

tablas

40 cts
1/90

- El teatro lírico en la escena nacional
- En nuestro libreto un texto de José Milián



• Eugenio Barba en Cuba



PREMIO **tablas**

Revista **Tablas** 1/90 (enero-marzo). Portada: **El boticario, las chulapas y celos mal reprimidos**, Teatro Estudio, foto: Enrique Falcón. Reverso de portada: **El espejo** (actriz de la Opera de Pekín), foto: Gonzalo Hernández. Contraportada: **La chulapona**, Comedia Lírica Gonzalo Roig, foto: Julio Caballero. Reverso de contraportada: **Pasión Malinche**, Teatro Mío, foto: Tomás Barceló.

Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Armando Correa. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Secretaria: Alina González. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra. y 3ra., Miramar, Playa 11300, Ciudad de La Habana, teléfono: 29-3351. Impresa en el Combinado Poligráfico "Osvaldo Sánchez". Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

BARBA EN CUBA

En su visita a La Habana, Eugenio Barba entregó a **Tablas** uno de sus últimos trabajos, que aparece en esta edición junto a una crónica sobre el Taller que él impartiera en el Instituto Superior de Arte y una reseña sobre el espectáculo **Judith**.



BARBA IN CUBA

During his visit to Cuba, Eugenio Barba gave **Tablas** one of his last works, appearing in this issue together with a chronicle about the workshop he taught at the Superior Institute of Arts and a review about his mise en scene **Judith**.

LIBRETO No. 25 JUANA DE BELCIEL,
MAS CONOCIDA POR SU NOMBRE
DE RELIGION COMO JUANA DE LOS
ANGELES
José Milián

LA ESCENA LIRICA EN FESTIVAL

Varios puntos de vista y valoraciones acerca de la escena lírica en sus múltiples tendencias aparecen en un artículo y tres reseñas críticas en ocasión del II Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana.

THE LYRIC STAGE AT THE FESTIVAL

Several points of view about the musical stage in its different tendencies and three critical reviews about the II International Festival of Lyrical Art in Havana.

TEATRO EURASIANO	2
Eugenio Barba	
LAS OBRAS Y LOS JUEGOS	7
Raquel Carrió	
<hr/>	
EITALC. MEMORIAS DE UN TALLER	10
<hr/>	
HAN TAO: LA INMORTALIDAD DEL GESTO	12
Armando Correa	
¿CUANTO LE DAS MARINERO?	17
Salvador Redonet	
ARTE LIRICO: ¿CANTO VS. ESCENA?	21
Pedro de la Hoz	
CUATRO VUELTAS A CADIZ	25
Vivian Martínez Tabares	
CONTAR ES COMPARTIR	
LA CONFIANZA	29
Mayra Navarro	
¿QUIEN NO TIENE SU MINOTAURO?	33
Carlos Díaz	
<hr/>	
UNA FARSA TRAGICA SOBRE LA ASCENSION POSIBLE	36
Gerardo Fullea León	
<hr/>	
LA VERBENA CRIOLLA	42
Frank Padrón Nodarse	
LA CHULAPONA: INICIO DE UNA RENOVACION	46
Jorge Garciaporrúa	
LA TRAVIATA DE HOLGUIN	49
María del Rosario Hernández y Mercedes de León	
OTRA VEZ JUANA CON EL CUENTO DE LOS MILAGROS	52
Mónica Alfonso	
UNA HORA EN LA VIDA DE UNA MUJER	56
F.P.N	
ENTRE EL TEATRO Y EL ELEFANTE: ALGUNAS COINCIDENCIAS	60
Silvia Ramos	
CONFRONTACION: AUTOR VS. DIRECTOR	63
Bábaro Rivero	
LAS MARCAS DE JUDITH	68
Eberto García Abreu	
<hr/>	
LIBROS. ALCANCE Y LIMITACION DE UNA ANTOLOGIA	73
Oswaldo Cano	
PREMIO DE LA CRITICA 1989	75
PREMIOS TABLAS	76
ESTRENOS	78
EN TABLILLA	79



TEATRO EURASIANO

Eugenio Barba

山

下

明

松

网

来

La influencia del teatro occidental en el teatro oriental es un hecho, pero también lo es la importancia que ha tenido el teatro oriental en la práctica teatral occidental. Sin embargo es innegable un cierto malestar: que estos intercambios puedan ser parte del supermercado de la cultura.

ALBA

El Kathakali y el No, el onnagata y el Barong, Rukmini Devi y Mei Lanfan, estaban al lado de Stanislavsky, Eisenstein, Meyerhold, Grotowski y Decroux desde que comencé a hacer teatro. No fue solamente la memoria de sus creaciones teatrales lo que me fascinó, sino sobre todo fue la detallada artificialidad de sus creaciones de actores-en-vida.

Largas veladas de Kathakali me señalaron los límites a los cuales puede llegar el actor, pero fue el alba lo que me reveló los secretos de estos actores, en la Escuela Kalamandalam en Cheruthuruvu en Kerala. Allí, jóvenes, apenas adolescentes, repetían con obstinación ejercicios, pasos, canciones, plegarias, ofrendas, cristalizando su *ethos* a través de un comportamiento artístico y de una actitud ética.

Comparé nuestro teatro al de ellos. Hoy, el término mismo «comparación» me parece inadecuado, puesto que separa dos caras de una misma realidad. Puedo decir que «me confronto» con la tradición hindú o balinesa, china o japonesa si comparo su epidermis, sus diversas conven-

ciones y los variados estilos de sus espectáculos. Pero si considero lo que se encuentra detrás de esa epidermis luminosa y seductora y distingo el órgano que le da vida entonces los polos de comparación se funden en un sólo perfil: un teatro eurasiático.

ANTITRADICION

Es posible pensar el teatro en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o incluso individual. Pero si se trata de comprender la propia identidad, es también esencial tomar un punto de vista contrario y complementario: pensar el propio teatro en una dimensión transcultural, en el flujo de una «tradición de las tradiciones».

Todos los intentos de crear formas «antitradicionales» en Occidente como en Oriente, se nutren de la «tradición de las tradiciones». Algunos eruditos europeos del siglo XV y del siglo XVI rechazaron los espectáculos y festejos de sus ciudades y pueblos, rescatando del olvido el teatro ateniense y el teatro de la Roma antigua. Tres siglos más tarde la vanguardia de los jóvenes románticos rompió con las tradiciones clásicas inspirándose en nuevos y distantes teatros: en los «bárbaros» isabelinos y en el Siglo de Oro español, en los espectáculos populares, en la *Commedia dell'Arte*, en rituales «primitivos», misterios medievales y en el teatro de Oriente. Son estas mismas imágenes teatrales las que han inspirado las revoluciones de los teatros «antitradicionales» de

Occidente en el siglo XX. Sin embargo, tenemos acceso a ver directamente los teatros orientales, y no ya como anteriormente, cuando nos eran referidos por narraciones.

Cada etnocentrismo tiene su polo excéntrico que lo compensa y lo refuerza.

Incluso hoy día, en los países asiáticos, donde a menudo se subra-

● Danza Kabuki de Katsuko Azuma.



ya el valor de la tradición autóctona contra la difusión de modelos extranjeros y contra la erosión de la identidad cultural, Stanislavski, Brecht, el teatro Agitprop o del «absurdo» continúan siendo instrumentos para rechazar tradiciones escénicas incapaces de enfrentarse a las condiciones impuestas por la Historia y sus conflictos.

Este proceso de ruptura se inició en Asia a fines del siglo XIX: La *Casa de muñecas* de Ibsen, las obras de Shaw y de Hauptmann, las adaptaciones teatrales de las novelas de Dickens o de *La casa del tío Tom*, fueron presentadas no como importaciones de modelos occidentales, sino como el descubrimiento de un teatro capaz de hablar del presente.

En el encuentro entre Oriente y Occidente la seducción, la imitación y el intercambio son recíprocos. Con frecuencia hemos envidiado a los orientales por su sabiduría teatral, la cual transmite, de una generación a otra, la obra de arte viva del actor. Ellos le han envidiado a nuestro teatro su capacidad de abordar siempre nuevos temas en conformidad con su tiempo, variando los textos de la tradición con interpretaciones personales que a menudo tienen la energía de la conquista formal e ideológica.

Por una parte entonces, relatos siempre nuevos o interpretados de una nueva forma, inestables en todos sus aspectos con excepción de la escritura. Por otra parte, un arte vivo, profundo, capaz de ser transmitido y de comprometer todos los niveles físicos y mentales del actor y del espectador, pero inscrito en relatos y costumbres antiguos. Por una parte, un teatro que vive del logos. Por otra, un teatro que es sobre todo bios.

¿POR QUE?

Al contrario de lo que sucede en Oriente, habría que preguntarse 3

中

上

月

她

考

西

¿por qué en la tradición occidental el actor-cantante se ha especializado separado del actor-danzador y, a su vez, el actor-danzador se ha especializado separado del actor-intérprete?

¿Por qué el actor tiende a confinarse, en cada espectáculo, en la piel de un solo personaje? ¿Por qué no explora la posibilidad de crear el contexto de toda una historia con muchos personajes, con cambios de niveles de lo general a lo particular, de la primera a la tercera persona, del pasado al presente, de las personas a la cosas? ¿Por qué en Occidente, esta posibilidad está relegada a narradores populares o a excepciones como Dario Fo, mientras en Oriente esto es lo que caracteriza a cada teatro, a cada tipo de actor, ya sea cuando recita-canta-baila solo o cuando participa en un espectáculo con distintos papeles?

¿Por qué casi todas las formas de teatro oriental aceptan bien lo que en Occidente sólo parece aceptable en la ópera, esto es, el uso de la palabra cuyo sentido la mayoría de los espectadores no puede descifrar?

Estas preguntas sin dudas tienen respuestas desde un punto de vista histórico. Sin embargo, éstas son profesionalmente útiles cuando nos estimulan a imaginarnos cómo la propia identidad puede desarrollarse sin ir contra la propia naturaleza, extendiendo la frontera que la delimita. Sólo basta observar desde lejos, desde países y usos lejanos o simplemente diversos, para darse cuenta de la posibilidad latente de un teatro eurasiático.

RAICES

Las direcciones divergentes en que se ha desarrollado el teatro oriental y occidental provocan una distorsión de la mirada. En Occidente, debido a una reacción automática de etnocentrismo, se justifica el ignorar el teatro oriental como si se tratase de experiencias que no tienen

relación directa con nosotros, que son demasiado exóticas para que valgan la pena ser conocidas. Esta misma distorsión de la mirada idealiza y, a la vez, aplanan las múltiples formas de teatro oriental o bien las venera como santuarios.

El profundizar en la propia identidad profesional implica la superación etnocéntrica hasta llegar al descubrimiento de nuestro centro en la «tradición de las tradiciones».

Aquí, el término «raíces» es paradójico: no implica un vínculo que nos arraigue a un lugar, sino un *ethos* que permite desplazarnos. O mejor dicho: representa la fuerza que nos permite cambiar nuestro horizonte precisamente porque nos arraiga a un centro.

Esta fuerza se manifiesta solamente si se dan al menos dos condiciones: la necesidad de definirse a sí mismo la propia tradición y la capacidad de inscribir esta tradición individual o colectiva en un contexto que la conecta a diversas tradiciones.

PUEBLO

EL ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) me ha permitido reunir a maestros del teatro oriental y occidental, comparar los más diversos métodos de trabajo y penetrar un terreno técnico que es el substrato común de todos nosotros que hacemos teatro en Occidente o en el Oriente, «experimental», «tradicional», mimo, ballet o danza moderna. Este substrato común es el terreno de la pre-expresividad. Es el nivel donde el actor compromete su propia energía según su comportamiento extracotidiano, modelando su «presencia» ante el espectador. En este nivel pre-expresivo los principios son similares aunque nutren la enorme diferencia expresiva que existe entre una y otra tradición, entre un actor y otro. Son principios análogos puesto que nacen de condiciones físicas similares en diversos



● Jarry Tremblay en el personaje de Krishna del Kathakali.

contextos. Sin embargo no son homólogos, puesto que no tienen una historia común. Estos principios similares con frecuencia dan como resultado un modo de pensar que a pesar de las diferentes formulaciones, hace posible el diálogo entre gente de teatro de diversas tradiciones.

Mi trabajo con el Odin Teatret, por más de veinte años, me ha conducido a lograr una serie de soluciones prácticas, a no considerar demasiado la diferencia entre lo que se llama «danza» o lo que se llama «teatro», a no aceptar el personaje como unidad de medida del espectáculo, a no hacer coincidir automáticamente el sexo del actor con el del personaje, a explotar la riqueza sonora de las lenguas, su fuerza emotiva capaz de transmitir información más allá del valor semántico. Esta característica de la dramaturgia del Odin Teatret y de sus actores son equivalentes a algunas de las características del teatro oriental, pero que de hecho son soluciones prácticas que se han impuesto por sí mismas. Nacen de la experiencia de un entrenamiento autodidacta, de nuestra condición de extranjeros y, por lo general, de nuestros límites. La imposibilidad de ser como otra gente de teatro, gradualmente, y con el tiempo, nos ha

llevado a ser leales a nuestra diversidad.

Por este complejo de circunstancias hoy me reconozco en la cultura de un teatro eurasiático. Es decir, pertenezco a la pequeña tradición de mi grupo cuyos orígenes son autodidactas, y que tiene un reciente pasado, pero que crece en un «pueblo» profesional donde los actores del Kabuki los siento tan cercanos como un texto de Shakespeare, o donde la presencia viva de una actriz-bailarina hindú no parece menos «contemporánea» que la vanguardia norteamericana.

JUDITH

En este «pueblo» a menudo sucede que los actores (o un solo actor, una sola actriz), no analiza solamente el conflicto, dejándose guiar por la objetividad del logotipo, relatando una historia, sino que también bailan en ella y con ella según el devenir del bios. No se trata de una metáfora: esto quiere decir concretamente que el actor no permanece atado al yugo de la trama, no interpreta un texto, sino que crea un contexto desplazándose en torno y dentro de los acontecimientos. Algunas veces el actor se deja llevar por los acontecimientos, otras, él los conduce, otras, se separa de aquellos comentándolos, sobreponiéndose a ellos, agredidos, rechazados, sigue nuevas asociaciones, saltando a otra historia. La lógica lineal del relato se fragmenta al cambiar constantemente el punto de vista, anatomizando la realidad conocida, entretejiendo objetividad y subjetividad, exponiendo los hechos y las reacciones ante éstos. El actor utiliza la misma libertad y los mismos saltos de pensamiento-en-acción, guiado por una lógica que el espectador no puede reconocer inmediatamente.

Lo que a menudo ha creado malos entendidos con respecto al teatro oriental, es el hecho de haberlo confundido con ritos «arcaicos» o al 5



● *Ricardo II* de Arianne Mnouchkine.

人
三
日
他
老
萬

haberlo considerado como una forma perfecta pero estática. Esto, por el contrario, es lo que lo acerca a nuestra época, a nuestra experiencia y a la más compleja concepción del tiempo y del espacio. No representa una fenomenología de lo real, sino una fenomenología del pensamiento. No se comporta como si perteneciera al universo de Newton, sino que corresponde más bien al mundo subatómico de Niels Bohr.

Esta fenomenología del pensamiento, este comportamiento objetivo del bios, que procede a través de saltos, es lo que he intentado hacer perceptible realizando los espectáculos *Romancero de Edipo* con Toni Cots, *Matrimonio con Dios* con Iben Nagel Rasmussen y César Brie y *Judith* con Roberta Carreri.

ESPECTADOR

El teatro eurasiático es necesario hoy, entre el siglo XX y el XXI. No estoy pensando en historias orientales interpretadas con una sensibilidad occidental, ni tampoco en la reproducción de una técnica, ni en la invención de nuevos códigos. En el fondo, incluso, los complejos códigos que parecen dar sentido a muchas tradiciones orientales son des-

conocidos o pocos conocidos por la mayoría de los espectadores, en India como en China, en Japón como en Bali.

Pienso en aquellos pocos espectadores capaces de seguir o acompañar al actor en la danza del pensamiento-en-acción.

Es solamente el público occidental el que no está habituado a reconocer en un mismo actor la presencia de más de un personaje, que no está habituado a entrar en relación con alguien cuyo lenguaje no puede descifrar fácilmente, que no está habituado a una expresión física que no sea inmediatamente mimética o que no se canalice en la convención de la danza.

Más allá del público existen en Occidente como en Oriente, espectadores concretos. Son pocos, pero para ellos el teatro puede llegar a ser una necesidad.

Para ellos el teatro es una relación que no establece una unión, ni crea una comunión, sino que ritualiza el extrañamiento recíproco y la laceración del cuerpo social escondido, bajo la piel uniforme de mitos y valores muertos ●

LAS OBRAS Y LOS JUEGOS

Raquel Carrió

Hace aproximadamente diez años la Facultad de Arte Teatral empezó a concebir lo que sería un sistema de enseñanza. En lugar de especializaciones aisladas, desvinculadas entre sí, la creación de un espacio que integrara actores, directores, músicos, diseñadores, dramaturgos, críticos e investigadores en un esfuerzo común por reinventar un oficio tan antiguo como imprescindible en nuestros días.

A esta necesidad, y a algunas experiencias, responde el nuevo Plan de Estudios que, no sin dificultades, contempla un ciclo básico de formación (los dos primeros años) fundamentado en la articulación de la teoría y la práctica teatral, el trabajo interdisciplinario, y la activa relación de los lenguajes que integran la imagen escénica.

Lo anterior es sólo la explicación necesaria para entender la significación que en el terreno pe-

dagógico adquiere la presencia del teatrasta Eugenio Barba entre nosotros y el taller que impartió para estudiantes y profesores del ISA. A más de tratarse de uno de los más importantes renovadores del teatro actual, Barba es un excelente pedagogo, un «teatrasta total», un maestro que afirma que lo esencial es «aprender a aprender», es decir, una *actitud* ante el conocimiento, una capacidad de integración y resistencia capaz de vencer los más disímiles obstáculos.

Confieso que en los días en que preparábamos el taller nos resultaba difícil pensar que el autor de *Las islas flotantes*, *Anatomía del Actor*, y otros textos imprescindibles para la formación de un teatrasta, pudiera sintetizar, en pocos días, el caudal de conocimientos que habíamos recibido a través de la lectura o los videos de entrenamientos del Odin Teatret. Y también —por qué no decirlo— que la imagen mitificada

del maestro creaba la expectativa de un contrapunto: ¿en qué medida estábamos preparados para asimilar, creadoramente, sin prejuicios ni repeticiones, la experiencia de un director cuyas propuestas —teóricas y prácticas— habían comenzado a «mover», entre nosotros, un conjunto de reflexiones, una manera de «pensar el teatro» en otra dimensión?

Vayamos al centro. Desde hace varios años, las fotocopias, las revistas y los libros de (o sobre) Barba circulaban por las aulas. Alumnos y profesores citábamos con frecuencia las mejores frases; discutíamos un capítulo o un párrafo. Pero quizás no siempre se tenía en cuenta que, al frente de *Más allá de las islas flotantes*, Barba, a su vez, cita a Niels Bohr: «Cualquier frase que diga no debe ser entendida como una afirmación sino como una pregunta.»

La *pregunta*, para nosotros, había sido durante mucho tiempo la siguiente: ¿cómo asimilar, integrar los aportes —no sólo de orden técnico, sino también en el terreno filosófico, ético, estético— de una experiencia «otra» en el contexto de nuestras realidades y problemáticas (teatrales, culturales) concretas? ¿Qué puntos de enlace, de cercanía o de distancia podrían establecer un diálogo, una confrontación, un enriquecimiento?

Pienso que hay dos vías para responder a esta pregunta. Una, de mayor facilidad, sería apelar a su propia teorización: su concepto de «transculturidad», el ejercicio del «trueque», o la búsqueda integradora de una «tradición de tradiciones». ¹ Otra, sin duda más riesgosa, sería interro-

¹ Cf. *Anatomía del actor*. Diccionario de Antropología Teatral. Colección Escenología, Universidad Veracruzana, México, 1988.

Fotos: Armandó Correa



● Eugenio Barba durante una de las sesiones del Taller.

garnos a nosotros mismos *qué* de la práctica del Odin Teatret, nos «toca» especialmente, nos conmueve o nos lanza a otra zona de reflexiones.

La historia del Odin Teatret es harta conocida. La formación del grupo, las etapas de su integración, la calidad de los espectáculos, o las experiencias en Latinoamérica. Sin embargo, lo curioso es que en los días del taller, Barba no «dictó» conferencias, ni repitió los términos o anécdotas que ya conocíamos por sus libros. Por el contrario, estableció un contacto de otro tipo: con mínimos recursos —espacio vacío, ninguna indumentaria, apenas luz— dedicó sesiones al entrenamiento físico de los actores, y al mismo tiempo, involucró el trabajo de directores, dramaturgos, críticos e investigadores que asistimos a las sesiones. En el espacio del taller, 20 actores (la mayoría estudiantes) realizaban ejercicios e improvisaciones; mientras, un conjunto de directores, dramaturgos y teatrólogos, no permanecemos pasivos, «enjuiciando» los ejercicios, sino también elaboramos nuestras propuestas, participamos del «juego» para una obra común.²

Dicho así, pudiera parecer banal. Pero lo importante es la medida en que esto provocó un acercamiento. Justo en esos días, maestros y estudiantes de la Facultad dialogábamos una vez más sobre las dificultades del Plan de estudios, la relación de las disciplinas teóricas y la práctica de creación, lo académico y lo «experimental», lo «cerrado» o «abierto» de un sistema de enseñanza.

Confieso otra vez que al redactar estas notas estoy pensando en «nosotros»: en el espacio que compartimos desde hace trece años un grupo de maestros y alumnos que están, se gradúan, y por alguna misteriosa razón —no descifrable— generalmente regresan: visitan la Facultad, reclaman algo más, pero sienten que es su «centro». La palabra no es casual: no refiere a la terminología «centro de estudios» o algo así. Alude al concepto siguiente:

Es posible pensar el teatro en términos de una tradición étnica,

nacional, de grupo o incluso individual. Pero si se trata de comprender la propia *identidad* es también esencial tomar un punto de vista contrario y complementario: pensar el teatro es una dimensión transcultural, en el flujo de una «tradición de tradiciones...»

Para luego referirse a «... la superación etnocéntrica hasta llegar al descubrimiento de nuestro *centro* en la tradición de tradiciones...»³

Centro, punto gravitacional, términos que nos remiten a una vieja pelea («por la modernidad»).⁴ Significa que estos días de trabajo llevan a replantearnos una antigua polémica: —¿qué es «lo nuestro», sino todo aquello que, antiguo o joven, viejo o nuevo, cercano o lejano, nos resulta entrañable? El término mismo de «asimilación» no refiere a un concepto de copia, traslación, aceptación acrítica o indiscriminada; sino a la integración activa, creadora, de aquellos elementos que resulten necesarios, *operantes* en una dimensión cultural, específicamente teatral. Lo significativo, es que este hecho ha estado siempre presente de una u otra manera, explícito o implícito, en la tradición teatral cubana. ¿Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Grotowski, no han marcado, también, en momentos cruciales, la «summa» de nuestras aproximaciones? El problema estaría en no detenernos en el tiempo; sino precisamente en seguir ese «flujo» de tradiciones *operantes*.

Significativamente, Barba no es sólo un director teatral. Entre uno y otro espectáculo del Odin pueden transcurrir varios años. La razón ha sido explicada muchas veces. No es sólo que se trate de un «laboratorio teatral», sino que el mismo concepto de laboratorio sugiere tanto la experimentación, el cambio, el movimiento continuo, como la reflexión teórica, sistemática, de sus resultados. Una continua interacción de la teoría y la práctica; pero también, una observación minuciosa de los vínculos, las relaciones Arte-Ciencia, tradición y ruptura, Herencia/actualidad: imagen «operando» en el *sentido* de lo histórico.

³ Eugenio Barba. «Teatro Eurasiano»

⁴ Cf. Raquel Carrió. «Una pelea por la Modernidad». Notas sobre el teatro de vanguardia en Cuba. Revista *Primer Acto*, Madrid, n. 225, septiembre-octubre. 1988.

Al cuarto día del taller —luego de rigurosas sesiones de trabajo en la Facultad— asistimos a una demostración de entrenamiento de la actriz Roberta Carreri en el local de Teatro Estudio. La noche antes, presenciamos el espectáculo *Judith*, y lo curioso, era que el efecto de deslumbramiento ahora se transformaba, la mañana siguiente, en la disección del trabajo, el análisis del proceso, las vías y las formas que conducen a un resultado. En realidad, la «autobiografía de una actriz» enfocaba la parte más compleja del «hacer teatro»: no sólo la relación —tema común entre nosotros— entre el «resultado» y el «proceso», sino especialmente la tensión entre el rigor, la disciplina, la técnica, la voluntad, la resistencia, la «artesanía», y eso que llamamos —para salir del paso— la «magia de la escena»...

Fue mágico *Judith*. Fabulosas las «transformaciones» de la actriz. Visible el entrenamiento no en lo externo, sino en el sentido de su acción. Pero en esencia, lo deslumbrante estaba en descubrir la íntima conexión entre el trabajo personal y la capacidad de entrega: la obra y el juego; la manera en que una cultura se vuelve *operante* en la representación.

En los últimos tiempos, el tema de la identidad se ha vuelto recurrente. Sin embargo, sospecho que la palabra se torna con frecuencia un espejismo o regresa con facilidad a la retórica. «Buscar la identidad» se me asemeja a un «ritual vacío». En realidad, la identidad es aquello que *se tiene*, sólo que no se reconoce de manera suficiente. No es algo que «va a estar» sino que *está*, y por prejuicio, o por limitación, no asumimos plenamente como propio.

En la función de *Judith*, me entusiasaban la técnica, el virtuosismo, la precisión de los gestos y las frases; la «presencia» de la actriz y la «dilatación» de mis sentidos. Pero me conmovía la manera en que una leyenda muy antigua, un texto elaborado desde otra cultura (técnica, artística, histórica) «tocaba» el centro de un *sentido* profundo. Mi raíz. Mi manera de procesar y vivir en lo histórico. No era sólo la técnica, la vía o el instrumental para transmitir una experiencia.

² Aludo aquí a una frase o tema («Las obras de los juegos») que funcionó como punto de partida a las improvisaciones. Obviamente, invierto la frase con una intención totalizadora para la caracterización del taller.



● Roberta Carreri durante su demostración de entrenamiento en el Taller.

Sino la convicción de que toda experiencia verdadera tiene un valor universal, transcultural, siempre que —allí lo esencial— no sintamos que el planeta es un plato roto en cien pedazos y cada fragmento es sólo su contrario y no también —como es elemental en la dialéctica— su complementario.

La verdad, es que pienso que leímos *Judith* como cubanos, no como hebreos, nórdicos o rioplataenses. Pero que se oficiaba un «trueque» de más difícil desciframiento. Un maestro («que era un libro», «un video» —según me dijo alguien— o una suma de reflexiones); un espectáculo que era un «mito», una leyenda, una anticipación, entraban en el área de una confrontación humana de la cual lo más sensible sería esto: hay una «identidad profesional», de oficio, de todos los hombres que han hecho un arte del teatro y

ese oficio se define por una voluntad, una resistencia, y una capacidad de entrega a algunas obsesiones medulares.

En las palabras de Barba al final de la demostración —especialmente movilizadoras—, estaba claro que lo esencial no era producir un estilo, un método, una manera de «hacer teatro»; sino encontrar *un sentido* a lo que se hace; profundizar en una condición de autodidactas (más allá, o acá, de las escuelas); forjar una voluntad y una disciplina resistentes a todas las formas de acomodamiento, esterilidad o desintegración que han amenazado, desde siempre, al teatro como arte. Pero es algo personal; algo que nadie nos da. Ninguna escuela o movimiento. ¿Quién puede darle a Judith la decisión del amor o de la muerte?

En esa dimensión, creo que Barba nos dio lo más esencial para

un aprendizaje. *Conectó*, con verdadera sensibilidad y maestría, con una tentativa nuestra. ¿Quién iba a pensar que un italiano-danés, «viajero de la velocidad», iba a engrampar tan bien con nuestras cosas? No necesito decir que miró (desde luego con asombro) la Plaza de la Catedral, comió arroz con frijoles en la Bodeguita del Medio y caminó la calle de Empedrado como si fuera el día de su fundación. Sin embargo, para nada era un turista, sino un hombre de teatro, un hombre de conocimiento, para quien la cultura, la identidad, no son sólo palabras, discurso retórico que esconde lo esencial. En la relación de lo visible y lo invisible, Barba sabe —como supo Lezama— que hay centros de imantación de la Ciudad.⁵

Creo que fue una feliz coordinación del Consejo de las Artes Escénicas y el Instituto Superior de Arte la presentación del espectáculo *Judith* y el taller de Eugenio Barba concebido con fines pedagógicos precisos. De igual forma, que de repetirse estas experiencias, u otras similares, el movimiento teatral ganaría un importante terreno. Esta vez, el «Castillo de Elsinor» (su «puente levadizo», su río «de aguas negras») recibieron no un Fantasma con malos augurios, sino un guerrero de todas las edades que ha trazado caminos y dejado tareas para un próximo encuentro.

En una «era imaginaria», el Castillo, el Arbol fundacional, el Mar y la Montaña se han tocado. Tal vez el año próximo, o el otro, regrese Barba al frente del Odín y celebremos, juntos, los 15 años de fundación de una escuela a la que tanto han contribuido sus trabajos. Como nos lee de lejos, pero tiene el secreto de multiplicarse en los espacios, la Facultad de Arte Teatral le agradece una vez más, a él y a Roberta, el «inviernillo habanero» que tuvimos. ●

⁵ Cf. José Lezama Lima. *La cantidad hechizada*. Contemporáneos UNEAC, 1970; *Confluencias* (selección de ensayos). Editorial Letras Cubanas, 1988. Por alguna extraña razón, Barba, —buen conocedor de la literatura hispanoamericana— no conoce la obra de Lezama. Sin embargo, encontraría «confluencias» muy curiosas con la obra de J. L. Borges (Cf. «El cuerpo dilatado» *Maldoror*. Revista de la Universidad de Montevideo, 22) y con su propia teorización sobre el teatro. Utilizando estas posibles «confluencias» me atrevo a asegurar lo siguiente. ...



MEMORIAS DE UN TALLER

El Primer Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, institución no gubernamental e itinerante dirigida por el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, sesionó en la comunidad de Machurrucutu, ubicada a 20 kilómetros de La Habana, en octubre y noviembre del pasado año con el tema "Técnicas actuales de la creación teatral en América Latina y el Caribe".

Más de cien creadores de alrededor de una treintena de países desataron su imaginación y volcaron su laboriosidad en torno a los cinco talleres, dirigidos por Miguel Rubio y Teresa Ralli, del grupo peruano Yuyachkani; Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell, de los Teatreros Ambulantes del Cayey, Puerto Rico; Andrés Pérez, del Circo-Teatro Callejero de Chile; Santiago García, del grupo colombiano La Candelaria,

y los cubanos Vicente Revuelta y Leandro Soto, quienes tomaron como pauta el texto de Eduardo Galeano Memorias del fuego.

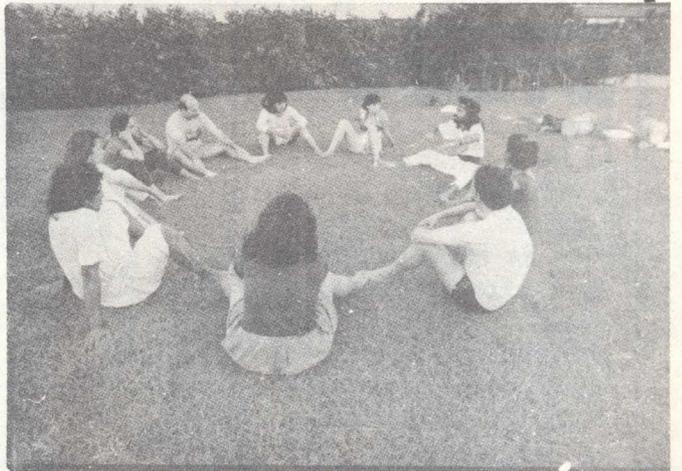
Durante las mañanas se celebraron además otros diez talleres colindantes, dedicados a aspectos de la creación escénica, entre ellos "Técnica de zancos" de Alex Hernández (Venezuela), "El teatro en la palabra", de Renzo Casali (Italia) y Osvaldo Dragún (Argentina),

y "Elemento = fuga = acción: el espectáculo", del español Luis Sánchez. El programa se completó con sesiones de video, representaciones teatrales, conferencias y debates.

Los ochocientos habitantes de la comunidad se sumaron al júbilo de las intensas jornadas y participaron del juego teatral a lo largo de todo un mes de búsqueda creativa y fecundo intercambio entre los teatreros latinoamericanos y caribeños.

Fotos: KIKI





韩涛

En 1961 se presentó, por primera vez en Cuba, la Opera de Pekín. Li Shao Chun, figura principal de la compañía y uno de los maestros del género, actuó en la última etapa de su vida en la arena de la Ciudad Deportiva de La Habana. Reconocido por la asunción de técnicas disímiles, por sus dotes acrobáticas, interpretativas y vocales, así como por el dominio de un amplio repertorio, Li Shao Chun formó a más de una generación de actores. Hoy de las escuelas de Opera en China, se gradúan centenares de artistas en diversas ramas. Las compañías crecen y se consolidan en una tradición de siglos. Han Tao, representante de la nueva generación y primer solista de la Opera de Pekín de Yan Tai, ha sido destacado por la crítica como uno de los grandes herederos de la tradición. Calificado como el Li Shao Chun de Yan Tai, su sucesor, viene a actuar en Cuba casi treinta años después como un homenaje al maestro.

HAN TAO: LA

“... lo real en una obra no son los viejos caracteres que así se representan, sino los actos que los representan.”

Liu Tasheng



● Han Tao

INMORTALIDAD DEL GESTO

Armando Correa

Para la cultura china, el arte de conversar es un placer supremo. Una buena conversación, dicen, es siempre igual a un buen ensayo familiar. Tal vez aquí radique, en parte, la esencia de una sabiduría milenaria.

Decidí establecer un diálogo con Han Tao después del encuentro de la Opera de Pekín con los críticos y teatristas cubanos. Allí, el actor había roto las barreras establecidas y sin que el director lo incitara a responder, Han Tao demostraba con su cuerpo elementos de la técnica empleada para asumir los personajes. Ya la noche anterior había interpretado el Rey mono de *Disturbios en el palacio celestial* y había impresionado al público con un estilo de trabajo que, más allá de su virtuosismo, acude a recursos expresivos que superan el «estatismo» de la máscara.

Vestido a la usanza occidental, con espejuelos oscuros y medias negras de encaje, Han Tao era una simbiosis aparente de dos culturas. Más tarde comprendí que «su» cultura, tenía un arraigo ancestral e independiente de aquellos atributos externos.

La entrevista se concretó en un pequeño camerino del Teatro Nacional, en medio del trasiego de actores que se maquillaban e incorporaban el complejo vestuario. La orquesta iniciaba los preparativos. El sonido de las castañuelas de bambú, los címbalos, el violín y el violoncello de dos cuerdas, el gong, se confundían indistintamente en un universo sonoro desconocido.

Poco a poco fuimos creando nuestro espacio. La traductora se convirtió en un enlace incómo-

modo, tal vez porque resultaba una especie de zona intermedia. Las preguntas y las respuestas se demoraban más en ella, como intentando encontrar los signos necesarios.

Han Tao se descubría en infinitos gestos que me recordaban al mimo o al actor de una vieja película silente. Me di cuenta en la expresión de su mirada, que quería interpretar mis preguntas. La comunicación establecida superaba el tiempo de la traducción. En ocasiones entablábamos, insólitamente, un diálogo directo. Sus explicaciones, sus gestos, su cordialidad, la inteligencia para decifrar códigos y acercarlos a otros puntos de vista y el amplio dominio de la técnica superaban las expectativas. Sentí su necesidad de romper las barreras idiomáticas; las preguntas y las respuestas se confundían en un caos que sólo él y yo podíamos comprender.

El camerino fue llenándose de espectadores. Han Tao me explicaba con todo su cuerpo, me representaba a un anciano o a un joven militar, ejecutaba una cadena de acciones donde se podían definir todas las características y cualidades de un personaje. Ejemplificaba con su voz el estilo del canto en la Opera de Pekín o en la ópera occidental, mostraba cómo se utilizaban los diafragmas y la pelvis para la emisión de la voz.

Nunca supe en realidad si aquello era una entrevista o más bien su simulacro. Pero alguien, que de pronto se acercó al camerino, pensó que se «escenificaba» un evento. Una suerte de happening protagonizado por un actor chino que cantaba y gesticulaba, voces en idiomas ininteligibles,

flaschazos continuos de una cámara fotográfica, uno que representaba a un periodista y espectadores impávidos ante un espectáculo desconcertante en aquel reducido espacio, cubierto de luces y espejos.

Entre el caos y la memoria decidí recorrer el laberinto varios días después. Sólo quedaban sus palabras en la cinta y necesitaba rememorar el código gestual, como única posibilidad de reordenamiento. Y así inicié el viaje con un hombre que ha visto el arte como un modo de existir y para quien crear es la filosofía de su vida.

Desde que nací estoy vinculado a la Opera de Pekín, pero mis recuerdos más antiguos se remontan a la época de la guerra entre Corea y Estados Unidos. De China había un ejército y con éste un conjunto de ópera. Mi padre era instrumentista de la orquesta, muy bueno por cierto, y después de la guerra se incorporó a una ópera local, tendría yo unos doce años. Poco tiempo después, unos de mis hermanos ingresa también en la ópera y juntos nos íbamos para la playa y realizábamos imitaciones, grandes saltos. Desde entonces me di cuenta que podría trabajar mucho con mi cuerpo. A los catorce años logré matricular en la escuela de ópera de Yan Tai y comencé a estudiar incansablemente. Fueron años de mucho esfuerzo y a la vez placer. Quería explotar todas las posibilidades de mi cuerpo en busca de la perfección. El entrenamiento físico era diario junto al dominio de la artes marciales, porque quería especializarme en los personajes chou, aquellos que tienen un mayor despliegue acrobático. Sin embargo, a pesar 13

del sacrificio, recuerdo esos años con gratitud; el estudio era parte de mi vida, el entrenamiento llegó a convertirse en una necesidad de mi cuerpo. Comencé muy temprano a practicar el personaje del Rey mono, quería dominarlo, fue a los diecisiete años que por primera vez lo representé y a partir de aquí continué durante tres años consecutivos entrenándome en el personaje. En 1964 me gradué y pasé a trabajar a la Opera de Pekín de Yan Tai, donde interpreté el Rey mono sólo durante un año, porque poco después comenzó la Gran Revolución Cultural.

Ahora se puede hablar con cierta perspectiva porque ha pasado mucho tiempo, pero fueron años muy difíciles. De pronto se excluyeron del repertorio todas las obras tradicionales, para las cuales me había formado. La herencia de siglos se pretendía borrar en un segundo. Se crearon entonces sólo ocho óperas modelos donde, por supuesto, no se usaba el vestuario y el maquillaje clásico y en todas actué, siempre me tocaba asumir personajes militares, aunque también interpreté a obreros. Los temas preferidos eran acerca de la guerra contra Japón, sobre la vida del pueblo trabajador y todos con un espíritu heroico. Durante diecisiete años dejé de interpretar al Rey mono, pero yo lo continué practicando y nunca abandoné mi entrenamiento. Fue cuando decidí educar mi voz y me propuse dominarla. Descubrí nuevas posibilidades y fui reconocido también como cantante. Ya sabía el grado de virtuosismo que podría lograr con mi cuerpo, pero en la ópera no sólo el aspecto acrobático es lo predominante como tampoco lo es el canto. Para alcanzar una maestría hay que buscar la integralidad, por eso cada vez que asumo un personaje voy más allá de los recursos externos invariables e indago en su humanidad. Tal vez el trabajo con las obras modernas fue lo que me condicionó a buscar en el interior de los personajes, explorar su teatralidad y dramatismo, y en definitiva tengo que agradecerlo.

