. ¡Pruebe usted en el cine a representar en un plano general cualquier pasión! Y vea,

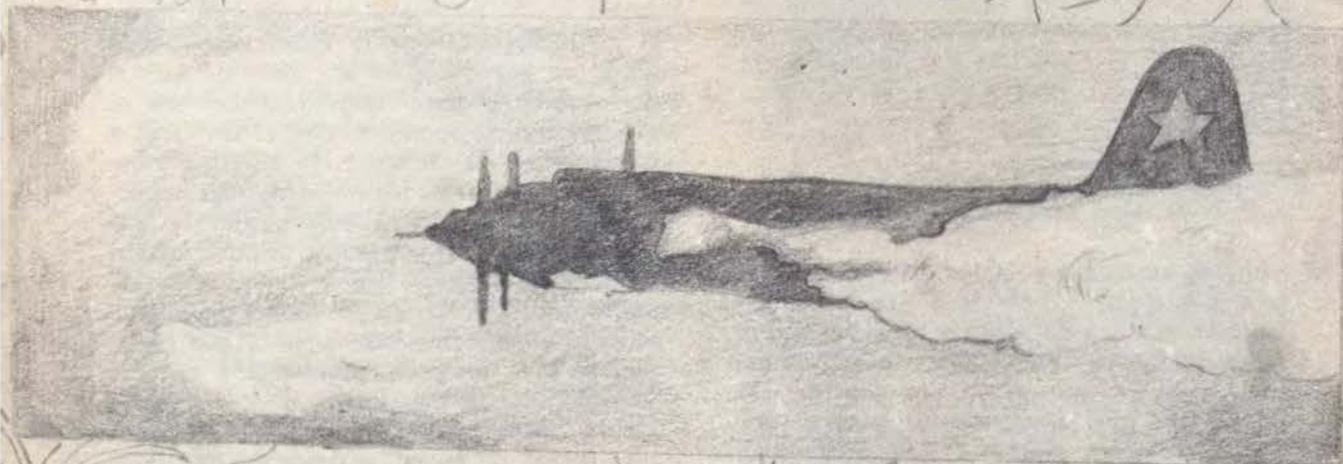
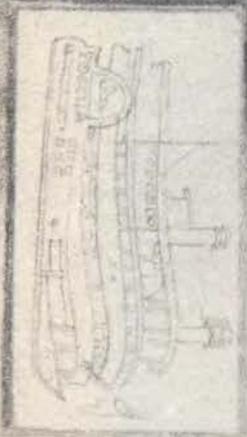
Nina Urgant, en la película de Turov, actúa de tal manera que a uno se le aprieta la garganta. Usted ve como a ella le tiemblan las piernas, cae y de nuevo se levanta una figura ennegrecida que vuelve a intentarlo.

-¿Usted no considera ese ejemplo como un caso en que el director y el operador, cada uno con sus medios específicos, ayudaron al actor a lograr hasta el fin esa actuación?

-Yo pienso que eso lo logró, ante todo, la actriz. Según el guión ella solo tenía que pasar la hilera de troncos. El director le sugirió que lo hiciera lo más expresivo posible, pero seguramente no le dijo cómo hacerlo. Lo que ella hizo brotó de la imagen, de la intuición y se manifestó en la plástica. Nina Urgant posee un talento especial para crear imágenes plásticas. Sabe moverse y esto es una gran cosa, ¡esto es algo que hay que saber! Esto se estudia en las escuelas, pero algunos lo logran y otros no.

¿Ayudan o no el director y el operador a que el actor culmine su actuación? Pues mire, la cuestión reside en que siempre lo más importante es el resultado. No es importante la vía por la que se alcanza. Menos, por supuesto, atentar contra el hombre, el arte o las ideas. Lo más importante es el resultado que se logra por el artista. Cuando digo esto no me refiero a los filmes de horror que operan con los bajos sentimientos. Yo hablo de las cosas estéticas, que proporcionan satisfacción y deleite, que nos hacen sentir y pensar. Probablemente tiene un gran significado la síntesis.

A mí me parece que la plástica no puede darse en el cine sólo a cuenta del actor. Todo esto se hace conjuntamente con el artista, con el operador, con el director, y como resultado, tenemos la plástica cinematográfica. En el teatro es de otra manera, aquí el director trabaja conjuntamente con el escenógrafo, pero la última palabra la tiene el director. Entre nosotros, en el teatro, el director da el rasgo plástico a todo el espectáculo. En *Hamlet*, por ejemplo, se ideó un telón deslizante y esto ya es una imagen plástica de todo el espectáculo. En el cine, por supuesto, esto es más difícil de hacer, a pesar de que tiene sus procedimientos específicos.



*Prof. A. J. ...*

-¿Qué usted opina sobre el problema de la cinematografía «de directores» o «de actores»?

-Toda la cinematografía es «de director» y si vamos a hablar hasta el final, el teatro también debe ser «de director» en el buen sentido de este término. Debe haber un hombre claro que encabece toda la actividad general. Entonces la cinematografía tiene una forma particular de realizarse, entonces la cinematografía tiene rostro. Si el teatro no es «de director» no hay teatro. Ahí tiene al teatro Mali, ¿a quién no representaron?, buenos y malos espectáculos, pero ya ese teatro no tiene orientación. O por ejemplo, el Teatro de Arte de Moscú, cambia y no cambia, pero lo cierto es que no tiene su propio rostro. Sin embargo, cuando Stanislavsky, tenía rostro, porque él fue una personalidad que veía hacia donde debía ir todo, sabía qué era lo que quería y se esforzaba por conseguirlo.

Yo considero que no hay arte sin forma y si el artista lucha y hace y profesa un arte no formal, pero claro por su forma, entonces él, seguramente, utilizará de una u otra manera la expresividad plástica, bien sea la de los actores, bien a la manera del cine o del montaje.

-Cuénteme cómo usted trabaja su personaje en una obra. ¿En qué momento comienza a pensar en la plástica? ¿Qué importancia le concede a este aspecto de la interpretación?

-En el teatro más allá de la octava o novena fila los ojos de los actores ya no se ven. Esto está determinado y es exacto. Por eso conectas todo tu «aparato». Desde el mismo inicio, desde el primer día de trabajo sobre el personaje, yo vigilo por la plástica e incluso, en ocasiones y aunque esto no está establecido para los actores, que lo consideran un formalismo, lo solicito al director: «indíqueme usted sobre la plástica, cómo usted considera mejor».

En *Hamlet*, por ejemplo, él me dió la tarea de hacer una carrera por el telón de la siguiente manera: «No es posible correr, incluso rápidamente, con pequeños pasos, es necesario volar con grandes brincos. Entonces esto es muy expresivo y se logra como una especie de vuelo». A propósito, esta

imagen de vuelo es comprendida cabalmente por el espectador, si tú le das a entender plásticamente, que esto debe ocurrir. En el espectador nace la impresión de que tú, en dos brincos, cruzas el escenario, como en el ballet, aunque en realidad yo corro y doy unos cuantos pasos. Pero esto es posible en el teatro convencional, cuando las reglas de juego están adoptadas de antemano. Aquí la plástica ayuda a comunicarse metafóricamente con los espectadores.

En nuestro teatro Hala Demidova le presta gran atención a la plástica. En *Hamlet* (donde representa a la reina Gertrudis) ella, incluso, estiliza, un poco. Pero esto no molesta, en el caso dado, ayuda. Ella actúa con las manos y en su caso eso es muy expresivo.

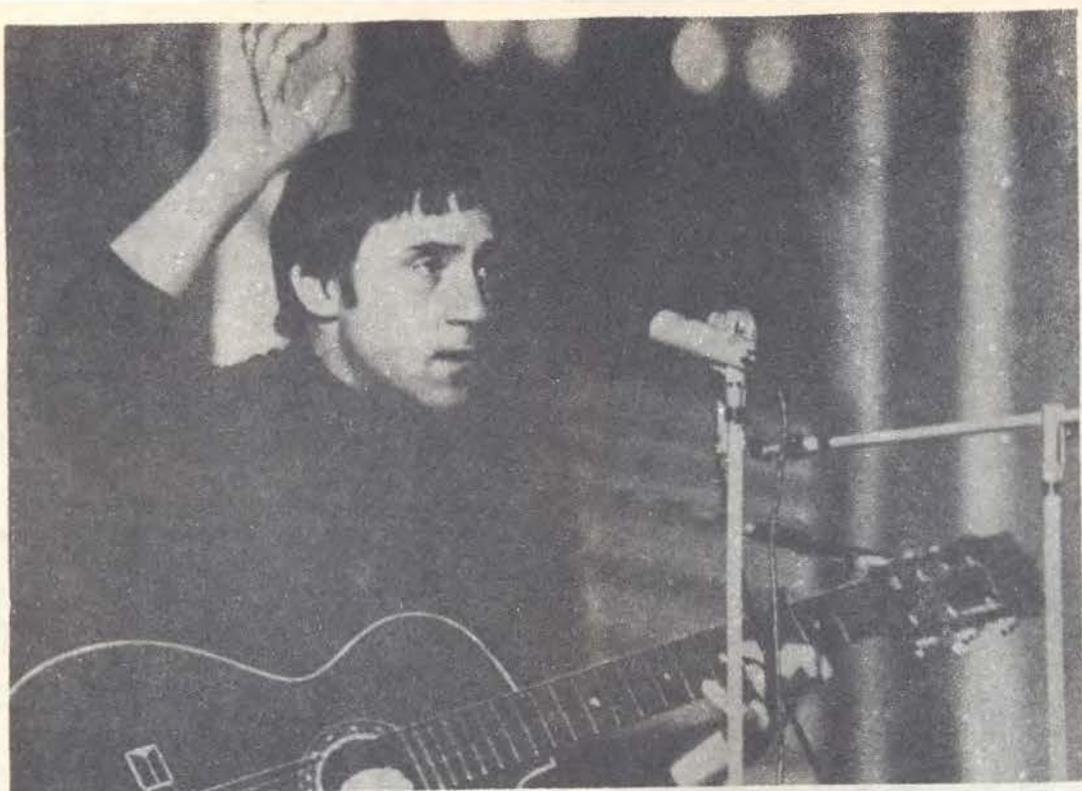
Yo, en *Hamlet*, tomé como base la plástica de un hombre desosegado, intranquilo. Pero, en general, esto depende del director. A mí me dijeron del personaje protagónico que represento: él es como una especie de proyectil imposible de dirigir, se desconoce lo que hará en un momento dado. Por eso yo hice esas extrañas transiciones de plástica retorcida. Sólo cuando *Hamlet* necesita reconcentrarse él se endereza, entonces trabaja. En el teatro, en general, se le presta una gran atención a la plástica, fundamentalmente en el nuestro.

-¿En qué elementos de la expresividad exterior usted hace sus cálculos: en el andar, el gesto, la mímica, el vestido? ¿Alguno de estos componentes desempeña un papel especial en su práctica?

-No. Yo considero que todo esto debe ser un conjunto. En el teatro predomina el gesto y en el cine la mímica. Pero en el cine, sobre todo trabajan la adaptación al personaje. A veces hacen un carácter, como hizo Marcelo Mastroiani en *Divorcio a la italiana*, (recuerdo su mímica, como mostraba los dientes). Pero esto, en verdad, no es plástica. Yo considero que la plástica es, en general, algo que se relaciona en mayor medida con el cuerpo.

-¿Qué usted piensa de la pantomima? ¿Cuáles son las posibilidades de su utilización en el cine?

-Hay distintas pantomimas. Existe la pantomima dramática que trabaja Alexander Alexandrovich Rumnev; y existe la pantomima como tal, pudiéramos decir en estado



puro, cuando las palabras no son necesarias. Yo estoy por esa pantomima, cuando no se requieren palabras. Cuando se requiere hablar, hay que hablar. Fundamentalmente en el cine sonoro. Chaplin se encontraba en una situación sin salida y le fue necesario utilizar mucho la plástica y la pantomima. Pero en el cine sonoro esto no es necesario. En general, repito, la pantomima es, en principio, cuando no se necesitan las palabras, cuando algo es necesario y no es posible decirlo con palabras. He ahí entonces, que eso es interesante. Pero si son posibles las palabras y usted con gestos señala algo allá, ¿qué pantomima es esa? Por ejemplo, cuando los discípulos de Rumnev hicieron el relato de Chejov *Romance con contrabajo*, que fue construido prácticamente sin diálogos, sobre la descripción de los acontecimientos, esto se prestaba para transmitirlo por medio de la pantomima. Pero *Almas muertas*, a mí me parece no vale la pena hacerlo por medio de la pantomima.

Lo que hacen aquí, en el Teatro Taganka, a mí me parece que está cerca del ideal de lo que debe ser la pantomima. Por ejemplo, Pajar en el espectáculo *Los diez días que estremecieron al mundo*, ¿para qué, aquí, las palabras? En esta escena hay el símbolo y la realidad más exacta. Yo, en

idea exige su medio expresivo propio. Un hombre escribió una novela. La novela no es el escenario, ella se construye según sus propias leyes. Por eso siempre toda escenificación es peor que su fuente de procedencia.

Si el hombre escribió una comedia no es posible hacer de ella una tragedia. Es necesario intentar comprender al autor, puede ser reevaluarlo desde las posiciones actuales, pero de ningún modo rehacerlo, refomarlo. Eso es contranatura.

De igual manera que cualquier idea, cualquier fragmento dramático, cualquier pieza y cualquier filme demandan sus medios expresivos propios. Pueden ser de plasticidad, pueden ser verbales, de aquello que sea lo más expresivo, que más llegue al espectador, para que la idea penetre en él inadvertidamente, pero de la manera más clara y activa, y que no le sea impuesta.

Es verdad que se puede simplemente decir: la idea aquí es esta. Entonces esta será la tendencia. Esto es a lo que se dedicaba Gorki. Pero si para la encarnación de la idea artística se requiere un medio expresivo como la pantomima y así será más fuerte, claramente más fuerte que simplemente con palabras, entonces es necesario ampliar la pantomima. En caso contrario es necesario ampliar las palabras. O la mímica. O buscar otros medios expresivos. (trad. P.F.D.) ●

# DRAMATURGIA ANGOLANA

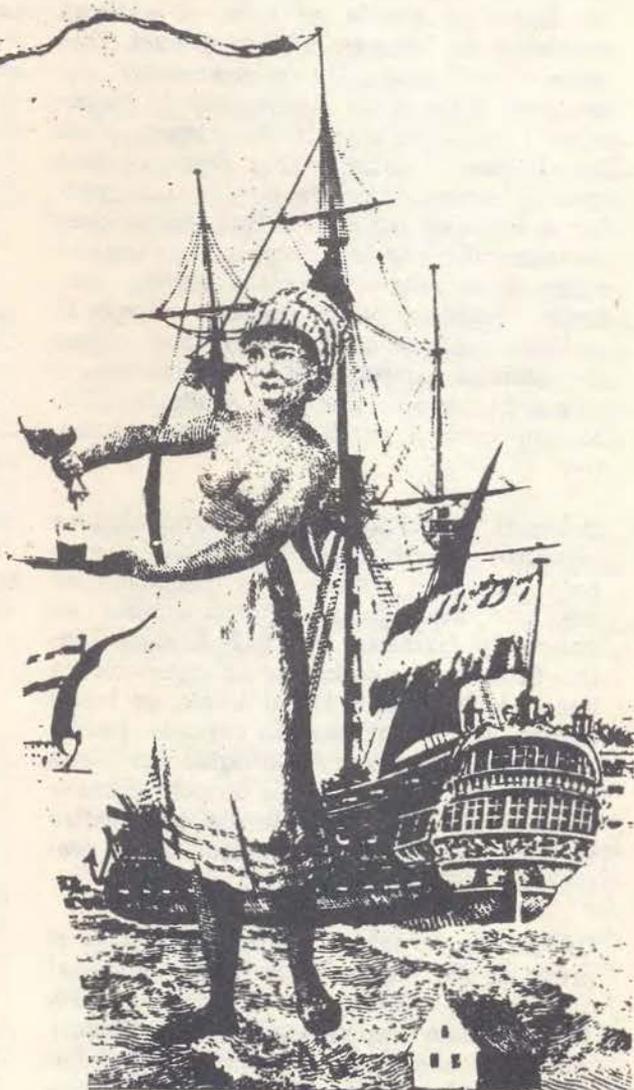
## por la identidad nacional

---

ALFREDO GONZALEZ

Los colonialistas portugueses impidieron el desarrollo del teatro tradicional angolano y no mostraron ningún interés por fomentar un teatro al estilo europeo. Sólo a principios del presente siglo comenzaron a llegar algunas compañías extranjeras que hicieron representaciones teatrales en los principales núcleos urbanos. La Iglesia, por su parte, si recurrió al teatro al igual que lo hiciera en la Edad Media, para propagandizar su doctrina católica. También lo utilizó la Iglesia Protestante. Entrada la segunda mitad del presente siglo, estas dos instituciones religiosas crearon grupos de teatro con adolescentes, a los cuales llamaron Juventud de la Iglesia. Con ellos representaron obras basadas en episodios extraídos de la Biblia. Personajes como el Niño Jesús, María, los ángeles, sólo podían ser encarnados por blancos, mientras que Judas, Satanás y otros negativos, sólo podían llevarlos a escena negros.

En 1967, en plena guerra de liberación, se da un salto en el sentido de afirmación de la identidad, de manifiesta rebeldía contra el engranaje de la sociedad colonial. Los grupos salen del recinto de la iglesia y hacen la conmemoración de la navidad en una choza donde todos eran negros, lo que acarrió la persecución de los organizadores.



Era lógica la postura de la administración colonial frente al teatro, por su carácter de fuerza viva y su relación directa con el público, que le otorga la posibilidad de influir sobre las masas como ninguna otra manifestación artística. Sólo después de derrotado el fascismo en Portugal y durante la segunda guerra de liberación nacional se realizaron algunas representaciones en Luanda. Tenían un carácter muy circunstancial y eran hechas por estudiantes y obreros, destinadas a las familias de las zonas periféricas de la ciudad que permanecían evacuadas en escuelas. El contenido de esas piezas estaba basado en la misma realidad que se vivía, a veces a partir de noticias aparecidas en la prensa.

Una vez alcanzada la independencia un grupo de artistas aficionados formarían el Grupo Teatral Tchinganje, que en su afán de llegar al pueblo en toda su plenitud empleaba un lenguaje rítmico gestual. Este grupo fue el encargado de representar, pocos días después de proclamada la República Popular de Angola, la primera pieza en el nuevo estado: *Poder Popular*, obra que reclamaba la acción concreta del pueblo a favor de las nuevas transformaciones sociales. De ella se hicieron veinticuatro representaciones en escuelas, fábricas, centrales, hospitales, y por primera vez ante el público campesino. El grupo fue objeto de infamias por elementos fraccionarios a raíz del intento de golpe de estado de 1977, lo que llevó a su disolución como colectivo.

Aclarada la calumnia, se hicieron algunos esfuerzos por reagrupar a Tchinganje, pero todo fue inútil debido a la dispersión de sus miembros. Sólo algunos actores se unieron y formaron en 1977 Xilenga Teatro. El nuevo grupo basará su repertorio en temas de la literatura oral *tchwe*, en busca de una línea de afirmación cultural. Estaba compuesto por obreros y dirigido por Mena Abrahantes, un hombre de conocimientos y experiencia en la dramaturgia que realizó un serio trabajo en la búsqueda de un teatro auténticamente angolano.

Un camino no tan afortunado recorrería el grupo de aficionados de la Escuela nacional de teatro, que había sido fundada en 1976. Ellos habían representado primeramente una superproducción de danza y teatro musical titulada *Historia de Angola*, a la que

siguió *Africa liberada*. Estas piezas adolecían de muchos defectos y recibieron severas críticas, después de las cuales la escuela reconoció sus errores e interrumpió las representaciones para emprender la tarea de reflexionar en torno a su programa. Poco después comenzó a desarrollarse un movimiento teatral en fábricas y otros centros empeñados en encontrar una auténtica expresión dramática nacional.