A partir de 1978, con la apertura política, comenzó a reaparecer el

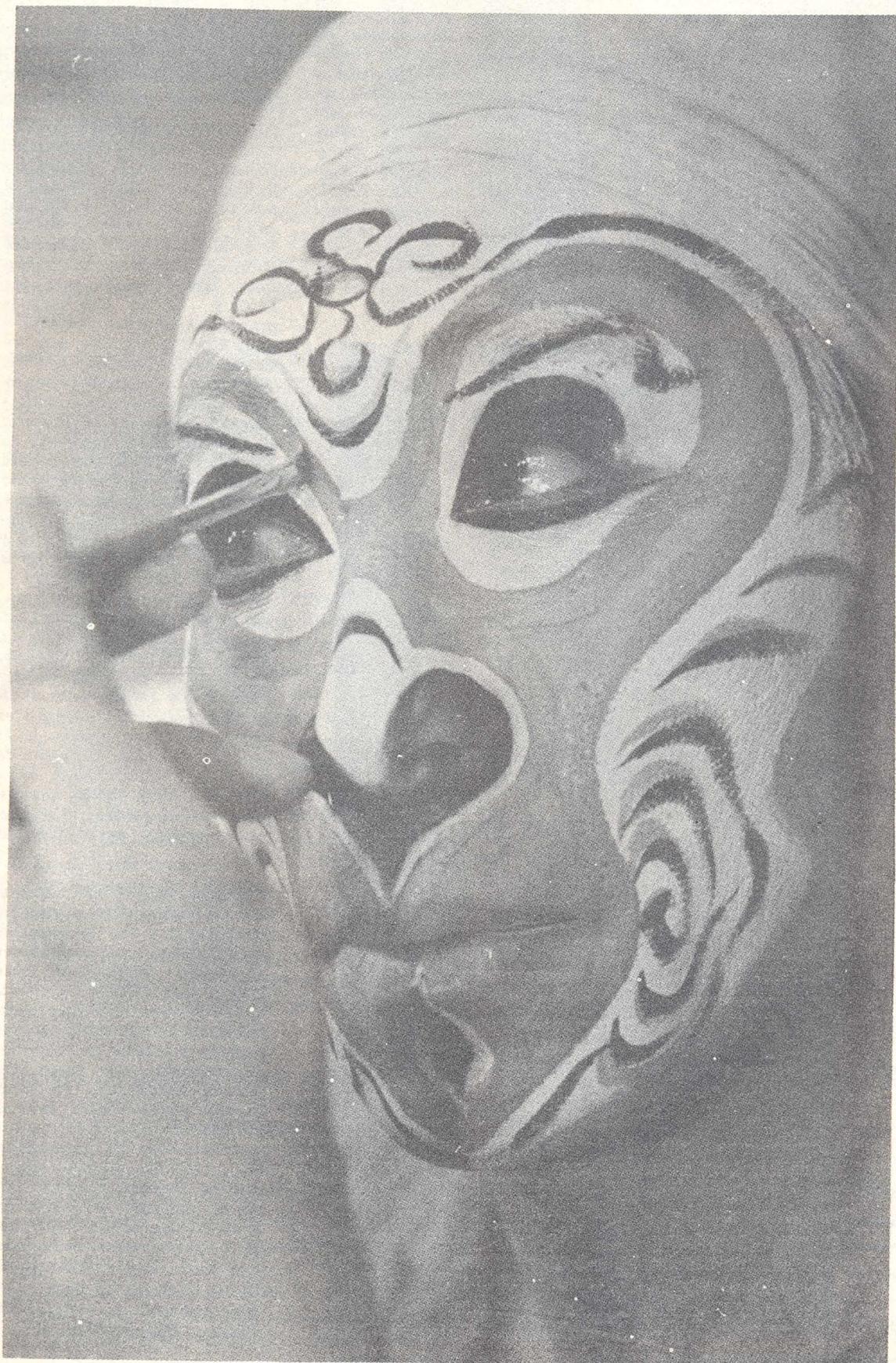
repertorio tradicional. La primera obra que interpreté fue La enrucijada, la cual se incluye en la programación que trajimos a Cuba, una obra que representa una batalla en la oscuridad. Esta obra estuvo en cartel durante meses, el éxito fue extraordinario, y es que había una generación que ansiaba ver la ópera original, desconocida para ellos. Al año siguiente volví a actuar en el Rey mono y por supuesto, de una manera diferente.

El Rey mono es una historia extraída de una obra clásica muy conocida, que se ha dado a llamar la gran epopeya china de los monos. Existen libros dedicados a este animal y varios estudios que analizan el proceso de la historia humana desde el punto de vista de la imperfección del mono. En realidad inicié un nuevo proceso para interpretarlo y comencé, aunque parezca absurdo, a estudiar su psicología. Visité innumerables veces el jardín zoológico en busca de lograr una exteriorización perfecta. Alimentaba a los monos, les daba durazno y pera para analizar sus reacciones al comer. Es por eso que, al observar el resultado, puede parecer un trabajo de actuación diferente. Aquí yo traté de acercarme a la realidad, pero siempre en busca de su estilización. Cada vez que desempeño un papel, hago todo lo posible por profundizar en la vida del personaje. Además de considerarlo una obligación, yo lo disfruto; para representar a un militar, he vivido como un militar y así me es más fácil llegar a una síntesis, a la esencia que me permite después mostrar con credibilidad lo representado. A veces la crítica en Occidente me ha preguntado si yo domino otras técnicas de actuación, si he estudiado a Stanislavski o a Grotowski, pero para mí son sólo nombres, no he tenido la posibilidad de descubrirlos. Hay que también tener en cuenta que yo soy heredero de una cultura de más de cinco milenios. Por desgracia no domino otras lenguas; mi país ha vivido en algunos periodos aislado de otras culturas y es difícil tener acceso a la información, pero yo aprecio mucho el arte occidental, principalmente el ballet y la música. En mi provincia se han presentado muchas compa-

ñas europeas y se han ofrecido conciertos. Yo asisto no sólo para disfrutarlos, sino también para aprender otras maneras de cantar. Yan Tai es hoy una ciudad abierta a occidente, a su cultura y a su comercio. Con frecuencia actuamos para extranjeros y constantemente nos enfrentamos a otras miradas.

Toda mi carrera ha estado matizada por el aprendizaje constante. Un intérprete de la Opera de Pekín no puede detenerse jamás. Por eso estudié los instrumentos de la orquesta y me considero un buen ejecutante. A mí me gusta mucho el arte de la caligrafía y la cultivo con devoción. Para un artista es imprescindible tener una amplia base cultural, desarrollar otras artes las cuales, a simple vista, no parecen necesarias a nuestro trabajo, pero todo lo aprendido se refleja en última instancia en el escenario. Por ejemplo, en la acción de subir una escalera el actor crea un código gestual donde se define la edad y la clase social del personaje, aquí la mímica, la pantomima es fundamental; en un simple gesto o movimiento se refleja la formación y calidad de un artista. Hay que recordar que no hay escenografía, el actor la crea; no hay utilería, el actor la crea; los obstáculos los creamos, los representamos. Es así que he recibido el conocimiento con el transcurso de los años, de la crítica y del público. En 1984 fui seleccionado como uno de los mejores intérpretes de ópera de toda China y al año siguiente fui admitido como miembro de la Asociación de Artistas y Dramaturgos del país.

La Opera de Pekín de Yan Tai se ha ganado el prestigio dentro del movimiento teatral chino. Nuestra sede es el Teatro Victoria donde mantenemos una programación estable, al mismo tiempo que realizamos giras por diversas ciudades del país y al extranjero. Siempre estamos trabajando, eso nos gusta. Nuestro repertorio es tradicional y moderno. A mí me gusta trabajar en ambos, pero principalmente en aquello que exijan más de mí, donde la música y el canto sean preponderantes. Yo soy uno de los directores artísticos de la compañía y realicé la puesta en escena de El rey mono. Además



● Una sesión de maquillaje.

Fotos: Gonzalo

de la actuación uno debe conocer las reglas del montaje, es muy importante para nuestro desarrollo, por eso también me gusta dirigir. Un actor no debe enclausrarse en una sola línea de trabajo; creo en la especialización, pero después, a partir de la práctica, hay que indagar en otros estilos. Yo me he formado en la tradición, dentro del rigor de la tradición y esto me ha sido muy útil. A partir de aquí los campos son más entendibles, mis posibili-

dades son mayores. Por eso esta compañía ha incursionado en otros medios artísticos. Hemos realizado un filme televisivo y nuestros intérpretes, además, están facultados para hacer otro tipo de teatro. Como se habrán dado cuenta en la Opera de Pekín no se canta como en la ópera occidental, no colocamos la voz de la misma forma aunque la manera de tomar el aire es la misma, donde varía es en el modo de utilizar ese aire. No

obstante, nosotros sabemos dominar la voz y hasta algunos cantantes han participado en concursos y festivales de la canción popular.

Para la Opera de Pekín es necesario crear nuevos temas, aquellos que reflejen la realidad actual, sus contradicciones. Aún el repertorio moderno se sustenta en las obras y temas creados durante la Revolución Cultural. Las obras actuales no reflejan la realidad política y social que vive la China de hoy. Hay algunos grupos que intentan acercarse a estas ideas, con audacia, pero les es imposible subsistir. Además, ya es hora de abordar el repertorio tradicional desde ópticas diversas. Pienso que la tendencia de mantener piezas rescatadas de los siglos es válido para nuestra cultura, pero también es válido abrirle caminos a la creatividad, buscar puntos de vistas más contemporáneos. Eso es dialéctico y necesario, obligatorio para que la Opera de Pekín no muera.

Mi familia actual, como mis antepasados, trabaja en la ópera. Vivo y viviré así, es mi filosofía, mi modo de existencia, no conozco otra y así será hasta el final. Tengo dos hijas, una de ellas estudia para ser músico de la orquesta. Mi mujer fue actriz de la ópera y ahora trabaja como maquillista. Soy hijo de la tradición, a ella me debo; mi hija seguirá mis pasos, esa es mi herencia.

El público cubano me ha impresionado mucho. Nunca pensé encontrarme con un recibimiento tan afectuoso y una comprensión de nuestro trabajo. Aquí asistimos a una función de Danza Contemporánea, fue una noche fascinante. Me llamó la atención el modo de saludar los bailarines, en «situación», como parte de la historia representada. Es un estilo que pienso adoptar en algunos espectáculos. Cada vez me percato de que las distancias no son obstáculos. Pertenecemos a culturas disímiles y somos capaces de establecer un mismo diálogo. Esto me obliga a continuar en la ópera, porque me reafirma que nuestro arte es útil más allá de las fronteras. La visita a Cuba ha enriquecido mi espíritu. (Traductora: Huang Quian) ●



● Como el Rey mono

¿CUANTO LE DAS MARINERO?



Salvador Redonet

PETER. ¿Y a usted qué le importa? ¿Está claro? Pero tiene razón. No vamos a tener más hijos.

JERRY. (*Suave.*) Donde manda capitán no manda marinero.

El cuento del zoológico

Seguramente es, además, otra cosa; pero para mí el teatro será siempre eso: el lugar (el espectáculo) donde uno va a reconocerse, a merodear —en complicidad con el autor, con los actores y con el resto del público— en virtudes y defectos, a dudar de ellos, a esperar la palabra, el gesto, el movimiento, un leve guiño, el encontronazo estético, en fin, que en ocasiones nos obliga a repensar todo el universo (uno incluido). Para entonces, de nuevo sonreír, entristecerse o simplemente meditar mientras se regresa al Gran Teatro del Mundo.

Palabra en movimiento, movimiento con (o sin) palabras; palabras, gestos, luces y sombras cargadas de sentido, y una escenografía también cargada de sentido; y conflicto, por supuesto: eso es el teatro. *The rest is silence* —diría el danés. Donde manda capitán no manda marinero— dice el refrán y Jerry y Edward Albee.

Por eso poco importa: postmoderno o no, venga de lejos o no, brechtiano o aristotélico, concebido por Sófocles, por Shakespeare o por Ibsen, por Grotowski o por Piñera (o por el más joven dramaturgo de este patio); el teatro seguirá siendo exactamente eso: un espacio (apoyado en un texto) donde los actores

son la vía para que se cumplan las eternas funciones del arte. Por tanto, valía la pena —como diría el argentino Facundo Cabral— asistir al Primer Encuentro Nacional de Teatro de la Asociación Hermanos Saiz.

Hubo esa opción y no hay arrepentimiento; y no sólo porque arrepentirse (Don Miguel de Unamuno bien pudo haber dicho algo así) es tarea de tontos, sino por la posibilidad de ver entre cansancio y cansancio (apretadísimo el Encuentro: de dos a tres puestas diarias entre 5 y 11 p.m. durante tres días) la inquietud dramática de nuestros jóvenes creadores —escritores, actores, directores, diseñadores...— que mantienen muchos puntos de contacto con sus, así decimos hoy, homólogos en la plástica, en la narrativa, en la lírica. Claro está, con sus más y sus menos.

Con sus menos, por cuanto —aunque plausible sea el esfuerzo de algunos grupos en asimilar, decantar y criollizar las experiencias vanguardistas y postmodernas— más de una vez el resultado se quedaba a duras penas en el esfuerzo: las palabras iban a dar a un estridente vacío, los movimientos se volvían meras acrobacias, los textos de innumerables monólogos resultaban recortados en cartón tabla (brillaba, por su ausencia, un esencial, sustancioso subtexto), se hacía evidente la forzada naturalidad de algunas actuaciones, y no faltó lo que ha dado en llamarse «el teque al revés», la «explicación» —así, a boca de jarro— de un mensaje, de una tendencia que busca romper con otra retórica, con «el otro teque»; pero al no nacer de la

puesta misma —sino vaya usted a saber de dónde— se convierte en otra retórica no menos ineffectiva que la otra. Palabras, palabras, palabras... (o pura acrobacia) —diría de nuevo el danés.

Con sus más, porque *Nairobi* (estudio mimico de Víctor Hugo D'La Torre y Manuel Oliva) del Teatro de Movimiento venía a demostrar una vez más como la expresión corporal (en este caso realmente polisémica), la utilización efectiva del espacio, de las luces, de la música, pueden ofrecer —ausente la palabra— las más complejas relaciones, esos matices que oscilan entre la violencia y la ternura; *Monigote en la arena* (dirigida por Nelda Castillo) del Teatro Buendía lograba un coordinado movimiento colectivo de sus actores, la magia (y no la ñoñería) de un lenguaje oral y escénico dirigido al público infantil (y adulto) y una música —como también en *Nairobi*— ajustada a la idea de la puesta.

Otros más hubo en este Encuentro, pero tal vez también vale la pena detenerse —y hasta ejemplificarla— en una especie de constante (a mi juicio, saludable indicio, por su carácter esencial para la obra teatral; y en general para toda obra verdaderamente artística): la insistencia en la agudización, en el subrayado del conflicto dramático; el interés —en algunas de las obras presentadas en reconquistar el lugar y el papel de ese elemento, imprescindible para que el teatro sea eso: Teatro.

Por supuesto, lo dicho en las últimas líneas del párrafo precedente no pretende descubrir universo alguno; más bien huele a 17

verdad de Perogrullo. Pero no por serla, deja de ser un punto neurálgico en nuestra dramaturgia en los últimos años. Al menos, así parece; como se hace constar en una ponencia que lei, presentada en el IV Fórum Internacional de las Artes Escénicas celebrado apenas una semana después del Encuentro:

Si cada uno de nosotros realiza un rápido examen de la dramaturgia cubana de estos diez últimos años podrá contar con sus manos las piezas en las que la fuerza del conflicto logra insuflarle la trascendencia necesaria. Por otra parte, serian muchas las obras que podríamos enumerar en las que prima el temor, la frialdad, la intrascendencia, el triunfalismo, las bufonadas o las vulgarizaciones de las demandas sociales.¹

¿Entonces? Verdad de Perogrullo, sí; pero, entre otras batallas, el teatro cubano está obligado a seguir dando esta (por supuesto, como Madre Dramaturgia exige y no con «una dramaturgia de madre»). Por ello, y por otros méritos, deben reclamar nuestra atención obras como *El grito* de

¹ Norah Hamze G y Oscar Vázquez L.: "La fuerza del conflicto en el teatro de hoy" en *Ponencias de especialistas cubanos al IV Forum Internacional de las Artes Escénicas*. Año 1989, p. 39.

Raúl Alfonso, del Grupo Anaquillé, *¿Cuánto me das, marinero?* y *La plaga* de Carmen Duarte de Teatro Luminar y *Nairobi* (que si bien arma su estructura a partir de una leyenda, logra trascenderla para poner frente al espectador, tropológicamente, un conflicto universal).

● *¿Cuánto me das marinero?* de Carmen Duarte, Teatro Luminar.

El grito, *¿Cuánto me das, marinero?* y *La plaga* mientras tanto, prefieren —sin desdeñar los mensajes eternos (los inevitables dilemas del Hombre)— asentarse en un referente más cercano y más cotidiano, la Cuba de hoy, y recurrir a personajes tipos (en el



buen sentido de la palabra) —a prácticamente dos personajes— que se enfrentan violentamente en la búsqueda no sólo de su identidad y verdades individuales (si es que eso existe), sino también de las verdades de su entorno. Conflictos, en fin, que exigen el verdadero nombre de las cosas, y propuesto por varios jóvenes dramaturgos, quienes no andan mal encaminados (ni en forma ni en contenido) porque su objetivo primero es, casi literalmente, sacudir a los espectadores, hacerlos pensar o pensar más (según el caso) en nosotros mismos, y en los demás.

Eso creo yo y lo mismo parece creer Carmen Duarte, quien ha recurrido al suicidio— y no solo como motivación inicial, como pretexto dramático, sino como intento de salida —para poner en marcha un diálogo, en el cual salen a flote— sobre un mar (parábola del mundo) por el cual transitan metáforas del hombre (botes, pargos, tiburones):

— ese eterno dilema de una opción irremediable

— la búsqueda incesante:

«ANA. Mi lugar se llama lejos. Quiero estar allá, lejos de aquí y cuando estoy allá, quiero estar lejos de allá»

— esa eterna insatisfacción que nos hace avanzar como Ti-Noeles del mundo;

— la incompreensión:

ANA. No. Eres preciosa

CELINA. Allá la gente no piensa así. Dicen que estoy loca.

— la incomunicación:

ANA. No te conocen

CELINA. ¿Y a ti te conocen?

ANA. Creo que no conocen a nadie.

— la soledad:

ANA (...) Y además, siempre voy a estar contigo porque tengo terror de estar sola y te quiero de verdad.

— la inutilidad de las palabras...

Si algo pudiera reprochársele al texto (pretexto de la realización escénica) de Carmen Duarte no es el abigarramiento de este manejo de problemas, pues —¿Quién no lo sabe?— la vida no pocas veces los deja caer de golpe sobre una sola cabeza (o sobre varias a un mismo tiempo); sino que muchos de ellos aparecen formulados, enunciados verbalmente sin que se haya producido el (anti) clímax dramático necesario para su formulación. Es como si la autora hubiera decidido mostrarnos, de una vez y por todas, nuestra humana colección de insuficiencias, limitaciones y virtudes. Y ello en un reducidísimo tiempo escénico y textual que aceleran en demasía la caracterización. Se produce entonces cierto desfase entre tiempo, acción y tiempo que atenta contra el tema y el superobjetivo de la obra.

La actuación de Mercedes Blanco o Adis Pereira (que alternan en el papel de Ana), de la misma Carmen (desdoblamiento, ampliación y complementación y contraste físico de Celina) y, especialmente, de Andrea Gómez (en el papel de Celina) de una envidiable proyección vocal y capaz de mover hacia donde quiere, los ojos del público (vaya usted a ver, si no, *La plaga*) atenúan —conjuntamente con la utilización adecuada de la luz y la semantización que adquiere el espacio y los objetos llevados al escenario— ese desfase.

Por cierto, si en *La plaga* Carmen Duarte se lanza no sólo a

● *El grito*, de Raúl Alfonso, mejor texto dramático.

una ampliación de los personajes principales (que también desdoblán sus papeles, sus funciones actorales) y a la utilización de un personaje colectivo, en esta obra —de mayores espacios y también parabólico-simbólica, con un clarísimo referente y, desprovisista de teques malsanos, de crítica social para el aquí y el ahora (y también trascendente, por tanto)—, en *¿Cuánto me das, marinero?* los papeles se reducen a dos, aunque en escena sean tres los actores. Más aún —corriendo el riesgo de exagerar un tanto— diría que los tres personajes se funden en su estructura profunda, en un solo eje, desde el cual emana hacia la superficie —y permitaseme una pedantería greimasiana— los actantes y funciones, generalmente desempeñados por varios personajes o actores.

Quisiera detenerme un momento en la reflexión anterior.

La obra puede ser dividida en tres grandes bloques:

I) *El encuentro entre Ana y Celina* (una vez que la primera se ha lanzado al mar).

II) *El más amplio: El intercambio, el duelo de ideas entre Ana y Celina.*

III) *El pacto entre Ana y Celina.*

O sea —si queremos caer en un sano didactismo: I — nudo, II — desarrollo, III — desenlace.

Ana y Celina —protagonista y antagonista en la estructura superficialísima de la obra— son

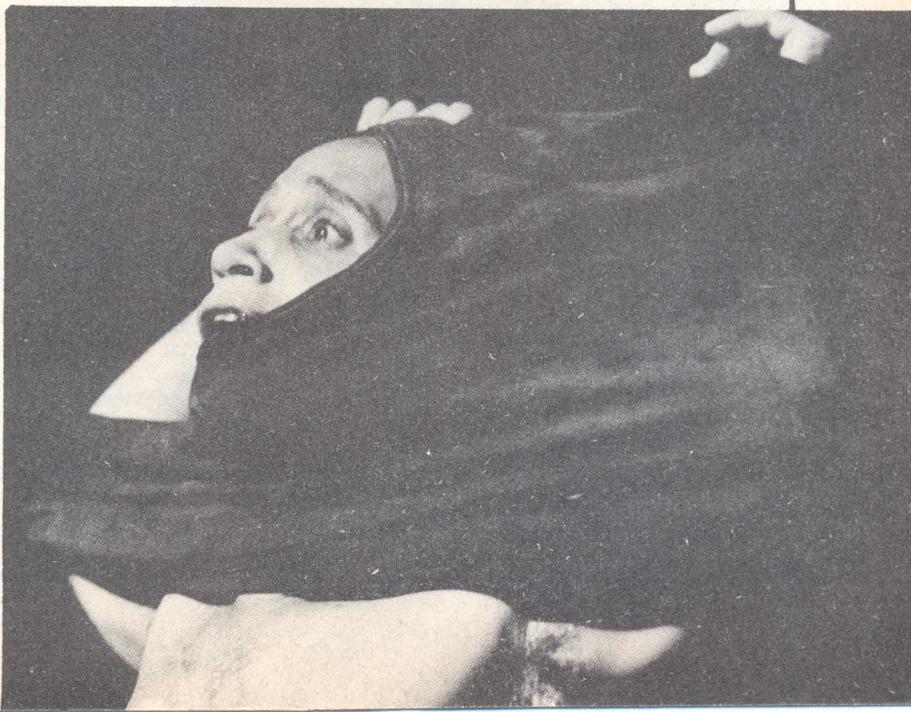


Foto: Ricardo Barrero



● *Nairobi*, de Victor Hugo D'La Torre. Premio de puesta en escena.

en el fondo, semánticamente, ideológicamente (en el buen, científico, sentido de la palabra) anverso y reverso de una misma moneda:

«¡Al fin voy a morirme!» (dice Ana en el bloque I, y se lanza al mar).

«¡Ahora me van a tener que comer a mí, malditos bichos!» (dice Celina en el bloque III, al intentar tirarse).

Sólo que Ana se lo impide. Tiene que hacerlo: son una y la misma «persona», cuyas diferencias están marcadas generacionalmente, por su origen y condición social y otras etcéteras que permiten el desarrollo de la acción. Pero, en el fondo, una y la misma. Con sus diferencias, repito.

Los papeles —como dice Celina, allá por el bloque III —se viran; pero en el bloque II se marcan la igualdad y la diferencia de los personajes, de los tipos que representan, la tendencia de la obra y el ideal estético que —a través de la misma— críticamente se propone, al fustigar males (y no sólo ni necesariamente heredados).

Me voy a permitir el lujo de una cita tal vez extensa:

CELINA. Menos mal que tienes quien te mantenga.

ANA. No puedes entender nada, no eres artista.

CELINA. No soy artista, pero lo entiendo todo. Yo soy no de la tuya, sino de la otra burguesía; la anterior a 1959.

ANA. ¿Ahora los artistas somos burgueses?

CELINA. No hablo de los artistas, sino de tu familia, la que come langosta y pasea en yate.

ANA. Comía y paseaba; todo eso se acabó hace un año.

CELINA. Pensándolo bien, ustedes no son una burguesía, son más bien una nueva casta noble, porque realmente no tienen un gran capital, tienen sólo privilegios por ser quienes son y heredan un nombre de generación en generación.

Alguien podrá disentir y ver en los dos personajes la oposición entre protagonista y antagonista (yo lo invitaría a ver varias veces la obra), o ver en intercambios de réplicas como esta un exabrupto formulario (yo lo invitaría a pensar en la necesidad de que —con decoro estético; y es el caso, creo yo de *¿Cuánto me das, marinero?*— en nuestro teatro circulen ideas y no esquemas). Alguien, en fin, (hasta yo mismo) podría disentir y decir que no es una obra perfecta (y yo me digo: ¿Es que algo, en este mundo —el mejor de los posibles— puede serlo?)

Ana y Celina son, así, a la vez protagonista y antagonista, destinadora y destinataria, adyuvante y oponente de ellas mismas y entre sí en una obra que —haciendo interactuar el grotesco, la farsa, el humor, la ironía y la sátira, la comedia y la tragedia; y por tanto, el realismo— retoma la línea del teatro piñeriano.

A Piñera le debe mucho la obra de Duarte, a él le debemos mucho los espectadores que aprendemos a reconocer lo más real que se oculta tras las cosas más absurdas.

Con *¿Cuánto me das, marinero?* y *La plaga* de Carmen Duarte, con *El grito* de Raúl Alfonso y *Nairobi* de Victor Hugo y Manuel Oliva y con *La cuarta pared* de Victor Varela, el teatro cubano (y no sólo el teatro de los jóvenes cubanos) gana cuatro obras, cinco dramaturgos y cuatro colectivos de creadores, con los cuales ya no podemos dejar de contar. Al menos, eso creo yo. ¿Cuánto le das, tú, marinero? ●

ARTE LIRICO: ¿CANTO VS. ESCENA?

Pedro de la Hoz

La Habana puede y debe ser una buena plaza para la ópera y la zarzuela en estos tiempos finiseculares. La segunda edición del Festival Internacional de Arte Lírico lo demostró. Existe capacidad organizativa en el complejo cultural Gran Teatro de La Habana que dirige Alicia Alonso, un público ávido y cada vez más joven, una magnífica instalación en la sala García Lorca, un coro estupendo, una orquesta que puede mejorar y cantantes cubanos (todavía pocos, pero en fase de crecimiento) que no son segundos de nadie. Y una tradición: a lo largo de años, la capital cubana vio pasar a las luminarias de la ópera en el mundo, de Enrico Caruso a Tita Ruffo; aquí se presentaron obras con escasa diferencia temporal en relación con su estreno absoluto en Europa; y si se habla de zarzuela, la única tierra americana que fomentó esa variante a escala nacional, fue la cubana. Por lo demás, en opinión de los divos y las divas presentes en el Festival, La Habana es un punto accesible y agradecido.

Sin embargo, para lograr lo anteriormente dicho, se hace menester una revisión de concepciones artísticas y una nueva mentalidad que enfogue con una perspectiva diferente la comprensión de la ópera y la zarzuela a la altura de las exigencias actuales. Un balance del último festival arroja, por una parte, resultados plausibles. Son contados los sitios del planeta en lo que se nuclean, en apenas quince días, voces como las del italiano Gian Piero Mastromei, los españoles Victoria de los Angeles y Pedro Lavirgen, la norteamericana Mayda Prado, el alemán Hans Joachim Ketelsen, la colombiana Carmiña Gallo, la argentina Cristina

Carlín, los búlgaros Evdokia Zdravkova e Ivan Veltchev y la soviética Jutaman Kasimova. Incluso parece asunto del Metropolitan o del Covent Garden o de la Arena de Verona reunir en una misma función a Mastromei y Lavirgen.

En términos estadísticos también el festival alienta: tres óperas —*Payasos*, de Leoncavallo; *Tosca*, de Puccini; y *Aida*, de Verdi—; tres zarzuelas —*La revoltosa*, de Chapí; *Amalia Batista*, de Prats; y *La chulapona*, de Moreno Torroba— y una buena cantidad de conciertos, conferencias y mesas redondas. Otro punto a favor, su extensión más allá de la capital: Holguín por primera vez, con fuerzas propias, montó una ópera completa, *La traviata*, y Pinar del Río y Matanzas funcionaron como subseces de programas de conciertos. Elena Herrera, directora de la ópera de Cuba, dijo: «Al fin estamos haciendo lo que teníamos que hacer para difundir el arte lírico en Cuba y proyectarlo internacionalmente.»

Mas esa satisfacción —la propia Elena Herrera está consciente de ello— no puede obviar otras cuestiones que son necesarias debatir para su transformación. El festival dista aún de ser la culminación natural de temporadas regulares de ópera y zarzuela. Estas formas del teatro musical padecen, por razones de producción y de organización, el síndrome de la intermitencia. Son insuficientes las partituras, pero más insuficientes todavía las concepciones que hacen de la ópera y la zarzuela una presencia irregular en nuestra escena. Con propiedad no podemos hablar de ciclos o temporadas entre nosotros.

La política de repertorio, influida por los argumentos antedichos, oscila peligrosamente. En el primer festival, realizado en 1987, hubo interés por traer asuntos contemporáneos (la ópera *Hemingway*, de un autor soviético), pero en esta oportunidad se vio a las claras la absolutización no ya de la ópera italiana, sino de un segmento de ella en verdad significativo —la escuela *verista*— pero que no constituye *toda* la ópera. Hoy día ya se trabaja para que ello no se repita: la Ópera de Cuba tiene en cartera *La flauta mágica*, de Mozart, y cuando salga este artículo ya debe haberse hecho una nueva versión del *Fausto*, de Gounod. Aún la propuesta de estrenar en 1991 *Macbeth*, de Verdi, a cargo de Mastromei, es tentadora, si se tiene en cuenta que ese clásico no es conocido entre nosotros. Con todo nos hace falta abrirnos a las excelencias de la ópera alemana, a la francesa (siempre me he preguntado por qué nunca *Carmen*, que nos es tan cercana temática y musicalmente), a la rusa, a la norteamericana (ahí está *Porgy and Bess*, también extrañable por empatía cultural). Y, por supuesto, a la cubana, no solo como vía de rescate de nuestra expresión nacional, sino como estímulo a dramaturgos y compositores contemporáneos.

Junto a esos requerimientos habrá que renovar decididamente las puestas en escena. He ahí un punto vulnerable: el último festival dejó mucho que desear desde el ángulo dramático.

Quizá una de las puestas salvables fue la de *Payasos*, a cargo de Juan R. Amán. El experimentado director escénico cubano no acudió a un lenguaje renovador

ni experimental, sin embargo se permitió un trabajo de focalización espacial de los conflictos, apoyado en el diseño escenográfico del artista José Luis Posada, y transmitió a los cantantes-actores cubanos una pauta para la asunción de sus personajes, de manera que éstos se desempeñaran en una tónica *realista*, ajena al toque naturalista que permeó la obra desde su representación inicial. Recuérdese que Leoncavallo fue uno de los que ayudó a acuñar el término *verismo* en el panorama operático de fines del siglo XIX, en una época en que en las coordenadas estéticas literarias, influidas por el positivismo filosófico, se creía a pie juntillas en la función del arte como una imitación de la vida. Quienes a través de la magia del video hayan visto en los últimos años representaciones de *Payasos* en Nueva York, Londres, Parma y Trieste, convendrán en que la tradición ha hecho que generalmente se acentúe el tremendismo argumental.

Amán deliberadamente zafó el cuerpo a ese gusto por lo espec-

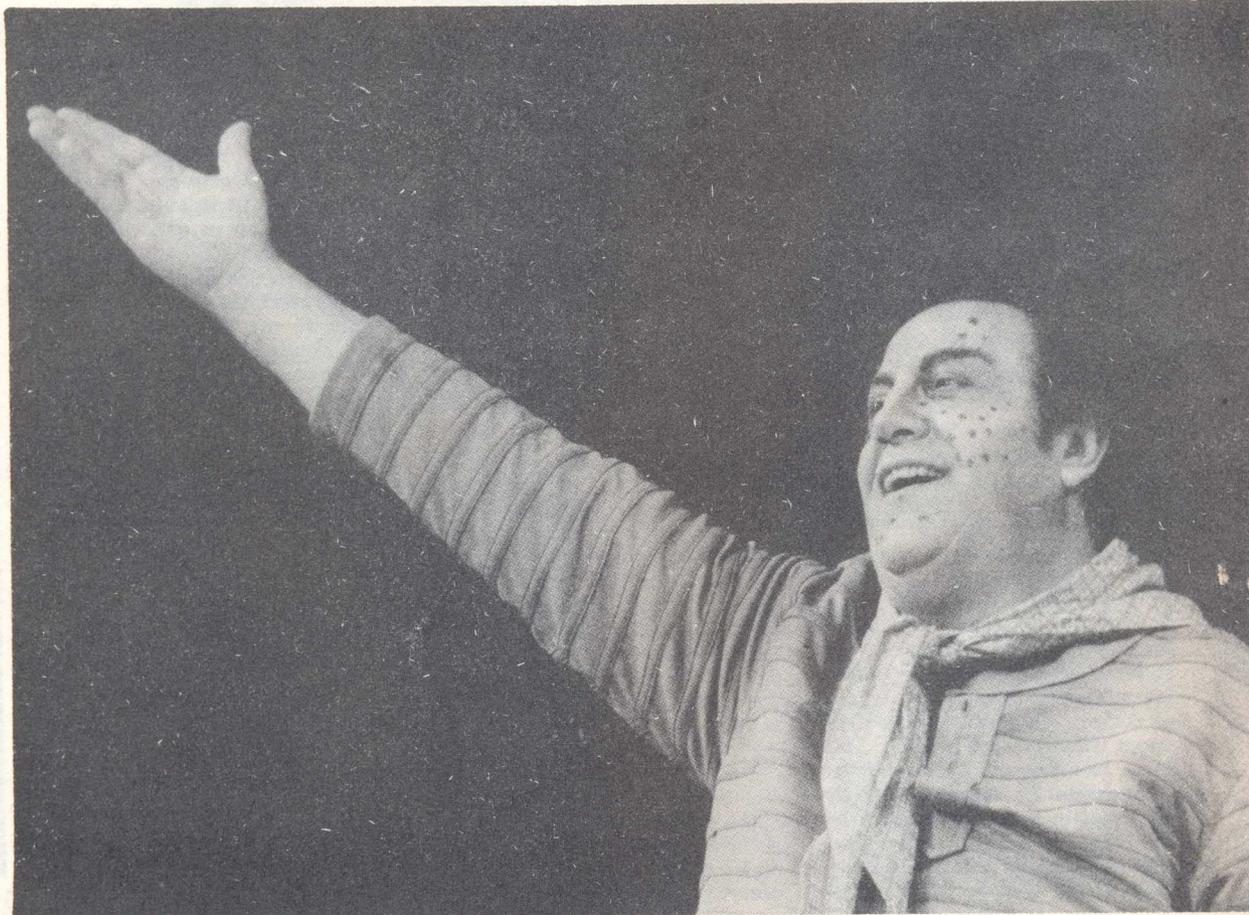
tacular y se ciñó a las exigencias del drama, sin muchas complicaciones, pero con agradecida contención. Explotó sobre todo las posibilidades dramáticas del teatro dentro del teatro —una anticipación del guión cuando aún ese recurso no se había desarrollado en la escena moderna— y veló por el desplazamiento lógico y coherente de los actores en el escenario. Pedro Lavirgen, quien ha hecho a lo largo de su carrera más de un centenar de *Payasos*, me comentó que era una de las puestas más «humanas» del drama musical de Leoncavallo en las que él había intervenido. Llamó la atención también la integración al lenguaje corporal de los miembros del coro, con lo que consiguió que éstos no se convirtieran en mero telón de fondo.

La primera función tuvo en el barítono Hugo Marcos a un espléndido protagonista, cuidadoso en los gestos y en la asunción de la personalidad engañosa de Tonio. Mastromei, en una tarde de canto fabuloso, hizo este mis-

mo personaje pero en una cuerda más directa. En el papel del marido engañado, Pedro Lavirgen brilló por la sinceridad con que interiorizó esa imagen patética. Otra actuación descolante fue la de la soprano búlgara Venchy Siromájova, quien suplió limitaciones vocales con una proyección histriónica excelente. La puesta de *Payasos*, al decir del crítico ecuatoriano Luis Martínez Moreno, «nos dio una lección de la gestualidad inherente al cubano en función de una obra de alcance universal».

Tosca, dirigida por Carlos Astiazarain, dejó una impresión escénica contradictoria. La fastuosidad escenográfica —aún con pocos recursos— marcó la pauta para que el melodrama de Sardou, nos trajera nuevamente los celos de la cantante romana, la perfidia de Scarpia, el halo romántico de Cavaradossi y la suntuosidad de un *Te Deum* que no tiene nada que envidiarle, en su versión cubana, a los que se representan en las catedrales mundiales de la ópera.

Fotos: Julio Caballero



● Gian Piero Mastromei en *Los payasos*.

GRAN TEATRO

En cuanto a protagonismo, otra vez Mastromei se creció en el Scarpia por su voz fuera de serie, comparable en los 80 sólo con el genial Piero Capuccini. Sin embargo le faltó a su jefe de policía un margen para la recreación psicológica del personaje: demasiado brutal, directo, sin sutilezas. A pesar de ello llenó la escena. Desde el punto de vista actoral, el Scarpia más logrado fue el del cubano Gustavo Lázaro. Las Toscas de Mayda Galano y María Eugenia Barrios penetraron en la piel de la sufrida mujer, aunque la primera todavía se mostró demasiado tímida en sus momentos iniciales y la segunda, movida por el entusiasmo fanático de cierto grupúsculo que la anima desmesuradamente desde la platea, convirtió su presencia en el tercer acto en una lección de sentimentalismo injustificado. Los Cavaradossi del búlgaro Veltchev y el cubano Adolfo Casas, quedaron atrapados en la convencionalidad del esquema heroico romántico, en tanto ambos apostaron por hacerse notar solamente en el canto. Mas lo lamentable de *Tosca* estuvo en la concepción dramática: acciones sin apoyo, gestos parásitos, falta de comprensión del desarrollo argumental: una puesta totalmente aficionada, que no tuvo en cuenta las leyes de la representación.