El mismo abandono de que fue objeto el teatro determinó la ausencia de autores dramáticos en la literatura de la colonia. Los escritores no se estimulaban a incursionar en el teatro por las mínimas posibilidades existentes para llevar sus obras a las tablas, además de la censura que se cernía sobre su trabajo. En los albores del teatro angolano se ubica la pieza *Auto natal* (1972) de Domingo Van Dunen. En ella se abordaban asuntos religiosos dentro del contexto nacional y uno de sus méritos esenciales radica en que fue escrita y publicada en una edición bilingüe de portugués-kimbundo,<sup>1</sup> lo que de modo incuestionable marcó un paso firme en el proceso de reivindicación cultural que, enfrascados entonces en la lucha armada, era necesario reforzar. La Liga Nacional Africana, organización progresista angolana, tras muchos esfuerzos pudo llevar a escena la obra.

Con el arribo a la soberanía nacional en 1975 se abre un horizonte nuevo para el teatro en Angola. La inexistencia de una tradición teatral anterior, y por consiguiente, la falta de hábitos de apreciación de espectáculos de este tipo por parte del público obstaculizaban la labor de quienes incursionan en el género, y en consecuencia, su propio desarrollo.

Tres piezas teatrales aparecieron en el período de 1975 a 1980: *La cuerda* (1978), de Arthur Pestana dos Santos (Pepetela); *El círculo de tiza de bombó* (1979), de Enrique Guerra, y *La revuelta en la casa de los ídolos* (1979), también de Pepetela. La muestra es exigua, pero si se compara con el silencio que le antecedió representa un salto.

En ambos autores se aprecia la huella de Bertolt Brecht, influencia que no es privativa de ellos sino que se hace sentir en gran parte del teatro del continente. La presencia de Brecht en el teatro africano no puede

<sup>1</sup> Kimbundo: Lengua bantú hablada por el grupo étnico del mismo nombre que habita en la región de Luanda.



verse como una cuestión fortuita, responde a la necesidad dada por las posibilidades de comunicación con el espectador que propone el teatro épico. Al tratarse de un ente vivo, por las exigencias históricas, el teatro angolano tiene en las técnicas brechtianas medios eficaces para operar sobre la sociedad.

A pesar de que cronológicamente *La cuerda* fue escrita primero, comenzaré por *El círculo de tiza de bombó*, de Enrique Guerra, para después analizar de conjunto la obra de Pepetela. Guerra escribió esta obra infantil como saludo al Año Internacional de la Infancia. Hay que partir, por lo tan-

to, de que la pieza está destinada a un determinado público con caracteres propios, hacia los cuales el autor orientó su perspectiva, tanto desde el punto de vista formal como de las ideas.

Al inicio de la obra *Guerra* expresa que «La idea de esta historia fue motivada por la lectura de una adaptación de Alfonso Sastre de *El círculo de tiza caucasiense*»<sup>2</sup>. En ella retoma la parábola de la justicia salomónica y los principios del teatro épico para insertarse en la realidad angolana actual, con el objetivo de procurar en los niños el rechazo a ciertas posturas que no se corresponden con las concepciones re-

<sup>2</sup> Guerra, Enrique: *El círculo de tiza de bombó*. Cuadernos Lavra y Oficina. Luanda 1980.

volucionarias y entorpecen el desarrollo del nuevo proceso. Al mismo tiempo se propone estimular la admiración hacia figuras y actitudes destacadas de la gesta revolucionaria.

No obstante sus aportes al argumento, Guerra no logra desembarazarse de Brecht y crear algo enteramente suyo. De principio a fin se percibe la huella del dramaturgo alemán, aunque es innegable que la propuesta cumple su propósito educativo.

Mientras que Enrique Guerra parece haber sido el autor ocasional de una pieza teatral, sin pretensiones en el género, no ocurre lo mismo con Pepetela, quien se revela con auténticas posibilidades y en cuya producción se aprecia un salto evolutivo importante entre *La cuerda* y *La revuelta en la casa de los ídolos*. También influido por Brecht toma sus técnicas y las utiliza de acuerdo a un estilo muy personal, y la realidad específica que refleja.

En *La cuerda*<sup>3</sup> Pepetela aclara que los actores para representarla deben ser niños de 12 a 16 años, y el contenido de la pieza se corresponde con las características de la literatura dedicada a esas edades. En la obra, dos grupos halarán una cuerda, uno por cada extremo. El que logre pasar la raya trazada en el piso con la tablilla número tres amarrada a la cuerda será el vencedor. El primer grupo está representado por el enemigo: un norteamericano Holden Roberto, del FNLA; Savimbi, de la UNITA, y Chipenda, racista sudafricano. El otro grupo lo integran cinco combatientes angolanos de distintas regiones del país. Lisiki, bailarín *tchwe*, es juez y narrador. El reclama constantemente al público que piense y tome partido, mientras le ayuda con preguntas indirectas y da descansos en puntos claves donde se hace necesario tomar decisiones. El narrador se limita a ambientar los sucesos y a solicitar la reflexión con su consecuente compromiso, sin expresar conclusiones propias. El grupo representante del imperialismo, cuando comprende que por medio de la lucha limpia no puede vencer, recurre al racismo y al tribalismo con el objetivo de dividir, pero ante la unidad del pueblo que no se quiebra, finalmente es derrotado:

<sup>3</sup> *La cuerda* fue estrenada en Angola en 1978, por el teatrero cubano Ignacio Gutiérrez como parte del programa de formación de los instructores de teatro. La puesta se representó en numerosas actividades de gobierno y en el Primer Congreso del MPLA-Partido del Trabajo. (n. del e.)

Se reitera aquí la preocupación de Pepetela, expuesta en sus novelas, sobre la necesidad de barrer las falsas ideas sobre las diferencias étnicas como un paso capital en la edificación de la nueva sociedad. Las técnicas del teatro épico son bien manejadas y el resultado es una pieza pequeña pero acabada.

Con *La revuelta en la casa de los ídolos* Pepetela realiza un trabajo más ambicioso, tanto por las pretensiones estéticas, por la extensión de la obra, como por su propósito de sacar a la luz un episodio de la historia nacional lejano en el tiempo.

La acción se sitúa en el Reino del Congo en 1514 a raíz de producirse la penetración portuguesa. Uno de los presentadores de la pieza expone en el prólogo: «Tal vez no todo en esta pieza corresponda a la verdad histórica. Dirán los entendidos que este o aquel detalle no fue así, que cierto personaje nunca existió, que otro no pudo haber realizado el papel que aquí desempeña». Y agrega más adelante: «Lo que interesa, y esa es la verdad, es que en aquellos momentos una vez más el pueblo se rebeló y abolió el poder».<sup>4</sup> En esas palabras iniciales se aprecia cierta similitud con lo que plantea Brecht en *Galileo Galilei* después de haberse lanzado la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki.

La obra se inicia cuando los portugueses han logrado parte de sus propósitos, convertir al rey al cristianismo, «asimilarlo» con la finalidad de que les suministre esclavos para el negocio de la trata. A través de las conversaciones entre el herrero y su sobrino Nanga, que se convertirá más tarde en el representante del pueblo, se dan los antecedentes de la historia.

Pepetela deja ver, paulatinamente, las contradicciones de la época, las fuerzas que interactúan en el escenario del Congo y el contexto socioeconómico. En realidad cuando se produce la llegada de los portugueses la sociedad angolana está resquebrajada internamente, la escisión de clases es notable; mientras unos suben los peldaños más altos, otros se hunden en la miseria. Los ibéricos se aprovechan de esta coyuntura para aliarse al rey, porque del éxito que obtengan con esta alianza dependerá en gran medida el éxito de la empresa ultramarina.

<sup>4</sup> Pepetela: *La revuelta en la casa de los ídolos*. Ediciones 70. Lisboa/Luanda, 1980.



La espada y la cruz también están medularmente corrompidas. El padre, representante de la iglesia católica, no puede ocultar su menosprecio por los negros, a los cuales considera «ladrones, gente de moralidad asquerosa». Es él quien idea recoger sus fetiches y amuletos, en contubernio con las autoridades portuguesas, para que se rebelen contra el rey y así tener un pretexto para llevarlos a Sao Tomé y Brasil, donde «sus almas serán salvadas», a la vez que «ayudarán en las plantaciones de caña de azúcar». Ser mezquino y egoísta, el Padre representa el reverso del espíritu humano y del sacrificio predicado teóricamente por el catolicismo.

El poder del pueblo siempre está latente. Al analizar la situación, Nanga comprende que el verdadero problema no está en el aspecto religioso y que lo esencial es saber quién tiene la fuerza. Cuando le retiran los fetiches manifiesta: «...mantendremos intacta nuestra fuerza porque no era ahí donde residía».<sup>5</sup> Para él el poder está en el pueblo y en su unión.

Nanga descubre también que es la palanca económica quien determina la actuación de la iglesia y de los demás portugueses, a quienes ella apoya, por eso «el Padre sólo dice aquello que interesa a los comerciantes». De igual forma se pronuncia contra el orden anárquico establecido en el Congo desde mucho tiempo atrás, al cual había que respetar por el simple hecho de considerarlo una tradición, mientras el rey y la aristocracia robaban al pueblo. Nanga esclarece a las masas en sus ideas y las lleva a la lucha. Los representantes de la

aristocracia congoleña que han perdido poder quien aliarseles, pero Nanga les advierte que una vez que el pueblo tome el poder ellos no recuperarán los beneficios de otra. La acción contra el rey se torna también contra la aristocracia. Finalmente Nanga muere y la sublevación es sofocada, merced al mejor armamento. La obra termina con las palabras de la amada de Nanga, Kuntuala, cuyo nombre quiere decir futuro, cuando dice que a pesar de las sombras ella ve una luz que irá avanzando y algún día cubrirá toda la tierra.