Ese mal se agudizó en *Aida*, bajo la dirección artística de Aldo Lario. Resulta increíble a estas alturas que se produzcan desahogados escénicos tales como hacer que el coro siempre cante de frente e inmóvil, que las escenas de masas parezcan simples copias fotográficas por un estatismo exacerbado. Entre incienso y trajes vistosos se desarrolló la ópera, con las únicas zonas de dignidad artística localizadas en el canto de Linda Mirabal, la Zdravkova y Veltchev, Ketelsen y Gustavo Lázaro, este último, en mi opinión, el mejor actor con que cuenta el colectivo operático cubano. El desarrollo de la trama se perdió por completo, nunca se supo a ciencia cierta por qué Amneris intervenía en favor de Radamés (se obvió el factor pasional), ni cuales eran los vínculos paterno-filiales de *Aida* y Ammonazro. Incluso para muchos pasó inadvertido el amor de Radamés por *Aida*.



● Gustavo Lázaro como Ammonazro en *Aida*.



● *La revoltosa* de la Comedia Lírica de Cuba. Coro del Gran Teatro de La Habana.

Pienso que la Opera de Cuba, al igual que la Comedia Lírica Gonzalo Roig deben reconsiderar seriamente a quién le encargan las puestas en escena. Dario, lamentablemente, tampoco salió airoso en *Amalia Batista*, a medio camino entre el melodrama y el sainete vernáculo, con lo que se acentuó mucho más la incoherente versión de la zarzuela de Prats, en la que los añadidos de última hora sólo contribuyeron a prolongarla. *Amalia...*, tal como se ha visto ahora, constituye una pieza va-

liosa por su romanza y alguna que otra pieza, pero desde el punto de vista dramaturgico no resiste el análisis, por la endeblez de su acción y sus planteamientos.

Afortunadamente la Comedia Lírica pactó vías de colaboración con el Teatro de la Zarzuela de Madrid para la reposición de *La revoltosa* y el montaje de *La chulapona*. Dos directores, Emilio Saji y Javier Ulacia, y un coreógrafo, Goyo Montero, viajaron especialmente con ese fin. En ambas realizaciones se evidencia

IV Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz

cómo el espíritu renovador no tiene por qué desnaturalizar el género, ni andar con cortes y adiciones. Se trata de entender la escena como un organismo vivo, ágil, que sitúe al espectador dentro de las referencias visuales que ha adquirido en un mundo donde los espectáculos musicales necesariamente se han valido (o a veces contaminado) de los recursos de los *mass media*. Sucede, eso sí, que tal remodelación de la zarzuela no puede pasar por alto la chatura costumbrista del argumento de *La revoltosa* ni el socorrido triángulo amoroso que sirve de eje central a la trama de *La chulapona*. Pero al menos hay una intención teatral.

Sé que mi manera de apreciar la relación de la ópera y la zarzuela con el arte teatral —puesto que la ópera y la zarzuela no forman parte solamente del arte lírico, sino que, como he dicho, son expresiones del teatro musical, y valga el subrayado del primer término— se inserta en una polémica aún no resuelta entre nosotros y que alcanza otras latitudes. ¿Qué entender por *moderno*, por *contemporáneo* en la ópera? ¿Transformar los argumentos? ¿Sacrificar la belleza de las partituras? ¿Subordinar el canto a la escena o al revés?

Quisiera recordar una observación de Juan A. Hormigón que remite la contemporaneidad a «aquellas escenificaciones en las que los elementos de significación teatral se conciben y articulan en un discurso estético que incita, empuja o provoca en un cierto número de espectadores, a partir del cotejo con sus propios referentes, anhelos e intereses, a la concreción significativa individual y específica.

De modo que lo *contemporáneo* no requiere que se establezca un signo de igualdad con *vanguardia* o *experimentación*, sino una lectura que acerque la ópera y la zarzuela a la sensibilidad del hombre de nuestros días, sin olvidar la tradición. Lo ideal es que canto y acción teatral se interrelacionen y retroalimenten. Que se imponga una labor de *equipo* en la dirección musical y escénica. Que se dinamite el *fetichismo textual*, que al decir de Anne Ubesfield, particulariza y predetermina la lectura de ciertas formas de expresión lírica. ●



● El coronel no tiene quien le escriba, del Teatro Circular de Montevideo.

El coronel no tiene quien le escriba, de Rajatablas de Venezuela. ●



CUATRO VUELTAS A CADIZ

Vivian Martínez Tabares

Junto a las siete figuras humanas recortadas en plástica gestualidad sobre el fondo azul intenso del cartel de Genovés, la IV edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz permanece en el recuerdo como una especial ocasión de intercambio, como una intensa jornada donde los espectáculos, los foros o las conferencias son, a la larga, formas variadas de reconocimiento, pretextos para compartir y confrontar visiones de la escena, caminos de búsqueda hacia la teatralidad en América Latina, España y Portugal.

Por cuarto año consecutivo, después del ya habitual recorrido latinoamericano de Juan Margallo en busca de las mejores propuestas escénicas, se conformó la programación oficial, esta vez con la presencia de diecinueve espectáculos de otros tantos colectivos de once países (trece de América Latina, uno portugués y seis españoles), a los que se sumaron representaciones fuera de programa y el indispensable espacio de debate oral de los eventos especiales organizados por el CELCIT, que incluyeron esta vez, además de los foros acerca de los montajes, desde el Encuentro sobre Realidad Social y Formación Teatral (actor y sociedad) hasta la fundación de la I Cátedra de Teatro Iberoamericano, para analizar los diversos lenguajes que confluyen en la escena, con la participación de maestros, creadores e investigadores consagrados del área.

En aras de aprovechar el espacio y superar la rutina de un recuento exhaustivo, me detendré en los momentos perdurables de Cádiz, a partir de cuatro vueltas que conforman mi memoria y que pueden conducir a conclusiones

acerca de una cita sin grandes sorpresas artísticas pero enriquecedora desde su programa de convivencia e integración, al borde mismo del sur de España, en una acogedora ciudad donde el FIT ha dejado de ser una referencia llamativa en la guía turística para convertirse en un acontecimiento cultural de la colectividad.

LA NARRATIVA, FUENTE INAGOTABLE

En la vocación sintetizadora del teatro siempre la narrativa ha operado como una vía nutricia cierta, y en los aires de esta época, cada vez más apegados a la combinación y superposición de diversas disciplinas y lenguajes, las novelas, cuentos y fábulas siguen alimentando la creatividad escénica. Una figura protagónica de la novelística latinoamericana, Gabriel García Márquez, con su obra *El Coronel no tiene quien le escriba*, motivó las propuestas de dos colectivos participantes: Rajatabla, de Venezuela, y el Teatro Circular de Montevideo, Uruguay.

El montaje de Carlos Giménez con Rajatabla sigue un camino coherente con su estilo personal, donde predomina el despliegue visual del espectáculo en armónico equilibrio de sus composiciones espaciales. Los ámbitos de representación se transforman por medio de paneles de latón ondulado y llenos de agujeros que se corren de un lugar a otro mientras una lluvia pertinaz cae a través de la puerta del Coronel durante casi todo el espectáculo.

El agua es un motivo reiterado, siempre presente en la escena, en sesiones de lavatorios o en jarros y palanganas, mientras cae la lluvia interminable. Junto a otros

símbolos de fuerte carga expresiva —la procesión o la afeminada imagen de la muerte— contribuye a crear una atmósfera que nos remite a las diversas claves de la imaginería garciamarquiana y se convierte en el aspecto más logrado del espectáculo, aunque se trata de una apropiación epidérmica. Falta la creciente angustia que se trasluce de la lectura ante la espera recurrente de cada viernes y se resienten las interpretaciones, trabajadas en función de una suerte de figuración externa, a pesar de la declarada intención del director de hacer un trabajo distinto, «dejar los efectismos y ocuparme del actor».

El Teatro Circular de Montevideo transitó un camino de indagaciones más esenciales con la puesta de Jorge Curi, basada en una versión suya y de Mercedes Rein que incorpora además textos de *La mala hora*. Con los breves desdoblamientos del personaje central como narrador de su propio drama en momentos claves, la propuesta contrapone diálogo y relato, texto y subtexto, realidad objetiva palpable y subjetividad personal.

El dramatismo de una situación sin salida y la dignidad con que el Coronel se enfrenta a la miseria; la firmeza de la esperanza frente a la desesperanzadora, verdad, son corrientes tangibles que se mueven del espacio arena a la platea, pero a veces los propósitos se pierden tras una ejecución poco elaborada que vuelve denso el montaje. La puesta no sostiene un nivel homogéneo de creatividad a lo largo de todas las escenas y el numeroso elenco no alcanza la depurada caracterización de Walter Reyno en el papel protagónico.

De la narrativa partieron también las puestas de La Carátula, de España y Circo Grafitti, de Brasil, pero su identidad más genuina como espectáculos donde la palabra poética o contada se entreteje con otros lenguajes en una cualidad nueva, me induce a postergar su valoración.

LA DRAMATURGIA, ¡OTRA VEZ LA PALABRA!

Si el viejo debate entre el teatro verbal y el no verbal apareció con bastante fuerza en algunos foros de Cádiz, no fue por una ocurrencia fortuita; varios montajes como materialización de caminos en una sola cuerda dieron pie a los enfrentamientos. *Uff*, de Juan Carlos Gené, fue uno de ellos.

Conocí el trabajo de Gené y el grupo venezolano Actoral 80 en el pasado Festival de Caracas con el memorable *Memorial del cordero asesinado*, un espectáculo de altísimo vuelo poético y logrado realismo mágico. Esta vez, el director argentino, en una coproducción con el Teatro General San Martín de Buenos Aires, revivió la historia de dos viejos artistas del circo criollo quienes en medio de sus fantasías y de la esperanza por salvar a su hijo en la apacible Suecia, se sorprenden con el asesinato de Olof Palme y llegan al dramático clímax del recuento de sus momen-

tos de gloria e infelicidad, al que ha corrido pareja una suerte de memoria social argentina de los últimos ochenta años.

Si la obra constituye un excelente pie para el juego teatral de los únicos dos actores, con sus representaciones teatrales, sus desdoblamientos y recuerdos, donde se destaca la labor de Verónica Oddó, la excesiva carga verbalista, el afán ilustrativo o sugerente que hay detrás de la narración de cada episodio resultó agobiante y no encontró una respuesta tan activa como la que había suscitado en su estreno ante el público argentino poco tiempo atrás.

Pasión Malinche, del cubano Alberto Pedro, puesta en escena por Miriam Lezcano con Teatro Mío, impactó más por lo que decía que por el cómo. Frente a las polémicas ideas que propone la pieza y la inmediatez de la problemática, las reacciones se movieron más hacia valorarla como un notable ejemplo de «libertad creadora», «valiente auto-crítica» y «vitalidad artística», sin tomar en cuenta apenas los modos expresivos.

A la obra de Alberto Pedro le sobran ciertos diálogos parásitos y algunos breves subtemas que en lugar de complejizar a los personajes, más allá de una pieza, disgregan las fuerzas de las

contradicciones en un marco de adorno, pero propone una profunda discusión sin respuestas explícitas acerca de la honestidad, el concepto de identidad y la ética en nuestro contexto social.

La puesta no aprovecha la diversidad de planos de la estructura dramaturgica para traducirlos en soluciones que enriquezcan el análisis de los temas con una visión polisémica y se cuestionen algunos de sus propios postulados. *Pasión Malinche* es un proyecto inconcluso, con potencialidades estimables pero demasiado «verde» aun para poder medir todo su alcance.

Teatro Imagen, de Chile, jugó con la palabra de modo certero. La puesta de *Cartas a Jenny* de Gustavo Meza parte de una perspectiva intimista y emotiva para abordar la historia de un personaje real, una mujer irlandesa de los años 20 que por la sobreprotección hacia el hijo tiene que romper con él y su mujer y cuando el joven muere de pulmonía, después de achacar su deceso a la falta de cuidados de la esposa, comienza a luchar por reproducir y fijar en su memoria los felices años que pasaron juntos, la refinada educación que le dio su excesivo cariño.

La forma narrativa que adopta el montaje pretende dinamitar fórmulas prestablecidas de la escena chilena actual, y aunque el tono sicologista recuerda al teatro norteamericano de los 50 —también por el origen del epistolario que sirvió de base al texto, editado años atrás por un conocido psiquiatra—, el modo fragmentado en que se organiza el material ante el espectador y la presencia de un personaje —Sombra— que produce a la vista del público efectos sonoros a la manera del viejo cine, comportan cierta ironía sutil que convierten a la puesta en una opción renovadora y atractiva, donde resalta la actuación de Yael Unger como Jenny.

La no palabra, la dramaturgia de las sensaciones y los silencios llegó con *La Zaranda*, Teatro Inestable de Andalucía la baja y su *Vinagre de Jerez*, lamentablemente fallido en sus presentaciones en La Habana por una inadecuada selección del espacio.

La acción dramática escasea. La trama ocurre en una vieja taberna donde no hay cante, ni baile

● *Cartas a Jenny*, del Teatro Imagen de Chile.





● *Vinagre de Jerez*, de La Zaranda de España.

y donde ni siquiera los personajes beben vino. La espera de lo que no llegará, los intentos de un viaje imposible, son situaciones de las que se vale el director Juan Sánchez, y los notables intérpretes Paco Sánchez, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos para mostrarnos su visión personal y su recuerdo descarnado y al mismo tiempo poético de la Andalucía marginal, la angustia de tres hombres a quienes el medio ha paralizado las ansias y que retornan sobre las manías cotidianas para realizar actos sin sentido.

Vinagre de Jerez se mueve de la hilaridad al profundo dramatismo, de la ingenuidad aparente a la tragedia auténtica de la España humilde, entre marchas procesionales y ocurrencias de borrachos que revelan grandes verdades, claves del lenguaje expresivo que asume este grupo, el mejor acogido del Festival, interesado más que «en la representación de un espectáculo, en la participación viva en una ceremonia peculiar de hacer y concebir el teatro, de la ansiedad de expresar».

DANZA-TEATRO-DANZA...

La imprescindible aparición de la danza-teatro tuvo en Cádiz diversos rasgos. Frente al *performance* mimético y abigarrado del grupo peruano Acero inoxidable, torpe combinación de mímica, acciones danzarias y gimnásticas con un conductor-comodín de redoblante y fallida comicidad, el grupo español La Carátula resultó una opción atrayente.

Un viejo poeta gaditano, Carlos Edmundo de Ory, y su libro *Aerolitos*, sirvió de punto de encuentro entre el teatro y la danza

en el espectáculo del mismo nombre realizado por La Carátula, de Elche, Alicante. El mundo poético de Ory, de algún modo heredero del surrealismo y poblado de ángeles y demonios, encuentra su recreación en un lenguaje lleno de imágenes de gran impacto visual, poesía y elementos humorísticos, con los medios de la danza explotados en toda su amplitud. La referencia al flamenco y el sentido paródico en el cuestionamiento de valores cliché me recordó pasajes de similar intención en *Eppure si muove*, del Ballet Teatro de La Habana.

Jorge Gavaldá compuso una bellísima banda sonora, mezcla de música electroacústica con interpretación vocal de cantantes líricas y niños, y con la lectura de algunos de los poemas, que enriquece la sensorialidad que despierta el espectáculo aleatorio de Cristina Maciá.

LA TEATRALIDAD DEL CIRCO

El impacto de *Zombi*, del grupo catalán Zotal, parte más que de la espectacularidad de la puesta y su compleja estructura escenográfica, con la pendiente inclinada y ondulante, de la carga conceptual que encierra, «la aventura mágica, por insólita» de su lenguaje, que «rompe los esquemas habituales de asimilación» del público.

Alrededor del verbo-acción *resbalar*, Elena Castelar y Manel Trias formulan un discurso filosófico acerca de la actitud del hombre de esta época frente a la comunicación y lo traducen a la escena enfilado directamente a los sentidos y al ritmo del lenguaje audiovisual de hoy —los

comics, la TV, los *clips*— en la ejecución de malabares, acrobacias o escenas con animales que se derivan de su experiencia previa como grupo de circo.

Los actores siempre resbalan y caen, en alusión a la cualidad de *Zombi* que mueve al hombre en la sociedad española contemporánea, a su miedo a enfrentar su propio yo, al creciente proceso de alienación, a través de personajes esquemas, tópicos de situaciones triviales de la vida diaria.

Conocido entre nosotros por su presentación en el Festival de Teatro de La Habana 1987, el Clú del Claun se liberó del hartazgo de ver teatro clásico o mal teatro de texto con *Historia de teatro*, también bajo la dirección de Gené, un hilarante simposio-recuento que va de la tragedia griega al naturalismo, pasando por el teatro isabelino, el barroco español, el kabuki y el romanticismo. Menos participativo que el montaje anterior conocido, *La escuela de los payasos*, la parodia de la tradición teatral universal se convierte a veces en un juego donde los seis actores del Clú pierden de vista al público. Tienen a su favor la maduración gradual que ha ido adquiriendo cada uno de sus personajes —Batato, Cucumelo, Petarda...— en la caracterización individual, con rasgos propios.

Los brasileños de Circo Grafitti con *Usted va a ver lo que usted va a ver* decidieron probar los infinitos resortes de la teatralidad tomando como base una curiosidad literaria: la reflexión sobre las posibilidades expresivas del lenguaje contenidas en *Los ejer-*



● *Zombi*, de Zotal Teatre de España.



● *In Concert* del grupo Sémola de España.

cicios de estilo de Raymond Queneau, donde el autor narra un cuento trivial de 99 formas diferentes. Los actores-clowns se mueven en el espacio de una guagua y entre bufonadas, bailes, canciones, consiguen trasladar a la platea la rica expresividad gestual del juego combinatorio del espectáculo dramático-circense, capaz de suplir en buena medida la pérdida del divertimento oral en ininteligible portugués. Algo que no logró Seiva Troupe, de Porto, con su montaje de *Gota de agua*, a cargo de Ulisses Cruz.

Una experimentada actriz, Rosi Campos, conocida por sus trabajos con Cacá Roset en Ornitorrinco (*Ubú, Teleduim*), asume un personaje que le permite mostrar toda su versatilidad en la puesta de Gabriel Vilella; al lado de un homogéneo conjunto de actores integrales.

Y fue el circo la fuente de uno de los recuerdos más gratos de Cádiz: *In Concert*, del grupo catalán Sémola, que junto a Zotal venía a confirmar que en España las vanguardias teatrales vienen casi siempre de Cataluña.

A pesar de que se mueven en trapecios y cuerdas, a los actores de Sémola no les interesa el circo

más que como una etapa cerrada de trabajo y como base técnica. La esencia de su labor se apoya en la expresividad dramática más que en la sucesión de números circenses. La arena redonda se ha convertido en un anfiteatro semicircular; la limpieza en la ejecución de los actos no resulta tan importante como su capacidad para despertar el mundo imaginal del espectador. La exquisita banda sonora, que combina temas de Verdi, Bach, Mozart, Mahler, Strauss o Wagner con percusión egipcia; el fuego, el olor a incienso, las sombras, las luces de colores o los efectos del estroboscopio, componen la atmósfera de ensueño que preside todo el montaje.

Cada escena es capaz de suscitar una pluralidad de lecturas en su sentido universal, cada pasaje estimula una reacción sensorial que se traslada al terreno de la reflexión filosófica en infinidad de asociaciones que juegan con el referente del espectador. Sentimientos como la piedad o el horror, ligados a lo cómico, al estilo de Chaplin o Buster Keaton, pueden encontrarse en muchas de las escenas. Carles Pujols, un genial «payaso» comedido y sintético, encierra ingenio encanto y hermosa humanidad en sus acciones. Sémola es una atractiva manera de encontrarse

con una poética que enlaza procedimientos expresivos postmodernos y una edificante perspectiva de futuro.

Una representación ritual que parte de la tradición indígena del corte del palo volador fue otra de las funciones de plaza, protagonizada por los Indios Voladores de Papantla, México. Cuestionada la validez de su participación por algunos, a partir de la ausencia de un sentido teatral convencional en su trabajo, creo sin embargo que aportó una muestra de espectáculo ceremonial, de colorido y valor, en la arriesgada acrobacia y en la danza de los voladores.

AL FINAL DE ESTE VIAJE...

Recuerdo también las principales discusiones en torno a estas y otras valoraciones, que poblaban muchos de nuestros ratos libres. Un debate a mi juicio estéril, por las posturas maniqueas asumidas, fue el que tuvo lugar en uno de los foros acerca de la supuesta despolitización de los montajes realizados por algunos de los colectivos más jóvenes. Un actor uruguayo asumía una postura polar y excluyente para afirmar que «prefería a un hombre social teatralmente hablando más que a un creador». Del otro lado, un bailarín-actor peruano renunciaba a la actividad política frente a su labor aludiendo el peso de la cruenta realidad, «que ya es bastante para el público». Pero ¿acaso puede el arte desdeñar su discurso artístico? y ¿qué decir de la responsabilidad social del creador?

La dicotomía partió de la falta de una mentalidad más abierta a nuestra época y a la realidad latinoamericana, que asuma la efectividad política que puede estar presente en las nuevas formas, signadas por un espesor de lenguajes y modos que rompen con el discurso tradicional, pero que pueden resultar tan válidas como otras formulas que probaron su eficacia una década atrás.

La agobiante situación económica de América Latina y las agudas contradicciones en que se mueve el continente reclaman de la escena un acercamiento consciente, veraz y renovador, de rescate de tradiciones y hallazgos formales que culminen en un teatro atractivo y transformador. ●

CONTAR ES COMPARTIR LA CONFIANZA

Mayra Navarro

Bajo el lema que sirve de título a este trabajo, la ciudad de Caracas acogió a narradores orales de Colombia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Uruguay y Venezuela quienes, auspiciados por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y con la dirección de Francisco Garzón Céspedes, dieron lo mejor de su arte para realizar con éxito el I Festival Iberoamericano de Narración Oral Escénica, del 30 de Julio al 6 de agosto pasados.

Un total de cincuenta espectáculos diferentes, diecisiete conferencias y dos talleres para la apertura de La Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica y el I Encuentro Iberoamericano de Narración Oral Escénica en homenaje a Luis Luksic,¹ conformaron el programa de este evento que hizo posible un diálogo sostenido durante ocho días intensos para el intercambio de experiencias y la necesaria confrontación entre los protagonistas inseparables de este arte milenario: los narradores y su público.

A los auspicios del CELCIT se unieron la colaboración del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Venezuela (ICIV) y el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallego (CELARG), este último fue el marco fundamental de espectáculos, talleres, conferencias y encuentros. Espacios importantes fueron también la Universidad Central de Vene-

zuela (UCV), el Ateneo de Caracas y el Patio de San Bernardino, sede del CELCIT, entre otros.

ALGO DE LA HISTORIA Y ANTECEDENTES CERCANOS

¿Cuándo surge este arte que ya he calificado de milenario? ¿Cómo llega hasta nosotros? ¿Dónde se inicia en Cuba y con qué fines? ¿Quiénes han sido sus continuadores?

Tal vez parezcan demasiadas preguntas para responder en un espacio tan reducido y que, en especial, estará dedicado a la reseña y valoración de un Festival. Sin embargo, creo necesario acercarnos a la historia de este oficio artístico que en los últimos años se ha insertado en festivales internacionales de teatro por sus valores como arte escénico y por las posibilidades que ofrece para la comunicación alternativa.

Contar cuentos es el arte de la palabra viva plena de espontaneidad y aunque el surgimiento no ha podido precisarse con exactitud, los estudiosos de esta materia coinciden en ubicarlo en épocas remotas como un arte popular, respuesta a la necesidad de comunicación entre los hombres y al instinto de expresar con palabras aquello que impresionara su sensibilidad.

Al decir de Mary Gould Davis, famosa narradora norteamericana,

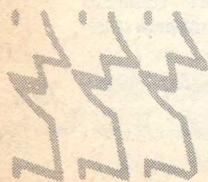
este arte es tan antiguo como el canto o la danza. Igualmente, se tienen noticias de que además de los contadores de cuentos espontáneos, existían aquellos que aprendían el oficio y se han situado sus antecedentes como arte en la Eólide, Grecia, donde surge el juglar, y en la península escandinava con los escaldos.

La narración de cuentos en Cuba debe sus primicias a los esfuerzos de la Dra. María Teresa Freyre de Andrade, quien fuera designada Directora de la Biblioteca Nacional después del triunfo de la Revolución.

En los inicios de la década del cincuenta ya la Dra. Freyre había organizado seminarios sobre la narración oral en el Lyceum de La Habana y posteriormente (1962), con la inapreciable ayuda del poeta Eliseo Diego y de la Dra. María del Carmen Garcini —a quienes debo mi formación profesional en este campo— crea el Departamento de Literatura y Narraciones Infantiles de la Biblioteca Nacional José Martí, dedicado a estudiar y difundir la teoría y la técnica del arte de contar cuentos, mediante la preparación de narradores en todas las bibliotecas públicas para niños del país y la edición de la colección *Textos para Narradores* iniciada en 1966. De la biblioteca personal de la Dra. Freyre de Andrade provienen los primeros materiales que se tradujeron y publicaron en Cuba; gracias a ello conocimos las experiencias de

¹ Poeta y narrador oral boliviano-venezolano fallecido recientemente.

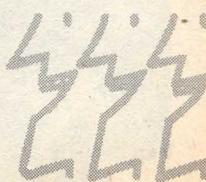
Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT)



PRIMER FESTIVAL
IBEROAMERICANO
DE NARRACION
ORAL ESCENICA



PRIMER FESTIVAL
IBEROAMERICANO
DE NARRACION
ORAL ESCENICA



narradores y estudiosos tan importantes como Ruth Sawyer, Sara Cone y Bryant, Katherine Dunlap Cather, Marietta Stockard, J. Berg Esenwein y Padriac Colum. El objetivo principal de toda esta labor era realizar *La Hora del Cuento* como actividad que promoviera en las bibliotecas el interés por la lectura en los pequeños.

A mediados de la década del setenta, Francisco Garzón Céspedes inicia con la narración oral una experiencia de creación, investigación y extensión cultural de integración de las artes para la búsqueda de un público más activo en *La Peña de los juglares* del Parque Lenin. Allí, junto a la trovadora Teresita Fernández, da sus primeros pasos como narrador y comienza una tenaz labor por el rescate de la palabra viva en plazas, parques y espacios teatrales. Dedicado luego por entero a extender la narración de cuentos por América Latina y el Caribe y apoyado en el reconocimiento previo de que la narración oral es un arte en sí misma, Garzón la define como un arte escénico que, como ningún otro, ofrece infinitud de posibilidades para la comunicación alternativa, pues el narrador cuenta esencialmente improvisando.

PERO... VOLVAMOS AL FESTIVAL

Por primera vez tuve la oportunidad de estar entre narradores de Latinoamérica y disfrutar de la retroalimentación que propicia asistir como espectadora a sus presentaciones, compartir «conta-

● Francisco Garzón Céspedes.



das» con un mismo público, reconocernos en estilos y tendencias, unidos en un objetivo común e intercambiar experiencias y criterios en encuentros, talleres y conferencias. Largas jornadas de trabajo creador que lejos de resultar agotadoras nos mantenían en vilo ante la expectativa de lo que estaba por ver. En Cuba ya había participado en el I Festival Nacional de Narración Oral Escénica (Camagüey, marzo de 1989), y pude llevar a Caracas las experiencias de los narradores orales cubanos, de cuanto aquí se hace en escuelas, bibliotecas, plazas y peñas, tanto con niños como con adultos.

El acto de apertura tuvo lugar en la Sala de Conciertos de la UCV. Tras las palabras inaugurales de Luis Molina, director del CELCIT, a quien la narradora cubana Mirian Broderman entregara el Premio Brocal otorgado por nuestro I Festival de Narración Oral Escénica, Francisco Garzón Céspedes dio lectura al «Credo del narrador oral» y el Grupo Chichón, bajo la dirección artística de Armando Carías, nos ofreció una deliciosa parodia sobre la preparación del narrador oral, plena de gracia e ironías en torno a interpretaciones erróneas de lo que es y debe ser el arte de narrar.

Luego siguió la primera contada colectiva del Festival donde participaron por Venezuela, Dunia de Barnola, Ruth García y Marisela Romero (Grupo Las Cuentacuentos de los Caobos) y Gilda Beraha, Manuel González y Rubén Martínez (Grupo Cuentos bajo la sombra); por México, María Eugenia Llamas «La Tucita»; y por Cuba, la autora de este artículo.

Cada representación se vio colmada de un auditorio activo, que hacía sentir su cálida respuesta con risas, exclamaciones, ovaciones finales o, simplemente, con el silencio absoluto de quienes compartían el hecho único e irrepetible del arte de la palabra viva, ese que sólo se produce en el momento de la narración. Era frecuente descubrir rostros ya familiares que nos seguían por los diferentes lugares de presentación y se acercaban para comentar y hacer patente su entusiasmo.

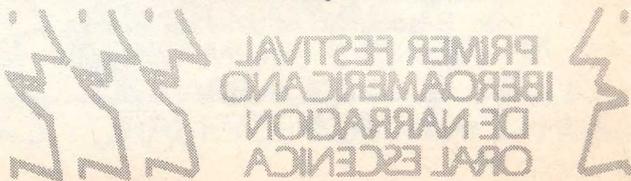
Como resulta imposible reseñar todos y cada uno de los espectáculos que pude ver de los cincuenta que se presentaron, señalaré en apretada síntesis algunos detalles y participantes, no sin aclarar que el nivel general del evento fue de alto profesionalismo, por lo que esta selección responde sólo a mi impresión personal recogida en notas apresuradas que ahora sirven de auxilio a la memoria y al recuerdo.

La representación venezolana fue, por supuesto, la más amplia, aunque no pudo reunirse a todos los grupos existentes. Encabezados por la decana de los cuentacuentos de Venezuela, Blanca Graciela Arias de Caballero, con más de cuarenta de sus sesenta y ocho años dedicada a contar con los niños, maestra de gran sensibilidad artística y humana, en cada una de sus presentaciones nos dejó el encanto de la comunicación sencilla, que no requiere del gesto artificioso para desgranar sus relatos con el ingenio de quien trasmite sus vivencias.

Entre mis notas resaltan nombres con breves apuntes que definen los espectáculos: Graciela Anzola (*La provincia también vive*), hermosa recopilación de cuentos indígenas marcados por la sabiduría de los ancestros; Nildhe Silva (*Viejo oficio*), fuerte presencia escénica en fusión contradictoria de lo apasionado y lo apacible; Rubén Martínez (*De bestias*), incontentible bullir del talento y la imaginación con unicornios, dragones, cíclopes, pegasos, sirenas y duendes, en los límites de la primacía de lo teatral; Armando Quintero, uruguayo radicado en Caracas, (*Una vida en cuentos o Uruguay también existe*) fuerza expresiva del verbo, poesía y humor con añoranza de sus raíces...

Las muestras colectivas de Las cuentacuentos de los Caobos (*Cuentos en el parque*); de *Los cuentacuentos del amanecer* (*De tierras y ensueños*) y del Grupo Había una vez (*Cuentos populares mágicamente sabios*) evidenciaron que la labor de los grupos ofrece un amplio abanico de opciones para públicos diversos.

Con la presencia del cuentero comunitario José Humberto Cas-





● Blanca Graciela Arias de Caballero.

tillo, conocido como «El Caimán de Sanare», hubo un toque de colorido popular con su don improvisativo. El Caimán dejó a todos con la boca abierta y atrapados en las redes de sus historias que puede extender a voluntad, en verdadero torbellino de sucesos inimaginados.

Los mexicanos se hicieron sentir particularmente. Con un «equipo» numeroso —once en total— hicieron gala de la riqueza de sus tradiciones en el conjunto del repertorio presentado, muy en especial Beatriz Falero y Apolonio Mondragón (*El color depende del cristal con que se viva*), impecables por la compenetración mutua en el todo del espectáculo compartido, así como por la fluidez del hilo conductor, conseguida con la acertada selección de las historias: la leyenda sobre la sucesión de los días y las noches, o el relato del día de los muertos, arraigada costumbre mexicana.

María Eugenia Llamas, apodada, «La Tucita» desde que siendo una niña filmara películas junto al famoso Pedro Infante, es una actriz que ha encontrado en la narración oral un medio expresivo donde su capacidad y encanto en lo conversacional atrapan de inmediato al público. Si bien sus cuentos resultan fascinantes —*Mamá Petate* y aquel que nos narra la experiencia del enfrentamiento generacional en la educación por la vida, sólo por citar dos ejemplos—, en las transiciones de un cuento a otro manipula literalmente a su auditorio y se muestra a sus anchas

en la escena, dueña absoluta de la situación.

Imposible dejar de mencionar a Margarita Heuer, autora de sus cuentos para adultos y niños, que hiciera las delicias de todos con *Antenita*, la hormiga en apariencia «buena para nada» que descubre su razón de ser contando historias... ¿Y qué decir de Virginia del Río, quien sin concesiones al mal gusto sorprendió con *Cuentos eróticos: la piel de las palabras*. Arte difícil el de sugerir con perfecto equilibrio sobre temas escabrosos y alcanzar sana hilaridad.

Como cierre de este panorama, un aparte para Alexis Forero, más conocido por Alekos, de Colombia; excelente ilustrador y dibujante, a cuyo talento debemos la identificación gráfica del Festival, pero quien, además, narra con sus «monos». Dibujante al fin, ha ideado medios para proyectar sus trabajos (los «monos») en vistas fijas con disolvencias, auxiliado por Ivette Cárdenas sobre los cuales relata sus cuentos. De manera válida, Alekos integra el arte de la narración oral y la plástica, sin que se excluyan entre sí.

LA PARTICIPACION CUBANA

Nuestra delegación estuvo integrada por Francisco Garzón Céspedes, en su doble carácter de director del evento y narrador oral, por Mirian Broderman y por mí. Cada uno de nosotros presentó un espectáculo unipersonal para adultos, participaciones en contadas con niños y público en general, ofrecimos conferencias, y Garzón, además, tuvo a su cargo el Taller de improvisación al cual me referiré más tarde.

Los credos del amor, de Francisco Garzón Céspedes, es un espectáculo integrado por cuentos y poemas que tiene en su haber la participación en eventos tan importantes como el Cervantino de México y el Festival de Teatro de La Habana, así como una larga lista de espacios teatrales donde el público ha podido compartir la esperanza en la fuerza del amor como valor universal y humano. Especial huella ha dejado en mí la creación que el narrador hace con el cuento

La dama o el tigre, cuyo final emplaza al ejercicio del juicio o de la pasión.

Con Mirian Broderman nos acercamos a un conjunto de la cuentística contemporánea cubana que mayoritariamente integra *Para florecer naranjos*, dirigido por Félix de la Paz. Buena acogida le dispensó el público de Caracas bajo el efecto de la fuerza dramática que imprime a sus narraciones.

Cuentos para colmar el silencio es el título de mi espectáculo con dirección de Garzón Céspedes y que fuera estrenado en Camagüey durante el I Festival Nacional de Narración Oral Escénica. Es difícil ofrecer alguna valoración sobre mi propio trabajo, baste decir que me siento satisfecho con la reacción del público y las opiniones profesionales de los colegas.

También dentro de las actividades del Festival, compartí con Mirian Broderman una sesión especial de Cuba dedicada a los niños del Taller de Creatividad Infantil del Ateneo de Caracas. En una mañana de domingo nos reunimos en el patio de la Quinta Lourdes, donde radica el Taller, en jornada titulada «Cuentos bajo los mangos», con juegos, cuentos y rondas para niños de 6 a 12 años.

CATEDRA DE NARRACION ORAL ESCENICA

Los talleres, conferencias y encuentros fueron parte de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica. Esta Cátedra constituye un nuevo paso en la creación y consolidación de un movimiento iberoamericano de narración oral; incluye Talleres de la palabra y el gesto junto a otras disciplinas que sirven a la narración, como pueden ser el arte de la conversación, la improvisación o la aproximación a lenguajes no verbales. Su funcionamiento se ha establecido por temporadas en los diversos países iberoamericanos y estará respaldada, fundamentalmente, por el trabajo de su director Francisco Garzón Céspedes como profesor y coordinador de la participación de otros docentes. De igual forma ha sido concebida como laboratorio con un conjunto de conferencias, clases magistrales, conversatorios, semina-



Foto: KIKI

LA CLAUSURA: ADIOS Y ¡HASTA PRONTO!

Para el final tuvimos reservadas sorpresas muy gratas. Por supuesto que hubo una contada de despedida, pues no se justifica la clausura de un Festival de Narración Oral sin la presencia mágica y aglutinadora de los cuentos, mezclados con poesías y canciones.

Este adiós estuvo dedicado a homenajear los tres lustros de La Peña de los Juglares del Parque Lenin con la participación de Garzón, Dunia de Barnola y Carlos Jaeger (Los cantacuentos, de Venezuela), Virginia del Río (México), Alekos (Colombia) y el Caimán de Sanare, como invitado especial. El Chichón volvió a estar presente con su gracia inconfundible y la capacidad de sorprender de su director Armando Carías.

Pero tal vez lo más emotivo fuera la noticia de que esa noche memorable serían entregados por primera vez los Premios Chamán de Narración Oral Escénica, otorgados por el CELCIT y la Cátedra Itinerante de Narración Oral Escénica en todos los rubros que incluye.

El jurado estuvo integrado por Graciela Anzola (Venezuela), Francisco Garzón Céspedes (Cuba), María Eugenia Llamas (México) y Luis Molina (España-Venezuela). Entre los premios conferidos, el de institución, correspondió al Departamento Juvenil de la Biblioteca Nacional José Martí, de Cuba, por su labor sostenida dirigida a instaurar La Hora del Cuento en las bibliotecas y aulas de nuestro país.

El anuncio formal de que en 1990 el II Festival Iberoamericano de Narración Oral Escénica sería en la ciudad de Monterrey, México; el III, en 1991 otra vez en Venezuela, pero en Barquisimeto, y que la segunda edición del Festival Nacional de Cuba a celebrarse en Camagüey (1991) incluiría invitados extranjeros, dejó abierta la posibilidad de nuevos reencuentros y entre los «flasches» de las fotografías y en los intercambios de última hora, siempre se dejó escuchar el ¡hasta pronto! cálido de quienes estamos hermanados por el arte de la palabra viva ●

● Mayra Navarro.

rios, audiciones e investigaciones con un sentido de reflexión, experimentación y crecimiento artístico para la narración oral escénica.

Entre las conferencias y conversatorios que dieron inicio a la Cátedra en este Festival, tuvieron especial repercusión «Desde el tiempo de los tiempos contando cuentos», por Blanca Graciela Arias de Caballero; «La historia del hombre que no tiene rostro», por Graciela Anzola; «Algunas consideraciones sobre el juego de contar cuentos», por Mirian Broderman; «El que cuenta con niños a comprenderlos aprende», por Margarita Heuer; «Experiencias de la palabra viva», por Mayra Navarro; «Conversatorio sobre el «Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas del Ministerio de Cultura de España», por Guillermo Heras; y «La Historia de la oralidad: memoria y olvido», por el mexicano Germán Argueta.

Los talleres tuvieron una fuerte carga lúdica en favor del desarrollo de la creatividad. La relación entre el juego y el arte es vital en la medida en que a través de algunos juegos especialmente orientados hacia determinados fines, es posible comunicar la esencia del fenómeno que se estudia. En su Taller de cuentería, el profesor y actor colombiano Enrique Vargas hizo énfasis en la relación entre la palabra, la imagen y el gesto, así como en la función y los matices del silencio a través de juegos para la transformación simbólica de lo real. Análisis de ejercicios a partir de ¿qué vimos?, ¿qué elementos nos parecieron más interesantes?, ¿qué sugerimos?, nos llevaron a conclusiones donde el código no verbal se hizo tan consciente como el verbal para la comunicación.