Pepetela logra aprovechar los episodios del Reino del Congo y acentuar su eficacia en el contexto actual. Poseedor de una clara concepción de la historia, sustentada en el conocimiento profundo de los principios del marxismo-leninismo, no maneja aisladamente acciones y personajes sino que los vincula dialécticamente a la realidad económico-social en la que se gestan. De *La revuelta en la casa de los ídolos* emana el papel que juega el pueblo en el desarrollo de la humanidad, su fuerza, y la necesidad de cohesión cuando se lanza al reclamo de sus derechos. Y el autor quiere enfatizar en un problema que aún subsiste en la sociedad angolana y que es preciso superar para llegar a mayores conquistas.

Pepetela anuncia un futuro valedero a la dramaturgia angolana. Con su obra se ubica no sólo como la figura cimera del género en su país, sino que ocupa un lugar prominente en África y en los países de expresión portuguesa. El teatro angolano ha arrancado sobre bases firmes en la búsqueda de una expresión nacional ●

<sup>5</sup> Ibidem.

# ¿TEATRO DE CIRCUNSTANCIA?

ESTHER SUAREZ DURAN  
Fotos.Hastié

## LA EXPECTACION

Comenzó tiempo atrás. Cuando a fines del 85, Albio Paz hablaba del inicio de una investigación en el ámbito de la primera industria del país, proceso que, según la práctica de este creador, convirtió en necesidad lo que inicialmente constituía una obra por encargo, pues es precisamente a instancias del Comité Provincial del Partido, que El Mirón Cubano y Albio Paz comienzan a desarrollar una extensa indagación en un complejo agroindustrial de la provincia de Matanzas.

El fundamental problema que había dado lugar a la preocupación de los dirigentes de la provincia era el bajo rendimiento de la agricultura cañera; en apenas unos años había descendido estrepitosamente.

La primera fase de la indagación abarcó a dirigentes políticos y administrativos del sector agroindustrial. Un mundo de problemas saltaba a la vista: estructuras que obstaculizaban la buena marcha del proceso, falta de exigencia y cierto fatalismo ante las situaciones climatológicas de los últimos años. Como consecuencia directa se había generado en los trabajadores una mentalidad que los hacía cada vez menos productivos y los llevaba al desaprovechamiento franco de la jornada de trabajo, de la cual, en ocasiones, invertían hasta media sesión en labores privadas. El mismo sentimiento de impotencia se palpaba ante los problemas, a la vez que se convertía en práctica cotidiana la aparición de soluciones disparatadas que creaban nuevos conflictos.

Por otra parte, en aquellos momentos las condiciones del país no posibilitaban un movimiento de abajo hacia arriba, por lo cual los dirigentes intermedios y los trabajadores más conscientes acababan mordiéndose la cola. La situación de caos sería definida por Fidel durante el primer encuentro con los dirigentes de empresas con un comentario: «Esto es la locura a caballo».

Antes del proceso de investigación, ya se había producido el encuentro artístico entre el dramaturgo-director recién llegado y el colectivo teatral de la provincia. De esta relación saldría un primer espectáculo sobre una obra de Carlos Felipe: *De película*, que serviría sobre todo para el mutuo descubrimiento, para la prueba conjunta de fuerzas. De modo que cuando a inicios del 86, Albio Paz se sentó a escribir lo hizo para un colectivo específico, para actores conocidos. Y el tema no le era ajeno. Venían a su memoria las experiencias como fundador del Teatro Escambray y luego del grupo Cubana de Acero.

Pasaron largos y febriles meses. En los esporádicos viajes que Albio hacía a La Habana se revelaban pequeñas partes del misterio. Sin dudas, se generaban ideas audaces, valientes. La expectación crecía. De repente, un día llegó la noticia: La primera versión del texto estaba lista. Se iniciaba el arduo proceso de confrontación con la escena, de reconstrucción de lo escrito. Empezaba el montaje.

críticos

Los rumores circulaban con insistencia. Venían en boca de la gente que visitaba la provincia y como lugar obligado compartía los ensayos con el grupo. La parquedad de Albio no hacía más que acrecentar el interés alrededor del enigma.

Entre tanto, el panorama del país había cambiado. El proceso de rectificación sacaba a la luz los errores que se habían cometido durante los últimos años. De ello precisamente trataba la obra.

La percepción del artista —como se sabe— penetra de modo peculiar en el desarrollo de los fenómenos y procesos sociales. Los avizora y pone al desnudo, en ocasiones, mucho antes de que estos lleguen a tener una respuesta en el plano político. Esta particularidad del arte incide, en las condiciones del socialismo, en su relación con la política. El teatro ocupa un lugar importante por su carácter tribunicio, de agitación, de diálogo directo y vivo entre escena y público.

Aún está fresca la experiencia del Teatro Escambray con *Molinos de viento*, que discutía las contradicciones que se estaban generando en el proceso docente-educativo, mucho antes de que ocuparan un lugar de primer orden en la esfera política. Pero en el caso de *Con el gato de Chinchila* ocurría un fenómeno curioso. La obra se había adelantado, en cuanto texto dramático, al proceso político que sobrevendría des-

pués. Pero la dilatada fase de montaje hizo que el resultado escénico —y con él su consiguiente difusión y conocimiento— se inscribieran en la rectificación más bien como eco, como consecuencia, como epigono artístico.

La primera carta de triunfo que tenía la propuesta, el develamiento de un sinnúmero de contradicciones y problemáticas que caracterizaban la esfera económica, no llegaba con su valor de primera denuncia, aunque durante las pruebas iniciales, ante públicos previamente seleccionados: cuadros y trabajadores de la industria azucarera, militantes del Partido y la Unión de Jóvenes Comunistas, el clima existente permitía la recepción plena de la obra y su amplio cuestionamiento.

#### LA CONFRONTACION

Así las cosas, por fin llega *Con el gato de Chinchila* al Festival de Teatro de La Habana, ante un público ávido y bien dispuesto.

El primer acto expresa la esencia de la obra: el caos económico que reina en una empresa azucarera, las soluciones erróneas que se dan a los problemas, la desorganización en la gestión dirigente. No pretende narrar una historia, ni delinear personajes con individualidades psicológicas. Asume un modo farsesco donde se dibujan tipológicamente los personajes, con un tono perenne de juego.



La personificación de «la locura a caballo» aparece repetida e innecesariamente en escena porque el estado de dislate se manifiesta en todo el desarrollo de los sucesos. Quizás era preferible su evocación, en todo caso su presencia como personaje referido y actuante sólo a nivel de las consecuencias que su influjo produce. A la vez, el acontecer resulta reiterativo y plagado de momentos que, si bien provocan la risa, nada aportan porque responden a la necesidad de cambios de vestuario que algunos actores deben efectuar en brevísimos espacios de tiempo.

El segundo acto es ya la asamblea: las consecuencias de esta locura. En él se dirimen los conflictos en un estilo totalmente distinto. El tono es de un marcado realismo, aún cuando aparezcan algunos elementos del absurdo y de la farsa.

Albio confiesa que es una intención de la puesta que el sabor de comedia de la primera parte lleve al público a divertirse con aquella locura y luego esta diversión se convierta en un hecho casi trágico durante la segunda. Aún así, el acto no queda resuelto en términos artísticos. Ocurre que no se logra una auténtica traslación de la problemática que se plantea en la realidad al plano del arte.

En el diseño escenográfico hay soluciones de interés: grandes telones con motivos fabriles, hermosos y estáticos, confieren a la acción lúdica un contexto apropiado, quizás de entorno perenne, que actúa como testigo hierático de todo este acontecer. Otros elementos de la puesta, no actúan con plena eficacia. El vestuario, en algunos casos, aparece muy trabajado e imaginativo pero en los personajes que representan las organizaciones dirigentes de la empresa, hubiera admitido también un diseño no tipificador. La banda sonora tiene valores musicales indiscutibles, sólo que por momentos se hace estridente y en otros no se integra verdaderamente a la acción.

Un mérito innegable de la puesta se halla en el plano del trabajo actoral. El Mirón Cubano muestra un elenco parejo en su desempeño, donde muchas interpretaciones resultan verdaderas creaciones. En particular, todas las de ese magnífico comediante que es Adrián Morales, y que lleva sobre sí la responsabilidad de cuatro roles (el pelotero, el cocinero, la quinceañera y el saltimbanqui) y que sorprende y deleita al espectador en cada una de sus salidas.

Como primer balance, *Con el gato de Chinchila* trae la posibilidad de tratar la temática —para muchos árida— de la producción, con un notable acento humano y poético. Pero creo, que con la misma nostalgia que expresaban sus personajes por el referido Chinchila, salían los espectadores del teatro. La nostalgia por lo acabado, pues la pieza alude a un mundo todavía en ciernes. Y la nostalgia es legítima porque la vida económica y las relaciones que de ella derivan, con sus poderosos conflictos humanos, debe formar parte del panorama de nuestro teatro; y porque su tratamiento no tiene que emparentarse con el burdo panfleto. El público sigue buscando, sabe que es posible la imagen perfecta de ese sugerente gato. La espera.

## LAS MOTIVACIONES

Una imagen utilizada por el entonces Primer Secretario del Comité Provincial del Partido alusiva a la muerte, fue para Albio Paz una innegable provocación. El juego con la muerte, el uso de sus rituales, el humor negro son constantes entre los recursos escénicos del dramaturgo. Por ello, entre otras obras, piensa uno en *La vitrina* como antecedente obligado. Y también por el tono, el carácter de los personajes y la forma en que ambas piezas pretenden comunicarse con el público.

Claro, que Albio hace una afirmación con la que estoy totalmente



de acuerdo: «Uno no se puede burlar de lo que no conoce con profundidad. Cuando se conoce algo a fondo, se puede llegar a jugar con eso. Cuando uno no conoce, enfrenta las cosas solemnemente, como con demasiado respeto».

Este es el caso de *La vitrina*: el conocimiento. No puede olvidarse la procedencia campesina de Albio. El del desconocimiento o primer asomo es el caso de *El acotejo*, último proyecto de Paz en Cubana de Acero. Obra de un novel autor dramático, Sirio Soto, esta pieza trataba cinco años atrás con tono incisivo

y ácido, y un sistema de imágenes escénicas que mucho recuerda a *Con el gato de Chinchila*, la prostitución de un grupo de jóvenes obreros por el pago de normas que no se ajustaban a la realidad.