El Taller de improvisación dictado por Francisco Garzón Céspedes nos hizo poner en práctica nuestra capacidad improvisativa con ejercicios muy concretos. Si en otras artes escénicas la improvisación es una fase o una posibilidad, en la narración oral es la esencia. El desarrollo por equipos del taller se basa en juegos de improvisación con técnicas que pueden ser mixtas (un cuento pasa de un jugador a otro para continuarlo según el encuadre establecido), o comparadas (la responsabilidad recae en un miembro de cada equipo para «comparar» la ejecución de las consignas rectoras).

Aspectos como originalidad, credibilidad, fluidez, belleza, lo verbal —lenguaje, dicción, proyección de la voz—, lo no verbal —gestos sugerentes, expresiones del rostro, silencios—, son calificados por un jurado constituido a estos fines. El resultado es la activa participación de todos los talleristas y un duelo singular de imaginación y creatividad.

En las dos sesiones del I Encuentro Iberoamericano de Narración Oral Escénica acapararon el interés las intervenciones de Yolanda Salas de Lecuna sobre «Adaptación ética del cuento folklórico a lo narrativo oral», y del psiquiatra Dr. Edgar Benítez, con «Aspectos comunicacionales de la narración oral como hipnoterapia alternativa y su integración a procesos terapéuticos».

Como curiosidad vale destacar que la composición de los participantes del Festival era heterogénea: pedagogos, periodistas, profesores de filosofía, investigadores literarios, documentalistas, fotógrafos, antropólogos... en fin, una gama bien diversa de intereses sobre la oralidad vinculada de alguna forma a su campo profesional.

¿QUIEN NO TIENE SU MINOTAURO?

«Recuerda que los interiores de un castillo están hechos de piedra sacada de la canteras».

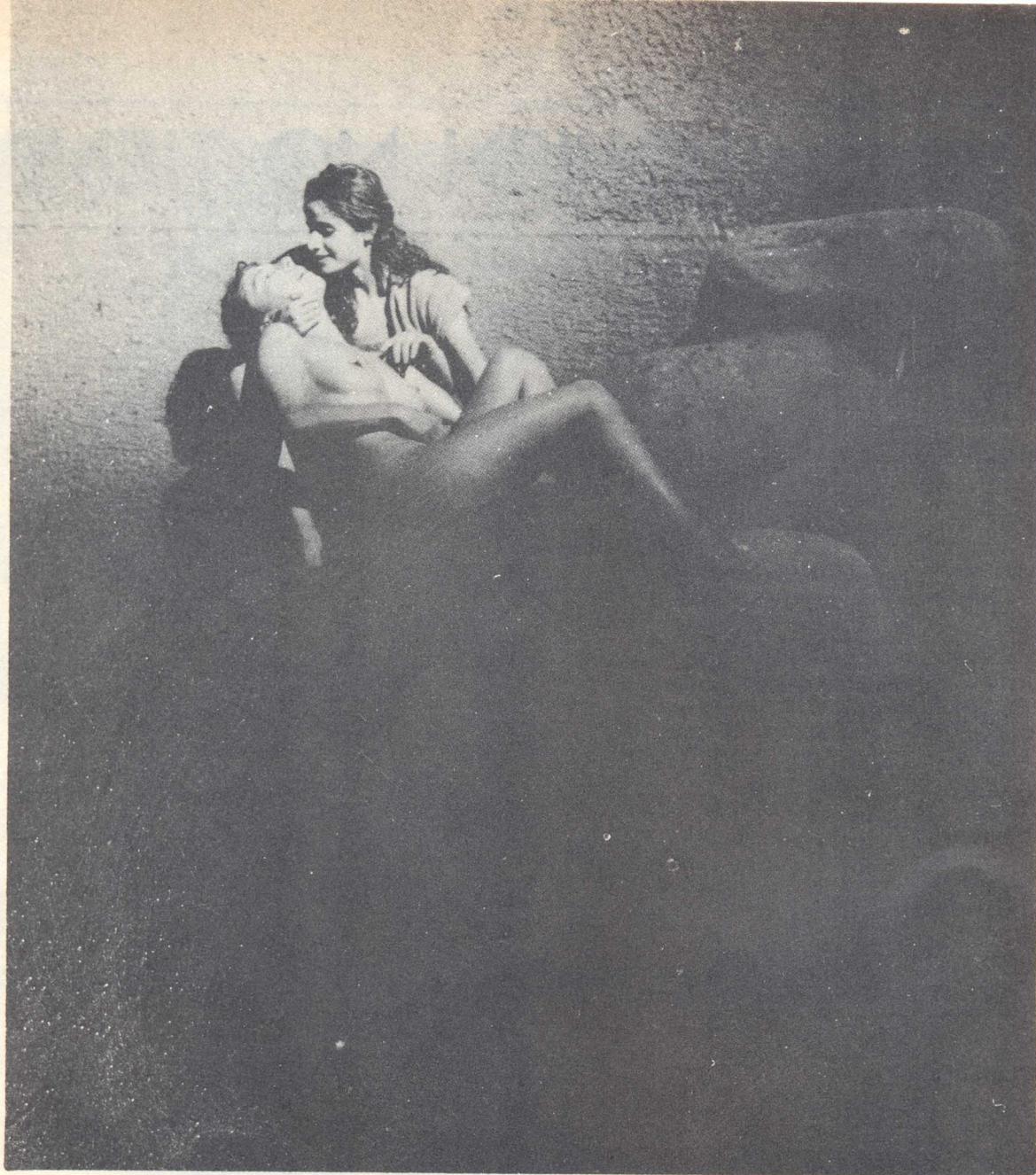
E. Gordon Craig

Carlos Díaz

Rodríguez, Jesusa: México, D. F. A lo oscuro, una piedra. Nacida el día en que fue robado el vellocino de oro o en su defecto una pluma de oro en el foro Juan Ruiz Alarcón, UNAM. Por lo más oscuro a lo desconocido. No escribe con plumas corrientes y exige la pluma de oro perdida o tal vez el vellocino. Tiene la edad de Cristo (30...?), hace doce años comenzó a trabajar con Julio en el teatro; tiene su minotauro. Dedicó su divertimento sagrado *Yourcenar o cada quien su Marguerite* a Julio Castillo. En realidad, por lo más desconocido, Jesusa, como sus piedras, no cuenta una historia a su manera, desde la taquilla de localidades del foro Sor Juana Inés de la Cruz. De niña, era de las feas del colegio. Ahora... ¡otra piedra!

Jesusa es temible, mujer de la piedra y el color, como predicción de suerte en la escena. Basta presenciar sus trabajos para darnos cuenta que en ella se ha hecho realidad aquello de: «Y después de haber sido actor, posiblemente te vuelvas un director de escena», con todas las características de la nueva estirpe de atléticos trabajadores del teatro. Para conocerla, hay que ir a ver sus espectáculos, entonces no hace falta presentación. En la venta de localidades comienza su divertimento sagrado *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, donde vigila que nadie se quede sin entrar. Allí condena los males de alguna institución, el burocratismo y la decisión de algún vendedor de localidades de cerrar la taquilla aún cuando existen boletos de entrada.





Comienza la función y ella, con el vestuario de la obra, sigue acomodando al público del brazo; no sabemos entonces si formamos parte del inmenso coro de víctimas que atraviesa el océano del brazo de una viajera (¿Yourcenar?). Es éste el inicio del espectáculo; un coro de víctimas (doce actores) nos presenta una escena totalmente oscura, donde nos percatamos hasta del menor movimiento sugerido por el texto aún cuando los intérpretes no lo estén realizando.

El espacio de la escena del foro, constituido como una enorme roca, tiene en su centro un estan-

que de Iozas de cerámica con la imagen del minotauro, pieza única de Sergio Mandujano y Asunción Ramírez como pintores escénicos. Alrededor del estanque, enormes piedras colocadas unas sobre otras a manera de Vesubio permiten el ascenso y descenso de los actores. Todo el color de la puesta está en los grises de las piedras y las ropas y por qué no de los cuerpos, los que están maquillados de manera que a veces no diferenciamos a un cuerpo de una piedra. Una de las tesis de la puesta, los cuerpos, como dijera Zenón, el protagonista de *Opus Negrum*, son como las piedras «cuyos contornos

pulidos o rugosos, cuyos tonos de herrumbe o de moho nos cuentan una historia, testimonian de los metales que les formaron, de los fuegos o las aguas que antaño precipitaron su materia y coagularon su forma». Estos hombres-piedras conforman todo un diseño de movimiento tanto individual como en masa bajo el concepto de bloques que se agolpan unos sobre otros, que dan paso a la entrada de algún personaje, siempre enfatizados con tres músicos en vivo: contrabajo, fagot y trombón, los que satíricamente nos evocan la presencia de una enorme orquesta que acompaña la entrada de los héroes.

La roca, que es el espacio escénico, se comporta constantemente como símbolo de propiedad de aquellas víctimas, ¿naufragio? Fedra y Ariadna hermanadas a tal punto en el equilibrio virtuoso de una escena donde ambas, adheridas a la roca, comen de una tajada de melón en iguales cantidades y dejando la misma distancia entre las mordidas de ambas y la corteza de la fruta. En este equilibrio son separadas por el rozamiento de Teseo que ama a Ariadna y que a su vez ama a Fedra y desplaza a Ariadna, quien posee en la puesta uno de los momentos más importantes. Paloma Woolrich parece perder su corteza constituida por el cuerpo de la viajera que se separa de ella y queda adherida a la roca, como si todo estuviera a merced de la intemperie y el deterioro. La expiación de Ariadna, en tono trágico, está contrapuesta al tratamiento corporal de la viajera que la abandona para hacer mutis indiferente, siempre con su pequeña maleta. En toda esta atmósfera sentimos las olas y sólo cuando entra la luz, nos damos cuenta de la inactividad del coro, sumergido en un estanque de agua en el centro de la escena; las manos, el agua y las voces han conformado este viaje.

Poseedora de un inmenso sentido del humor, la directora contrapone el sentido dramático de una situación con la factura. Cuando pensamos que estamos llegando a un momento climático en la puesta en escena, somos víctimas de las más asombrosas soluciones escénicas que provocan hilaridad. Un ejemplo lo tenemos en la construcción de los personajes; cada uno de los actores está en un tono diferente, incluyendo el estilo de actuación y que por momentos denota incomunicación entre las partes. Este desequilibrio es atacado por la aparición de la viajera, interpretada por Jesusa, que funciona como catalizador imponiendo un nuevo tono. Es precisamente éste uno de los aspectos más importantes del divertimento, la presencia de la Yourcenar cambiando el sentido de los mitos y las caracterizaciones, rompiendo el sentido lineal

de discursos dramáticos tan conocidos como Fedra o el mito del hilo de Ariadna. El amor-pasión y el amor-pureza son contrapuestos y reorganizados en todas sus variantes. En términos de acción, los equilibrios son ilustrados con torres de piedras ordenadas una sobre otras, tarea que lleva a cabo el personaje de la viajera o el lanzamiento de pequeñas piedras a un pozo por ésta, junto a Ariadna, de forma rutinaria y lenta; acción interrumpida por la caída de una piedra enorme desde lo alto y que coincide con la medida del brocal del pozo; al caer, queda allí dentro; las dos mujeres no se inmutan. Cada acción que se propone al público tiene su equivalencia en la ruptura para un nuevo comienzo, sólo que Jesusa-Yourcenar constantemente nos introduce en una nueva historia.

Unido al concepto de diseño de vestuario, conformado por pequeños paños plegados a los cuerpos desnudos de los actores, está el de la escenografía. Cada elemento (piedras) está utilizado hasta las últimas consecuencias, incluyendo el peligro, no hay nada que ofrezca resistencia a los pies desnudos de los actores; cuando esto ocurre se impone una nueva calidad de movimiento.

Un factor que pudiera atentar contra el trabajo de los actores es el uso de penumbras; pero el sentido de la iluminación está basado en el contorno de los cuerpos y las piernas. En ocasiones no vemos las caras, pero sus imágenes están delineadas en el espacio, matizadas por el uso del fuego en el espacio que transitan. Con este diseño de luces, los personajes logran salir de la escena y volver a integrarse a la vista del público, rompiendo con las unidades de tiempo y lugar.

La realización de este divertimento, da muestras de objetivos muy bien trazados desde la adaptación de un texto, pasando por el entrenamiento corporal y vocal, hasta llegar a su puesta en escena. No sobran palabras ni gestos, la música tiene su función específica y los doce actores que integran el elenco, se multiplican y asumen la tarea de actor-esce-nografía-luz: Autólicos, Ariadna,

Fedra, Teseo, Baco, la viajera, junto al equipo técnico y realizadores nos dan una lección de sencillez creativa.

Historia de cuerpos y piedras pudiera ser la tesis de este espectáculo que duró una larga temporada en el foro Sor Juana Inés de la Cruz de la UNAM, México, D.F. con una increíble afluencia de público y una extraordinaria aceptación por parte del mismo.

Pude interceptar a Jesusa después de un ensayo de su próximo estreno basado en *Clitemnestra o el crimen*, también de Marguerite Yourcenar. Aclaro, no es fácil encontrarla y de hacerla hablar de un nuevo proyecto como puede ser una ópera o la inauguración de un centro nocturno (club) que incluye teatro. En la conversación, me percaté de la influencia que la misma posee de las artes plásticas y me dio atisbos de como comienza sus proyectos: el espacio y el actor, el color y la luz...

Trato de huir de las apologías pero en realidad creo que Jesusa como creadora es apologética y he querido encaminar mis palabras al resultado de su obra, dejando el margen a Marguerite Yourcenar que ya tiene bastantes admiradores. Aunque la primera se conforma con «presentarla por primera vez en México y un privilegio caminar de la mano de esta maravillosa pensadora que consigue a cada momento separar y disolver la materia, extraer en cada mirada la sustancia de la vida, escuchar la voz de esta mujer extraordinaria, aunque no logramos más que memorizarla». Creo que de la mano de la autora, la directora, como niña traviesa hace el texto de *Quién no tiene su minotauro* y *Fuegos* lo que ella quiere, siempre con el mayor sentido de la experimentación y el profesionalismo.

El viaje llega a su fin, Teseo y Fedra terminan «muertos» sobre el minotauro y sumergidos en el agua que se va coloreando de rojo, la «orquesta» interpreta el gran final y la viajera nos dice: «Lo que ocurrió después, no tiene importancia». Jesusa y sus piedras nos aclaran algo de nuestro minotauro y nuestra forma ● 35

UNA FARSA TRAGICA SOBRE LA ASCENSION POSIBLE

Gerardo Fullea Leon

...Las venas hinchadas de su frente: ellas revelan cuanto esfuerzo es necesario para ser malo.

Bertolt Brecht.

A estas alturas del desarrollo del arte teatral contemporáneo, cuando se privilegia la estética postmodernista sería cómodo adjudicarle a la obra de José Milián, *Juana de Belciel*, más conocida por su nombre de religión como *Juana de los Angeles*, la clasificación de una «segunda versión» que a consideración de Umberto Eco, «consiste en volver a contar una historia que ya fue exitosa»¹. En tal ejercicio de la labor creativa han incidido con anterioridad nombres destacados como Shakespeare o Brecht, entre otros, en la historia del teatro universal, quienes valiéndose de crónicas históricas, antiguos dramas o leyendas populares fueron capaces con tales materiales de recrear «rehechos interesantes que pueden escapar a la repetición», en el buen decir de Eco, lo cual, lejos de demeritar el método empleado por dichos dramaturgos, los enaltece por la distancia conceptual sobre el original alcanzada y el alto nivel artístico logrado en sus obras de fuerte y novedosa carga expresiva.

¿Y cuál sería el posible «texto original»? En este caso, *Madre Juana de los Angeles*, ese rotundo filme del destacado realizador polaco Jerzy Kawalerowicz, estrenado entre nosotros en la década de los 60, basado a su vez en la hermosa novela homónima de su coterráneo Jaroslaw Iwaszkiewicz (1894). No dudo de la fuerte impresión estética y moral que debe haber causado en nuestro Milián, como en todos los creadores de mi 36 generación, la visión de dicha película. Pero

en este caso creo que sirvió tan sólo, y ya es mucho, de provocación creadora, a partir del cual supo avizorar el dramaturgo la posibilidad de explotación analógica del tema con ciertas peculiaridades de nuestro contexto cultural de entonces y, de alguna manera, de la apropiación de ciertas atmósferas asfixiantes y provincianamente represivas latentes en el filme y que aún se respiran en su texto teatral.

Pero hasta ahí, señores míos. En Milián se despertó entonces una especie de vorágine investigativa que lo llevó a beber en la 392 páginas del libro de Aldous Huxley *Los demonios de Loudun* y a rastrear en textos analíticos sobre diablos y demonios, donde casi siempre tiene su lugar sobresaliente el escandaloso proceso ocurrido en un poblado de Francia, en 1631. De este peregrinaje intelectual salió más lúcido y entusiasmado, pero con una visión muy diferente a la del filme, e incluso a la de Huxley —en cuya novela el cura Grandier es el personaje más relevante—, y del cual sólo recoge la resonancia social que el citado autor le impregna a los sucesos, algunos recursos de la fábula y el humor e ironía cáustica de peculiar estilo, tan emparentado con el suyo propio. Pero todo lo trastoca Milián a su conveniencia, de acuerdo a sus propósitos, con notoria habilidad para llegar a otras riberas artísticas.

El autor parte de aquí para realizar una valoración analógica de los sentimientos e intereses que pueden llevar a algunos hombres, —en cualquier sociedad y momento—, a querer retrotraer en su beneficio el devenir histórico, apoyándose en coyunturas transitorias que a diversa escala propician

¹ De «Innovación y repetición» de Umberto Eco, en la revista *Tolerancia* No. 3, México.



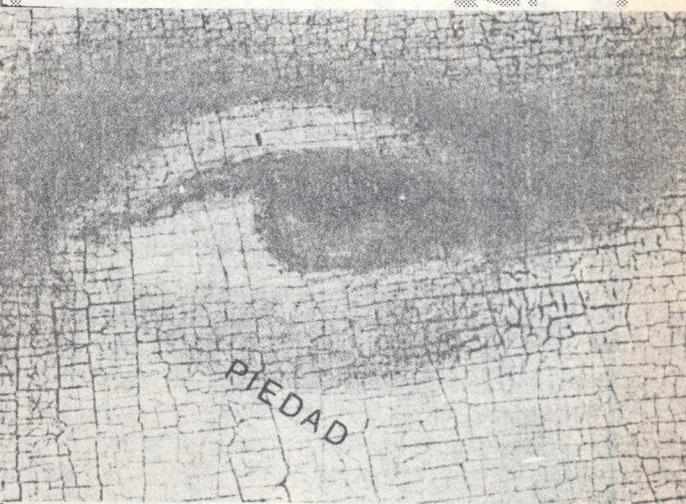
este autor no estaba solo⁴. Tras rigurosas sesiones de lúcida y febril entrega culminó el texto que hoy leemos y, sin quererlo él, lo entregó a la molición de la gaveta de su escritorio en aquel momento.

¿TEATRO HISTORICO? ¿TEATRO DOCUMENTO? ¿TEATRO DE LA CRUELDAD?

Pero pese a todo ello, si no ubicamos a esta obra bajo las connotaciones de la dramaturgia de aquel instante en específico,

el surgimiento de insanas apetencias humanas, las cuales pueden repercutir negativamente, en última instancia, en el orden social.

Todo sabemos de qué momento estamos hablando y de qué males —desde mitad de la década del 60 y hasta los comienzos de los 70— en cuyas circunstancias José Milián escribe este texto. Navegábamos entonces a contracorriente los teatristas con «esas plagas que toda ciudad debe padecer de cuando en cuando»²: la mojigatería y el atavismo burocrático, tan bien enunciados por el decano de los críticos teatrales Rine Leal



varias cosas quedarían sin explicarse. ¿Por qué Milián y otros acudieron a las recreaciones de la historia en ese momento determinado para expresar sus puntos de vista? ¿Afan historicista? ¿Evasión? Nada de ello en lo ético, como esperamos haber aclarado anteriormente. Este texto, como a algunos otros suyos y de otros autores del patio, responde también estéticamente a un querer estar al día, a los requerimientos de un

Baste recordar, entre otras, las obras que desde diferentes puntos de vistas éticos y estéticos, intentaron interpretar tales fenómenos y sus incidencias en la órbita moral de entonces. Autores empeñados en hacer ver cuando otros se proponían secundar: *La casa vieja* de Abelardo Estorino, 1964; *Mi socio Manolo*, 1971, de Eugenio Hernández Espinosa, estrenada en 1988; *Los profanadores* 1969-1975, de Gerardo Pujeda, estrenada en 1976 y *El bello arte de ser*, de Tomás González, 1973-1978 (inédito).



en el epílogo de su libro *En primera persona* y más recientemente en una entrevista en la revista *Revolución y Cultura*³ donde culmina con franqueza, profundidad, y rigor, su poner los puntos a las íes. Males que no arredaron sino más bien atizaron el fuego de la creatividad en Milián, labor en la que

² En *Electra Garrigó. Teatro*, de Virgilio Piñera. Ed. R, 1960.

³ Ver *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, y "Privilegios de la memoria" entrevista a Rine Leal, *Revolución y Cultura*, 7-89.



PIEDAD

movimiento dramaturgico de avanzada internacional llamado «teatro documento», que hacia su explosión en Europa desde mediados de los años 60, para extenderse luego a diversas nacionalidades y géneros artísticos. Resaltaban entonces obras como *El vicario*, de Rolf Hochhuth. *El caso I. Robert Oppenheimer*, de Heinar Kipphardt, y sobre todo *La indagación*, de Peter Weiss, cuyo teatro pasó a la cabeza de tal tendencia.

En dichas obras se proponía una reflexión sobre la historia más reciente, y sobre las actitudes humanas que aún repercutían en el devenir contemporáneo, que iba desde el análisis de los inicios del fascismo en Europa hasta temas tan candentes y actuales en aquella coyuntura como el colonialismo portugués en *El canto del títire lusitano* y la guerra de liberación de Viet-Nam en *Viet-Nam Discursus*, ambas de Weiss. Y es que en la obra de este creador es donde mejor se destacan las virtudes y el alcance que tuvo tal método de elaboración teatral para re-interpretar en lo esencial ese «constante conflicto entre la impresiones y los juicios, la ilusión y la desilusión»⁵, que han sido tan caros a todos los hombres reflexivamente inmersos en el curso de la historia.

Milián reconoce la ascendencia de Weiss sobre su obra, lo cual resulta evidentemente cierto, pero la remodelación del material expresivo es más cercana al *Marat-Sade* que a *La indagación*. Suceso artístico el primero que, indudablemente, marcó una pauta a realizadores de la talla de Peter Brook a partir del montaje de dicho texto y a Ariane Mnouchkine en el espectáculo de su propia creación 1789. Y sacó a colación *Marat-Sade* porque más que ningún otro texto de su tiempo sirvió de modelo para reinstaurar el llamado «teatro de la crueldad» tan caro a todo el teatro de Milián, pero por un entroncamiento con afinidades estilísticas ya existentes en su quehacer y no como la mera aprehensión de una moda foránea. Es bueno recordar que inclusive con anterioridad a conocerse entre nosotros la existencia de dicha corriente artística ya Milián tenía sobre el tapete *Vade-Retro* (1961), *La difunta no debe bailar* (1964) y *La pequeña defensa de los enterradores* (1965), obras que asumían esa forma peculiar de ver la realidad de acuerdo a su sensibilidad un

tanto expresionista, entre sarcástica, demolidora y poblada de claros-oscuros y con una especie de compulsión desmitificadora de características muy propias. Deudoras sí, en parte, de las teorías de Artaud y sobre todo, de una manera de aprehender la realidad en el cual sentó su cátedra señorialmente entre nosotros el maestro Piñera, ese zahorí de nuestra cultura teatral.

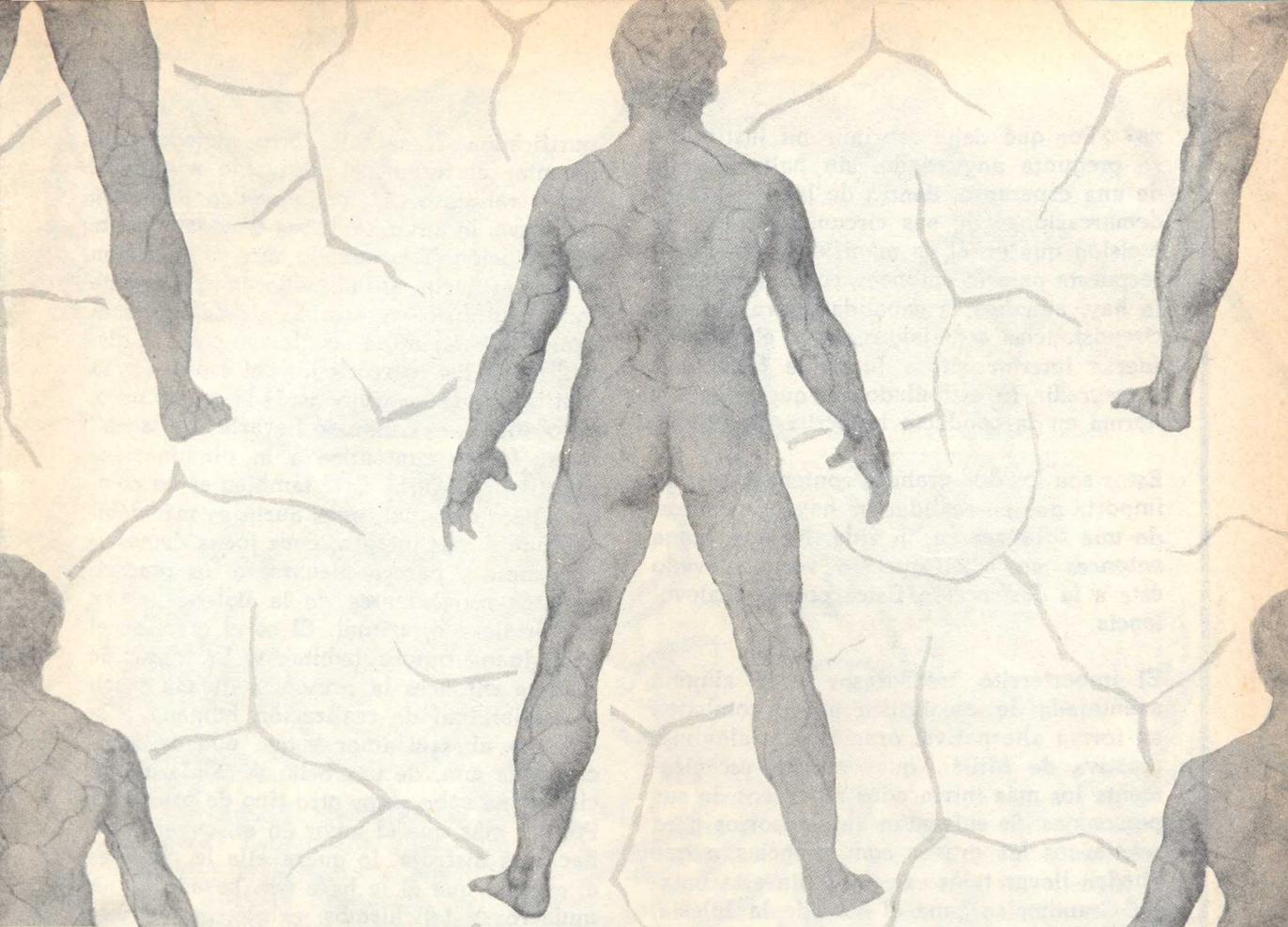
LAS JUANAS: ¿HEROINAS O ANTI-HEROINAS?

Aún nos queda otra cuestión que desentrañar. ¿Otra Juana más? ¿En qué se diferencia ésta de las otras «santas»? Sus congéneres son prestigiosas heroínas; la procedencia más bien humilde de todas ellas las diferencia de la Belciel, que perteneció de nacimiento a una clase bien situada, la nobleza, muy por encima en la escala social de su tiempo del resto de la sociedad. Dato a no olvidar.

Pero veamos: la Juana La Pucela, de Shakespeare, es una patriota fervorosa vista con los ojos más objetivos que pueda tener alguien que no respondía a los intereses de la nación francesa, sino a los de la verdad histórica y humana. La *Santa Juana* de B. Shaw es portadora de las necesidades del autor por buscar en su teatro al hombre genuino, debajo de cada uno de los disfraces que le endilgan las circunstancias históricas. *La Alondra*, de J. Anouilh, se ensimisma en el análisis del hombre que se niega a decir sí a las fuerzas reaccionarias de su momento y cumple su propio destino como un destino histórico. La *Santa Juana de América*, de Lizárraga, deviene en una militante consciente que arremete en perjuicio de su vida y sus aspectos más íntimos para la consecución de otra realidad social más plena y humana.

Las cuatro, como podemos ver, son instrumentos, en última instancia, de designios superiores a su naturaleza y en todo caso atentan contra lo establecido como permisible por su condición de mujer, en sus respectivas sociedades. Pero la filiación de la Juana de Milián sólo responde, sobre todo en un principio, a sus intereses y apetencias muy personales, sin que se sienta el sentido de predestinación que sobre todo pesa en la Juana de Shaw y Anouilh. Esta Juana, en

⁵ De Peter Brook en su introducción al *Marat-Sade* de Weiss, en *Teatro de la Crueldad*, Ed. Instituto del Libro, La Habana, Cuba 1967.



muchos aspectos y sobre todo en el espíritu denostador que destila sobre la realidad, tiene más puntos de contactos, en todo caso, con la *Santa Juana de los Mataderos*, de Brecht. Como ella, es más dialéctica, se atempera mejor a las situaciones y donde aquella era simuladora para tratar de sobrevivir a los rigores del medio, ésta también lo es, pero para ganarse un mejor sitio.

Esta Juana del cubano trata de aprovechar los mecanismos que le ofreció la sociedad de su tiempo y el orden secular imperante. La Belciel entra en el juego y como tal, trata de sacar la mejor tajada a los medios de que dispone para ascender en la escala de su época y así sentirse importante, poderosa, trascendida. Todo ello paso a paso, con astucia y premeditación y mucha simulación sobre todo. Que sea ella la que hable ahora:

«Supe disimular muy bien. ¡Usé la hipocresía! Y así fui obteniendo pequeños privilegios, de esos que se obtienen cuando lamemos botas, poco a poco... ¡y al fin obtuve la victoria!»

Pero más que sus palabras, nos develan su carácter sus acciones; hay que verla con anterioridad burlándose de todo y de todos para vengarse en «despecho por la perversidad del mundo»; hay que atisbar detrás de sus palabras e intenciones cuando trata de que Grandier se convierta en el guía espiritual de la cofradía religiosa que ella dirige; y hay que contemplarla un poco más tarde, histérica, rencorosa y amargada ante el fracaso de tales intenciones.

Entonces llega a ser toda ella un espectáculo, pues monta su tinglado, crea su parafernalia y presa de un ansia vengadora, una pasión insatisfecha, se deja apresar por los «demonios». Es cuando entran en juego los intereses eclesiásticos, uno de los máximos poderes en la pirámide social de la época y Juana, ¿sin quererlo?, sirve un tanto a los fines represivos de la iglesia. Y ahí está Grandier, ese ser que ha tratado de afirmar se a sí mismo en su identidad humana, en contradicciones con su vocación espiritual; él quisiera dar el alma a su Dios pero su cuerpo a las floraciones de la naturaleza.

«¡Y por qué debo atentar contra mi naturale- 39

za? ¿Por qué debo reprimir mi instinto?, se pregunta angustiado, sin hallar la luz de una esperanza, dentro de las tenebrosas demarcaciones de sus circunstancias, a la escisión que en él se manifiesta. No había respuesta para él entonces, como a veces no la hay, aún hoy, a cabalidad para algunas circunstancias semejantes. Pero él tiene la fuerza interior que a Juana le falta para transgredir lo estipulado, lo que debe ser norma en la conducta hipócrita de su era.

Estos son los dos grandes contendientes, no importa que en realidad se hayan encontrado una sola vez en su vida. Ni que Juana entonces no haya querido verlo, llevado éste a la destrucción física por su malevolencia.

El impertérrito transgresor y la alumna aventajada de escolástica moral combaten en forma alternativa, gracias a la alquimia creativa de Milián que exorcisa escénicamente los más intrincados recovecos de sus personajes. Se enfrentan ante nosotros para revelarnos las graves consecuencias a que pueden llevar tales extremos. En esta batalla Grandier se gana el odio de la Iglesia, de las órdenes, de las escuelas, de los teólogos. Pero sobre todo se gana el de Juana, dispuesta a hacerle pagar cara su osadía y que la lleva a verlo a él rondar su cama, palpar su cuerpo y musitar a su oído las palabras y las proposiciones febriles que desearía escuchar anhelosamente de labios del propio Grandier.

Pues así de apasionada y soberbia es esta Juana, como también inteligente, tenaz y osada; capaz de ser tan sórdida como un charco fétido y darle el tiro de gracia al torpe de Grandier, y de esa manera brinda un buen servicio al clero, a los poderosos, entre los cuales ella logra así descollar, en su ascenso al poder posible. Más tarde se arrepentirá, admirará, imprecará en vano su propia culpabilidad. Pero ya es inútil. Tiene que seguir en su carrera demoníaca, a temor de caer también en las ruedas de la maquinaria desatada.

Los otros reclaman más de ella. Y Juana puede darles, puede darse más. Pero llega un momento en que se ha ido demasiado lejos por ese camino. El dragón amenaza con devorar sus propias crías con su fuego

purificador. Hace falta otro método para levantar el fervor, el deslucido rostro del poder religioso. El maquiavélico Richelieu lo intuye, lo advierte, busca denodadamente una solución. Y es cuando hace su aparición el jesuita Surin, el individuo aparentemente todo equilibrio, el incapaz de subvertir el orden establecido, el conforme con las disciplinas y las correcciones del espíritu y la mutilación de los efluvios de la carne; pero, no obstante, es capaz de llevarla, ¿milagro? en su fervor auténtico a la «iluminación» abortiva de María. Este también es un combate pero desigual, pues Surin es más débil en cuanto más íntegro, pues juega demasiado limpio y parece plegarse a los requerimientos provenientes de la Belciel pese a su fortaleza espiritual. El es el otro, en el cual Juana quiere habitar y lo logra. Se plantea entonces la presencia de esa excelsa posibilidad de realización humana a la que nos abre el amor y que ella desconocía. Más aún, de tan bello y válido ejercicio, Juana sabe sacar otro tipo de provecho. Porque más que el amor en sí, cuyas emanaciones disfruta, lo que a ella le place es el camino que él le hace ver, basado en simulacros y fetichismos, exhibición y fanatismo, a su entender. Al fin, sin más, le ofrece otra manera de trascender, de ser socialmente: la santificación.

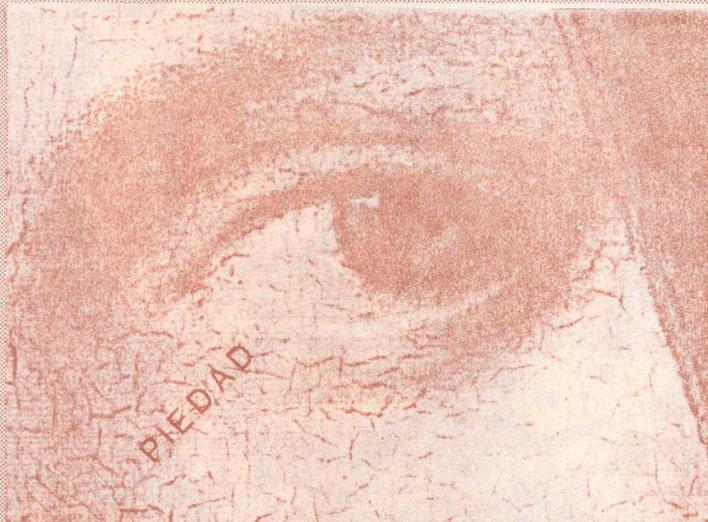
El resto es una oscura madeja de bandos, como un anabullante telón de fondo que sabe hacerse protagonista y diferenciado cuando es necesario. Hecho de zarpazos, golpes de astucia y una malicia, sin frenos, que usa y se deja usar y donde se destacan la caracterización del estadista, más que del religioso, cardenal Richelieu y esas complementarias «disímiles hermanas Claire y Agnès. En definitiva, variantes humanas junto a los demás personajes de diversas conductas y motivaciones individuales y jerárquicas que primaron en todo lo sucedido en Loudun, vistos de acuerdo a las necesidades del conflicto central.

CONTEMPORANEIDAD DEL TEXTO

Como podemos ver la contemporaneidad de este texto se inserta en la búsqueda perenne del hombre por «analizar la responsabilidad individual en los procesos sociales, a partir de la defensa de la verdad como concepto

tablas

Libreto No. 25



JUANA DE BELCIEL,
MAS CONOCIDA
POR SU NOMBRE
DE RELIGION COMO
JUANA DE LOS ANGELES

de José Milián

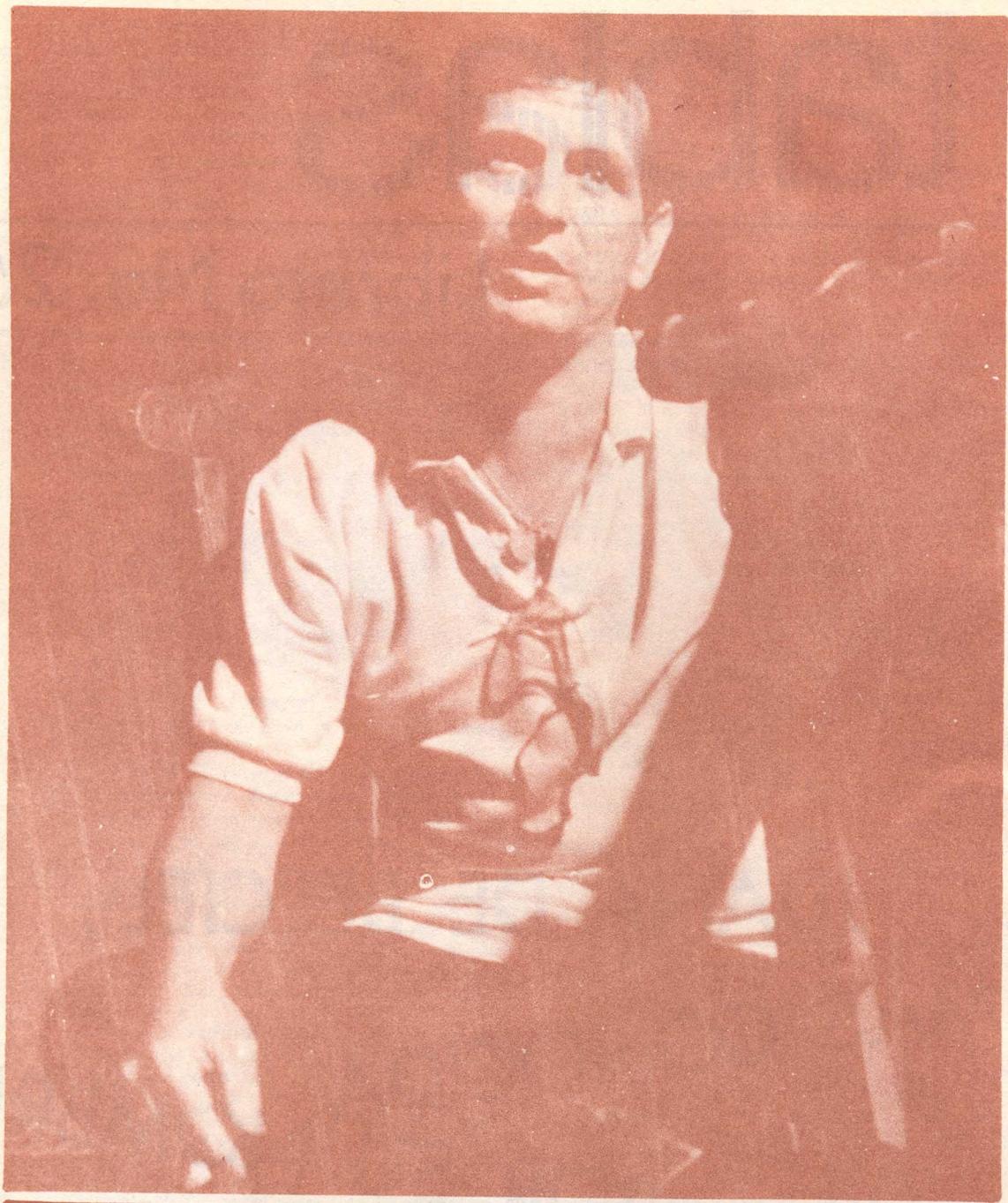


Foto: Cruz

JOSE MILIAN (Matanzas, 1946). Dramaturgo y director artístico, pertenece a la primera promoción de Instructores de Teatro formados en la Revolución. Cursó el Taller de Dramaturgia del Teatro Nacional impartido por Osvaldo Dragún en 1961. Sus obras *Vade Retro* (1961), estrenada en 1968 por el Conjunto Dramático de Camagüey, y *La toma de La Habana por los ingleses* (1968), estrenada en 1970 por Teatro Estudio, son espectáculos memorables de la escena nacional. Ha obtenido varias menciones en el concurso Casa de las Américas. En 1986 obtuvo el premio José Antonio Ramos de la UNEAC con *¿Y quién va a tomar café?* Ha escrito, además, *La reina de Bachiche* (1966), *Recital para mayas y conquistadores* (1969), *La era del garrote* (1976), *El entierro del gorrión* (1979) y *La rueda de casino* (1982), entre otras. Actualmente trabaja como director artístico en el Teatro Musical de La Habana, donde ha realizado versiones, adaptaciones y llevado a escena numerosas obras con vista a desarrollar el género en Cuba.