Albio se acerca ahora a un tema más conocido —previa experiencia en Cubana— con recursos ya probados. Logra, sin lugar a dudas, el tono del humor, el desenfado rayano en el disparate, pero se extraña el virtuosismo y la gracia de *La vitrina*, la coherencia y profundidad avizoradas en las claves escénicas de *El acotejo*.

Según el propio autor *Con el gato de Chinchila* es un paso hacia el teatro que le interesa. Obras como *Huelga* han dejado de motivarle. No busca ni quiere ese tipo de estructura, esa solidez dramática. Confiesa haber defendido —y esto es evidente en alguna de sus obras, *Autolimitación* por ejemplo— la idea de que el teatro debe aferrarse siempre a los problemas del individuo, con independencia de que aspire a tocar problemas sociales. Sin embargo, siempre ha hallado contradicciones entre la perdurabilidad de una obra y la necesidad de llamar la atención sobre determinadas cuestiones.

Para Albio es vital ese teatro que él denomina circunstancial, del aquí y del ahora, y debe tratar problemas que no necesariamente trasciendan en el tiempo, pero que golpeen fuertemente en su momento. Como todo arte, debe partir del rigor, la seriedad, la experimentación, y debe pretender en su lenguaje llegar a las capas de la población que no se sienten hasta hoy motivadas por el teatro.

Ello quizás explique el interés del dramaturgo por el teatro bufo como fenómeno socio cultural, del cual encontramos cierta asimilación en *Con el gato de Chinchila*. De ahí su interés más inmediato en hacer teatro callejero y su convicción de que, en esta búsqueda, la estancia en provincias puede ser más fructífera que el trabajo en la capital.

#### LA POLEMICA

Todo arte riguroso que se expresa en un auténtico lenguaje, ¿no trae en sí mismo la posibilidad de la trascendencia? ¿No será que lo trascendente e «imperecedero» tiene que ver con la profundidad del enfoque, con la propia trascendencia del fenómeno en su esencia? O mejor aún ¿no es el reflejo artístico la aparente y espontánea coincidencia de fenómeno y esencia, particularidad y ley?

Si de lo que se trata es de la vocación por un teatro de agitación, de marcado efecto propagandístico, ¿toda verdadera obra de arte no lo es? ¿Toda representación de la vida, no se relaciona del modo más directo con la función social activa de la obra de arte? Es imposible que tal representación sea la exposición imparcial, carente de orientación y de exhortación a una toma de partido.

El arte es la producción más elaborada del sujeto creador. La relación con él supone un determinado grado de preparación de la personalidad. No hablemos ya de la percepción adecuada del producto artístico, quedémonos tan solo en el umbral del proceso, en el grado de motivación necesario para disponerse a consumir una obra de arte. En esta batalla claro que interviene el teatro y el movimiento artístico en general de un país o de una sociedad dada, pero no solamente ellos.

¿Hasta qué punto el teatro de la circunstancia es arte y hasta qué punto todo arte no toma en cuenta y parte de la circunstancia?

Quizás sea más fácil considerar *Con el gato de Chinchila* como un teatro de circunstancia, insistir en hablar de ello sólo en términos de su efectividad político-social, pero ¿no sería más efectivo poder crear un producto capaz de soportar una discusión en términos artísticos? ¿No sería entonces mayor su efectividad en el orden ideomocional de los individuos?

Está probado que nuestro público —y cualquier público— responde a los temas de actualidad, a los que penetran aquellas zonas de la realidad que agitan sus vidas. El problema sigue siendo su tratamiento. Su verdadera penetración artística, de modo que el artista potencie estas preocupaciones y oriente en torno a ellas la actividad transformadora y consciente del hombre.

Aquí no termina la polémica. Esto pienso yo. ¿y los creadores? ●

# ¿GATO POR LIEBRE?

WILFREDO CANCIO  
Fotos.Hastié

Quiero primeramente reconocer una virtud: Albio Paz es un dramaturgo contencioso. Toda su creación está marcada por esa voluntad de contender, polemizar y provocar la discusión colectiva en torno a los latidos sociales de la realidad cubana contemporánea, algo que siempre deja su dosis de provecho artístico.

He vuelto con detenimiento sobre la dramaturgia de Paz a propósito de su más reciente obra, *Con el gato de Chinchila o la locura a caballo*, estrenada por el Teatro Mirón Cubano de Matanzas. Y no podría ocultar que el autor mantiene aquí su vocación intacta: penetrar en el universo multifacético y contradictorio de los cubanos que «aquí» y «ahora» levantamos la nueva sociedad socialista; vuelven las mismas motivaciones y procedimientos creativos, las expectativas de participación masiva del público, el superobjetivo —inveterado— de que el teatro accione como sensible agente de cambio.

Toda su obra se ha edificado bajo el signo de la creación colectiva, en tanto considera el proceso investigativo preliminar en grupos sociales, comunidades y colectivos laborales, como aporte medular en la consumación de la verdad artística. Bien durante su estancia en el Grupo Teatro Escambray o en sus intentos posteriores por la Sierra del Rosario, en sus proyectos para el barrio capitalino de Cayo Hueso o en la etapa con Cubana de Acero, o precisamente ahora con el Mirón —cuya dirección asumió en fecha cercana—, Albio Paz ha laborado siempre en función de un colectivo teatral y de una colectividad de intereses inaplazables. La urgencia crítica y la inmediatez comunicativa —acaso *utilidad mediata*— ha singularizado su itinerario dramático.

*Con el gato...* se nutre de tales experiencias y sus intenciones responden a la «estrategia» movilizativa del teatro de Albio Paz. Pero quisiera evitar cualquier malentendido.



Reconocer la validez y la necesidad de esta manera de apropiación artística de la realidad no puede llevarnos a la conclusión de que este es el teatro más válido y más necesario. Toda ablación exclusivista es empobrecedora y no pocas veces hemos pecado de esa «moda».

Va siendo hora de coincidir, y para siempre, en que necesitamos por igual de todas las maneras de hacer teatro. Sólo la multiplicidad puede enriquecer culturalmente a nuestra sociedad. Unas formas de hacer teatro podrán ser más renovadoras y audaces que otras, pero *todas* resultan gananciosas. Claro, siempre que se haga *teatro de calidad*.

Hechas estas aclaraciones resulta más desprejuiciada y justa cualquier reflexión sobre la obra que me ocupa.

#### NACIMIENTO DEL GATO

¿Qué lugar ocupa *Con el gato...* en el teatro de Albio? ¿Cómo valorar sus resultados artísticos? ¿Cuáles son sus aciertos y limitaciones más visibles? ¿Qué esperamos de su autor a estas alturas?

Digamos que *Con el gato...* se inscribe en una etapa de la evolución del dramaturgo centrada temáticamente en los procesos productivos fabriles y las actitudes de la masa laboral. Si anteriormente el mundo del campesino cubano ante las impetuosas transformaciones revolucionarias (recordemos *La vitrina*, *El paraíso recobrado*, *El rentista*) y los conflictos de marginalidad en la barriada urbana de Cayo Hueso (*El mal de los remedios*, *El robo del motor*, *Antón Pirulero*) habían establecido dos momentos significativos en su creación, a partir de su entrada al grupo Cubana de Acero (finales de los años 70) se abre un período de preocupación por el universo obrero. Y cobrarán vida títulos como *Huelga* —su pieza mayor— *El remachador de remache*, *El desesperado de avanzada*, *Los tres burritos* y *Autolimitación*, esta última

necesitada aún de una justa valoración por parte de la crítica.

*Con el gato...* aparece en un momento en que el dramaturgo ha acumulado vasta experiencia no sólo en la concepción del quehacer colectivo sujeto a investigaciones sociales, sino en el entendimiento cabal y reflejo artístico de las problemáticas obreras. El proyecto llamó la atención, fundamentalmente, por su actualidad y polémico acercamiento; si se sumaba la madurez de un creador como Albio Paz, había entonces suficientes razones para estar expectantes.

La obra se gestó con un legítimo propósito profiláctico. Partiendo de una idea planteada en una asamblea partidista en Matanzas sobre la necesidad de investigar la situación de los complejos agroindustriales de la provincia, los integrantes del Mirón Cubano optaron por darle cauce artístico a las acuciantes inquietudes de ese sector productivo. Comenzó así una faena investigativa que integró entrevistas personales, asistencia a asambleas, encuestas con los trabajadores; todo lo necesario para arribar a un hallazgo de esencias.

De hecho, el intento no pretendía circunscribir el planteo artístico a las irregularidades en un grupo de empresas del sector azucarero del país, sino proyectarlo con referencias asequibles a cualquier centro o colectivo laboral: «un teatro para grandes mayorías», según se expresa en las notas al programa.

#### EL GATO EN EL CAMINO

*Con el gato...* resulta, en definitiva, una obra-cuestionamiento a la insuficiencia del trabajo político, la inercia, la indolencia y la esquematización burocrático-robotizante de los mecanismos de gestión empresarial, situación que hemos padecido en estos años en detrimento de los supremos propósitos laborales. Asunto serio e inaplazable en nuestro acontecer de hoy. Pero el dra-



maturgo quiso apelar a la conciencia del espectador mediante la seria irreverencia del humor y nos presentó una comedia de tono farsesco como recordándonos la máxima santuliana de enmendar las costumbres riendo.

Salta a la vista rasgos de continuidad formal en relación con obras precedentes. Estamos ante el dramaturgo capaz de hilvanar diálogos chispeantes, cáusticos, vitales; de manejar eficazmente los valores del humor negro, el absurdo y el gro-

tesco; de jugar una y otra vez con el recurso del teatro dentro del teatro y sintetizar influencias de las propuestas estructurales del drama brechtiano.

La perspectiva crítica del autor es amplia y penetra en cada uno de los vericuetos del caos organizativo que gobierna el escenario laboral tipificado. Pero en este afán abarcador creo que aparece la primera limitante: todo el discurso dramático desde la misma entrada del Saltimbanqui a la escena se revela como una sucesión de consecuencias que

raya más en la reiteración anecdótica que en el desentrañamiento de motivos.