PERSONAJES: JUANA DE LOS ANGELES, Madre Superiora

URBAIN GRANDIER, Párroco de Loudun

AUTOR

JEAN JOSEPH SURIN, Padre Jesuita

AUTOR JEAN JOSEPH SURIN, Padre Jesuita

ALPHONSE DE RICHELIEU, Primer Ministro de Francia

PADRE LACTANCE, exorcista

PADRE TRANQUILLE, exorcista

LAUBARDEMONT, responsable de exorcistas

CLAIRE DE SAZILLY, prima de Richelieu

AGNES, Hermana de la Caridad

ESTE PROCESO CONSTA DE DOS PARTES

(Nota: Esta obra está inspirada en los hechos históricos.)

PRIMERA PARTE DEL PROCESO

El autor está sentado en una mesa llena de papeles, con un micrófono delante.

AUTOR. Yo quiero iniciar este proceso, invitándolos a la reflexión. Esto es un proceso de esclarecimiento. Las actitudes de los hombres y mujeres que veremos durante el mismo, también invitan a la reflexión. Pero esto puede ser un proceso de ACUSACION. Podríamos llamarle también PROCESO DE DESENMASCARAMIENTO de un hecho histórico, cuya consecuencias, aún hoy, pueden horrorizarnos. Este proceso no está ubicado ni en un lugar, ni en un tiempo específico, posibilidad ésta que nos brinda el teatro. Pero históricamente hablando, estos hechos ocurrieron en un pueblecito llamado Loudun. Pequeño, sobre una colina, con dos altas torres: la Aguja de San Pedro y el Torreón Medieval del Gran Castillo. De lejos resulta algo anticuado su perfil. De las horcas municipales penden uno o dos cadáveres en avanzado estado de descomposición. Detrás de los muros están las calles, sucias, la acostumbrada gama de colores, humos, de maderas y excrementos, el pan cocándose en los hornos y gansos y caballos y corderos y una humanidad no acostumbrada a lavarse. Los pobres constituyen una apreciable mayoría de esta ciudad de catorce mil habitantes. Un poco más arriba de ellos están los comerciantes, los pequeños funcionarios agrupados en el peldaño más bajo de la respetabilidad burguesa. Por encima de estos están los ricos mercaderes, los grandes terratenientes, los magnates feudales, todos mandando gracias al derecho divino. La atmósfera de Loudun resulta sofocantemente provinciana.

(El Autor registra en sus papeles)

AUTOR. Queda ubicado aquí el lugar histórico, ahora iniciaremos el proceso llamando a sus protagonistas. El Párroco Urbain Grandier, gra-

duado en un colegio Jesuita de Burdeos. (*Grandier va entrando*). Recibió por su aplicación y buena conducta el importante beneficio de Saint-Pierre du Marché en Loudun y también fue designado canónigo de la Iglesia de Santa Cruz. El Padre Jesuita Jean Joseph Surin. (*Surin va entrando*). La Hermana de la Caridad Claire de Sazilly, prima del Cardenal Richelieu. (*Entra Claire*). La Hermana de la Caridad Agnés. (*Entra Agnés*). El Padre Tranquille, miembro de uno de los últimos grupos de exorcistas. (*Entra Tranquille*). El Primer Presidente de la Corte de Apelaciones de Guyana, de 40 años de edad, Jean de Martin, Barón de Laubardemont, subordinado favorito del Cardenal Richelieu. (*Entra Laubardemont*). El Padre Lactance, miembro de uno de los últimos grupos de exorcistas. (*Entra el Padre Lactance*). El Cardenal Richelieu, 58 años de edad cuando se entrevistó con la Madre Juana. (*Mientras Richelieu va entrando*). Según la Historia: «el más grande estadista moderno», según Luis XIII: «el más grande servidor que ha tenido Francia». Según algunos textos: «el pueblo francés de su tiempo, no lo comprendió ni lo amó, por su frialdad de carácter, por su severidad y porque veía en su política... la causa de todas las guerras».

RICHELIEU. ¡Doy gracias a la historia!

AUTOR. Juana de Belciel, hija de Luis de Belciel, Barón de Cose y de Charlotte Gourmat de Eschillais, conocida en su nombre de religión como Madre Juana de los Angeles.

(Entra Juana. Al entrar cae de golpe la reja que cierra la entrada. Todos se vuelven hacia la misma. Contundidos al verse encerrados).

AUTOR. ¿Quién es Juana de Belciel?

JUANA. (*Caminando hacia el centro*). He pasado grandes sufrimientos, me han afligido grandes desgracias y los sacerdotes que llevan aquí mucho tiempo, no han podido ayudarme.

AUTOR. ¿Pero quién eres realmente?

JUANA. Soy la Madre Superiora de un convento que se encuentra en Loudun.

AUTOR. Conviene aclarar aquí, al público, que Juana o cualquiera de los otros personajes pueden desnudarse hoy ante nosotros, y es gracias al desarrollo nuestro y al de la Historia, que podemos poner en evidencia los mecanismos represivos de determinada sociedad. Juana es realmente la Madre Superiora de dicho convento y goza de una gran reputación ante el pueblo. ¿Pero ante el Clero?

RICHELIEU. (*Molesto*) ¡Y ante nosotros! Las pruebas que Dios nos envía se aceptan o no.

(*Cesa la música*).

AUTOR. ¡Se cree o no!

RICHELIEU. Usted tiene la libertad de escoger su destino.

AUTOR. ¿Juana es una prueba de aquello en lo que hay que creer?

RICHELIEU. Los hechos ocurridos en este pueblo lo son. Son un castigo y una advertencia. ¿Pero usted quiere tener una discusión teológica conmigo?

AUTOR. No.

RICHELIEU. Claro que si quisiera tener esa discusión conmigo, yo estaría en desventaja. ¿Usted es creyente?

AUTOR. Sólo creo en el hombre y lo que es capaz de construir.

RICHELIEU. Una respuesta superficial y algo precipitada. ¿No le parece?

(*Todos se ríen exceptuando a Juana. El Autor comprende*).

AUTOR. Más adelante. Ahora se trata de conocer a Juana. Más adelante quizás lograremos ir aclarando. Me gustaría saber si Juana está realmente consciente de que es la heroína de su propia comedia.

(*Música*).

JUANA. Muy a menudo aconteció que el demonio me hacía sufrir. ¡Pero Dios siempre me dió más valor del que yo misma podía esperar! Por eso sentía orgullo al vencer en estos ataques. Siempre pensé que yo le resultaba muy agradable a Dios, y que por eso no tenía nada que temer, ni siquiera a los reproches de mi conciencia. Pero ésto era en vano. A veces me resultaba imposible ahogar mis remordimientos o convencerme de que yo era tal y como Dios me deseaba.

AUTOR. ¿Llegó Juana alguna vez a dejar de representar su papel de Reina de las posesas?

JUANA. Lo que agrada a Dios es la profunda humildad de la Santa en sus revelaciones. Lo que agrada a los hombres es el conocimiento de lo revelado. Así vamos trabajando en nuestra propia muerte al imitar sus palabras y sin embargo, pensamos que de esta manera imitamos su forma de ser.

AUTOR. No hay dudas que estamos en presencia de una mujer inteligente. Gracias a esto, Juana pudo arrastrar a todo el convento. Comienza a plantearse el conflicto central. ¿Cómo llega a descubrirse una mentira inteligente? ¿y si detrás de esa mentira hay hilos humanos y no metafísicos, dispuestos a convertir esa mentira en verdad? Bueno, sólo teniendo los hilos del poder en sus manos. Y en esta época ¿en manos de quién estaba el poder? (*Pausa*) ¿Juana, cómo llegaste al convento?

(*Las hermanas Claire y Agnés se levantan y rodean a Juana. Cesa la música. Comienzan a dar palmadas alrededor de Juana, mientras entonan un cántico. Al principio Juana las observa pasivamente.*

El cántico y los golpes se tornan más alucinantes. Juana comienza a molestarse.

LAUBARDEMONT. (*Enturecido*) ¡Me opongo! Yo soy la única persona autorizada para dirigir los exorcismos!

AUTOR. No es un exorcismo.

LAUBARDEMONT. Se le está excitando... y ni siquiera en el nombre de Dios.

AUTOR. No es un exorcismo.

LAUBARDEMONT. Es una herejía, puesto que se trata de un acto profano. ¡Déjela hablar sin que sufra!

AUTOR. No sufro.

LAUBARDEMONT. Evidentemente sufre. Aquí todos podemos observarlo.

AUTOR. Ella está demasiado consciente de su papel. (*Juana lanza un grito y cae de rodillas*).

CLAIRE. ¡Qué diga la verdad! ¡Se reía a carcajadas!

AGNES. Se reía durante los ejercicios espirituales.

CLAIRE. No eran los demonios. ¡Ella se burlaba!

AGNES. Nos trataba como a enemigos.

CLAIRE. ¡Todo el mundo le resultaba antipático!

AGNES. ¡Que hable! ¡Que diga la verdad!

JUANA. ¡Basta! ¡Basta! Voy a hablar.

(*Comienza la música*).

JUANA. No era bonita. No tenía más que ojos. Los lindos ojos de Juana. ¡Eso decían todos! A veces lograba olvidarme de mi cuerpo. Es cierto que tengo... una deformación en el hombro. Trato de disimularlo con los pliegues del hábito. Pero allí está cuando el hábito desaparece. ¿Acaso es justo? ¿A quién puedo culpar? ¿Cómo es posible que Dios reuniera tantas imperfecciones en mí? Mis padres me habían dicho que de niña tuve una afección tuberculosa en los huesos y ya, con esa información debes vivir, entre los demás, como los demás. ¡Mentira! ¡Todos me veían distinta! ¡Todos lo notaban! Desde niña, cuando aún los hábitos no me servían para nada. Sin embargo, tuve la misma educación que la del resto de las jóvenes de mi época. Tan rudimentaria como la de ellas. Pero yo era distinta. Juana tiene una deformación en el hombro. Juana nada más que tiene ojos. ¡Ojos! Pero yo era más inteligente que ellas. Era repugnante pero más inteligente. Siempre desperté un solo sentimiento: la piedad. ¡La piedad! Pero yo era inteligente. ¡Qué consciente estaba de ello! Mis padres siempre decían que mi carácter era mi peor enemigo. Pero también era el peor enemigo de los demás. Es cierto que me reía, que me burlaba de todos. Pero lo hacía antes de que se rieran de mí. (*Comienza a reirse*) El pobre Surín decía que mi naturaleza era ¡jocosa! (*Estalla en carcajadas que poco a poco contagian a Claire y Agnés. Poco a poco la risa se extiende desde Richelieu a todos. Exceptuando a Surín y al Autor.*) El esperaba una risa de humildad. (*Carcajadas de todos*) De tolerancia (*Carcajadas*) De autocrítica. (*Carcajadas*) Quería una risa estallando en el lugar del despecho por la perversidad del mundo. (*Carcajadas*) ¡Pero yo me reía por venganza! Para ponerlos a todos en el lugar en que me querían poner a mí. ¿Eso se llama cinismo? ¿Pero cómo puede una vengarse de su destino? Es cierto que fui una niña difícil. Mis padres nunca me soportaron. Por eso me enviaron con mi tía que era priora de una abadía. Después de dos o tres años, no recuerdo bien, las monjas me devolvieron a casa... ¡porque no podían conmigo! (*Estalla nuevamente en carcajadas*)

AUTOR. ¡Basta por ahora, Juana!

(Cesa la música y regresan a otros lugares).

AUTOR. A Juana le resultaba insoportable la vida en el castillo paterno y prefirió enclaustrarse en un convento. Todo era preferible a seguir viviendo con sus padres. Claro que este es un dato para ustedes. Ni Richelieu, ni Laubardemont, pueden tener eso en cuenta. Ni aún en su época. Para todos Juana era una devota sin lugar a dudas. Siempre es así. Otras generaciones juzgarán nuestros actos de hoy. Siempre quedará en tela de juicio nuestra conducta de hoy. La verdad siempre ha sido un grave problema para los humanos. Teóricamente, amamos la verdad. Siempre buscamos afanosamente la verdad. La buscamos dentro de los demás. Detrás, por encima o por debajo de todo lo que nos rodea. Pero la verdad no es un término absoluto. Y como humanos a veces no estamos en condiciones de enfrentarla. ¿Qué es la verdad? ¿Estamos conscientes de que en el concepto verdad, intervienen circunstancias, consecuencias, necesidades reales, momento histórico, etc.? En fin, mirando atrás, quizás encontremos algo de verdad en los hechos que desencadenaron los demonios en Loudun. Haremos el intento. Veamos ahora al párroco Urbain Grandier.

GRANDIER. ¿Puedo ponerme cómodo?

AUTOR. Puede.

(Grandier se acomoda a su manera. Todos lo observan con desagrado. Juana y las dos hermanas están de espaldas a él).

AUTOR. Grandier era un cura liberal. A pesar de todos los años que pasó con los jesuitas estaba muy lejos de ser humilde y cuando lo arrastraban las pasiones era capaz de actuar con prudencia.

GRANDIER. *(Sermoneando)* La Historia de la Iglesia es una larga historia de odios. Odios de los funcionarios de la Iglesia hacia los infieles odios particulares de Orden a Orden, de Escuela a Escuela, de Provincia a Provincia, de teólogo a teólogo. Una Iglesia dividida por odios intestinos, no puede practicar sistemáticamente el amor. Y tampoco puede predicarlo porque eso es hipocresía.

RICHELIEU. ¿Con qué derecho puede criticar la actitud de la Iglesia?

GRANDIER. Porque tengo conciencia de que estoy obrando en el nombre de Dios.

RICHELIEU. ¿Y está obrando en el nombre de Dios cuando se mete en la cama de una señorita de buena familia?

GRANDIER. Prefiero hablar de nuestras contradicciones internas. El amor desinteresado...

RICHELIEU. *(Lo interrumpe)* ¿Pero cómo puede hablar de amor desinteresado un hereje que considera el placer carnal como la actividad fundamental en su vida?

GRANDIER. Las contradicciones son una compleja pasión que permite al que la alimenta obtener grandes ganancias.

RICHELIEU. ¡Dios nunca estará de parte de un pecador!

LAUBARDEMONT. Todos sabemos muy bien en que consistía esa medida de que todos los feligreses se tenían que confesar con el cura de la parroquia y no con otro cura, o sea, con él.

RICHELIEU. Las mujeres son las que más se confiesan.

LAUBARDEMONT. Y todos estuvieron muy de acuerdo en obedecer. Los monjes empezaron a quejarse porque perdían penitentes, mientras usted se ganaba un público de admiradoras.

RICHELIEU. ¡De fanáticas! Dispuestas a cualquier

cosa por traicionar a sus maridos con un cura que según ellas, estaba muy bien dotado por la Naturaleza. ¡Dios las perdone! Pero hay algo más importante. Algo que no he olvidado. Cuando fui apartado de la Corte en 1618, usted se valió de su posición, sin el menor respeto, sin la menor cortesía, reclamando el derecho de preferencia en la procesión que recorrería las calles de Loudun, ofendiéndome de acción y de palabra. Pero mi querido, Urbain Grandier, usted se olvida de algo, por ejemplo, de que mi destierro no era permanente, porque la vida da muchas vueltas y un año más tarde yo sería nuevamente llamado a París y unos años después me convertiría en Primer Ministro del Rey y el Cardenal. Y por supuesto que nunca he olvidado aquella ofensa.

AUTOR. Efectivamente, por el simple hecho de querer reafirmarse, Grandier había ofendido al hombre que más tarde se convertiría en el amo absoluto de Francia.

GRANDIER. *(Un poco ajeno a lo que se está planteando)* Todas las razas de la tierra, los hombres, los bestias, las criaturas del mar, el ganado; hasta los pájaros de brillantes colores, son arrastrados por ardientes pasiones. El amor es igual en todos...

LAUBARDEMONT. De nada sirvió que escribiéramos a la Reina para que castigara su maldita insolencia.

TRANQUILLE. Si mal no recuerdo, lo sucedido a la infeliz señorita Philippe Trincant, es suficiente para enviar un hombre a la hoguera.

RICHELIEU. ¿Qué dices desgraciado? ¿Es que la pena capital de Loudun es la hoguera? ¿Podemos enviar a la hoguera a cualquier delincuente vulgar? El caso de Philippe es un caso de delincuencia común, de violación. El que lo haya cometido un cura, no basta para que tenga trascendencia religiosa. Es un delito vulgar cometido por un vulgar delincuente, que traicionó la honestidad de su vocación. En la hoguera sólo mueren... *(Cuando Richelieu menciona la hoguera vuelve la música)* ... aquellos que atentan contra Dios. Aquellos que abren su alma al Diablo. Aquellos que prefieren la convivencia con los demonios, con el Infierno. ¡Por lo tanto deben morir en las llamas, en la hoguera! Es el supremo castigo para los que tienen relaciones con los enemigos de Dios. Sí, es cierto, también el cielo está dividido en amigos y enemigos. Pero... ¿Quiénes son nuestros amigos? ¿Acaso podemos atribuirle al Diablo la creación de nuestra existencia? ¡No! La hoguera es el tormento supremo, infinito. La hoguera es el fin de los hechiceros. El fin del demonio. ¡A la hoguera con el Diablo!

(Todos lanzan una carcajada ante la dialéctica contradicción de Richelieu, exceptuando a Juana que grita.)

JUANA. ¡Sólo Dios sabe cuánto sufro!

AUTOR. Juana, primero debemos oír la historia de Philippe.

(Juana se calma).

GRANDIER. Philippe era una joven aristocrática. Yo la encontraba bella, como un cuadro. Tocaba el laúd. Le gustaba leer y hasta sabía un poco de latín. Cuando la tenía delante, sentía... una sensualidad... moral.

AUTOR. El sexo puede ser utilizado tanto para trascender, como para reafirmarse. Tanto para consolidar la persona social, como para aniquilarla. Con las campesinas y las viudas de la clase media, Grandier podía lograr toda la trascendencia que quería. Pero Philippe le ofrecía

- una rara y preciosa especie de autotranscendencia sensual.
- GRANDIER. Era un delicioso sueño.
- AUTOR. ¡Pero sueño! Había un obstáculo para la realización del mismo. El padre de Philippe era el mejor amigo de Grandier. Su aliado más fiel contra los monjes y el resto de sus adversarios. Su mejor amigo le había puesto a su hija en sus manos, para que él fuera su profesor.
- GRANDIER. Hasta los más equilibrados y los que mejor se dominan sienten a veces la tentación de hacer lo contrario a lo que deben.
- AUTOR. El mismo hecho de reconocer que un acto tal sería monstruoso, creaba en la mente de Grandier un perverso deseo de cometerlo.
- GRANDIER. *(Se arrodilla suplicando comprensión)* ¡No pude! ¡No pude resistir la tentación! Más bien encontraba razones para someterme a ella. Era una locura, un crimen, lo sabía. Pero no podía resistirme. ¿Cómo librarme de esas noches aplastantes en que la única imagen que aparecía ante el espejo era la mía?
- RICHELIEU. ¿Y su fe no lo acompañaba?
- GRANDIER. Mi fe me bastaba, para encontrar... el placer.
- LAUBARDEMONT. ¡Esto es asqueroso! ¡Este hombre no tiene justificación posible!
- RICHELIEU. Se hacía pasar por maestro de latín, todos los días excepto los martes.
- LAUBARDEMONT. Los martes, gozaba con una viuda. La viuda del comerciante de vinos.
- GRANDIER. Es imposible vivir en este pueblo. Todo se habla. Se habla de las sangrías, de la sífilis de la señora marquesa, del segundo aborto de la mujer del Consejero real. ¡Se habla de todo! Todo invita a la burla, al sarcasmo.
- LAUBARDEMONT. No tiene ningún derecho a hablar así. Este es su momento histórico. ¡No tiene otra salida!
- RICHELIEU. ¡Qué escándalo para la Iglesia!
- AUTOR. El amor de Grandier por la joven Philippe nunca recibiría la aceptación social.
- GRANDIER. ¿Pero como ser humano no tengo derecho al deseo?
- AUTOR. Sí.
- GRANDIER. ¿Soy o no soy un ser humano?
- AUTOR. Sí.
- GRANDIER. ¿Y por qué debo atentar contra mi naturaleza? ¿Por qué debo reprimir el instinto?
- AUTOR. En 1618 no hay respuesta para él. Pero en todo caso, quien atentó contra el instinto fue su propia vocación...
- (Música. Grandier se retuerce tratando de despojarse de sus hábitos).*
- AUTOR. ¿Por qué evadir la realidad mediante la preparación de una vida no terrenal? ¿Por qué el hombre busca aún en las más elementales distracciones, olvidar el mundo en el cual debe continuar viviendo? Entonces el verdadero placer no está en la existencia misma, ¿sino en olvidarla? ¿pero el cuerpo no es terrenal? ¿Y las pasiones de este cuerpo?
- (Grandier se ha quedado exhausto. Despojado de sus hábitos descubre su cuerpo de hombre. Este reconocimiento lo hace a través de un profundo sentimiento).*
- AUTOR. Ahora nosotros te aceptamos como hombre... ¡Realízate!
- GRANDIER. Desciendo... desciendo. En este viaje me olvido de la realidad y me entrego. Es una dicha interior. Una especie de desesperación. ¡Me lanzo! Este sufrimiento me hace feliz. Es el apocalipsis de mis miembros, pero soy feliz. Mi pasión va tomando cuerpo. He descubierto mi otro yo. Eso que está por debajo del yo. ¡Soy todo amor! ¡Sólo amor! Nada existe fuera del amor. Nada, sólo amor... ¡Amor...!
- AUTOR. ¿Nada? He aquí otra trampa en la que Urbain Grandier había caído.
- GRANDIER. Una cara de mármol. Una cara como un ataúd. Cerrada. Inmutable. Me miraba como si estuviera en otro mundo. Un mundo donde no hay más que sufrimiento. ¡Esa mirada! Ella a veces tomaba mis manos, acercaba su boca a la mía y bebía de mi garganta. A veces sus pechos se entregaban furiosamente. ¡Pero hoy no! Hoy era de mármol. Una cara como un ataúd. *(Grita)* ¡Iba a tener un hijo mío!
- (Cesa la música)*
- AUTOR. Descansa Grandier. Aún falta el juicio. *(Grandier se coloca nuevamente los hábitos y regresa a su sitio)*
- AUTOR. Lo que siguió a esto fue muy sencillo. El juez de Loudun hizo todo lo posible por evitar el escándalo y se convirtió en el peor enemigo de Grandier.
- LAUBARDEMONT. Creo que en este proceso se le está justificando. El ha pecado. Y nuestra religión castiga el pecado.
- AUTOR. Este proceso va a continuar para que ustedes hagan en presencia del público, la justicia que estimen conveniente. Aunque yo lo justificase, la justicia de ustedes fue cumplida. No tienen nada que temer. El problema sería que ustedes tuvieran una segunda oportunidad sobre la tierra. Pero sigamos adelante.
- (Las hermanas Claire y Agnès se levantan y comienzan a quitarle algunos elementos del vestuario a Juana).*
- JUANA. Hermana Claire, ¿has tenido alguna noticia?
- CLAIRE. No, Reverenda Madre.
- JUANA. Nuestro guía espiritual está muy enfermo. *(Le ponen una bata de dormir).*
- CLAIRE. Necesitamos otro guía espiritual.
- JUANA. Es posible. Y quedaremos abandonadas a nuestra suerte.
- CLAIRE. Necesitamos otro guía espiritual.
- JUANA. En eso estoy pensando. Todos los curas viejos corren el peligro de morir enseguida.
- CLAIRE. *(Persignándose)* ¡Dios nos perdone!
- JUANA. Pero existe la posibilidad de que nuestro guía espiritual, en el futuro, no muera enseguida.
- CLAIRE. ¿Eso es posible, Madre?
- JUANA. Es posible. *(Pausa)* ¿Y qué tiene la hermana Agnès que está tan silenciosa?
- AGNES. Nada, Reverenda Madre.
- JUANA. Cuéntame sin rodeos. ¿Las mismas historias?
- AGNES. Sí, Reverenda Madre.
- CLAIRE. Nos lo contó la madre de una de las niñas esta tarde.
- AGNES. El padre Grandier sostenía relaciones carnales... con la hija del Juez. A espaldas de su padre.
- JUANA. ¿Es joven?
- AGNES. Muy joven.
- JUANA. ¿Y bonita?
- AGNES. Sí, Madre.
- JUANA. Por lo visto nadie puede resistirse a los encantos del padre Grandier.
- CLAIRE. ¡Es un desvergonzado! Con el perdón de

Dios. No le basta con las viudas y las casadas.
¡También una señorita de buena familia!

AGNES. Pero hay algo más. Philippe ha tenido un hijo de él.

JUANA. ¡Jesús! ¿Pero sabes lo que estás diciendo?

CLAIRE. Todos lo saben, madre. El juez lo ha tratado de ocultar y ha jurado vengarse del Párroco.

AGNES. Pero el niño no está con la madre.

JUANA. ¿Ah, no?

AGNES. Se lo han regalado a una amiga de ella. Lo está criando.

JUANA. Pero es una vergüenza.

AGNES. Así mismo es, Reverenda Madre.

JUANA. No creo que ese sea el motivo de tu silencio. No es la primera historia que oímos sobre el Padre Grandier.

CLAIRE. Es que está preocupado por ... el niño.

JUANA. ¿El niño? ¿Pero no está en buenas manos? ¿Quieres traerlo al Convento?

AGNES. Es que está sin bautizar. *(Vuelve a su puesto)*

(Desde su sitio Agnés se rie).

JUANA. ¿Crees que le preocupe eso realmente?

CLAIRE. Claro que no, Reverenda Madre. *(Se rie)*

JUANA. *(Lanzando una carcajada)* Quizás Grandier ... perdón, el Padre Grandier, acepte ser nuestro guía espiritual. ¿No crees?

CLAIRE. Dios la escuche, Madre.

JUANA. Buenas noches, Hermana Claire.

CLAIRE. Buenas noches, Reverenda Madre. *(Vuelve a su sitio)*

(Juana queda sola. Los sueños de Juana.)

JUANA. Una se estremece al pensar que, en la sacristía, a sólo unos pasos del Santísimo Sacramento, el Padre Grandier ha sido capaz ... ¡Y la pobrecita hija del juez! Seducida en la biblioteca, ante las mismas barbas de su padre. En cambio ...

AUTOR. En su propio caso, reflexionaba la priora, no ha habido ningún «en cambio»

JUANA. Todas esas mujeres no son más que unas hipócritas.

AUTOR. Ella era mucho mejor que esa mujerzuela viuda del comerciante en vinos, mejor que la hija del zapatero real, mejor que la joven Philippe.

JUANA. No son más que unas disimuladas. Andan con sus libros de oraciones bajo el brazo, hablando blandamente, con cuerpos de palo. ¡Y hasta son poco atractivas!

AUTOR. Ella sin embargo, ni siquiera ha cumplido los treinta años. Y hasta la hermana Claire solía decirle que su rostro bajo las tocas, era como el de un ángel a través de una nube ¡Y sus ojos! Todo el mundo había mirado sus ojos. Su madre, su padre, hasta la detestable tía abadesa.

JUANA. Si por lo menos pudiera conseguir que él llegara hasta el locutorio. Entonces lo miraría fijamente, penetrantemente, con esos ojos que le revelarían mi alma en toda su desnudez.

AUTOR. Detrás de las rejas uno puede mostrarse inmodestamente. Porque es el lugar de la modestia.

JUANA. Detrás de las rejas puedo mostrarme un tanto desvergonzada.

AUTOR. Pero la oportunidad de mostrarse desvergonzada ha demorado bastante. El Párroco no tiene motivos ni personales ni profesionales, para visitar el Convento.

JUANA. En cuanto muera nuestro guía espiritual,

escribiré a Grandier. No podrá negarse ante las súplicas de todo un Convento. ¡Y mi carta será tan desesperada!

AUTOR. Demasiada confianza en el triunfo de sus planes. Grandier se había convertido para ella en el objeto de todos sus afectos. En algo más allá de lo razonable. Juana comenzó a padecer de aquello que suelen llamar «sexo en la cabeza». Y como era de esperar, su salud se quebrantó y comenzó a padecer desarreglos estomacales de origen sicosomático, que la debilitaron hasta el punto de no poder andar sin dificultad.

(Juana avanza hasta un lugar donde se tiende boca arriba)

AUTOR. En las tinieblas de su celda, oía ruidos y sentía que se apoyaban en su lecho.

(Juana va realizando las acciones que el Autor describe. Música.)

AUTOR. Unas manos retiraban las sábanas, mientras voces susurrantes decían indecencias en sus oídos. Algunas veces la habitación se iluminaba con una extraña luz, de modo que ella podía ver la forma de un macho cabrío o de un león, o de una culebra, o de un hombre. Y así yacía en estado cataléptico, incapaz de todo movimiento. Entonces sentía que unos animalejos comenzaban a deslizarse debajo de las sábanas. Acariaciéndole el cuerpo con sus patas y hocicos. Entonces aquella voz zalamera volvía a pedirle un pequeño favor de amor, el más pequeño ...

JUANA. *(Aterrorizada)* ¡Mi honor está en poder de Dios! ¡El dispondrá de mi cuerpo según su voluntad!

AUTOR. Entonces los demonios la tumbaban de la cama y la golpeaban con tal fuerza, que su rostro quedaba desfigurado y su cuerpo cubierto de cardenales.

(Cesa la música. Las hermanas Claire y Agnés la ayudan a incorporarse y la conducen a su sitio.)

AUTOR. ¡Por favor, el Cardenal Richelieu está dormido!

(Laubardemont lo despierta.)

RICHELIEU. *(Despertándose)* ¿Han comenzado ya los exorcismos? Lo único que me interesa es tomar parte en el conflicto con los demonios.

LAUBARDEMONT. Aún no han comenzado.

RICHELIEU. Entonces casi seguro que volveré a dormirme.

AUTOR. La fantasía es un mecanismo defensivo que alivia la tensión, mientras ofrece una liberación ilusoria de la realidad. Podemos considerar la fantasía como un mecanismo contra la angustia. Y aunque los hechos acaecidos en Loudun se están contando de forma casi documental, están impregnados de fantasía. Porque la fantasía forma parte de la misma realidad. Terrible paradoja en la que mucha gente se confunde. ¿Hasta dónde llega la realidad en su contubernio con la fantasía? Si aceptáramos que la fantasía es un mecanismo contra la angustia, ¿qué nos ocurriría sin fantasía? Podríamos aceptar las dos cosas, el equilibrio. La realidad tiene las dos cosas. ¿Pero y aquellos que no lo aceptan? ¿Qué son?

(Las hermanas Claire y Agnés se arrodillan y comienzan a rezar)

AGNES. No pude dormir en toda la noche.

CLAIRE. Por favor, Hermana, reza.

AGNES. Es que no puedo concentrarme.

CLAIRE. Entonces rezaré por ti.

AGNES. Estoy segura que la Reverenda Madre hará algo.

CLAIRE. Nada puede hacer. Dios lo ha querido así.

AGNES. Por favor Claire ¡Sabes muy bien que la voluntad divina no está en todo! Sería estúpido pensar que fue Dios quien impulsó al Padre Grandier para que violara a la joven Philippe.

CLAIRE. ¿Y por qué no? ¡Es un castigo! ¡Reza, hermana!

AGNES. No puedo. Tengo deseos de gritar.

CLAIRE. Por favor hermana Agnés, esto es demasiado. Llamaré a la Reverenda Madre.

AGNES. La Reverenda Madre hace rato que está gritando en su celda.

CLAIRE. ¿Es que nos hemos vuelto locas?

AGNES. Creo que son... los demonios. ¡Han entrado los demonios!

(Juana descalza y a medio vestir avanza hasta ellas).

CLAIRE. ¡Jesús! *(Corre y se arrodilla frente a ella)* Piedad señor. ¡Piedad! ¿Qué es esto, Madre? ¿Cómo se deja arrastrar de esta manera por los demonios?

JUANA. ¿Comprendes ahora, Claire? ¿Comprendes ahora? El demonio ha entrado en nuestro convento. Y en cinco años, nunca antes había sufrido una humillación tan grande ¡nunca antes de ser la Madre Superiora! Siempre supe que elegirían a alguna de nosotras, cuando la Reverenda Madre muriera. Pero yo quería ser la sucesora. Y entonces no me importaron las humillaciones. Todo me importaba poco. ¡Me fui haciendo indispensable! Otras monjas eran más capaces que yo, pero me fui valiendo de miles de pequeñas sumisiones para imponerme a ella, hasta que llegó a considerarme indispensable a su lado. Hasta la convencí de que yo era buena virtuosa. Supe disimular muy bien. ¡Usé la hipocresía! Y así fui obteniendo pequeños privilegios, de esos que se obtienen cuando lamemos botas, poco a poco... ¡Y al fin obtuve la victoria! Antes de morir, me propuso a mí ¡Desde entonces hago lo que me da la gana en este convento! ¡Soy la única responsable de mis actos! ¡No puedo tolerar esta humillación!

CLAIRE. Calma, Reverenda Madre.

AGNES. La Reverenda Madre ha visto al diablo en su celda.

CLAIRE. Déjanos solas, Agnés.

AGNES. No pienso moverme de aquí.

CLAIRE. ¿Quieres despertar a las demás para que se forme un escándalo?

AGNES. Sólo quiero escuchar a la Madre Superiora.

JUANA. *(Delirando)* Se ha negado, hermana Claire. No se considera digno de tan alto honor. ¡Eso ha dicho! ¡Tan alto honor!

CLAIRE. Pensaremos en otra solución cuando esté más calmada, Madre. ¡Ahora vamos a la cama!

JUANA. ¡A la cama no! Allí también se me aparece. Dice que tiene deberes en la parroquia, que le impiden aceptar nuestra proposición. ¡No acepta ser nuestro guía espiritual! ¿Pero cómo ha podido resistirse a un llamado tan cordial? ¿Tan piadoso?

CLAIRE. Podemos volver a intentarlo.

JUANA. No tenemos otra forma de llegar hasta él. Y él no hará nada por llegar a nosotras.

AGNES. El padre Grandier vive en un mundo imposible de penetrar.

CLAIRE. ¡Agnés! Tu conducta es pésima y más en un momento como éste en que se necesita tanta cordura. ¡Esto no puede salir de aquí!

JUANA. *(Grita)* ¡He sido ofendida...! ¡Humillada!

CLAIRE. Cuidado, Madre, puede terminar odiando.

JUANA. ¡Ya es tarde! ¡Ya es tarde!

AGNES. La Reverenda Madre insultó a la señorita Philippe en plena Iglesia.

CLAIRE. ¿Pero que estás diciendo?

JUANA. Sí, le grité ramera. ¡Prostituta! ¡Corruptora de sacerdotes!

AGNES. *(Divertida)* ¡Y la escupió!

CLAIRE. ¡Dios mío, perdona a nuestra Madre!

JUANA. ¡La escupí en la cara! Y lo único que hizo fue salir corriendo. ¡Quiero vengarme! ¡Quiero vengarme de ese hombre!

CLAIRE. ¡Por Dios, Madre! Nos estamos volviendo locas. ¡Las otras hermanas no pueden enterarse de ésto!

AGNES. ¡Hay más! La Reverenda Madre ha visto al Diablo en su celda.

CLAIRE. No es posible. En el convento no puede entrar el Diablo. ¡Es el reino de Dios!

JUANA. ¡Lo he visto! Antes creía que era un Príncipe encantador. Antes pensaba eso. Ahora lo he visto bien. ¡Muy bien! Acercó su rostro al mío y comenzó a hablarme de amores. A hacerme caricias atrevidas y hasta obscenas. ¡Me pedía que le entregara aquello que ya le he entregado a Dios!

CLAIRE. ¡En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo!

JUANA. Esta vez le vi bien el rostro. Bien cerca. Pude sentir su aliento en mi boca. Era Urbain Grandier.

(Agnés grita y se desploma).

CLAIRE. ¡Estamos perdidas! Esto nadie podrá detenerlo. Escribiré a mi primo el Cardenal. No podemos permitir que el Diablo destruya nuestro hogar.

JUANA. Grandier me estaba haciendo proposiciones indecorosas. Que le entregara aquello que ya le pertenece a Dios.

CLAIRE. Reverenda Madre, va a perder la razón. Tiene que hacer un esfuerzo.

AGNES. *(Incorporándose)* ¡El Convento está embrujado! ¡Está embrujado! ¡Ha entrado el Diablo!

JUANA. Es él quien nos envía los demonios. Lo he visto bien. Comenzó a regar su semen por toda la celda, sobre mi cuerpo. Y hasta me golpeó con fuerza. ¡Era Grandier!

(Cesa la música. Tranquille se pone de pie)

TRANQUILLE. Aquí tenemos ya un arma. Como los antecedentes del Padre Grandier son bien conocidos, la batalla no será difícil. Ahora podemos combatirlo de frente. No podemos poner en duda la palabra de la Reverenda Madre Superiora, la Iglesia ha confiado en ella la dirección del convento. Grandier como pecador ha puesto constantemente a la Iglesia en tela de juicio. No vamos a negar el poder que ejerce la opinión pública, vamos a utilizarla en nuestro favor. Abriremos al pueblo la puerta de la capilla y los dejaremos presenciar los exorcismos. Allí la Reverenda Madre tendrá un escenario propicio para desenvolverse libremente y a nadie le quedará la menor duda de quien es el culpable. Vamos a usar al Diablo en nuestro favor y así podremos restaurar el viejo prestigio de la Iglesia. Siempre he pensado, en contra de las palabras de su eminencia el Cardenal, que Grandier debía morir en la hoguera, y ahora tendré la oportunidad de probarlo. El primer paso será demostrar que Juana está realmente poseída. Segundo paso, desde el punto de vista teológico debemos destruir al culpable. La Reverenda Madre quiere vengarse de él, así que entre los dos demostraremos que Grandier es

un hechicero y morirá en la hoguera.
(La hermana Claire se ha sentado, mirando a un punto fijo. Mientras, Agnès viste a Juana con gran entusiasmo).