Junto a la necesidad de anudar más las situaciones presentadas en función de «la nociva fuerza de la -mala- costumbre y la exigencia de tornar nuestro heroísmo épico en cotidiano», el texto adolece de una diversidad de lenguajes -acentuada en la puesta en escena-, que desfavorece un tanto su efectividad.

Pienso, por ejemplo, que el tono excesivamente grave y conminatorio de los parlamentos del personaje Atravesao, las recurrencias metafóricas al Gato de Chinchila -símbolo esperanzador- o la breve escena de Patrás 1 y Patrás 2 (por cierto, muy influida por *El rentista*), no logran sintonizar del todo en la representación.

Es precisamente la puesta en escena -que corresponde también a Paz- el elemento más urgido de meditación por sus creadores. (Después de su estreno y primeras representaciones, la obra ha tenido ajustes, pero estos apuntes parten de su inicial concepción en dos actos).

El planteamiento farsesco -«la eterna juventud de la farsa» diría Carpentier- posibilita una comunicación real, que parte del desenfado en la solución de las situaciones narradas y en la concepción misma de sus personajes arquetípicos. Saludo el empeño de ofrecernos un espectáculo de cierta elaboración en el montaje, echando abajo dudosas tesis de «limitación» y «pobreza» en este tipo de concepción estética. Se acentúan las aproximaciones analógicas y homológicas, se despliegan mayores recursos de vestuario (muchos en función connotativa), el empleo de la música se activa con los ejecutantes en la escena, y la pluralidad de personajes incorporados hablan igualmente de pretensiones y exigencias mayores. Aceptemos la evolución. No olvidemos que Lunacharski nos dejó una lúcida advertencia: «Expresar los intereses del

pueblo quiere decir elevar sus demandas y no orientarse según los gustos y opiniones atrasados».

Pero... el arte es también cordura. Creo que *Con el gato...* pierde también fuerza por la falta de un orgánico crecimiento de sus acciones, por la repetición indiscriminada de planteamientos, recursos y movimientos escénicos -que a veces parecen «resolver» el cambio y entrada de otro personaje-. Ciertamente la puesta en escena se dilata para reincidir más que para descubrir.

Así el momento de desenlace llega tardío y la solución de acorralamiento de La locura a caballo (personaje cuya corporeidad debía ser reanalizada también por reiterativa de una evidencia situacional) se suma a un panfletario discurso final que reduce el alcance persuasivo y la trascendencia de esta propuesta del Mirón.

*Con el gato...* sin embargo, no deja de tener algunos atractivos. El trabajo de actores es competente en su generalidad; la escenografía y el vestuario diseñados por Rolando Estévez aportan un singular colorido y explícitas referencias del contexto, logrando una sugerente ambientación; la música compuesta por Julián Fernández e interpretada por el grupo del Teatro Mirón Cubano, aunque sin excelencias, se incorpora eficazmente como elemento distanciador y apoyo transicional entre las escenas.

Diría que *Con el gato...* es un resultado mediatizado. Falta aquí la riqueza conceptual, el aprovechamiento de las situaciones, la síntesis expresiva del mejor teatro de Albio Paz.

Llevar a la escena la realidad de hoy como posibilidad de reflexión crítica es una misión encomiable. Pero es justo también que le exijamos a ese arte urgente y necesario un máximo de rigor. Para bien de los destinatarios y de todo el teatro cubano ●

# ESTUDIO LIRICO: un paso hacia el futuro

---

MIGUEL A. SIRGADO

En el terreno artístico, bien se sabe, la variedad en las opciones produce el desarrollo. El público, siempre juez y destinatario asume esta polifonía como punto de referencia y partida no sólo para establecer simples preferencias en la gama de sus gustos, sino para que su cultura se afiance y amplíe en términos de sedimentación. La plástica, la música, el teatro, han dado muestra universal de estas posibilidades.

El arte lírico —tema que nos ocupa— ha sido visto como un fenómeno especialmente representado de las más diversas formas. No sólo las ya tradicionales óperas-rock, con ascendencia directa en el musical norteamericano, sino los propios clásicos del repertorio operístico mundial, van insuflando cada vez más un aire contemporáneo a sus formas —una suerte de ruptura con la pureza de los siglos—, con la incorporación de todo el arsenal que el arte de hoy ofrece.

Esto, por supuesto, no impone una actitud de divorcio a ultranza. Más bien se trata de complementar, de enriquecer, la imagen esencial de un género, que si bien ha preservado sus características primigenias a partir de una actitud emparentada con la de una hermética cofradía, corre el riesgo de envejecer también en nombre de un respeto a la tradición que no es ya ni respeto —pues se puede confundir el término, utilizado más en su carácter ético que en su carácter práctico—; ni

tradición —pues se trata más bien de una sucesión de gustos personales perpetuados en el tiempo con su supuesto carácter histórico y no de un proceso de códigos bien concretos en la manera de representar, transmitidos directamente de generación en generación.

La propia economía del arte impone la aparición de formas flexibles en relación con las grandes formaciones tradicionales para por otra parte, subsistir con producciones menos costosas y de más fácil ma-

Foto Antonio López



nejo. Si bien la Opera de Pekín es y será el espectáculo de siempre, no dudo que los pequeños grupos formados al margen de su producción habitual por figuras provenientes de sus filas, tengan relevantes valores artísticos y funcionalidad práctica.

En nuestro medio se ha dado un fenómeno asombroso. Bajo la dirección de la soprano Alina Sánchez, ha nacido una singular agrupación: el Estudio Lírico de las Artes Escénicas. La Sánchez, quien desde los inicios de su carrera profesional integró el elenco de la Opera de Cuba, cantando en importantes plazas del mundo y ante los más exigentes públicos, decide hoy reunir a una serie de jóvenes valores y trabajar no sólo en la producción de espectáculos, sino en la constitución de un núcleo-taller donde ellos mismos sean los primeros en sedimentar su cultura general de grupo. La directora siempre ha manifestado la necesidad del desarrollo sobre la base de afianzar los conocimientos en el cantor, lo cual amplía sus posibilidades dentro de la escena.

Y qué mejor para un comienzo que el estreno de la obra cubana *María la O*, de Ernesto Lecuona, que ya en 1931 marcaba hitos en el florecimiento de las compañías nacionales de teatro lírico. Dirigida esta vez por Nelson Dorr, de quien sería retórico señalar su trayectoria por la escena dramática cubana, *María la O* logra ser un espectáculo brillante. Pienso, primero que todo, en la posibilidad que tiene el espectador de asistir al teatro despojado del sentido de «obligación cultural» que imponen los clásicos no actualizados, para disfrutar de un espectáculo que se renueva a partir de la esencia misma del género.

Si bien es cierto que *María la O* pertenece por derecho propio a la historia de lo mejor de la lírica cubana, es también importante saber que en su génesis está la posibilidad de distraer y enamorar por su

forma de representar. Esto, mientras no se convirtió en mera regla histórica, fue una regla práctica, y Dorr justamente se apoya en la posibilidad de descentrar la imagen histórica de la zarzuela, para convertirla en su telón de fondo.

El espectáculo lo constituyen imágenes de gran plasticidad como la impresionante procesión inicial, donde ya no se sabe si en el altar se adora a la Caridad o a la increíble mulata de rumbo así como las danzas negras ejecutadas por el grupo Raíces Profundas, quienes nos dejan el delicioso regusto a buena realización. Aparecen otras logradas imágenes, distribuidas en una estructura de cuadros que no responde únicamente a la norma propuesta en el original y si a una intención cinematográfica de mezclar el drama cantado con el argumento. Es decir, la fábula simple del niño Fernando, blanco y rico, enamorado de María la O, la mulata más famosa entre todas, no es el centro de esta puesta en escena. Ellos, ante la avalancha de la gran fiesta de cuna en casa de Caridad Almendares, o el cabildo de la Noche de Reyes, o el coro de curras y curros en el manglar, constituyen la justificación de una necesidad mucho más profunda que consiste en dar movimiento al escenario mostrando una sociedad contradictoria en dimensiones de volumen, color, dinámica y sonido. Los cantantes se transforman en bellísimos juglares que pueden ejecutar cualquier fantasía sobre algo que conocemos y que aquí se nos presenta de un modo diferente.

Dorr ha ido más a la búsqueda sensorial en el espectador, que a lo puramente reflexivo. Y es justamente esto lo que hace reflexionar sobre el espectáculo. Las interpretaciones de los roles fundamentales por jóvenes como Mayda Galano, Teresa Guerra, Maribel Ferrales, Madelín Alonso, así como Rodolfo Chacón y Angel Cárdenas, son una buena muestra de lo que con



Foto Antonio Lòpez

dedicación formativa puede obtener el Estudio Lírico, no sólo con las voces solistas sino también con los coros. Hay que pensar muy en serio cuando llegamos a saber que *María la O* fue el debut profesional para la gran mayoría del elenco. Esto, matizado por la participación de otras figuras más experimentadas como la propia Alina Sánchez, Germán Pinelli, Aurora Basnuevo y la siempre sorprendente María de los Angeles Santana, quienes entablan contrapunto perfecto con el resto del reparto de esta puesta en escena.

La escenografía y el vestuario a cargo de Gabriel Hierrezuelo y Eduardo Arrocha, respectivamente, son dignos de resaltar, en tanto demostraron que es posible lograr una

escena funcional, acorde a los requerimientos de la puesta, descartando el oropel que pretende justificarse con la «fidelidad a la época». Las luces de Carlos Repilado vienen a ser el colofón de esta convincente atmósfera.

El equipo de trabajo del Estudio Lírico ha logrado hacer de la zarzuela un acto amoroso, del cual son beneficiarios tanto el público más joven como el más conocedor y exigente. Esta realidad confirma la necesidad de diversificar, es decir, enriquecer las opciones en la producción escénica. De ahí la sabiduría implícita en la selección de la cita de Brecht que encabeza el programa de esta versión de *María la O*; *En el caso tiempo / que nos toca vivir / decir: tú y yo / y no: tú o yo / es el paso más grande / hacia el futuro* ●

# VIOLENTE: polémico punto de partida

---

FRANK PADRON NODARSE

*...Yo aconsejaría un olvido voluntario de los esquemas y adentrarnos con la fuerza del recién nacido a lo desconocido. También recomiendo no dejar olvidada en nuestras casas a nuestra compañera sensibilidad. Traerla y sentarla en nuestras piernas o este experimento caería de sentido...<sup>1</sup>*

*Violente* fue de esas piezas que no sólo no pasan por nuestra escena con la indiferencia como «fruto de siega», sino que siembran bastante polémica en torno.

Como reto al fin, el también llamado *electrodrama* creó varios grupos: los detractores a mansalva, los simpatizantes incondicionales, y un término, no digamos medio precisamente, pero sí equidistante entre virtudes y defectos que debe ser —no siempre es— la postura del crítico.

Confieso de entrada mi saludo a *Violente*, primero por ser la «primera» —valga el pleonismo—; después, por los criterios que espero desarrollar aquí.

## VER O NO VER

*...Flotar por los universos melódicos en pos de RUTE y AQUA. Esa es la cuestión. Dejarlos hacer el poema, en vivo, sobre nuestras conciencias. Nos martillarán el cerebro con sonidos. Nos dispararán el alma con compases. Pero sobre todo, reconquistarán a ese anciano joven que nos persigue toda la vida: el amor.*

En otras ocasiones, he reflexionado desde estas mismas páginas sobre la ópera, esa centenaria hija del teatro y la música, en sus apreciables tendencias renovadoras.

Aún sin trascender el inicial «tanteo», ni alcanzar generalmente la cristalización estética (óperas-son del Conjunto Nacional de Espectáculos, alguna ópera-salsa), ha habido por lo menos variados y serios intentos, que alcanzaron en la ópera-trova *Donde crezca el amor*, de Angel Quintero, su primera conquista cerrada.

Pero la ópera rock, con todo y la importancia del género musical que la apellida, —más allá de eso, todo un sello generacional, un lenguaje, una marca de identidad epocal— era la hija expósita.

Excepto una fallida experiencia que ni resistiría el análisis —*La corte de Faraón*, en su versión rockera—, el panorama ostentaba una vergonzante indigencia, diría mejor desnudez.

Surge la cuestión: ante la inexistencia de un rock cubano (causa) no podría realizarse una ópera rock cubana (efecto). Pero no deja de ser un sofisma, ante todo porque irrumpiría también aquello del engarce, la relación entre los elementos que integran la ley de lo particular —lo singular— lo universal, y es que el rock, aun cuando no demos todavía el sello que nos particulariza (como si los va dando en el continente, Argentina, y hace tiempo en Europa, numerosos paí-



Foto Antonio López

ses socialistas), es patrimonio universal. Porque, además, una ópera rock, como cualquiera otra, como una ópera «ortodoxa», no tiene país después que penetra en la sensibilidad de sus receptores, los cuáles —sin permiso— se apropian de ella. Porque, simplemente, no tienen nacionalidad *Jesus Christ Superstar*, o *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, por hablar de precursores, de clásicos ya en su modalidad genérica, como tampoco la tienen *La Traviata*, *Tristán e Isolda*, ni *Cavalleria rusticana*, o ¿por qué no decirlo? *El caminante*.

*Violente* se recibió con entusiasmo por quienes supimos *ver*, por quienes valoramos en ella una propuesta novedosa y agresiva, en el mejor sentido.

#### EN NOMBRE DE LOS NUEVOS

De sólo ojear los créditos en el programa de mano, resultaba estimulante encontrar que la pieza era realizada casi totalmente por jóvenes, lo que garantizaba sangre fresca *per se*, indispensable para una empresa de este tipo: Dos escritores prolíficos, Chely Lima y Alberto Serret, tuvieron a su cargo los textos: tanto lo hablado (mínimo) como las letras de las canciones. Enrique Núñez Díaz y Yara Iglesias fueron asistentes de dirección. La música, orquestación y dirección musical fue responsabilidad de dos indiscutibles talentos en ese campo: Mario Daly y Edesio Alejandro, este último actor protagónico junto a Cristina Rebull. Además: bailarines del colectivo *Retazos*, parte

del grupo Monte de Espuma en escena...

No quiero excluir del equipo a alguien un poco mayor que el promedio de edad del mismo y que no por eso dejó de aportar energía y frescura a su trabajo. Hablo, nada menos que de la directora de la puesta: María Elena Ortega.

#### MUSICA Y DRAMA.

*Más que un poema fragmentado, es un combate auditivo para acercarse a la sensibilidad de nosotros, espectadores del cataclismo que se avecina en VIOLENTE. Aquí se nos golpea con la sugerencia y con la imagen. Las palabras perderían su sentido, si no poseyéramos las claves.*

*Violente* echa mano de esa tendencia tan controvertida (a veces tan maltratada) y popular dentro de la literatura y el arte todo: la ciencia-ficción.

En un planeta imaginario —homónimo de la ópera—, guerrerrista y despiadado, que no sería difícil de ubicar en ciertas zonas terrestres, en ciertos contextos, entre cierta gente que nos rodea, se encuentran Rute, habitante del mismo, y Aqua, coterránea nuestra. Entre ambos surge una relación, que del mero encuentro y la amistad, pasa al amor. Ella implica una evolución en el joven, que de escéptico, frío e insensible, se va permeando de las mejores virtudes humanas que su compañera le trasmite. Ambos se ven perseguidos por las fuerzas regentes del bélico planeta, que al fin logra eliminar a su «oveja negra». Sin embargo, ha habido un fruto;

viene un nuevo hombre de la unión, que será superior y preservará lo mejor de sus padres, representará una raza nueva, que enterrará la guerra y defenderá por siempre, la paz y el amor.

El lirismo de los textos no impide que llegue el mensaje antiguerrista, y que se aprecie la fuerza y belleza de las imágenes, ora en lo breve-hablado, que no temió echar mano a la *intertextualidad*, mediante los perfectamente asimilables *Estadutos del hombre*, del brasilero Thiago de Mello, ora en las notables canciones que, sobre aquellos, facturaron Edesio y Daly.

Para futuras reposiciones, los autores deben revisar la dramaturgia, que en la ópera —como es sabido— se encuentra dentro de la música, y por ello debe ser muy diáfana. La falta de un mayor amarre textual y algunos desajustes técnicos, hacen que el interés y la atención no se mantengan de modo creciente, ni siquiera sostenido, en la trama, enrarecida por algunas «zonas muertas», tropiezos en el desarrollo argumental, que entorpecen en más de un momento la comunicación.

Me refería a la música como gran triunfadora en *Violente*, pues hay un universo sonoro no sólo bien facturado, sino portador de un concepto, de una riqueza, de una personalidad. Efectos, melodías, canciones, son el principal elemento expresivo. Conscientes de ello, sus responsables, han realizado una labor esmerada. Están presentes la electroacústica, el rock en casi todas sus tendencias (*hard*, especial, *heavy metal*, progresivo, sinfónico), resonancias de Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd y Led Zeppelin, fundamentalmente, elaboradas de modo creativo, con orquestaciones que sacaron partido a las cuerdas, el sintetizador y la batería, para conciliar fuerza y belleza.

Otro mérito fue el diseño de luces realizado por Fernando Alonso. Polícromo, rico, funcional, el torrente lumínico incluyó rayos-láser, y contribuyó a algo más que la ambientación erigido en todo un personaje.

El vestuario de Humberto Castro fue sencillo, pero muy en consonancia con la atmósfera y el tono de la obra. La escenografía necesitaba acaso un espacio mayor —también los movimientos de actores y bailarines—, pero supo poblar la escena de sugestivos elementos, que hasta donde fue posible resultaron bien distribuidos. Puesta al servicio del lenguaje, fue portadora de significativos códigos estéticos.

La coreografía de Isabel Bustos para los del *Retazos*, sin ser novedosa, resultó un factor bien integrado; incorporó desde la simple mímica hasta el *breakdance*, que fue ganando en la ejecución del cuerpo de baile.

La presencia de algunos músicos de Monte de Espuma en escena fue un acierto pero pudo desempeñar un papel más activo. El audio hizo sus «trastadas», tanto en la ejecución musical —que ahogaba a veces a la cantante— como en los segmentos hablados. Con respecto a las actuaciones, Cristina Rebull, joven actriz de indudables condiciones histriónicas, miembro del grupo Rita Montaner, debutó de excepcional *rockera*, con una voz de altos kilates y buena afinación, al servicio de su personaje. Ojalá esa faceta no quede ahí. Edesio Alejandro hizo un notable esfuerzo en su desempeño actoral si bien no pudo sortear exitosamente su labor como cantante. *Violente* ha sido un punto de partida en la ópera rock cubana, algo para agradecer. Como hecho artístico en sí, tiene virtudes que, pienso, afloran por encima de sus limitaciones, sobre todo teniendo en cuenta que muchas de ellas son perfectamente limables, convertibles en aciertos tras una cuidadosa revisión.

Finalizo con otras palabras de José Milián, en este recorrido por el «planeta musical»:

*VIOLENTE no es un electrodrama como ellos lo llaman. Es el corazón esparcido como polvo de luna* ●

# MOSQUITO: parábola para dos actores

---

ROBERTO GACIO

Al finalizar la función de estreno de *Mosquito* en la sala Covarrubias del Teatro Nacional, recuerdo que afirmé: «aquí existe verdadera unidad entre la propuesta artística escenificada y su coherente sistema expresivo». Parecería un lugar común señalar esto si así fuera la generalidad del resultado de nuestras puestas en escena; pero sólo los más consagrados y algunos jóvenes con valiosas experiencias, cumplen con esa afirmación.

¿Cómo imbricó el creador los diferentes lenguajes que conforman el espectáculo? ¿Qué preeminencia otorgó a cada uno de los componentes? ¿Cuáles criterios de selección y síntesis presidieron su tarea? Satisface conocer que Filander Funes, -salvadoreño residente en Cuba-, director artístico egresado del Instituto Estatal de Teatro, Música y Cine de Leningrado, donde fuera discípulo de Tovstonogov, enfrenta esta vez su primer desempeño profesional. En 1984 dirigió su tesis de grado con *La madriguera* de Jairo Anibal Niño para el Teatro Político Bertolt Brecht. Por lo obtenido en esta ocasión podemos confiar en el futuro de su naciente carrera.