AGNES. ¡Lista, Madre! ¿Podemos comenzar?

(Laubardemont, Tranquille y Lactance avanzan y se colocan frente a las monjas. Lactance bendice el lugar).

TRANQUILLE. Te exorciso, espíritu inmundo, todo ataque del adversario, todo espectro, toda legión en el nombre de nuestro Señor Jesucristo, desarrágate y huye de esta criatura de Dios.

LACTANCE. (A la hermana Agnès) *Exorciso te immundissimo spiritus, omnis incurso adversaru, omni phantasma, omnis legio, in nomine Domini Nostri Jesus Christi; erradicare et atfugare ab hoc plasmate Dei.*

(Juana permanece inmóvil)

TRANQUILLE. Te conjuro antigua serpiente, por el juez de los vivos y de los muertos...

LACTANCE. *Adjuro te, serpens antique, per Judicem viverum et mortuorum...*

(Lactance lanza contra la hermana Agnès una ráfaga de agua bendita. Después a Juana. Juana se cubre el rostro. Inmediatamente Agnès repite la acción de Juana).

TRANQUILLE. (Al notar el gesto de Juana se precipita sobre ella) Te conjuro por el Hacedor tuyo y del mundo, por aquel que tiene poder para castigarte, a que abandones a este siervo de Dios que vuelve al seno de la Iglesia, a que salgas lleno de miedo y de aflicción por tu furiosa huida.

(Juana experimenta convulsiones)

LACTANCE. *Adjuro te, per eum qui habet protestatem mittendi te ingehennam, at ab hoc famulo Dei, qui ad sinum Ecclesiac recurrit, cum metu et exorcitu furoris tui festinus discedas...*

(Juana comienza a aullar y rechinar los dientes).

TRANQUILLE. (Tratando de sujetarla) Te conjuro espíritu del mal, en este momento, para que hables, ¿quién eres? ¿quién eres?

(Juana rueda por el suelo).

JUANA. ¡Asmodeus!

TRANQUILLE. ¿Qué haces en el cuerpo de esta sierva del Señor? ¡Abandónalo inmediatamente!

JUANA. Me llamo Asmodeus. Y estoy aquí. (Muestra el bajo vientre).

TRANQUILLE. (Mostrándole el crucifijo) ¡Humíllate Asmodeus!

JUANA. (Se retuerce) ¡No, no, no, no...

TRANQUILLE. ¡Contéstame Asmodeus! ¿Cómo has podido entrar en el cuerpo de la Madre Superiora?

JUANA. El otro día, en la escalera de su celda... ella se encontró un ramo de rosas...

(Agnès la mira impresionada sin atreverse a hacer otra cosa).

JUANA. ...y la muy estúpida, se lo puso en la cintura. Entonces le empezaron los temblores en el brazo...

TRANQUILLE. ¿Y cómo llegaron estas flores hasta allí?

JUANA. (Se contorsiona) No sé, no sé...

LAUBARDEMONT. Asmodeus tiene que hablar. Ese detalle es importante para nosotros.

TRANQUILLE. ¡Estoy seguro de que hablará! (A Juana) Espíritu inmundo, te conmino a hablar, o serás sometido a las más terribles torturas.

JUANA. No, torturas no, hablaré, hablaré.

LAUBARDEMONT. ¡Que diga quién envió las flores!

TRANQUILLE. ¡Habla Asmodeus! Delante del Santísimo, dínos, ¿quién envió las flores?

JUANA. (Por un momento vacila) Urbain... Grandier...

TRANQUILLE. ¡Dí su condición!

JUANA. Sacerdote.

TRANQUILLE. ¿De qué Iglesia?

JUANA. La de San Pedro.

LAUBARDEMONT. ¡Escuchen bien! ¡El demonio ha hablado! El Padre Grandier tendrá que responder por ésto.

AGNES. ¡Socorro!

LACTANCE. (Sobre ella) *In nomine Domini Nostri Jesus Christi, erradicare et atfugare ab hoc plasmate Dei...*

AGNES. (En el suelo) Piedad, piedad.

TRANQUILLE. ¡Asmodeus! Te conmino a abandonar el cuerpo de la Reverenda Madre, ahora mismo.

JUANA. No, no, no, no...

TRANQUILLE. ¡Abandónalo o saldrás por la fuerza!

JUANA. No creas que te será tan fácil sacarme de este lindo cuerpo... ¡lindo cuerpo!

TRANQUILLE. *Inmundissimo spiritus omnis incurso advesaru...*

JUANA. No me dan miedo tus palabréjas en latín.

LAUBARDEMONT. (Indignado) ¡Ya es demasiado!

TRANQUILLE. ¡Abandona el cuerpo de la Reverenda Madre!

(Tranquille coloca un crucifijo en el cuello de la Superiora. Juana lanza un grito y se queda inmóvil. Agnès se incorpora ayudada por Lactance. Todos observan a la Madre Juana).

JUANA. (Comienza a abrir los ojos lentamente) (Después aulla y lanza el crucifijo lejos de ella) ¡No, no lo abandonaré! ¡Quiero vivir aquí siempre! ¡Quiero quedarme aquí para siempre! ¡Quiero hacer con este cuerpo lo que me dé la gana!

LAUBARDEMONT. ¡Sujétarla! Le aplicaremos un cuarto de galón de agua bendita en un enema, tendrá que salir por la fuerza.

JUANA. No, a la mierda. ¡A la mierda!

(Tranquille y Lactance comienzan a atarla).

JUANA. ¡Me cago en el Padre, en el Hijo y en el Espíritu Santo!

CLAIRE. (Grita) ¡Por favor, no hagan eso!

LAUBARDEMONT. Es un método que ha dado resultado. Es un enema milagroso. Asmodeus dejará de importunarnos.

CLAIRE. No, no lo hagas. Asmodeus se irá sin resistencia. (A Juana) ¿Verdad Madre? ¿Verdad que saldrá voluntariamente?

JUANA. ¡No! No quiero salir. ¡A la mierda Jesucristo con todos!

CLAIRE. Están locas. ¡Las dos se han vuelto locas! (Tranquille se vuelve a Claire con el crucifijo en la mano).

TRANQUILLE. ¡Cálmate Satanás! ¡Cálmate!

LACTANCE. (Sobre Claire) *Adjuro te, serpens antique, per judicem viverum*

CLAIRE. No, no. Basta con eso. ¡Déjenos en paz!

TRANQUILLE. (A Claire) Besa la cruz. Besa la cruz.

CLAIRE. (Seria) No tengo por qué calmarme. Y no soy Satanás.

JUANA. (Lanzando otro aullido) Prefiero el Infierno a ustedes. No abandonaré este cuerpo nunca. ¡Viva Satanás!

(Claire se ríe a carcajadas).

TRANQUILLE. Besa la cruz. Besa la cruz.

CLAIRE. (Se ríe más) No puedo, no puedo.

JUANA. Ustedes ignoran el poder que tiene el Diablo.

CLAIRE. (Se abraza a Juana) ¡Ayúdame Madre!

LAUBARDEMONT. ¡Es la prima de Richelieu!

CLAIRE. ¡Yo también prefiero al Diablo!

TRANQUILLE. Pero está tan poseída como las otras.

(Lactance se acerca a Claire y le pone el crucifijo delante).

JUANA. ¡Escúpelos!

(Claire después de un instante lo besa. Juana aúlla con más fuerza. Agnès y Claire se abrazan).

LAUBARDEMONT. Ahora sólo nos queda expulsar a Asmodeus. ¡Preparen el enema!

AUTOR. Está bien por ahora. Ya Juana y las otras monjas han pasado a ser el instrumento que los enemigos de Grandier usarán contra él. Será acusado de brujería y de hechizar a las infelices hermanitas de Loudun. En cuanto a Juana, al ver que el momento del enema se acercaba, cayó en un violento paroxismo, pero todo en vano. El milagroso enema fue aplicado y dos minutos después, Asmodeus había desaparecido. Según la autobiografía que Juana escribió años más tarde, confiesa que se hallaba algo confundida en los primeros meses y que después de los exorcismos no podía recordar nada de lo que le acontecía. Se le trataba como un extraño mono al que hay que exhibir al público. Al que se le acorrala a gritos, al que se le manosea, al que por sugerencias se le hace caer en el paroxismo y en un final se le ultraja, reduciéndose a un forzado lavado de colon. Sin embargo, aunque se le tratara así, Juana había logrado evadirse de su odioso y habitual yo. Vivía intensas emociones, se le ultrajaba, es cierto, pero llegaba al éxtasis.

LAUBARDEMONT. Tengo en mi poder, informes detallados y he visto los hechos con mis propios ojos. Existe un solo culpable y debemos castigarlo.

RICHELIEU. En eso estamos de acuerdo. Pero dejemos que los demonios de Loudun se entretengan haciendo un poco más de locuras. El pueblo mismo tomará conciencia, gracias a las confesiones que ustedes logren arrancarle durante los exorcismos. ¡Si Grandier debe morir en la hoguera por hechicero, todos lo pedirán a gritos!

LAUBARDEMONT. Pero excelencia, ¿aún más? Todas las monjas han confesado que han mantenido relaciones sexuales, que han sido desfloradas. Cinco de ellas confiesan haber tenido contacto con magos y hechiceros. Si esto continúa, junto a Grandier tendremos que quemar a todos los hombres del pueblo. ¡Sólo basta conque ellas empiecen a pronunciar nombres!

TRANQUILLE. Y aquel incidente, excelencia...

RICHELIEU. ¿Qué incidente?

LAUBARDEMONT. Uno de los demonios, excelencia, me acusó de cornudo públicamente y todos los presentes se rieron de mí.

RICHELIEU. ¿No habrán insultado al Rey ni a mi persona?

LAUBARDEMONT. No, no. Insultan a la Virgen María, al sumo Creador, a todos los Santos, pero nunca al Rey ni a su persona.

RICHELIEU. Está bien, en cuanto a Grandier...

TRANQUILLE. Todas confiesan haber tenido relaciones con él.

RICHELIEU. Entonces hay que mandarlo a detener y que se le someta a juicio por hechicería.

GRANDIER. ¿Pero cómo pueden creer a esas locas? ¡Nunca he visto en persona a la Madre Superiora! ¡Nunca he estado en ese convento! Esas mujeres están enfermas. ¡Soy inocente! No tengo nada que ver con eso.

AUTOR. En el siglo XVII la palabra hechicero era de graves consecuencias y bastaba conque alguien testimoniara contra otro, para que su testimonio se tomara como cierto. Grandier está perdido. Sólo con el testimonio de Juana bastaría para que sus cenizas se las lleve el viento.

CLAIRE. Quiero irme. Nunca estuve presente en ese juicio. Ni la Madre Superiora tampoco. En el fondo soy la menos culpable. Nunca estuve de acuerdo con las otras monjas. Siempre les dije que eso podía terminar mal.

AGNES. Está mintiendo. No quiere quedar mal delante de su primo el Cardenal.

RICHELIEU. ¡Un poco de respeto!

CLAIRE. En medio de tanta histeria tenía que haber alguien... con un poco de cordura. ¡Esa era yo!

AGNES. Eso fue al principio. Pero después... (Al Autor) ¡Registre! Registre ahí esos papeles y verá que la hermana Claire llegó a tener más demonios en el cuerpo, que la Madre Superiora.

CLAIRE. ¡Eso es mentira! Nunca tuve demonios en el cuerpo.

AUTOR. (Leyendo) «La Hermana Claire de Sazilly tenía siete demonios en su cuerpo. Zabolón en la frente. Meftali en el brazo derecho. Sans Fin alias Grandier, bajo la segunda costilla del lado derecho. Elimi en un lado del estómago. El enemigo de la Virgen, en el cuello. Verrine en el temporal izquierdo y Concupiscencia de la Orden de los Querubines en el costado izquierdo.

(Silencio profundo)

CLAIRE. (Lanza un grito angustioso) ¿Por qué Dios mío? ¿Por qué comencé a formar parte de ese juego? ¿Por qué si yo no creía en eso? ¿Por qué llegué a tener más demonios que las otras? ¿Por qué no podía demostrar que todo era mentira? ¿Por qué la verdad es a veces tan difícil de demostrar? ¿Por qué? ¿Por qué?

JUANA. Es un problema de trascendencia. ¿Comprendes, hermana? Se trataba de escoger dos caminos. Ser del montón o salir del montón. Sabías muy bien que ninguna de nosotras era como miles de monjas en el mundo. Y sabías que siendo como nosotras llegarías a ser distintas a las del montón. ¡Y lo fuiste! Llegaste a tener siete demonios. ¡Siete! Una meta muy ambiciosa para ahora querer negarlo. Pero yo no creo que sea un crimen querer ser distinta a las otras monjas que andan por el mundo.

AUTOR. ¿Pero a costa de qué o de quiénes?

JUANA. Surin quería eso de mí. Que me volviera gris. Exactamente como las otras monjas. Quería verme rezar por las mañanas, al mediodía y por las noches. Que comiera frijoles con aceite día a día. ¿Y qué me prometía a cambio? La salvación, como a todo el mundo. Yo abro mi alma a los demonios. Soy distinta. No me interesa la salvación como a todo el mundo. Sin embargo, me gustaría llegar a ser Santa. Tener un sitio en los altares. Vivir constantemente en las oraciones de todas las bocas. ¡Eso sí es vida! ¡Significa tener poder en el cielo y en la tierra! ¡Una vida eterna! Pero mientras no pueda llegar a ser Santa, es mejor estar con los demonios.

CLAIRE. (Se abraza a Juana llorando) Perdón, Madre. Perdón.

(Laubardemont, Tranquille y Lactance conducen a Grandier hasta el centro).

LAUBARDEMONT. Ordeno que al procesado se le feite la cabeza, el rostro y el cuerpo.

(*Lactance y Tranquille comienzan la tarea.*)

AUTOR. Esta tarea le fue encomendada a un tal Mannery pero la rechazó aterrizado temiendo que el Diablo fuera a castigarlo.

LAUBARDEMONT. ¡Ahora las cejas!

(*Los otros lo hacen.*)

LAUBARDEMONT. ¡Ahora las uñas!

LACTANCE. ¿Las uñas?

LAUBARDEMONT. Sí, las uñas. Tienen que arrancarle las uñas.

AUTOR. Esto, como puede verse, es un viejo método.

LACTANCE. Las uñas no. Cualquier otra cosa, pero las uñas no.

LAUBARDEMONT. ¿Qué hay de malo en eso? ¿Acaso no es un hechicero?

LACTANCE. Es cierto que es un hechicero. Pero es un hombre.

LAUBARDEMONT. Puedo expulsarlo de la Orden por desobediencia.

LACTANCE. ¿Por qué no nos contentamos con el rasuramiento?

LAUBARDEMONT. Debemos buscar a alguien que esté dispuesto a hacerlo.

LACTANCE. No hay tiempo, su señoría. ¡No hay tiempo!

TRANQUILLE. Ya bastante desfigurado está.

LAUBARDEMONT. (*Visiblemente contrariado*) ¡Está bien! (*Se sienta*)

(*Tranquille y Lactance colocan a Grandier una bata blanca. Un gorro en la cabeza. Después le atan las manos a la espalda. Rocían con agua bendita el lugar, incluyendo al propio Grandier. Lactance obliga a las tres monjas a volverse de frente. Laubardemont se coloca sus gafas y se aclara la garganta. Tranquille obliga a Grandier a arrodillarse. Laubardemont se pone de pie y de un golpe le quita el gorro de la cabeza a Grandier, lanzándolo a unos pasos de él. Las tres monjas ríen histéricas al ver la cabeza rapada de Grandier. Laubardemont ordena silencio.*)

AUTOR. Ahora Laubardemont debe leer la sentencia, pero ya la conocemos.

LAUBARDEMONT. «Pronunciada en Loudun el dieciocho de agosto de 1634 y ejecutada, el mismo día...»

GRANDIER. Señores míos, ante Dios Padre, ante Dios Hijo y ante Dios Espíritu Santo, a quienes invoco por testigos, junto a la Virgen, mi abogada, juro que nunca cometí sacrilegios y que nunca supe de otra magia que no fuera la de las Sagradas Escrituras, las que siempre prediqué. Ahora lo que más me preocupa son ustedes. La salvación de ustedes. Temo que las torturas que han preparado para mi cuerpo, los lleven a la desesperación y se condenen eternamente. ¿Qué quieren matar? ¿Mi cuerpo o mi Alma? En virtud de la clemencia, ¿no podrían atenuar un poco el rigor de la pena?

(*Todos se miran. Oscuridad en resistencia. Luz en resistencia sobre los espectadores. Intermedio.*)

SEGUNDA PARTE DEL PROCESO

Grandier atado y extendido sobre el piso, con las piernas desde las rodillas a los pies metidas entre cuatro tablas, las dos exteriores fijas y las interiores movibles. De esta manera si se van colocando cuñas en el espacio que separa las tablas movibles, se pueden triturar sus piernas. Tranquille y Lactance bendicen los implementos de tortura. Des-

pués, Lactance levanta un mazo y descarga un golpe sobre la primera cuña que Tranquille ha colocado. Grito de Grandier.

AUTOR. ¿Richelieu sigue dormido?

RICHELIEU. Estoy despierto.

LAUBARDEMONT. Las cosas no han salido como yo deseo. Se supone que un hechicero se arrepienta. Confiese y se arrepienta. Pero este hombre no hace ni una cosa ni la otra. Yo necesito una confesión para poder callar la boca de los que pretendan criticar mi procedimiento judicial. (*Pausa*) Urbain, si usted firma este papel, las torturas no serán necesarias.

AUTOR. De todos modos habrá hoguera, pero se ahorrarian las torturas.

GRANDIER. Le ruego... que me excuse.

LAUBARDEMONT. Pero es que solamente se trata de una pequeña firma. Usted puede ahorrarle a su cuerpo torturas innecesarias.

GRANDIER. ¡Mi conciencia no me permite firmar una mentira!

LAUBARDEMONT. Hágalo entonces para salvar su alma, aunque sólo sea para engañar al Demonio. A lo mejor de esta forma puede reconciliarse con Dios, a quien ha ofendido tan... gravemente. ¡Este es el último ofrecimiento de clemencia que le hago! ¿Firma o no?

GRANDIER. No.

LAUBARDEMONT. (*A Tranquille y Lactance*) ¡Continúen!

GRANDIER. Les suplico que me traiga una cura para que me asista en este momento. ¡Traigan al Padre Grillau!

AUTOR. Laubardemont sabía muy bien que el Padre Grillau era amigo de la familia de Grandier y su amigo íntimo.

LAUBARDEMONT. Si necesita alguna asistencia espiritual, ahí tiene dos curas junto a usted. Escoja cualquiera de los dos.

GRANDIER. Ya veo de qué se trata. No contentos con torturar mi cuerpo, también quieren torturar mi alma para hacerme caer en la desesperación. ¡Dios, no me abandones! ¡No permitas que este dolor haga que me olvide de ti!

(*Lactance descarga otro golpe. Grandier grita y se desvanece.*)

JUANA. (*Grita*) ¡No quiero ver más!

(*Las tres monjas gritan.*)

LAUBARDEMONT. (*A Tranquille y Lactance*) ¡Continúen!

(*Lactance descarga otro golpe.*)

GRANDIER. ¿Dónde está... la caridad de San... Francisco?

LAUBARDEMONT. ¡Confiesa! ¡Confiesa!

GRANDIER. ¿Es que... un hombre puede confesar un crimen... que no ha cometido? Sólo... por librase del dolor.

LAUBARDEMONT. ¿Pero no comprende que confesar tiene sus ventajas? ¡No sólo en el otro mundo! ¡En éste! ¡Ahora!

GRANDIER. He sido un hombre... sé que he amado... muchas mujeres...

LAUBARDEMONT. ... ¡Y has tenido comercio con los demonios!

GRANDIER. ¡No! ¡Soy inocente!

LAUBARDEMONT. Coloquen otra cuña.

TRANQUILLE. Tiene destrozados los huesos de las rodillas, las tibias, los tobillos... ¡y los pies!

LAUBARDEMONT. ¡Continúen!

(*Lactance descarga otro golpe.*)

LAUBARDEMONT. ¿Confiesa?

TRANQUILLE. Me temo que ha muerto.

LAUBARDEMONT. ¡Más cuñas!

TRANQUILLE. No hay más.

LAUBARDEMONT. ¡Imbéciles! Hacen faltas más cuñas. ¡Muchas cuñas! Tiene que confesar.

TRANQUILLE. Es inútil, tiene las piernas destrazadas.

LAUBARDEMONT. Bueno. ¡Siéntenlo!

(*Tranquille y Lactance lo hacen. Grandier abre los ojos.*)

GRANDIER. ¿Habrá en el mundo... otro dolor como el mío?

LAUBARDEMONT. Es evidente que si ha tenido fuerzas para soportar, para resistir el dolor de las torturas, esa fuerza se la ha dado Lucifer. Es el Demonio quien le ha conferido esa insensibilidad. No hay otra explicación. Es posible que en la hoguera no sienta las llamas. Por lo tanto, debemos tomar medidas. Hay que impregnarle la bata de azufre.

AUTOR. Y por primera vez, Grandier es llevado ante la Reverenda Madre Superiora de Loudun, para que le pida perdón, por los sufrimientos a que la ha sometido.

JUANA. (*Grita!*) ¡No! ¡No quiero verlo! ¡Y menos ahora que está desfigurado! ¡No quiero verlo!

AGNES. ¡Sócorro, Madre! ¡No quiero ver al brujo!

CLAIRE. ¡No quiero ver al brujo!

(*Lactance y Tranquille lo sostienen por los hombros frente a ellas.*)

LAUBARDEMONT. Sujétenlo bien, para que no vaya a dar un espectáculo. Recuerden que no se puede apoyar en sus piernas.

GRANDIER. (*A Juana*) Nunca le hice el menor... daño.

JUANA. (*Grita!*) ¡No soporto su mirada!

GRANDIER. Rezaré... para que Dios... las perdone.

(*Claire se desmaya.*)

AGNES. (*De rodillas!*) ¡Piedad! ¡Piedad!

GRANDIER. (*A Juana*) Muero siendo... vuestro servidor...

(*Juana cae al suelo con convulsiones.*)

LAUBARDEMONT. ¡Ha vuelto a hechizar a la Madre Superiora! ¡A la hoguera! ¡A la hoguera!

(*Música. Se hace un oscuro total. Efectos de llamas y gritos de una multitud.*)

AUTOR. ¡Los remordimientos!

(*Luz en resistencia sobre Juana que deambula en bata de dormir con una soga atada al cuello.*)

JUANA. Quiero dar cuentas de que he acusado a un inocente.

LAUBARDEMONT. Ya es demasiado tarde. Ha muerto en la hoguera. ¿Es el espíritu del brujo el que le ordena hacer ésto, Madre?

JUANA. ¡No, soy yo! ¡Soy yo! ¡Soy yo!

LAUBARDEMONT. ¿Es que después de muerto su espíritu seguirá turbándola?

JUANA. ¡No! ¡No! ¡Soy yo!

LAUBARDEMONT. Es evidente, Madre, que su comportamiento está dirigido por el brujo.

JUANA. ¡No! ¡Juro que no! ¡Soy yo! ¡Soy yo!

LAUBARDEMONT. Regrese a su celda, Madre. Descanse. Ya el suplicio ha terminado. El demonio no volverá a importunarla.

JUANA. ¿No ve que soy yo? ¿No lo ve? ¡Soy yo!

LAUBARDEMONT. ¡Vaya a dormir Madre! (*Le quita la soga del cuello.*)

RICHELIEU. Demasiado tarde para arrepentimientos. El arrepentimiento, en este momento, sería una acusación contra ellas mismas. ¡Contra nosotros! ¡Contra la Iglesia! No puedo tolerar esa palabra en mi presencia. Hay que confiar en la

Justicia Divina. Ya Dios se encargará del alma del párroco.

AUTOR. La más monstruosa de las mentiras, se ha convertido en una realidad. ¡En una verdad! Juana no hace más que evadirse, evadirse delirando.

JUANA. ¡Quiero ahorcarme!

(*Laubardemont la lleva a su puesto y la sienta.*)

AUTOR. ¿Realmente Juana tenía remordimientos? (*La luz se hace intensa sobre Lactance que muestra a Juana un crucifijo. Juana se ha dejado caer hacia atrás y la cabeza casi llega a los talones.*)

LACTANCE. (*Sobre ella*) ¡Habla te digo! ¿Qué significa esa mosca negra que salió de las llamas y avanzó sobre mí y el libro de los exorcismos?

JUANA. ¡Baruch! Se llama Baruch. Era el demonio íntimo de Grandier.

LACTANCE. ¿Y por qué se lanzó sobre el libro de los exorcismos?

JUANA. ¡Baruch... quería arrojar el libro... al fuego!

TRANQUILLE. (*También sobre ella*) ¡Habla! ¡Di todo lo que sabes!

JUANA. Cada vez que Grandier se refería a Dios... mentía. No quería decir Dios... quería decir Satanás.

LACTANCE. ¿Y tú quién eres que te atreves a afirmar eso?

JUANA. Yo me llamo Isacaaron.

TRANQUILLE. ¿Y los otros demonios?

JUANA. ¡No me torturen! ¡Estoy solo! ¡Estoy solo!

LACTANCE. ¿Y dónde están tus hermanos?

JUANA. Se han ido. Han ido a la recepción que se ha organizado por la llegada... de Grandier.

TRANQUILLE. ¿Dónde están ellos?

JUANA. ¡En el infierno, con Grandier!

LACTANCE. Isacaaron, dínos ¿a qué tormentos será sometido Grandier en el infierno?

JUANA. Al peor de todos.

LACTANCE. ¿Y cuál es ese tormento?

JUANA. Privarlo de la presencia... de Dios.

LACTANCE. Eso está bien. Pero di cuáles serán los tormentos físicos.

JUANA. (*Se contorsiona*) Padecerá un tormento por cada pecado cometido en la tierra. Sobre todo, por aquellos pecados de la carne...

LACTANCE. ¿Y qué dicen los demonios sobre el momento de la ejecución?

JUANA. Dicen que... (*Se ríe*) si no llegan a bendecir las llamas, no hubiera sentido nada.

LACTANCE. ¡Pero sufrió! ¡Estoy seguro que sufrió!

JUANA. (*Se ríe*) No tanto. Ahora debe estar sufriendo más.

AUTOR. Como ven, ya Juana no podía volverse atrás. Pero el Padre Lactance fue víctima de su propio juego.

(*Oscuridad. Luz sobre Lactance.*)

LACTANCE. (*En el suelo*) ¡Dios me castiga! ¡Dios me castiga! (*Sujeta el crucifijo en las manos*) Tengo fiebre. Si, yo mismo le trituré las rodillas, las tibias, los tobillos. Fui yo el que encendí la hoguera. ¡Yo mismo! ¡Tengo fiebre! Lo veo en la hoguera pidiéndole a Dios que me perdone. ¡Eso se atreve a hacer! ¡Pedir perdón por mí! ¡Tengo fiebre! Estoy viendo los demonios que él me envía. ¡Un enjambre de demonios! ¡Es cierto que vi palomas volando sobre las llamas! ¡Las vi y luché contra ellas! (*Lanza puntapiés al aire*) ¡Quieren morderme! ¡Quieren morderme! (*Se queda inmóvil apretando el crucifijo*)

AUTOR. El 18 de septiembre, un mes exactamente

después de la ejecución de Grandier, muere el Padre Lactance.

(*Oscuridad. Luz sobre Tranquille que está en la misma posición en que vimos a Juana hace un momento, curvado hacia atrás.*)

LAUBARDEMONT. (*Sobre él*) Te exorciso espíritu inmundo, todo ataque del adversario, todo espectro, toda legión, en nombre de nuestro Señor Jesucristo, desarráigate y huye de esta criatura de Dios.

TRANQUILLE. Me llamo Cola de Perro. (*Aúlla y ladra*)

LAUBARDEMONT. ¡Te exorciso Espíritu inmundo!

TRANQUILLE. ¡Mierda! ¡Mierda! ¡Mierda! (*Le saca la lengua*)

LAUBARDEMONT. ¡Besa la cruz!

TRANQUILLE. Te la puedes meter en el culo.

LAUBARDEMONT. ¡Humíllate ante la Virgen!

TRANQUILLE. Esa es una puta. ¡Lechuza del Infierno! (*Aúlla y se contorsiona.*)

(*Oscuridad.*)

AUTOR. Cuatro años más tarde Tranquille había sido poseído también por los demonios de manera tal, que lo condujeron a la muerte. El verdugo Tranquille muere como mártir de su propia víctima. A él se le consideró un santo. Un santo que fue poseído por Lucifer. ¡Todo ha sido equívoco! Estas son las consecuencias de la histeria y la autosugestión. Pero vamos a llegar al final de este proceso. Llega el Padre Surin. Es en este caos en el que hace su aparición. Esta es Juana de Belciel, más conocida por su nombre de religión como Juana de los Angeles. Y ésta es la representación de la Iglesia en Loudun. La misión del padre Surin en esta ciudad es la de ayudar a la Madre Superiora. El era un hombre santo en el sentido más amplio de esta palabra. No había conocido mujer y pasó toda su juventud rezando y cumpliendo fielmente con los mandamientos cristianos. Confiaba en un arma para combatir los demonios de la Superiora, el amor. Claro, el amor al prójimo. Primera entrevista de Surin con Juana.

JUANA. (*Sentada*) Bienvenido, Padre. Me alegro de verte. Hemos estado esperándote como a nuestro salvador.

SURIN. (*De pie*) Nuestras plegarias han de ayudarnos. (*Sonríe*)

JUANA. Por favor, Padre, siéntate.

(*Surin se sienta.*)

JUANA. Durante muchos meses hemos pasado por grandes sufrimientos. Nos han afligido grandes desgracias y los sacerdotes que llevan aquí mucho tiempo, no han podido ayudarnos. Tú, Padre... eres nuestra única esperanza. Un hombre tan santo.

SURIN. Me pidieron que me ocupara sólo de tu persona. Las monjas quedarán bajo el cuidado de los otros sacerdotes.

JUANA. ¿Sí? Muy bien. Si los malos espíritus me dejan, tampoco atormentarán más a las otras monjas. Todo empezó con mi persona.

SURIN. Trataré de expulsar ese demonio.

JUANA. ¡Son ocho demonios!

AUTOR. Juana miente. Sólo la Hermana Claire llegó a tener siete.

JUANA. Behemot, Ballam, Isnacarem, Gresil, Amon, Asmodeus, Leviathan y Clostie.

SURIN. Hija mía, el mal puede tener diversas formas. ¿Cuándo te confesaste por última vez?

JUANA. Hace seis meses.

SURIN. Hace mucho tiempo. ¿Por qué has demorado tanto tu penitencia?

JUANA. No es mi culpa. Los demonios no me han dejado tomar los Sacramentos.

SURIN. ¿De veras? ¿No será un problema de pereza?

JUANA. ¿Así que no crees que estoy poseída por el Demonio?

SURIN. Hija mía, debo creerlo aunque no quiera.

JUANA. Satanás es tan poderoso.

SURIN. Nada sabemos acerca de la naturaleza de los demonios y lo que ellos mismos hablan por boca de los poseídos no merece ser creído. ¿Nunca has pensado que los demonios son hijos de la mentira?

JUANA. ¿Qué es mentira, Padre, y qué es verdad?

SURIN. Cada cristiano debe tener una conciencia que le muestre la línea divisoria entre lo bueno y lo malo. Lo blanco y lo negro.

JUANA. ¿No es malo que el Padre Grandier haya sido quemado por culpa de mis demonios?

SURIN. Tu propia conciencia debe darte la respuesta.

JUANA. Si pudiera contarte todas las cosas horribles que pasé por culpa de ese hombre. Padre, tienes que conocer mis sufrimientos. Todo lo que he soportado. Es tu deber sacarme de este abismo de soledad en el que Dios me ha empujado.

SURIN. ¡Cálmate, hija mía! ¡Nadie está solo en el mundo.

JUANA. Se aparecía junto a mi cama, se inclinaba sobre mí y tocaba mis pechos. (*Se arrodilla y besa las manos de Surin*). Perdóneme, pero no tengo a quien contarle todo lo que me hizo sufrir. ¡Protégeme, Padre! ¡Protégeme!

SURIN. Ve a tus deberes, hija mía. Yo rezaré y luego meditaremos en nuestros pecados.

(*Juana avanza alejándose de él. De pronto se vuelve transfigurada. Avanza voluptuosamente.*)

JUANA. ¡Ah, querido...! No creas que te será tan fácil sacarme de este lindo cuerpo! ¡Lindo cuerpo!

SURIN. (*Contundido*) ¡Madre Juana! ¡Madre Juana!

JUANA. ¡No soy Madre Juana! ¡No soy nadie! No me dan miedo tus palabrejas en latín, infeliz cura.

(*Surin reza en voz baja. Juana se acerca a él y lo escupe. Después le enseña los muslos.*)

SURIN. ¡Atrás Satanás! ¡Vade retro!

(*Juana sale corriendo.*)

AUTOR. Cuando estuvo enterada de la llegada de Surin, envió cartas a todos sus conocidos suplicando noticias acerca de su persona, de modo que en muy corto plazo sabía tanto de la vida de Surin, como en su momento supo de la de Grandier.

LAUBARDEMONT. (*A Claire y Agnés*) ¡Recuerden que a las tres comienzan los exorcismos!

(*Las dos se inclinan respetuosas.*)

AGNES. Estaba segura de que los exorcismos iban a acabarse con la llegada de Surin.

CLAIRE. Habrá exorcismo mientras la Madre Superiora continúe endemoniada.

AGNES. Pero ella estará aparte, en otra capilla.

CLAIRE. Ha sido una orden de Surin. Quizás los demonios la abandonen más rápido si ella está sola.

AGNES. A mí también me gustaría estar sola. No me gusta que vengan los turistas a vernos. Me siento como un fenómeno de circo.

CLAIRE. Que yo sepa siempre te gustó la idea de hacerlo en público. Encuentras divertido decirle cornudo a Laubardemont y que el público se ría de él.

AGNES. ¡Pero ya estoy harta!

CLAIRE. Nunca has vivido mejor. Comes bien, trabajas poco gracias a los exorcismos y hasta te conocen en todas partes. ¿Prefieres volver a lo época en que dormíamos en el suelo, comías un poco de frijoles y te pasabas el día entero tejiendo, lavando, dando clases, recogiendo limosnas?

AGNES. Claro que no quiero volver a lo de antes, pero estoy muy cansada. Tiene que haber un final.

CLAIRE. La Madre Superiora sabrá encontrar un final.

AGNES. Ojalá que no se demore mucho. Ya Grandier está muerto.

(*Agnés se sienta. Luz sobre Claire.*)

CLAIRE. (*Se arrodilla*) Mi querido primo, si esto no termina pronto, el Convento de Loudun terminará por desbaratarse. Las monjas están cansadas. Los exorcismos son irresistibles. Cada día el público se vuelve más exigente, quieren ver más las acrobacias, más muslos, más piernas, más de todo. Pero nosotras ya apenas podemos enfrentar un demonio. ¡La Madre superiora es la única con energías en este convento! Yo también estoy cansada.

AUTOR. Las monjas de Loudun no tenían menos responsabilidad que la Madre Superiora, pero sí tenían menos sentido de la culpabilidad. Juana y Surin continuaron entrevistándose. Ella a veces huía profiriendo alaridos y otras veces poniendo a prueba la castidad del sacerdote. Laubardemont escribió al Cardenal Richelieu el siguiente texto: . . . «la menstruación dejó de darse hacia tres meses, tiene continuos mareos y desarreglos estomacales. Hay secreción de leche y se nota un marcado aumento en el volumen del vientre. . . Efectivamente, Juana tenía tres meses de embarazo.

RICHELIEU. Quisiera aclarar que el embarazo de la Hermana Juana de los Angeles no era carnal, sino metafísico.

AUTOR. Pero el vientre crecía.

RICHELIEU. Metafísicamente.

AUTOR. ¿Cree que sugestionada?

RICHELIEU. Es posible. Para mí es un problema metafísico. No tengo por qué molestarme pensando en otras cosas.

AUTOR. ¿Y cómo desapareció el síntoma? ¿Metafísicamente?

LAUBARDEMONT. Con perdón su Eminencia, pero el doctor Le Mans confirmó el embarazo de la Superiora.

RICHELIEU. No voy a dudar de la honestidad del doctor Le Mans, pero me gustaría llamar la atención de todos los creyentes sobre este particular. El embarazo de Juana de los Angeles, es algo así como el embarazo de la Virgen María, con toda la reverencia, para mí, una prueba más de que ella era una elegida.

AUTOR. ¿Elegida de quién, de Dios o del Diablo?

RICHELIEU. Mi querido amigo, Dios es tan poderoso, ¿Cómo saber si hasta el mismísimo Diablo es utilizado por él?

AUTOR. Con semejante poder, ¿por qué no destruye al Diablo?

RICHELIEU. Si no existiera el mal, ¿cómo podríamos tomar conciencia de lo que es el bien?

AUTOR. ¿Entonces para no caer en la tentación, el hombre debe estar rodeado por ella?

RICHELIEU. ¿Y por qué no? Su conciencia es la que puede salvarlo.

AUTOR. ¿Su conciencia o Dios?

RICHELIEU. Dios o su conciencia. ¡Para el caso es

lo mismo! Dios es la conciencia de los que creen en él.

AUTOR. ¿La conciencia entonces puede salvar a cualquiera aunque no crea en Dios?

RICHELIEU. Nunca he hecho una encuesta para saber cuántos que no creen en Dios, se han salvado.

AUTOR. Pero si le interesa conocer cuántos dicen haberse salvado gracias a él.

RICHELIEU. Cada cual a lo suyo. Ese es mi trabajo.

AUTOR. Pero Juana abortó en medio de un exorcismo.

RICHELIEU. Cierto. Para mí es una prueba más de los milagros a que ha sido sometida. En el fondo usted lo que quiere probar es que se trata de una fornicadora. La fornicación es pecado, el pecado original. El hombre tiene que vivir en la conciencia de que está en constante pecado, desde que nace.

AUTOR. ¡Pero vivir con esa conciencia conduce a la represión!

RICHELIEU. ¿Y qué quiere usted? Que la Iglesia predique el: «fornicaos los unos a los otros».

AUTOR. Pienso que es mejor vivir sin la conciencia de que se trata de un pecado. Creo que el instinto sexual es inherente a su condición de ser humano. Pero volviendo a Juana, lo cierto es que abortó. Para el Padre Surin, todo era milagroso, ¡hasta el aborto! esta creencia en los milagros, lo estaba poniendo a merced de ella.

SURIN. (*Sin camisa. Flagelándose*). La meta es la perfección cristiana. La anulación del yo, para unirme a la gracia de Dios. Pero esta meta no debe ser para mí solo. La Madre Superiora tiene que tomar esta senda conmigo. Tengo que rescatarla de los demonios. Tengo que preparar su alma para unirla a Dios.

AUTOR. Surin había decidido llevar a Juana por un camino distinto al que ella había iniciado.

SURIN. (*A Juana*) Debes volver a los ejercicios espirituales. Tienes que unir tu alma a Dios.

JUANA. Estoy contenta de ser así. Cada vez que Dios lo desea se me acerca y me da pruebas de su presencia.

SURIN. Estás blasfemando Juana.

JUANA. No quiero ninguna purificación cristiana, es para la muerte.

SURIN. Para la vida que viene después.

JUANA. Después no quiero perfección. ¿Por qué no ahora mismo?

SURIN. La muerte es la vida eterna.

JUANA. ¿Has visto tú la vida eterna?

SURIN. No la he visto, pero tú misma has dado prueba de que existe. ¿No se te aparecen los demonios? ¿No te ha detenido Dios ante el suicidio? ¿No eres víctima de seres que no habitan en la tierra?

JUANA. ¿Entonces la vida eterna tengo que vivir entre ellos? ¡No quiero entonces la eternidad!

SURIN. ¡Que Dios te perdone Juana!

JUANA. ¿Y tú? Eres tan gris, que no eres nadie. ¡Nadie!

SURIN. (*Se arrodilla de espaldas a ella*) Madre Juana, he descubierto que no puedo cerrar los ojos sin ver tu imagen en mi celda. Madre Juana, ¿por qué a veces siento que las oraciones a mi alrededor van resultando estúpidas? Madre Juana, ¿por qué aquello que parece imposible nos atrae con esa fuerza extraña y nos dejamos llevar con regocijo, sin importarnos nada más que ese objetivo? Madre Juana, si me dieran

a escoger entre el camino más fácil y el más difícil, siempre escogería el más difícil. Madre Juana ¿por qué si este camino me hace daño no puedo evadirlo? Madre Juana, ¿el amor será una ingenuidad? ¿por qué no es el amor la fe en que se debiera construir la civilización? Madre Juana, me estoy humillando. ¿Me estás oyendo? ¿Por qué el amor nos puede destruir? ¡Cuántas veces he delirado en sueños! Madre Juana, no me hagas perder la fe en la capacidad que tiene el amor de construir. ¡Estaríamos perdidos!

JUANA. *(Volviéndose a él)* Los demonios no han entrado en ti, porque te conformas con todo. Con pan y con agua. Con una sotana vieja y un misal. ¡Con muy poco!

(Música)

SURIN. Aquí está mi cuerpo. Estoy dispuesto a recibir esos demonios.

JUANA. *(Se ríe)* ¡Detesto que te rebajes! ¡Te estás humillando! ¿por qué te entregas sin importarte que te pisoteen?

SURIN. Creo que en el fondo sientes temor. Te reconoces como una pecadora. ¡Confíesate Juana!

JUANA. No tengo nada que confesar. Sólo me inspiras infames tentaciones.

SURIN. Sólo hay un remedio para eso. Entrégate a la voluntad del amor y su poder. La obra del amor consiste en talar, destrozár, abolir, para luego rehacer, levantar de nuevo... ¡resucitar!

(Juana retrocede por el suelo).

SURIN. El amor es maravillosamente dulce y terrible. Cuanto más terrible, más deseable. ¡Tienes que entregarte a él!

(La sujeta pero ella se convulsiona)

JUANA. ¡No quiero oír más estupideces!

SURIN. No estaré contento hasta que no vea el triunfo del amor sobre ti. ¡Hasta que te consuma!

(Durante el forcejeo sus personalidades comienzan a traspasarse).

SURIN. Es cierto que entre nosotros y Dios existe un abismo, pero el amor puede tender un puente.

JUANA. Pero no puede suprimir el abismo.

SURIN. Pero allí donde no hay amor, ni siquiera hay un puente.

JUANA. ¡Te estás volviendo loco!

SURIN. Yo mismo he avanzado hacia esa locura y me siento orgulloso.

(Se abrazan).

JUANA. ¡Estoy confundida!

SURIN. Tienes que salvarte Juana.

JUANA. ¿Y por qué no castigada?

SURIN. Destierra los demonios de tu alma. ¡Tú puedes crear ese puente! ¡Sigue adelante Juana! Debes exponerte a la luz divina. Sentir que te acercas más y más. Piensa en Santa Teresa. No todo está perdido. Olvidate de ti misma. Ya no tiene sentido que sigas siendo la reina de las posesas. Hasta las otras hermanas están cansadas. ¿Tú crees que el demonio es el único camino para trascender?

JUANA. Dime más. ¡Háblame más!

SURIN. También puedes trascender si te llenas de amor y dulzura. Destierra esos demonios y llénate de luz.

JUANA. Te diré lo que haré. Haré oración mental durante tres o cuatro horas. Me someteré a sacrificios físicos. ¡A los más terribles!

SURIN. ¡Sigue adelante Juana!

JUANA. Quitaré las plumas del colchón para sustituirlas por tablas. Me azotaré con el flagelo ante cualquier pensamiento impuro. Santa Teresa decía que el flagelo era el mejor remedio

para la melancolía. ¿Estás de acuerdo? ¡Haré todo eso! ¿Por qué no hablas? ¿Qué tienes?

(Surin articula palabras que ni se oyen).

JUANA. Quiero elevarme a Dios. Quiero que se me conozca como a una santa. ¿Por qué no me hablas? ¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser invocada en todas las oraciones!

(Surin lanza un aullido y se contorsiona).

JUANA. Quiero ser canonizada y obrar milagros.

SURIN. *(Grita)* La Naturaleza ha sido condenada y sentenciada a muerte.

(Cesa la música).

AUTOR. Juana ha decidido representar un nuevo papel. Y anhela hacerlo de la forma más espectacular posible. Mientras el Padre Surin recorre el camino contrario. Ahora la estrella de los exorcismos es el pobre fraile que cae al suelo lanzando improperios y maldiciendo.

JUANA. Un día caí en éxtasis y sentí que llegaba tan cerca de Dios, que él me dio algo así... como un beso.

AUTOR. Los demonios salían de Juana para ir entrando en Surin.

LAUBARDEMONT. Padre Surin, ¿no cree que se expone demasiado?

SURIN. Amo a Dios y le permito que haga conmigo lo que desee.

LAUBARDEMONT. Usted parece ser más débil que los demonios de la Madre Superiora.

SURIN. *(Un poco ausente en todas sus respuestas)* Ya no hay demonios en la Madre Superiora. Ahora ella es santa.

LAUBARDEMONT. Creo, Padre, que necesita descansar.

SURIN. Sabías, Hermano, que el amor consiste en talar, destrozár, para luego rehacer. No estaré contento hasta ver el triunfo del amor sobre todos los mortales. ¡Hasta que el amor no los consuma!

LAUBARDEMONT. ¿Es posible, Dios mío, que este sea el castigo que hayas destinado para tanta bondad?

SURIN. Te aconsejo que no limites tu espíritu a un determinado asunto. ¡Lánzate con fuerza a la vida! Entrégate a la oración. Ahí está el placer, en entregarse todo, sin limitaciones.

LAUBARDEMONT. Este hombre ha perdido la razón. ¿O son los demonios?

SURIN. Ya no hay demonios en la Madre Superiora. Ahora ella es una Santa.

LAUBARDEMONT. Su eminencia, un hombre como éste no debe ser encadenado y exhibido junto a los otros locos, los domingos, cuando los padres llevan sus hijos al manicomio. Un hombre como éste no debe estar allí.

RICHELIEU. En todo esto está la mano de alguien muy poderoso. La mano de un ser con poder sobre la voluntad de los hombres.

LAUBARDEMONT. Es el triunfo del diablo.

AUTOR. Juana necesitaba un milagro. Un milagro de ella sola para poder mostrar su camino como Santa.

(Agnés, Juana y Claire van al centro)

AGNES. Estas cosas me dan miedo.

JUANA. No hay nada que temer. El ángel me lo ha anunciado y así será.

CLAIRE. Madre, si esto llega a suceder, protégeme para siempre del mal. ¡Ayúdame a ser como tú!

JUANA. Velaré por tí, hija mía.

AGNES. ¿Ya es la hora?

JUANA. Falta poco.

LAUBARDEMONT. Juana, ¿no rezas antes de la prueba?

JUANA. *(Se arrodilla)* Sí, lo haré.

CLAIRE. Yo también rezaré, Madre.

LAUBARDEMONT. Recen ustedes también.

AUTOR. El ángel, como Juana ha dicho, le había anunciado que se suspendería en el aire unos treinta centímetros, durante unos segundos.

(Todo se oscurece alrededor de Juana. Música).

AGNES. ¿Madre, se acerca el momento?

(Juana no contesta).

LAUBARDEMONT. Silencio, la Madre Superiora ha caído en éxtasis. No puede oírte.

AUTOR. Durante media hora estuvieron esperando.

LAUBARDEMONT. *(Secándose el sudor. Impaciente)*

¡Madre Juana de los Angeles! ¿Me escuchas?

AGNES. ¿Estaremos muy cerca de ella?

(Todos se alejan. Juana abre los ojos y mira a su alrededor. Comienza a incorporarse como si una fuerza extraña la levantara. Queda de pie. Comienza a levantar los brazos y el rostro. Cesa la música)

AGNES. ¿Qué sucede?

LAUBARDEMONT. ¡No se suspende!

(Juana mira hacia el piso y ve que no se ha movido).

LAUBARDEMONT. Parece que no habrá milagro.

AUTOR. Pero a Juana esta simpleza no la detendría. ¡Tenía que haber un milagro!

(Vuelve la música).

LAUBARDEMONT. ¿Será posible todavía?

(Juana se lleva las manos a la frente y lanza un grito).

CLAIRE. ¡Milagro! ¡Milagro!

(Juana se descubre la frente en la que aparece una cruz ensangrentada).

LAUBARDEMONT. *(Cae de rodillas)* ¡Misericordia!
(Todos se arrodillan. Juana avanza hacia ellos).

JUANA. Dios con su infinita clemencia me concedió más de lo que yo podía esperar.

(Cesa la música).

AUTOR. Desde aquel día, en los brazos de Juana comienzan a aparecer escritos los nombres de María, José y Jesús. La presencia de una elegida para Santa era inminente. Sólo faltaba una peregrinación. Un viaje a través de Europa para que las marcas, los nombres, los perfumes sagrados sean admirados por todos. Era ésta la obra equívoca de Surín y era ésta la mujer por cuyas pasiones Grandier fue quemado en la hoguera. Una Santa. Juana comenzó a mostrarse por el mundo, multitudes históricas se agrupaban para leer los nombres, para oler el Bálsamo Sagrado. Juana tenía en un costado de su hábito, cinco gotas de un bálsamo sagrado que un ángel depositó en ella. Durante sus ratos de ocio en el Convento, Juana había aprendido a preparar perfumes y cosméticos. Llegó a convertirse en una hábil preparadora de los mismos. ¿Pero cómo descubrir esta farsa? Sólo una persona podía dar un veredicto final, decir la última palabra. Juana podía ser descubierta. Su largo peregrinaje por Europa terminaba en una entrevista con el Cardenal Richelieu. El Cardenal es la máxima autoridad, tanto de la Iglesia como de la política.

RICHELIEU. ¡Al fin!

AUTOR. Perdón, quisiera aclarar aquí, que en este viaje Surín sólo pudo acompañar a Juana una parte del trayecto, a causa de su enfermedad.

RICHELIEU. Las Hermanas pueden pasar.

(Claire y Juana se acercan al Cardenal, que se ha acostado).

AUTOR. Cuando Juana se entrevistó con Richelieu, éste se encontraba en el pináculo de su gloria. Pero ya también su enfermedad le hacía padecer grandes dolores y requería de una constante atención médica. Richelieu padecía de tubercu-

losis ósea en su brazo derecho y de una fisura purulenta en el ano, que lo obligaba a vivir en las apesetosa atmósfera de sus propias supuraciones. Nunca pudo evitar el humillante conocimiento de que era objeto para todos los que le rodeaban, de repugnancia física.

(Juana y Claire se arrodillan).

RICHELIEU. Las bendigo hijas mías. Pueden ocupar asiento.

JUANA. De ninguna manera. No intentaría jamás sentarme en presencia de su Eminencia.

RICHELIEU. Pero yo no puedo permitir que continúen de rodillas frente a mí. Por favor, siéntense.

JUANA. La Hermana Claire y yo, preferimos quedarnos aquí.

RICHELIEU. *(Se incorpora un poco)* Madre, le suplico que se siente.

JUANA. Si a su Eminencia no le importa prefiero quedarme aquí.

RICHELIEU. Me niego. Por favor siéntense.

(Juana y Claire lo hacen).

AUTOR. Juana escribió más tarde en sus memorias: "...sus cortesías por una parte y nuestra humildad por la otra, duraron bastante tiempo, pero por fin tuvimos que obedecer.

RICHELIEU. ¿Hija mía, sabes cuánto debes a Dios por haberte elegido a ti? Vivimos una época descreída. Pero él te ha elegido para que sufras por el honor de la Iglesia, la conversión de las almas y la confusión de los perversos.

JUANA. Nunca olvidaré que su Eminencia para mí ha sido un infinito protector.

RICHELIEU. Me veo obligado a reverenciarla por todo lo que la Providencia le ha otorgado. ¿Me permite ver los nombres Sagrados escritos en su mano izquierda?

(Juana los muestra).

RICHELIEU. ¿Me permite oler el ungüento divino?
(Juana desdobra el hábito y se lo entrega al Cardenal. Este lo huele).

AUTOR. Según Juana escribió: "...Richelieu tomó la camisa con respeto y admiración y la pegó a su relicario, que estaba sobre una mesa junto al lecho, posiblemente para aumentar los poderes del relicario con el ungüento..."

RICHELIEU. Voy a decir...

AUTOR. *(Lo interrumpe)* ¡Veredicto! El Cardenal Richelieu va a dar el veredicto. Hemos llegado al final de este proceso. Después cada cual tomará de esta historia la enseñanza que mejor le sirva para representar más dignamente su papel como ser humano.

RICHELIEU. *(Poniéndose de pie)* Esto huele a... perfectamente santo.

(Música coral).

AUTOR. Perfectamente santo.

CLAIRE. Perfectamente santo.

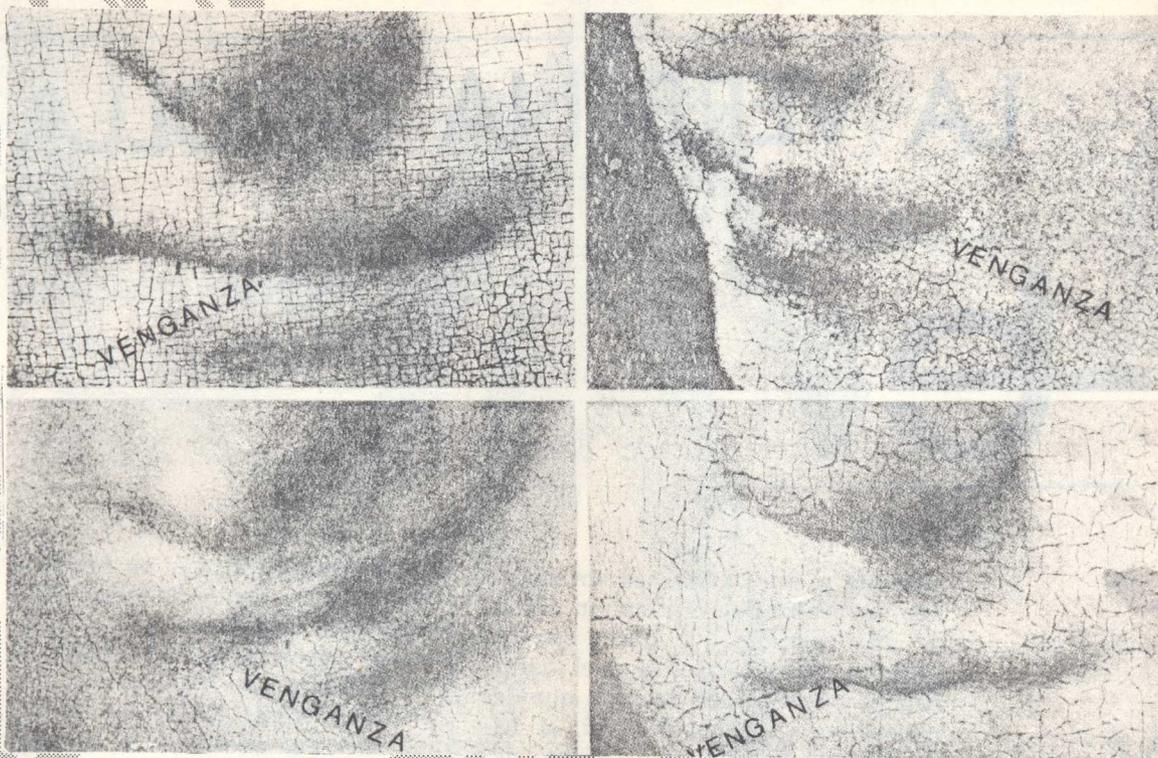
LAUBARDEMONT. *(De rodillas)* Perfectamente santo.

SURIN. *(Grita enloquecido)* ¡La Naturaleza ha sido condenada y sentenciada a muerte!

TODOS LOS PERSONAJES. Perfectamente santo.

(El autor recoge sus papeles y se retira. Juana se incorpora y como quien acaba de ser canonizada avanza hasta el centro del escenario y adopta la postura de una Virgen. Sus movimientos los hace como si flotara. Laubardemont coloca al padre Surin una soga al cuello y lo arrastra como un perro. La puerta del fondo se abre y los personajes comienzan a salir. Juana queda sola. Iluminada como si fuera a deslumbrar. La coral va en aumento.)

FIN.



que determina la eticidad en la conducta del hombre⁶. Esto queda bien claro desde el comienzo de la obra con la estructura planteada por la presencia del personaje Autor, quién sirve para establecer un contrapunto perenne entre los hechos acaecidos entonces y nuestra valoración de hoy, como hombres del siglo XX. Debate donde la lucidez y precisión de los argumentos esgrimidos por las partes en contienda, hablan muy bien de la hondura ideológica del dramaturgo. Milián se apropia de los recursos más teatrales para hacer convivir en escena los principales protagonistas de su farsa y ponerles al máximo de sus tensiones sensoriales y racionales, en beneficio de que la verdad crezca ante nuestros ojos.

Con una descarnada ironía, surcada de ribetes muy nuestros y un ritmo envolvente, sin caídas, cala con vigor sobre una problemática ética cuya resonancia aún alcanza eco a la hora de valorar nuestras apetencias y conductas individuales en relación a los presupuestos emanados de la sociedad contemporánea: el oportunismo.

Milián no se conforma con mostrar, ni interpretar tan solo, él acusa denodadamente no sólo el hecho histórico, sino tal forma de comportamiento humano. Esto que pu-

diera a ojos de algunos, llevarlo a extremos que tocarían la actitud del panfleto, no lo asusta. El quiere hacernos ver que no hay redención posible para con los seres semejantes a su anti-heroína, Juana de Belciel, y si es su propósito, lo logra. Pues una especie de rechazo no epidérmico nos deja «esta pasión glorificada» de la Belciel a la que comprendemos gracias a su autor, pero a la que no logramos justificar.

Como uno de los textos más destacados de la dramaturgia de este realizador, ya no joven ahora, sino en plena madurez, descuella esta obra singular de juventud, por su garra humana, su buen quehacer y lo controvertido de la problemática planteada, y que nos devuelve a un José Milián vigente, partidista y altamente creativo hasta sus últimas consecuencias. Lo que lo sitúa, sin lugar a dudas, entre lo mejor de la dramaturgia de su tiempo. Su publicación y su estreno, entonces será un regocijo del teatro cubano y, sobre todo, «una mera cuestión sanitaria». Tienen ahora la palabra los críticos para develar zonas de este texto y el público para degustarlas y valorarlas artísticamente desde el hoy, con conocimientos de causa, y dar su veredicto final. Si a algo de esto logra ayudar lo anterior, complacido ●

⁶ De Lillam Vázquez, en las notas al programa de la puesta de dicha obra, realizada en octubre de 1989 por el grupo Rita Montaner.

⁷ Electra Garrigó, ídem.

LA VERBENA CRIOLLA

b



Frank Padrón Nodarse

Ochenta y cinco años, casi un siglo, nos separaban del estreno en Cuba de una zarzuela que nació con la impronta del clásico. Fue en el teatro Albu, cinco meses después que se estrenó en su cuna, Madrid, el 17 de febrero de 189 . . . *La verbena de la paloma* o *El boticario*, las chulapas y celos mal reprimidos dio un vuelco radical al «género chico», aún cuando letra y música, ambiente y estilo representan su almendra. Coincidió con Juan Piñera cuando califica al músico Tomás Bretón de «innovador», pues realmente supo condensar y sintetizar admirablemente, como pocos hasta ese entonces, los motivos populares hispanos. El libretista, Ricardo de la Vega, continuando la línea del impulsor mayor del género, Ramón de la Cruz, realizó un trabajo complementario a la *sólfá*: en sus diálogos y situaciones aparece la esencia de las calles y los tipos madrileños.

La verbena . . . es, pues, radiografía de la vida española decimonónica, desde la visión del pueblo. El mundo «de arriba» está ausente: son empleados públicos, pícaros, taberneros, celestinas, guardias, viejos verdes, muchachas casaderas, mozos, hombres y mujeres sencillos, los que protagonizan la obra.

El argumento es bien conocido, sobre todo por la recordada versión cinematográfica de Benito Perojo: la Susana es una joven hermosa que

vive modestamente con su hermana Casta y su tía (señá Antonia), vieja intrigante e interesada, que le «mete por los ojos» al anciano boticario Don Hilarión, de holgada posición económica, el cual olvida sus muchos años ante los encantos de las muchachas. Susana está comprometida con Julián, joven apuesto pero humilde, a quien atormentan los celos por su novia, que le ama pero quiere divertirse con los halagos y regalos del vejete.

Una visita a la fiesta popular nocturna que da su primer (y más conocido) título a la pieza, constituye también su motivo central.

Es cierto que en el plano estrictamente literario, ya la obra se resentía en su misma época por los temas y motivaciones gastados y lugares comunes con que armaba su trama. Si resulta vigorosa en música y atmósfera, *La verbena* . . . —no hay que negarlo— repite intrigas y personajes, de modo que resulta predecible el carácter y proyección de la mayoría de ellos, y el rumbo de la anécdota.

Sin embargo, como decíamos, es sangre y venas del «género chico»; obra que sigue despertando hondas simpatías en todos los públicos: los viejos recuerdan, los nuevos aprenden, ambos disfrutan con el sano humor, el doble sentido, la picardía, las canciones, ese canto a la alegría que es *La verbena de la paloma* . . .



El reorquestó la pieza, y diseñó una plataforma musical que tiene mucho que ver con la consecución de la puesta. En su trabajo aparecen en primer plano las células hispánicas más genuinas del nacionalismo musical del cual, como ya hemos dicho, fue un abanderado Bretón, pero a la vez se descubre en el tratamiento armónico, una presencia nada soterrada de modernidad, y no poco de aires cubanos.

Sintetizador y orquesta sinfónica se han unido dialécticamente, arrojando un *sumun* donde españolismo y cubanía, tradición y modernidad, se funden de manera imperceptible. Especialmente, quiero destacar en esta tarea, el ya aludido montaje vocal (donde se descubre la mano de la destacada soprano María Eugenia Barrios como profesora de

canto) y la protagónica labor de los teclados, a cargo del propio Juan, Marietta Veulen y Ninfa Piñera.

En la concepción escénica de Berta, volvemos a encontrar su heterodoxia con respecto a la escenografía: diferentes espacios coexistentes, objetos transformables, escenario móvil, elementalidad simbólica, esta vez ideal por/para el carácter de la puesta. El trabajo previo, de adaptación, contempló más de una audacia: la manera desenfadada de presentarse los actores, simpáticamente distanciados, algo que continúa en el transcurso (cuando se burlan de la pronunciación española o hablan de sus personajes), pero sobre todo en la mezcla que se hace de teatro y cine (tomando del libreto original y de la versión cinematográfica), en esas bien realizadas retrospectivas

OTRA VEZ EL DILEMA DE CONTINUIDAD Y RUPTURA

Desde que se anunció la nueva puesta en escena a cargo de Berta Martínez, todo el mundo sabía que no iba a ver, exactamente, la pieza tradicional que tanto se presentó otrora en la TV.

Ya se sabe lo que Berta Martínez significa para nuestras tablas: un mundo de renovaciones, nada gratuitas; de lecturas sugerentes y profundas; una visión con ojos más intensos desde todos los puntos de vista.

Con Lorca y Shakespeare, o con el Carpentier de *La aprendiz de bruja* nos ha dado la dimensión moderna de los autores sin perder el sabor legítimo de cada uno, nos ha acercado desde otros ángulos a sus universos, y nos ha permitido estudiarlos, escudriñarlos, en sus más sutiles aristas.

De esta teatrística con fama de grave —por los dramaturgos y obras abordados— aunque siempre respetada por su creatividad, no reñida con la fidelidad, muchos no la concebían (olvidando tal vez su nada olvidable *Don Gil de las Calzas Verdes*) en las frivolidades y ligerezas de la comedia y el sainete lírico. Mas Berta vuelve a sorprender gratamente: su *Verbena...* es de una cubanía chispeante, de una modernidad indiscutible, sin dejar de ser consecuente con las «reglas del juego», con los mandamientos del género.

CONCEPCIONES Y CONCESIONES

Lo primero que llama la atención en esta *Verbena...* de Teatro Estudio en su concepción para un colectivo de actores no líricos; como se dice, dramáticos. Las anteriores puestas en nuestro país siempre habían sido realizadas para cantantes de ese tipo, teniendo en cuenta, lógicamente, las características del género, el peso que tiene lo cantado —no se piense que fácil por la ligereza de su argumento y su tono dramático.

Asombra, entonces, encontrar a ese grupo de actores familiares, a quienes hemos visto en tantas piezas no musicales, o al menos, no predominantemente, enfrentar con decoro y hasta con éxito, la extensa y compleja partitura elaborada por Brecht.

Claro que, desde ya, hay que introducir en este fundamental rubro, la labor de Juan Piñera, director, montador y adaptador, en todo lo relacionado con la letra y la solfa.

Fotos: Falcón



que dinamizan extraordinariamente el movimiento escénico y aplican otro acento de modernidad.

Mas, justamente ante ese bien asimilado maquillaje que pasa de la música a la dramaturgia, de los actores a la escenografía, no se concibe la falta de una necesaria síntesis que hubiera perfeccionado la obra. A tono, precisamente con la lectura contemporánea, siguiendo con esos saludables cambios que hemos analizado, exigía cierta «poda» en sus dos partes: reducción del tiempo (incluso, comprimible en un solo acto), elipsis, eliminación de varios chistes no del mejor gusto —sobre todo en comparación con el grueso de los que informan la trama que harían ganar mucho más a la versión, de por sí enriquecida.

Berta, es escenógrafa, también responsable del diseño de vestuario y el de luces, como en tantas otras ocasiones.

En cuanto al primer elemento, logra hacer revivir en escena la moda de la época y las clases y estratos sociales representados: mantones, vestidos, sombreros, peinados, gorros, responden a las características de cada personaje, subrayándolas. Se trata de otro cuidado aspecto de la representación.

El diseño de luces se suma a los aciertos: gradaciones de la iluminación (por ejemplo: en las simpáticas referencias cinematográficas), tonalidades acordes con las diferentes situaciones, énfasis motivacionales, convierten este aspecto en todo un cómplice expresivo.

LOS INTERPRETES

A actores que cantan —no cantantes— vemos sacar adelante con facilidad admirable el gran peso musical de la zarzuela. Hablábamos de las dificultades técnicas que ofrece casi toda la partitura, tanto en segmentos corales, como en dúos y solos. Exquisiteces a un lado —detalles de afinación o rubato— el nivel general es de una dignidad encomiable, algo

que puede aplicarse también al escaño propiamente actoral. Sin embargo, es menester detenerse en algunos desempeños individuales.

Ante todo, hay que referirse a La señá Antonia de Corina Mestre, pues resultó una de las revelaciones de la puesta. Su transformación tipológica, el dominio demostrado en la proyección vocal —uno de los «fuertes» de esta actriz, pero aquí llevado a la cima— y su comunicación estudiada y rigurosa de la idiosincracia celestinesca y pícara de su personaje, redondean una *interpretación* (y subrayo el término con toda intención) simplemente inolvidable.

Miriam Learra (Susana) ofrece la gracia y elegancia a que nos tiene acostumbrados. El Don Hilarión de Luis Otaño proyecta matices y registros muy convincentes. Algo extensivo a María Elena Soterías (señá Rita) y a Carmen Florián con un personaje especialmente difícil pero de gran fuerza y simpatía: Teresita «la boba».

También merecen destacarse el Crítico de Roberto Jiménez, y los mozos de José Ramón Verano y Miguel Paneque, este último dueño de singulares recursos histriónicos.

¿FINALIZANDO?

La verbena de la paloma... demuestra, entre otras certezas, las raíces que esta línea del teatro sigue hundiéndose en nuestro público, incluso dentro de ése que sólo ocasionalmente —por ejemplo, ante estrenos como éste— asiste a nuestras salas.

También reafirma las posibilidades que tiene el «género chico» (grande, como vemos, en tantos aspectos) para recibir sangre fresca y revitalizadora. Por ello, esta experiencia no es sólo un compromiso a mantener el título en cartelera, sino un reto para Berta Martínez y el elenco de Teatro Estudio, a continuar sumergiéndose en otros similares. Los espectadores, y también el teatro, bien lo merecen y agradecen. ●

LA CHULAPONA: INICIO DE UNA RENOVACION

Jorge Garcíaborrúa

El estreno de la comedia lírica en tres actos *La Chulapona*, con música de Federico Moreno Torroba y libro de Guillermo Fernández Shaw y Federico Moreno, fue la brillante culminación del II Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana.

Federico Moreno Torroba comenzó su carrera con franco éxito en la música sinfónica (*La ajorca de oro*, *Capricho romántico*), obras para guitarra (*Fandanguillo*, *Danza*), y posteriormente se dedica a la composición de zarzuelas (*Luisa Fernanda*, *La Caramba*). Guillermo Fernández Shaw, conocido escritor y autor teatral, colaborador de *Blanco y Negro* y redactor de *La Epoca*, es el escritor de muchos libretos de zarzuelas famosas, siempre en colaboración con Federico Moreno y Sarachaca (*La canción del olvido-Serrano*, *Doña Francisquita-Vives*, *Luisa Fernanda-Moreno Torroba*, *La Tabernera del puerto-Sorózábal*).

Ante estos antecedentes autorales las expectativas auguraban una alta calidad que la realidad corroboró con una música muy rica melódicamente, de gran frescura, basada en los más populares géneros españoles, y una paleta orquestal de gran colorido muy bien ubicada de acuerdo con el desarrollo dramático.

El libro está escrito en versos hábilmente utilizados y que en ningún momento lastran la credibilidad ni el realismo de las situaciones.

El argumento no ofrece situaciones complejas ni personajes de gran profundidad psicológica. La trama central es la lucha de dos mujeres enamoradas del mismo hombre, donde «la triunfadora» renuncia a la victoria porque no se repita su suerte y que «la otra» tenga un hijo «sin padre». Sin embargo esta historia no se convierte en tragedia ni en folletín, sino que los autores, sabiamente, rodean este núcleo de una serie de personajes populares, en un Madrid idealizado y alegre que sirve de pretexto a la utilización de la música y el baile y dejan al espectador satisfecho.

LA VERSION PRESENTADA

Coproducción entre el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela de Madrid y la Comedia Lírica Gonzalo Roig de Cuba, por la parte española contó con la dirección artística de Javier Ulacia, sobre una puesta en escena de Gerardo Malla, con coreografía de Goyo Montero, escenografía de Dámaso Serrano, vestuario de Alberto Martín y atrezzo de Vicente Martín. Por Cuba, la dirección musical de Norman Milanés, dirección coral de Corina Campos y luces de Julia Rodríguez.

Javier Ulacia trae un aval de quince años en el mundo del espectáculo como actor y colaborador de escenógrafos y directores de escena en un repertorio que recorre entre otras, obras de Calderón, Pirandello, Chejov, Camus, comedias musicales

como *Jesucristo Superstar*, y *Hair*, cine con Bardem, Zulueta y Almodóvar (como actor), óperas y zarzuelas como *Mefistófeles*, *Wöyzeck* (colaborador escenográfico) y *Doña Francisquita*, *La revoltosa*, *Don Pasquale*, *El barbero de Sevilla*, *Tristán e Isolda*, *Las bodas de Figaro* (asistente de dirección). Su carrera como director comenzó en 1988 con *El trovador* de Verdi.

Toda esta experiencia supo volcarla inteligentemente en esta versión de *La chulapona*, logrando de los integrantes del elenco un espectáculo total, donde asimilaron esta corriente actual de hacer el teatro lírico (tanto en la ópera como en la zarzuela) en un trabajo verdaderamente colectivo, desde los personajes protagónicos hasta el último «partiquino», integrante del cuerpo de baile o del coro, todos en función de la puesta, rompiendo las barreras que separan las «especializaciones» y así, cantan los bailarines, bailan los cantantes y todos actúan los personajes muy definidos en sus tareas escénicas. Merece destacarse la manera fluida y natural de decir el verso.

La coreografía de Goyo Montero, primer bailarín de grandes compañías de Europa y Africa y coreógrafo de óperas en Salzburgo (con Herbert von Karajan) y Roma; de programas de T.V. en España, Sudáfrica y Estados Unidos y director de compañías de baile en México y España, logró resultados artísticos francamente sorprendente, no sólo con el ya experimentado y reconocido Conjunto de Danzas Españolas del Gran Teatro de La Habana, sino con los integrantes del coro y nuestros cantantes solistas, nada acostumbrados a estos esfuerzos danzarios.

La escenografía de Damaso Serrano, muy funcional y bella, partiendo de una sólida estructura común utiliza sólo los elementos indispensables para lograr el ambiente requerido en cada cuadro y el vestuario de Alberto Martín, de gran riqueza y acorde con la situación dramática



Fotos: Julio Caballero

y la época, recorre desde la gama de los ocres y carmelitas de las trabajadoras del obrador de plancha hasta los colores restallantes del festivo ambiente de los que van a los toros o al vivero de Madrid, pasando por el maravilloso resultado plástico del café, y logra en todo momento una equilibrada armonía con la escenografía y el complemento del atrezzo.

La dirección musical de Norman Milanés resultó efectiva, aunque la orquesta del Gran Teatro aún se resiente en la afinación y el empaste. También su dinámica de acompañante es demasiado fuerte. Sin embargo, es válido señalar su buen momento en el *Intermezzo* entre segundo y tercer actos que evidenció que este colectivo puede obtener, si se empeña, mejores resultados que los habituales. El coro demostró una vez más, en este Festival, el desarrollo alcanzado en empaste y afinación desde la primera edición del evento. Las luces crearon el ambiente necesario a cada momento dramático.



LOS MOMENTOS MEMORABLES

La puesta presentada en La Habana ha hecho guardar recuerdos por su resultado artístico general, pero además, merecen destacarse especialmente algunos números y cuadros por su belleza y calidad estética.

En el primer acto, «las chicas de Madrid», encomiable desempeño del coro femenino junto a Elina Calvo y Ramón Zamorano, con una gran frescura y espontaneidad.

El pasodoble «a los toros» del segundo acto, de impactante colorido (¡los abanicos rojos!) y una coreografía de gran imaginación ejecutada impecablemente por bailarines, coro y solistas. El café, del segundo cuadro en este mismo acto, fue qui-

zás el momento más brillante del espectáculo, donde se unieron música, coreografía, escenografía y vestuario en conjunción perfecta, con una meritoria actuación del Conjunto de Danzas Españolas y coro.

La simpática «fotografía» inicial y el *schottisch* del último cuadro donde, de nuevo, el elenco demostró sus posibilidades dentro del teatro total (todos cantaron y bailaron «sin esfuerzo») y que además, nos hizo añorar los cartelones con el texto que se bajaban de las bambalinas para que todos los espectadores participaran de la alegría de la escena.

El elenco del estreno contó con Susy Oliva en Manuela, quien desarrolló bien su personaje escénicamente, con

convicción y sinceridad, aunque vocalmente no respondió a la misma altura, con un timbre disparejo, graves abiertos y blancos y una emisión oscurecida artificialmente que lastra su dicción haciéndola prácticamente ininteligible. Mostró buena afinación y dominio de la partitura. Elina Calvo abordó la Rosario con organicidad, muy segura musical y vocalmente y con dicción bastante clara en el canto.

Gustavo Galán en José María evidenció sus limitaciones técnicas, tanto en actuación como vocales. Tiene buena dicción, y un excelente órgano vocal que aún no domina pues su voz se muestra dispareja timbricamente. En lo dramático, aunque tiene el personaje mejor definido que en empeños anteriores, aún se muestra tenso y falto de espontaneidad. Recordamos su buen momento de la romanza del segundo acto, donde su falta de dominio técnico-vocal lo traicionó en el agudo final.

La Venustiana de Caridad Suárez resultó muy simpática y fresca, llenando su cometido en todo momento y el Chalina de Ramón Zamorano mostró una vez más la maestría del actor-cantante en este personaje lleno de gracejo y «chulería».

El Juan de Dios de Humberto Lara muy gracioso y logrado escénicamente, aunque en las coplas del «ciego» del segundo acto no logró ajustarse a las indicaciones de la batuta y el Don Epifanio de Miguel Alvarez un viejo tarambana simpático, muy dentro de los cánones del género.

El resto de los personages populares, resultó espontáneo y creíble, ofreciendo resultados cualitativos de conjunto inusuales en nuestra compañía lírica.

En fin, un gran logro de la Comedia Lírica Gonzalo Roig que les crea un serio compromiso para el futuro, pues esta *Chulapona* no debe ser un momento culminante, sino el inicio de una renovación. ●

LA TRAVIATA DE HOLGUÍN

María del Rosario Hernández
y Mercedes de León



«Cuando el esfuerzo rinde fruto, cuando el sacrificio tiene éxito, si de cultura se trata... aún antes de descorderse las cortinas... podemos afirmar que, independientemente del resultado artístico... ya estamos disfrutando del éxito.»

Con estas palabras que inauguraron el II Festival Internacional de Arte Lírico en su subselección de Holguín, Raúl Camayd, Director General del Teatro Lírico de esa ciudad, logró resumir la importancia cultural que el estreno de *La Traviata* indudablemente reviste.

Inmersas en un auditorio numeroso, diverso y conocedor, disfrutamos de las representaciones ofrecidas durante el evento, especialmente dedicadas a dos destacadas figuras del arte lírico cubano: Ana Menéndez y Rosendo Fernández.

El abordar un clásico de la magnitud de Giuseppe Verdi fuera de la capital y prácticamente con fuerzas propias resulta un acontecimiento de innegable valor cultural. Pero si a esto se añade la encomiable calidad de la puesta y un resultado artístico que, pese a algunos detalles, es indudablemente satisfactorio entonces podemos afirmar haber asistido a uno de los logros más importantes del arte lírico de nuestro país en los últimos años.

crítica



Claro está, el éxito que coronó la puesta en escena de una de las óperas más populares del repertorio universal, que sentó las bases para el desarrollo del verismo como un estilo generador de hitos en el devenir musical italiano, no fue obra de una varita mágica, ni de un empeño populista para mostrar la posibilidad de hacer ópera en provincias. El Teatro Lírico Rodrigo Prats ha adquirido, con un esfuerzo sostenido durante más de 20 años, la madurez necesaria para abordar y llevar a feliz término tamaña empresa, que se convierte en punto culminante y deviene en un reto para la agrupación.