## TEXTO DRAMÁTICO

El autor sudafricano Athol Fugard -representado por primera vez en Cuba con este montaje -ha expresado en el discurso dramático la ignominia del gobierno racista de su país, pero su denuncia trasciende la cuestión racial al reunir en una misma celda a dos prisione-

ros políticos: uno blanco y otro negro, comprometidos a representar ante sus compañeros de prisión *Antígona* de Sófocles, acción subversiva en ese contexto.

Funes, responde a la dicotomía establecida entre texto y escena con un enfoque que establece la dialéctica entre los códigos verbales y visuales. Por ello se establece una valoración alternativa, ora de la palabra, ora de la imagen escénica.

La obra, árida por su temática, lo es también por el ambiente ominoso recreado. Estructurada en cuatro escenas, se apoya fundamentalmente en el plano verbal, aunque brinda posibilidades teatrales con recursos como el teatro dentro del teatro. Fugard fusiona diferentes géneros: drama social, tragedia y hasta inserta breves notas de humor.

## TEXTO VISUAL Y SONORO.

El concepto ideoartístico de la puesta recoge la naturaleza de los sentimientos implícitos en el plano textual para materializarlos a través del actor, más tarde aquellos se extienden a los demás componentes del espectáculo, todos ellos enmarcados en la selección de las circunstancias dadas más destacables para la época y el público.

¿Cómo representar la celda referida a un concepto coercitivo más general? Se logra con una definida organización del espacio, donde se singulariza al poder opresor y se le sitúa en el ámbito escénico como uno de los dos polos opuestos, el otro será la propia celda. Nosotros

no vemos claramente a Mosquito, el carcelero, pero su presencia está latente en todo momento. Si observamos los efectos de su arbitrario proceder en el espíritu, en el cuerpo y en las contradicciones que envuelven a Winston y John. De ahí que se establezcan las cuatro zonas para la interacción humana: íntima, personal, social y pública.<sup>1</sup>

A lo anterior se añade la jerarquización vertical del espacio: arriba-abajo, que delimita un mundo subterráneo, el cual por analogía recuerda al último círculo del infierno de Dante, opuesto por su naturaleza a la parte superior donde subsisten el carcelero, otros secuaces y sus jefes, defensores de un orden inhumano.

La proposición de estos planos, renuncia a colocar las rejas frente a los presos y elige una posición sobre sus cabezas, recurso que recuerda la tradición del teatro isabelino.

Los diseños escenográficos, de vestuario, utilería y luces estuvieron al cuidado de Guillermo Mediavilla. El artista plástico creó un dispositivo que puede asociarse tanto con una celda como una alcantarilla; se extiende la proyección de la cárcel a un entorno mayor.

<sup>1</sup> Edward T. Hall, citado por Santiago García en *Actuemos* No. 17, III, Colombia, 1985, p. 15.

La distribución del espacio incide también sobre el arte del actor puesto que determina el lugar ocupado por cada uno, las distancias entre ellos, las zonas de encuentro e identificación. Con similar superobjetivo: destruir ese orden de cosas, los diferencia la táctica y la estrategia que emplean. Si se odian y enemistan las rejas descienden para oprimirlos más, pero al reconciliarse, las mismas cobran altura; de ese modo se enfatizan los procesos internos mediante los componentes plásticos que los circundan.

Tres imágenes persisten en la memoria: la de sus dolorosas conversaciones con los familiares, cuyo sentido lúdrico refiere la necesidad de fantasía de ambos, y la que se produce al verse amenazados por la separación. Entonces, casi movidos por un resorte —el destino común— se encuentran frente a frente mientras albergan en sus cuerpos una tensión insostenible, reminiscencia del viaje de llegada realizado dentro de un ómnibus donde permanecieron hacinados.

Otra singularidad en la naturaleza orgánica de la actuación llevada a cabo en *Mosquito* radica en la codificación del movimiento corporal,



Foto Marqueti

no solamente en la cadena de acciones físicas sino en el significado de las mismas, como medio para desentrañar claves fundamentales de las conductas de los personajes. Un rasgo común en las interpretaciones consiste en la sustentación del trabajo actoral en el puro nervio, así en algunas escenas es necesario tensar las fuerzas al máximo, y a esos momentos le suceden otros de aparente calma externa, de modo que la acción interior nunca decrece.

En Winston, Mario Balmaseda —quien por cierto se deshace de otras imágenes artísticas acuñadas en el recuerdo— desarrolla una sobresaliente faena. El personaje condenado a cadena perpetua es en extremo agresivo y testarudo, a la vez que posee sensibilidad y valentía. El grado de dependencia establecido con John le trae obstáculos en la cotidianeidad.

Austera síntesis corporal y gestual guía la tarea de Balmaseda, tanto en los gestos que acompañan la dirección del pensamiento, como en algunas expresiones muy gráficas cuajadas de aguda sátira. Particularmente las soluciones halladas desde la viril concepción de Winston al incorporar a Antígona hacen que resulte patética. Bien lejano de lo grotesco, encuentra la esencia del personaje femenino griego respaldado en la más absoluta quietud. La trayectoria de la mirada, su duración y la máscara que representa el rostro de la muchacha expresan sus reflexiones acerca de la identidad que lo conducirán al estallido final.

La espontaneidad y su indudable carisma, sostenidos por un orgánico quehacer conducen a Pedro Rentería a la plasmación de un convincente John. Individuo más racional, intelectual, ideólogo del plan previsto, dota a su carácter de humanidad y alegría de vivir. Su voz potente encierra la exigida emotividad.

Rentería muestra la flexibilidad de su mundo interior al solidarizarse con el compañero en la escena final, verdadero giro en sus aspiraciones. Al caracterizar al tirano Creonte,

despliega ampulosa gestualidad de cabeza, cuello y brazos que junto al resonador de pecho en la emisión vocal le permiten componer una certera imagen del demagogo. No obstante, se perciben limitadas las variaciones en el ritmo de la acción, especialmente al comienzo de la tercera escena cuyo *tempo* arrastra el de la anterior. Algunos pequeños ajustes posteriores indican la posible solución de este aspecto.

El vestuario permite que el cuerpo del actor conserve su expresividad. La diana grabada en la espalda nos mantiene alertas del constante accho sobre los prisioneros.

El lenguaje objetual indica pluralidad de significados y de usos. Un mismo objeto cumple diversas funciones dado lo precario de las condiciones en la cárcel; el jarro sirve para beber y como cenicero, y las colchas se transforman en túnicas talares.

La iluminación procede de las dos zonas señaladas: arriba y abajo. En el primer caso resulta filtrada, impura, sólo tinieblas; en el segundo parece surgir de los propios personajes.

El talentoso músico Juan Marcos Blanco crea una partitura sonora que sólo durante breves instantes se integra a la de procedencia sudafricana, los sonidos electroacústicos otorgan relevancia al espectáculo. El intérprete asume la dualidad de encarnar a Mosquito, el carcelero, expresión de terror, infamia y sojuzgamiento. La música determina la atmósfera, destaca situaciones, denota el paso del tiempo y, sobre todo, mantiene latente una realidad tenebrosa.

Hay quienes pudieran demandar quizás un tono mayor, con tendencias más trágicas; esa solución brindaría otra lectura. La búsqueda en esta ocasión establece un equilibrio entre emoción y raciocinio, bajo los principios de una contenida expresividad. Es así como el espectáculo deviene parábola de la gigantesca prisión en que se ha convertido Sudáfrica ●

## CUBA en la PQ 87

Cuba obtuvo diploma de honor en la VI Cuatrienal de Praga PQ 87, importante encuentro de diseño escenográfico, de vestuario y arquitectura teatral.

En esta edición, celebrada bajo el lema: «Con el teatro por la paz y la comprensión, participaron obras de ciento diez arquitectos y cuatrocientos escenógrafos de treinta y dos países del mundo. La muestra cubana estuvo integrada por trabajos de diez creadores: Eduardo Arrocha (*El poeta y María la O*), Zenén Calero (*El gran testin*), Adelaida Herrera y Guillermo Mediavilla (*Ha llegado un inspector*), Gabriel Hierrezuelos (*Réquiem por Yarini*), Nieves Laferté (*Gota de agua*), María Elena Molinet (*María Antonia*), Severino Rodríguez (*Macbeth*), Jesús Ruiz (*Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardín*) y Leandro Soto (*Galileo Galilei*).

Seleccionado a partir de rasgos estilísticos comunes en el modo de abordar la escena, el conjunto presentó una imagen propia, de marcado acento nacional, que impresionó por su colorido y barroquismo formal.

Los envíos de Cuba y Brasil constituyeron la representación de América Latina. Eva Soukupová, Comisaria General de la Cuatrienal, afirmó que «sus exposiciones atrajeron interés ya que lograron unir el arte tradicional del país con la concepción moderna del teatro.

## PREMIO OLLANTAY 1987



La noticia llegó de Caracas el penúltimo sábado de 1987: Rine Leal, decano de los críticos teatrales cubanos, ensayista de sólida obra y profesor titular del Instituto Superior de Arte recibía el Premio Ollantay por su amplia labor en el campo de la investigación.

Por décima vez el prestigioso galardón que otorga el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) incluía en sus actas el nombre de Cuba. El reconocimiento a Leal despertó el júbilo entre los teatristas, estudiantes y lectores del maestro, ante una revelación que tenía mucho de antigua certeza. La paciente y erudita labor que sustenta los dos tomos editados hasta ahora de *La selva oscura* junto a una veintena de títulos entre ensayos, críticas y antologías de la dramaturgia cubana le hacen ampliamente merecedor del premio.

Desde su aparición en 1982 *Tablas* ha contado con la sostenida colaboración de Rine Leal y hoy, desde estas páginas, se suma al homenaje y confía en seguir nutriéndose de su actualizada y certera mirada crítica.



PQ

1987



El diseño teatral cubano  
en la VI Cuatrienal  
de Praga