Y es que *La Traviata* en Holguín ha sido incluso novedosa con respecto a las tradicionales puestas del Gran Teatro de La Habana. Muy felices resultaron la inclusión de la escena

del carnaval en el tercer acto, el baile de las gitanillas en el segundo y la dramatización plástica que se concibió para la introducción. Esta última, sobre todo, logró sintetizar conceptualmente el contenido musical del preludio y la idea artística de la obra en su conjunto. En las escenas de mayor vivacidad, obviando algunas imprecisiones de tipo escénico-coral se coadyuvó al colorido y la brillantez del espectáculo. Tales novedades, en su conjunto, van hacia una renovación sobre la base histórica y una mayor relación con el auditorio.

Los roles protagónicos, interpretados en la *premiere* por María Esther Pérez (Violeta), Julio Proenza (Alfredo) y Hugo Barreiro (Germont) estuvieron, con sus matices, a la altura de lo que se exigía para la ocasión. Especialmente cabe destacar la actuación de Hugo Barreiro, muy profesional tanto en lo vocal como en la concepción del personaje y el dominio escénico mostrado.

El comportamiento psicológico del personaje central en esta ópera es esencial; los matices sentimentales, los cambios que progresivamente se operan en el mundo interno de Violeta fueron convincentes a través de la escenificación de la soprano María Esther Pérez quien sorteó a un buen nivel las grandes dificultades técnicas que en el aspecto vocal tiene la partitura y hubo de apropiarse de su personaje, fundamentalmente en el primer acto, el más logrado de toda la representación el día del estreno.

El último acto, no obstante, careció del suficiente contraste entre la progresiva depauperación del personaje protagónico femenino y las visiones de su imaginación febril. Por otra parte, la vitalidad vocal mostrada en la escena no se correspondió con la concepción argumental de la muerte: la María Esther cantante y la actriz no llegan a encontrarse plenamente en el final de la obra. Julio Proenza, solista del Teatro Lírico de Holguín, merece especial atención



crítica

por las notorias potencialidades vocales demostradas que, si se unieran a una verdadera interiorización del personaje y un dominio de la partitura que le permita mayor libertad en la escena, podrían convertirlo en uno de los más relevantes Alfredos que se hayan interpretado en Cuba.

Como espectáculo, la segunda noche resultó más impactante al lograr el elenco un alto nivel en el tercer acto de la obra. Antonio del Río, en el papel de Alfredo, se crece hacia el final convirtiéndose en pareja apropiada para esa Violeta que en Náyade Proenza encuentra toda la emotividad que necesita el público para llenar de ininterrumpidos aplausos el Teatro Suñol.

El potencial dramático de Náyade se evidencia plenamente en éste, su debut operístico. Ella logra la sucesiva evolución del personaje y se destaca especialmente en aquellas imágenes donde lo trágico ocupa el papel primordial. Su amplio despliegue interpretativo y el necesario y difícil control de la potencialidad vocal se aunaron para que la muerte de Violeta merezca especiales elogios.

Imposible olvidar el Germont de un barítono tan profesional como Rosendo Fernández, quien muestra gran dominio del aparato vocal y belleza tímbrica, junto a una concepción del personaje no tan dinámica como la de Hugo Barreiro, pero no por ello menos válida.

Constituyó un buen acierto la entrega de la mayoría de los papeles secundarios a jóvenes figuras que en estos momentos cursan estudios superiores en la sede holguinera del departamento de Canto del Instituto Superior de Arte. Este fogueo en las tablas sin dudas les permitirá arribar a la madurez artística con un dominio escénico muy necesario a estos fines, opción con que no cuentan sus compañeros de estudio en el propio ISA. Entre ellos se destacó, con gran musicalidad y buen color de voz la soprano Concepción Casals, quien aportó especial gracia y

distinción al personaje de Flora, aunque requería quizás de mayor proyección vocal. Igualmente despertó interés la Annina de Caridad Herrera, quien profesional en su juventud, mostró naturalidad en la escena y una bella voz con amplias posibilidades de desarrollo.

La puesta en escena se resintió por la falta de precisión y simultaneidad en las entradas vocal-instrumentales, aspecto de vital importancia en esta obra, donde lo instrumental reafirma el tematismo vocal.

La Traviata, como ópera, presenta una interesante conjunción en este sentido, al concentrar la orquesta la esencia melódica de la obra. Por primera vez la Orquesta Sinfónica de Oriente, en esta ocasión bajo la conducción de Roberto Sánchez, se une al Teatro Lírico Rodrigo Prats para una experiencia de tal envergadura.

El resultado instrumental no fue del todo satisfactorio. La dirección del conjunto en ocasiones se mantuvo al margen de la concepción interpretativa de los solistas vocales, acelerando o retardando el *tempo* en detrimento de la organicidad general. Se requeriría, por demás, lograr un mayor empaste y precisa afinación para no mellar la dramaturgia musical de la obra.

El Teatro Lírico de Holguín ha demostrado que la ópera como género puede formar parte de su repertorio habitual. Ellos y su público lo están demandando, aunque la sala del Teatro Suñol, con su pequeño escenario y reducida acústica no favorezcan la labor del colectivo y no exista en la localidad una orquesta acorde con las necesidades de las representaciones. Esas condiciones resultan necesarias para un desarrollo ulterior que permita a las capacidades artísticas mostrarse plenamente en el quehacer de esta agrupación que ha dado vida en la región oriental del país a una de las líneas más importantes de la historia de la música universal. ●



OTRA VEZ JUANA CON EL CUENTO DE LOS MILAGROS

Mónica Alfonso

Para el arte escénico cubano tal vez el último lustro de la década de los ochenta esté destinado a situar en el lugar merecido a valiosos teatristas que por diversas razones sufrieron una desviación de su curso creativo a finales de los años sesenta y principios de los setenta; y a textos dramáticos que en su momento no conocieron la luz de la escena y, mucho menos, las bondades de la letra impresa.

Algunos de estos «textos malditos» que no escalaron el proscenio, se vieron imposibilitados de establecer un vínculo comunicativo con la situación social, cultural y política que habían tomado como referente y a la cual aludían por medio de inteligentes parábolas y analogías. Años después, sólo los de más recia estructura dramática resisten la prueba de las tablas. Para los otros el diálogo se torna confuso e ininteligible, pues la pérdida del contexto tiende a variar el significado y, en no pocas ocasiones, a oscurecerlo. Mas, unos y otros trascienden como la necesaria *memoria*; el testimonio de una época de la que aún no hemos logrado desentrañar la totalidad de las esencias.

Entre los «estrenos pendientes» realizados en la presente década resultan de especial significación *Los juegos de la trastienda* (Tomás González), *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (Abelardo Estorino), *Mi socio Manolo* (Eugenio Hernández Espinosa)

y, recientemente, *Juana de Belciel más conocida por su nombre de religión como Madre Juana de los Angeles*, pieza de José Milián que obtuviera una mención del jurado del Premio Casa de las Américas en su edición de 1971 y que ahora el autor lleva a escena con el grupo Rita Montaner.

¿MILIAN VS. MILIAN?

En realidad hay dos Milián. O, al parecer, una demarcación similar se intuye al consultar el itinerario dramático del creador.

La irrupción de Milián en nuestro mundo teatral coincide con una época fundacional para el arte cubano. Es la década del sesenta y el nacimiento de nuevos grupos, los primeros resultados del Seminario de Dramaturgia, las polémicas en torno a temas candentes de la actualidad cultural y el estreno de espectáculos memorables.

De una y otra fuente beberá el joven autor y director, quien desde el comienzo se esforzará por perfilar un modo peculiar de asumir el teatro; donde abordará temas recurrentes y la presencia del género musical comenzará a imponerse cada vez con más fuerza. He aquí la supuesta contradicción. Mientras, desde un ángulo, el dramaturgo se presenta interesado en el tratamiento de asuntos de hondura conceptual y el director muestra su predilección por el recinto teatral pequeño que propicie

la intimidad con el espectador; desde otra arista, el espectro de posibilidades parece ampliarse y las particularidades del musical logran cautivarlo. De esta manera coexisten en armonía textos suyos como *Vade retro* (1961), *La pequeña defensa de los enterradores* (1965), *La toma de La Habana por los ingleses* (1969) o las destinadas al público infantil, *Poner la lluvia en un pomito* (1980). *El caballo de hierro* (1979) o *La vaca que canta* (1982).

Los dos estrenos más recientes de Milián ejemplifican esta bifurcación de los intereses del dramaturgo. En años sucesivos llevó a escena dos piezas disímiles en género y factura, la valiosa *¿Y quién va a tomar café?*, con el elenco de Teatro Estudio y la lamentablemente fallida *Vida de perros*, comedia musical protagonizada por canes de diferentes estratos sociales que luchan por su realización individual, puesta en escena que el propio Milián dirigiera con el Teatro Musical de La Habana.

Aún cuando la suya es una trayectoria donde pueden apreciarse desniveles en relación a la factura y concepción de los textos, sus entregas más significativas han recibido reconocimientos en diversos certámenes.

Con la presentación en la sala El Sótano de *Juana de Belciel...*, José Milián recupera el tono justo, el trazado agudo. La puesta en escena de esta obra, diecinueve años después de haber sido concebida, reviste una connotación especial y definitiva para el autor.

OTRA VEZ JUANA

Madre Juana de los Angeles es un personaje incorporado a la memoria cultural de nuestro público desde hace más de veinte años. Anterior a la circulación en el país de la novela del polaco Iwaszkiewicz, *Madre Juana de los Angeles*, una cinta homónima que toma como punto de partida el libro, realizada por su cote-

rráneo Jerzy Kawalerowicz, nos presentaba a la protagonista de una historia de milagros y demonios, personaje y película que muy pronto propiciaron el debate y la reflexión entre los cinéfilos.

Mas la *Madre Juana* que ahora el espectador teatral conoce de la mano de José Milián posee cualidades que la distinguen de sus antecesoras; se nutre de ellas, pero inicia una indagación partiendo de presu-



puestos como la ética, la verdad y la responsabilidad, que le confieren un significado más abarcador.

¿Cómo descubrir una verdad inteligente? ¿Siempre quedará en tela de juicio nuestra conducta? Cuando la mentira es esgrimida por el poder, ¿se trastoca en verdad?. ¿Qué trascendencia social tienen las acciones individuales?

Diez sillas de alto respaldo permanecen vacías en la escena. Al fondo, varias cruces confeccionadas en rústico material reafirman la intención austera, el espíritu de sobriedad que el espectador percibe.

A un costado de la sala, en el lunetario, se encuentra sentado el Autor, personaje que marcará el comienzo de la acción al pedir la entrada de cada uno de los implicados en el proceso que se llevará a efecto en la sala. Como una especie de introductor y juez, presentará a cada uno de los encartados, aportando los rasgos fundamentales de los caracteres y su procedencia social.

La sesión queda levantada al caer la puerta de acceso por donde los acusados han hecho su aparición. A partir de este momento el terreno es cedido a la palabra. El público será testigo excepcional de un proceso de esclarecimiento donde cada detalle irá conformando el veredicto de culpabilidad o inocencia, de blasfemia o santidad.

Asistimos a un intento por definir la verdad. Un hombre ha sido ejecutado injustamente. Los encargados de cumplir tal sentencia han dado crédito a las acusaciones de una monja de intachable conducta; al menos eso es lo que creen todos los implicados.

¿Qué razones conducen a Juana, la Madre Superiora, a proferir injurias contra el párraco Grandier? ¿Quién es realmente esta mujer que dice estar consciente de su inteligencia?

El Autor y Juana, la reina de las posesas —recibió tal calificativo por la cantidad de demonios que logró albergar en su cuerpo—, ofrecen las primeras respuestas. El, haciendo gala de un tono inquisitivo y conminatorio al interpellarla y hacerla confesar frente a los otros procesados; Juana, recordando no sin cierto recelo su infancia marcada por la infelicidad y la impotencia ante los defectos físicos, sentimientos que muy pronto convirtió en vileza y oportunismo.

El espectáculo gira en torno a cuestiones tan relevantes como la necesidad de mantener bajo cualquier circunstancia una conducta coherente y ética y hace un llamado a la reflexión para prevenir sobre las catastróficas consecuencias que una conducta individual egoísta y malintencionada, en busca de un absoluto protagonismo, pueden acarrear en el plano social. El director ha reafirmado estos objetivos mediante la disposición de los actores en el espacio y la presencia fuera de la escena del autor; en una distanciada proximidad que permite al público no perder la perspectiva de que asiste a un proceso donde se esclarecen hechos trascendentes ocurridos en la ciudad francesa de Loudun, en el siglo XVII, desde una visión contemporánea.

El encadenamiento de las acciones, la disección de las actitudes, las escenas retrospectivas y las relaciones que se establecen entre los personajes, son conducidas por esta suerte de juez-testigo que marca las pautas en la investigación.

Este distanciamiento propuesto por el autor-director permite al espectador juzgar críticamente, utilizar y procesar la información que se le brinda; compulsándolo a una toma de partido frente a las evidencias y a realizar un análisis más profundo tomando como punto de referencia nuestra cotidianeidad.

No es casual que Milián se aparte ligeramente de la insistencia en el



tema religioso, aunque sea ésta la fuente de la cual tomó la anécdota. Su mirada apunta hacia nosotros mismos, hacia nuestras limitaciones e incapacidades para ser plenamente solidarios y desprejuiciados y alerta sobre los peligros de un falso testimonio.

Es éste un espectáculo descarnado que por momentos renuncia a la sobriedad del diseño y la concepción global para rozar cierta estridencia —la tortura del párroco Grandier—, evidentemente dispuesta para desagradar al público, pero que debe cuidar su alcance pues por momentos trasciende el límite de sus objetivos. La alternancia y delimitación de los planos temporales que convergen en la puesta en escena es otro de los aciertos de *Juana de Belciel*... El pasado donde ocurrieron los acontecimientos, los antecedentes de éstos y sus protagonistas y la celebración del proceso en presencia

del Autor, se encuentran hábilmente engarzados, sin fisuras notorias. A esto contribuye de modo significativo el trabajo de iluminación que Pedro Remírez ha diseñado para identificar cada uno de los estadios de esta historia.

«La verdad es a veces tan difícil de encontrar», afirma un personaje. Es por ello que en el espectáculo se juega con la dualidad verdad-apariencia, certeza-falsedad, honestidad-infamia. Con la realización de los milagros y la ulterior santificación de Madre Juana, se pretende borrar todo vestigio de conducta censurable. No importa que un hombre inocente haya muerto. «Esto huele a... perfectamente santo», palabras pronunciadas por el Cardenal Richelieu refiriéndose a la protagonista, sellan el pacto macabro. Madre Juana de los Angeles sirve y se pliega al poder. Su falsedad ha sufrido un vuelco total; ahora es santa.

Es en el plano actoral donde *Juana de Belciel*... encuentra sus mayores tropiezos. El nivel interpretativo no logró equipararse a los requerimientos del texto. La falta de «demonio» de Daysi Fontao en la caracterización de *Juana de los Angeles*, unido a un registro de voz que en repetidas ocasiones no está entre sus posibilidades controlar, lastran un trabajo que se aprecia bien orientado en su génesis.

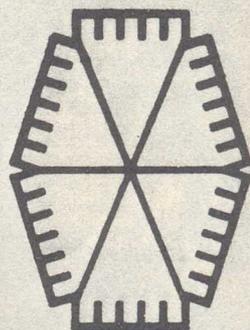
En cambio, Jorge Cao logra una labor meritoria que se suma a la ya significativa trayectoria que en estos últimos años parece estar dando sus mejores resultados. Su párroco Grandier posee esa multiplicidad de aristas que consigue dar una imagen de verosimilitud y extrañamiento crítico, a la vez, manejadas por el actor con pericia y sensibilidad.

El resto del elenco se muestra un tanto desorientado al asumir un texto que exige comprensión y entrega. Sólo Elena Huerta en la Autora con su habitual profesionalismo, y Miguel Rojas en el padre jesuita Surin, aficionado que realiza su primera incursión en el teatro profesional, alcanzan los desempeños más notables.

Juana de Belciel, no tiene aún las excelencias de un espectáculo concebido y ejecutado como una unidad perfecta. Algunos detalles saltan a la vista: el efectismo gratuito de determinados pasajes o el desnudo del padre Surin, que lejos de enriquecer su caracterización en el plano expresivo, consigue una ruptura con el nivel de actuación que Miguel Rojas lograba hasta ese momento.

No obstante los desaciertos, *Juana de Belciel*... es un tanto a favor para José Milián y un reto para su trabajo futuro. El espectador agradece haber presenciado un espectáculo polémico y de generosa factura, que aunque tardó casi veinte años en materializarse sobre la escena, surge finalmente para alertarlo sobre la presencia de Juana y su pretendido cuento de los milagros. ●

UNA HORA



PAPALOTE
TEATRO PARA NIÑOS
Y JOVENES

«¡Qué insípido hubiera sido ser feliz!», refiere el personaje emblemático de *Clitemnestra o el crimen*, pasaje del libro *Fuegos*, de la escritora francesa Margaritte Yourcenar, que tomara el Taller de Creación adscrito al grupo matancero *Papalote* para realizar una puesta unipersonal en saludo al 200 Aniversario de la Revolución Francesa.

Ser o no ser feliz, realizarse o no en tanto mujer, ser humano, matar por sobrevivir (al orgullo) o por otros muchos resortes... he aquí algunas de las coordenadas que se entrecruzan en la conducta de la mítica asesina que nos llega plena de salud desde la Antigüedad Clásica.

Bien es sabido que el mito de la real familia griega (Agamenón, Clitemnestra y sus hijos Orestes, Electra e Ifigenia) no sólo originó los

EN LA VIDA DE UNA MUJER



Fotos: Falcoñ

acercamientos de Eurípides y Esquilo (éste con su trilogía *La Orestíada*), por los primeros 400 a.n.e., sino también revisitaciones, ya en nuestra era, a cargo de Voltaire (1750), Alfieri (1782) y, bien lejos de esas tierras y tiempos, la criolla humorada de nuestro Virgilio Piñera a mediados del presente siglo en su *Electra Garrigó*.

La Yourcenar, apasionada de los temas exóticos, eróticos y lejanos, que ella sin embargo acerca a la sensibilidad contemporánea propiciando nuevas lecturas (así los atestiguan sus *Cuentos orientales*, o su archifamoso *Memorias de Adriano*) vuelve a la carga con la mujer atormentada por el homicidio a su esposo.

Mas, la lupa de la escritora se acerca a otras aristas, y no atraviesa por el lugar común de la histérica

asesina o la apasionada que comete el acto simplemente impulsada por los celos. Ante todo, se procura un examen en hondura de la personalidad, de la esencia humana de esta mujer, más allá del hecho en sí. Resulta de interés comprobar cómo no hay intento alguno de justificar o de censurar: el monólogo persigue tan sólo —y creo lo consigue a plenitud— lanzar una mirada introspectiva, en voz alta, a todos los porqués, los matices, los envases de cada detalle y cada motivo.

Así, hay en esta Clitemnestra también una mujer de hoy, reclamando atención para sus misterios, sus luchas y sus contradicciones. Con el lenguaje altamente filosófico pero a la vez asequible y penetrante, con la imaginería elegante y refinada a la que estamos acostumbrados sus asiduos lectores, Yourcenar descon-



crítica

58

gela la rigideces históricas y jerárquicas: esta que vemos (o leemos) gritando sus verdades, dudas y angustias, no es la almidonada soberana de muchos siglos atrás; al menos, no lo es tan solo: hay una singular vena de actualidad, *de hic et nunc* en ella, y la muerte —eje motivacional del texto— se nos presenta como un velo más de la vida, que exige considerarse, en sus tantas variantes, como parte intrínseca de sí misma.

Victor Reyna, asesor del montaje cubano que nos ocupa, sugiere en las notas al programa una interesante clave para penetrar el conflicto de la protagonista: la teoría del «espacio vital», según la cual, debe juzgarse más allá de la convencional tridimensionalidad: «Creo oportuno preguntarnos —anota él— si pertenecerán los sentimientos, pasiones, esperanzas a ese perímetro vital tan íntimo y sobrecogedor y si de alguna manera nuestros mundos afectivos no van construyendo a nuestro alrededor espacios paralelos: mundos paralelos, que de tan complejos y profundos crean su propia arquitectura, independientemente de nuestra voluntad».

De esta suerte, Clitemnestra es una habitante de nuevos universos, de fronteras espacio-temporales que van más allá de las habituales y que pueblan los complejos mundos de los sentimientos y la razón, alentados por su muchas gamas y matices.

De cualquier manera, las preguntas, confesiones y reflexiones de la sufriente —y así lo han entendido los realizadores de la puesta— nos conducen a aspectos que trascienden con mucho la anécdota para invadir los resbaladizos terrenos de materias, no por muy recurridas, inagotables, tales como el amor, la pasión, la culpa o los pares (¿contrarios?) verdad/mentira, apariencia/realidad, vida/muerte...

La puesta en escena de Pedro Vera contempla una escenografía en dos planos: el cuarto desordenado y sucio, con una palangana llena de agua donde el personaje pretende, simbólicamente, lavar su conciencia, y una especie de cárcel, en un espacio posterior, que prolonga las implicaciones simbólicas de la obra. Así, si el consciente de Clitemnestra es caótico

co e incoherente, su inconsciente, que la tiene encarcelada, resulta sin embargo orgánico y lúcido.

En general, impera en escena la semipenumbra para dar los frecuentemente encontrados estados de ánimo del personaje, casi siempre presididos por el tormento. Zenén Calero tuvo a su cargo el diseño, con un concepto de caos y eclecticismo que bien trasmite la atmósfera de la obra. Se apoya en un vestuario confeccionado por Miriam Santuyana, que proyecta en la variedad y la diferenciación cromática, el aludido mapa de sentimientos que alternan y/o chocan en la exposición de la esposa de Agamenón.

Las luces (Pedro P. Jáuregui) son un elemento vital en la puesta, pero en su única representación habanera (teatro Miramar) se echó de menos una labor más elaborada. La gama roja -segundo plano- fue, allá por la mitad del argumento, de lo mejor en cuanto a lo expresivo, pero la luz principal (un bombillo, accionado por la propia actriz) adolece de una intensidad excesiva, que atenta contra el clima de sugerencia que caracteriza la obra. Ojalá en la sala matancera este aspecto, como nos dijeron los compañeros del colectivo, resulte mucho mejor trabajado.

La música toma la pieza *Katharsis* (título nada gratuito) del polaco Czeslaw Niemen, un destacado cultor de la electroacústica y el rock progresivo -alguna vez nos visitó-. Se trata de un tema muy sugestivo, lleno de colisiones estructurales y armónicas que calzan a la perfección los ascensos y descensos en la curva dramática del texto. Pienso, no obstante, que puede utilizarse mejor, no con segmentos largos en determinados pasajes, como ocurre, sino fragmentándola más, y no tanto en un primer plano sonoro, sino de fondo, aumentando con ello su participación y efectividad, y así extraer sus muchas posibilidades ambientadoras.

La dirección de Pedro Vera ha echado mano a una serie de elementos sutiles, encaminados a resaltar determinados supraenunciados. Por ejemplo: la narración definitiva de la muerte, cuando la actriz, lejos de incurrir en un gesto violento, acaricia su sexo con el instrumento del crimen, transmitiendo con ello las implicaciones sexuales (no las únicas, como ya saben los espectadores, pero a la vez nada desechables); los referidos «enjuagues» desesperados y constantes de la esposa del rey para lavar sus culpas; un despertador a lo lejos que pretende revivir ciertos recuerdos, ciertas vivencias importantes, o una dinámica general de movimiento escénico que aprovecha con eficacia el espacio, en esa condición semantizada a la que hemos aludido.

La actriz Lea Milagros Hernández Sánchez asume un rol, sin dudas difícil con un desempeño al que no podemos dar otro calificativo de desigual. Falta a su proyección, en sentido general, matices, y una labor mayor de interiorización. Sobre todo en los abundantes pasajes que requieren de la reflexión íntima, del comentario más personal, ella se ve limitada por una proyección eufórica plana y con acentos muy externos. De modo que tiene sus mejores momentos en instantes épicos, encauzados en una gestualidad (sobre todo los ojos) eficaz.

Su actuación, seguramente, irá ganando terreno y limando las asperezas a medida que se ejercite en el fogueo de la propia escena.

Clitemnestra o el crimen es un título a tomar en cuenta dentro de la escena nacional, otra prueba al canto de que, allende a la capital, también se hace un teatro responsable, maduro. Limitaciones a un lado, se trata de algo más que un esfuerzo, cristalizado en una puesta con no pocos puntos a su favor (*Frank Padrón Nodarse*) ●

ENTRE EL TEATRO Y EL ELEFANTE : ALGUNAS COINCIDENCIAS

Silvia Ramos

Identificada aún con Sir Neville Winston, confieso haber vivido con angustia su búsqueda. Ciertamente, no resulta igual buscar un elefante blanco en New York que una buena imagen teatral en La Habana, pero ambas situaciones se me mezclan de algún modo, más aún cuando la ficción escénica coincide en tiempo y espacio con la ficción personal, y el absurdo, esa disculpa universal de las ausencias, se esgrime como causa y resultado, burla y solaz de aquellos para quienes elefante y teatro se quedan en la trompas.

Confieso también que no voy a escribir una crítica imparcial. La experiencia es demasiado cercana para un distanciamiento objetivo. Voy sólo a intentar compartirla con aquellos otros para quienes teatro y elefante van siempre más allá de las butacas.

El elefante blanco, adaptación y puesta en escena de Miguel Lucero con el Grupo Zafarrancho, sobre la obra del mismo título del argentino Alfredo Bauer, apareció en la cartelera de la Sala Hubert de Blanck a finales de septiembre. Se trata, a grandes rasgos, de una comedia concebida en tono farsesco sobre las vicisitudes de un embajador del Reino Unido que debe conducir un elefante sagrado —obsequio del pueblo de Siam a la Reina de Inglaterra— desde la península Indochina hasta Londres, atravesando a su paso el

territorio de los Estados Unidos, lugar donde el elefante se extravía y muere.

El texto de Bauer fue tomado como punto de partida para una construcción escénica que, apartándose de las formas anteriores de montaje tradicional seguidas por el grupo, se abrió a las múltiples posibilidades de la dramaturgia colectiva, en busca de una mayor riqueza y elaboración de las imágenes extra-verbales fundamentalmente a partir de la figura del actor.

En efecto, la utilización de una escenografía mínima —apenas unos telones negros y varios elementos multivalentes— trasladó a los actores la responsabilidad de la especificación contextual de los diferentes espacios en que se desarrolla la acción, principalmente a partir de sus actitudes, gestualidad, interrelación y vestuario, lo que sin dudas logran de manera efectiva: Siam, el barco, la aduana de New York, una oficina del F.B.I., una calle newyorkina, un cabaret, un manicomio y la antesala de la Reina de Inglaterra se suceden —entre otros espacios— lográndose algunas imágenes plásticas de gran fuerza expresiva, especialmente la del barco que conduce a Sir Neville Winston a los Estados Unidos, la Estatua de la Libertad que se transforma en bruja y las contenidas en el sueño de Sir Neville hacia el final de la obra, las que

determinan una interesante relación entre lo que se ve en escena y el espacio que se reconstruye fuera de ella por parte del espectador.

Sin embargo, aún las imágenes más logradas resultan excesivamente demostrativas. Se evidencia la necesidad de *decir* de forma inequívoca lo que se quiere, y esto produce un recargamiento conceptual y un abigarramiento plástico que hacen a la imagen pesar y perder altura, cuando no desplomarse y desaparecer del todo.

La situación empeora con la intervención del lenguaje verbal, pues la imagen visual ya de por sí explicativa, deviene además ilustrativa de lo que se dice, de forma tal que ambos lenguajes redundan mutuamente hasta el punto de convertir en aburridas muchas escenas, a pesar del ritmo ágil mantenido en la representación y el hábil manejo del suspenso a lo largo de la trama.

El trabajo de vestuario, realizado en función de definir los diferentes espacios e individualizar determinados personajes, peca por exceso y contribuye a recargar la imagen plástica de forma innecesaria y reductora, respondiendo a una concepción también ilustrativa que se extiende al diseño de la iluminación y a la música del espectáculo.

Todo resulta entonces excesivamente coherente para un espectador que de esta forma se ve impedido de ejercitar su capacidad de conexión e interrelación de los lenguajes. El sentido es unívoco y está dicho y reforzado por todas partes: nada inquieta a la imaginación retándola a construir su propia lectura, su propia representación dentro de la representación, más aún cuando la lectura que se nos da es conocida desde mucho antes de acudir al teatro. Perdido el equilibrio necesario entre lo que conoce y lo que necesita descubrir, el espectador se debate entre los vericuetos de una trama

que no logra atraparlos aunque de vez en cuando le haga reír, y el aburrimiento que le produce la forma en que se le muestra, a pesar del buen trabajo desarrollado por los actores, su esfuerzo y entrega que salvan por momento los escollos mencionados. En particular, Raúl Enríquez -Sir Neville Winston- quien tiene sobre sí un peso más que considerable dentro del volumen total del espectáculo, y realiza una elaboración gestual y vocal de su personaje que hacen agradecer su presencia en la escena. Debo señalar, sin embargo, la pérdida de matices interesantes que pudieran haber sido explotados por las actuaciones, posiblemente a causa de la dimensión farsesca del montaje que las vuelve planas y poco contradictorias, a la vez que de la ya mencionada necesidad de explicarlo todo.



Fotos: Felix Arenótila



A medio camino entre el «jarrito de campaña —suerte de «a propósito» para llevar a las Unidades Militares— y la aspiración de lograr un teatro más serio y renovador, *El elefante blanco* transita las sinuosidades de su indefinición conceptual. Se trate de Siam, Las Malvinas o Puerto Rico tenemos muy cerca el fenómeno colonial y neo-colonial para necesitar que el teatro nos diga las mismascosas que se estudian en los niveles elementales de historia y además de la misma manera. Una concepción lineal, didáctica, demostrativa, en la que para evitar confusiones los sistemas escénicos actúan en mutua redundancia, está muy lejos ya de los conceptos de renovación

y experimentación teatral. La etapa de los mensajes unívocos y predefinidos ha dejado su lugar en el arte a la búsqueda de la pluralidad de los sentidos, al trabajo del espectador, la tridimensionalidad del texto escénico y el relevamiento de la dimensión simbólica de los signos en pro de una mayor complejidad y consecuente disfrute estético.

Aunque válida la voluntad de renovar un lenguaje, y positivos algunos logros alcanzados en la elaboración de las imágenes visuales, atención a las predeterminaciones, a la imposición de una lectura por sobre las otras, a la falta de relativización de los conflictos, que llevan a una visión epidérmica y plana de los personajes y las situaciones. Debe buscarse la síntesis, lo preciso del discurso escénico, los márgenes de opacidad de este discurso que proporcionen una lectura múltiple, no redundante, así como el suavizamiento de los estrechos límites del «mensaje», fundamentalmente a través del trabajo con las oposiciones y la simultaneidad, tanto de las acciones como de los diferentes lenguajes de la escena.

Pienso que es un arduo trabajo, pero también que Zafarracho ha dado los primeros golpes a la terrible mole del estatismo, de la inmovilidad, de la vejez. La diferencia entre Sir Neville y yo radica justamente en que él ya nunca podrá encontrar su elefante blanco ni en New York ni en ningún sitio, sobre todo porque busca un elefante con trompa, colmillos y patas sin comprender que el verdadero elefante sagrado bien pudiera esconderse en una pequeña flor de las que pisa en su furiosa búsqueda. Nosotros sabemos, en cambio, que la magia del teatro siempre puede hallarse donde exista un actor, un espectador, un personaje y mucho amor a lo que se hace. No importa cuán arduo resulta descubrirla, ni cuán absurdo pueda parecer a las butacas vacías ●

CONFRONTACION AUTOR VS. DIRECTOR

Barbara Rivero

Cuando la cartelera teatral anunció el estreno de *Confrontación*, último texto de Nicolás Dorr, la nueva convocatoria abonó el terreno a las expectativas, nada sorprendente cuando se trata de un autor que durante dieciocho años ha ocupado un espacio activo en la escena cubana desde que en abril de 1961, siendo un adolescente, irrumpió en ella con el estreno de *Las pericas*. El hecho insólito, primero de esta naturaleza en nuestra historia teatral, condicionó el interés en torno a su creación, pero al mismo tiempo se erigió en paradigma. Como consecuencia, todo estreno o publicación de sus textos provoca un acto comparativo amparado en la esperanza de encontrar la vitalidad del juego teatral de *Las pericas* enriquecido por nuevas conquistas.

Como es de suponer, en el conjunto de una producción de más de veinte títulos, el reclamo no siempre es satisfecho, en dependencia de la alternancia que describe una trayectoria conformada por obras donde se aprecian elementos aportadores tanto desde la perspectivas de las formas como de los contenidos, de las que en una rápida selección pueden citarse: *La esquina de los concejales* (1962); *La chacota* (1962-68-74); *Cómicos de 1500* (1963); *El agitado pleito entre un autor y un angel* (1972); *Clave de sol* (1965-68); *Una casa colonial* (1981); *Confesión en el Barrio Chino* (1983-84) y textos de menor interés como *Tres anécdo-*

tas para las trincheras (1962); *Relatos de campaña* (1968) *Por la sangre del poeta* (1974); *Con todas las estrellas encendidas* (1975), que incapaces de rebasar el objeto testimonial o conmemorativo para el que se utilizan las técnicas más elementales del *collage*, no contribuyen al entrenamiento y desarrollo de los recursos expresivos que conforman su técnica dramática; o el caso de una obra como *Vivir en Santa Fe* que pretende dar continuidad a la línea de las primeras obras enunciadas, pero donde la interpretación esquemática del género comedia musical debilita la fuerza del conflicto y lo incapacita para sostener el tema de la identidad, impidiendo el logro de los propósitos.

Con seguridad, no es *Vivir en Santa Fe* la única obra que ha dejado insatisfecha la demanda de la crítica, incluso, es probable que algunos de los títulos arriba citados sean cuestionados en este sentido, y en el amplio margen de las probabilidades, también pueden surgir opiniones contrarias a las aquí expresadas en relación a *Vivir en Santa Fe*, atendiendo al recuerdo de una puesta en escena (junio 1986) que propició el disfrute y dejó la imagen de espectáculo agradable en la línea de la tradición alhambresca a lo que, sin dudas, hizo un aporte considerable la actuación de Rosita Fornés en el rol protagónico.

crítico

Pero si esta referencia no tiene el propósito de definir, con la precisión de un afán investigativo, los valores y limitaciones de las obras que integran la trayectoria del autor, si intenta (asumiendo el riesgo que impone la inmediatez) valorar el lugar que, en esa trayectoria disímil, le correspondería a *Confrontación*, porque si *Vivir en Santa Fe*, en su condición de antecedente (de aquí la insistencia), nos dejó un sabor a proyecto inconcluso, una desconcertante impresión en cuanto a la concepción dramática por la notoria incapacidad para, a través de las fuentes generadoras de teatralidad, desarrollar el tema propuesto; *Confrontación*, en cambio, nos deja la grata impresión de salto cualitativo, de un texto de madurez que nos permite visualizar no solamente las virtudes de un sistema dramático, sino también aquellos elementos que dañan su elaboración y deben ser decantados.

En la producción dramática de Dorr, *Confrontación* se destaca como una de sus obras más ambiciosas por las temáticas y los sistemas expresivos que selecciona para su desarrollo dramático. El conflicto que siempre provoca la conservación de la individualidad en constante fricción con el mundo exterior, al tomar como referencia la personalidad heroica, acusa pretensiones filosóficas. Cuan-

do para este empeño se selecciona el teatro dentro del teatro crece la zona connotativa dadas las múltiples relaciones generales por los planos de la acción y su imbricación en una historia común, integradora.

En *Confrontación* la historia que se vertebra a través de la fábula procede de la obra «externa» en la que un grupo de teatro se propone representar la vida de la heroína Tamara Bunke, pero el proyecto se problematiza cuando Nuria —la protagonista— al asumir la responsabilidad de crear el personaje se rebela contra la concepción estereotipada que quiere imponerle el director. Aunque a partir de este momento el debate se sostiene por las contradicciones inherentes al proceso de creación, (la actriz necesita encontrar los matices que le permitan humanizar al personaje, convertirlo en carácter), es la dificultad que entraña precisar los límites estrictos en las relaciones dialécticas REALIDAD/ ILUSION, ACTRIZ/ PERSONAJE y la influencia que en ellas ejerce lo contextual, el medio propiciatorio para la intervención de los elementos generales de la obra «interna» cuyo desarrollo se intensificará en la misma medida en que a las relaciones conflictuales NURIA/ PERSONAJE, TANIA/ HEROINA, donde el centro lo ocupa la responsabilidad social, se adiciona la individualidad para establecer el conjunto de nuevas relaciones: NURIA/ MUJER/ ACTRIZ/ PERSONAJE, TANIA/ MUJER/ LAURA/ HEROINA, que no desplaza la importancia de la responsabilidad social, sino que la problematiza a través de la confrontación individuo-sociedad.

Pero si en un principio la acción acontece en un plano restringido, en tanto las partes enfrentadas son al mismo tiempo componentes del proceso creativo: actriz, dramaturgo, director; el ensayo, que tiene como objeto la confrontación del proyecto teatral con un grupo de personas que conocieron a Tamara Bunke, amplia-

Fotos: KIKI



rá la zona del debate y contribuirá al desarrollo de las contradicciones que habían quedado enunciadas. A partir de este momento a los criterios de Octavio, que en sus funciones de director asume el poder jerárquico para imponer sus juicios a Nuria y a Mario, se sumarán los de los personajes-espectadores (la mayoría) para apoyar los códigos morales y éticos establecidos que algunos comparten por convicción y otros por incapacidad, costumbre o interés.



Entre estos personajes ocupa un lugar significativo César que, en su condición de esposo de Nuria, aporta elementos fundamentales al conflicto individuo-sociedad en las dos vertientes de su interpretación en el contexto dramático. Mientras Nuria, en oposición a los demás, insiste en la desheroización del mito no para minimizar a la heroína, sino para encontrar a la mujer que fue Tamara, la intervención de César para dilucidar un conflicto matrimonial en presencia de todos, es un argumento que se vuelve contra ella. Así, la oposición de Nuria a la tercera misión internacionalista del esposo, que ha puesto en crisis la relación de la pareja, convierte sus propósitos artísticos y humanos en un acto herético. En cambio, la partida de César a Nicaragua aunque no revisite el carácter de necesidad social, sino de búsqueda de la autorrealización, no será cuestionada por los demás, por cuanto el acto volitivo de César representa, en el conjunto de los parámetros sociales, el cénit de la norma establecida.

Cuando los intereses de los individuos manifiestan una coincidencia con los valores a nivel social establecidos, la aceptación se produce mecánicamente. En cambio, cuando las apetencias de la individualidad contradicen el sentido de esos valores, lo que ocurre es la negación sin que surja un espacio para el análisis de las condiciones que la provocan. Estas son las dos valoraciones que con más fuerza intervienen

en el conflicto individuo-sociedad, y aunque en ellas está implícito el intento de representación del contexto, la concreción imaginal resulta insuficiente por la concepción de estos personajes-espectadores que no rebasa la condición de tipos. Dorr no consigue la combinatoria de procedimientos dramáticos que a la vez de propiciar el desarrollo de estos personajes en el debate de ideas, logre su funcionalidad como recurso para ironizar la representación de la obra «externa» consiguiendo así el acercamiento a la verdad contenida en la obra «interna».

Con frecuencia Dorr pierde la perspectiva de la responsabilidad que contrae con cada uno de los personajes que intervienen en la obra. No basta con la caracterización del protagonista, pues, en última instancia, este depende de sus relaciones con los demás. Si un carácter se enfrenta a tipos, la riqueza de su mundo interior no encuentra asideros para expresarse, en consecuencia el mundo dramático que representa pierde fuerza y se empobrecen las zonas del contenido.

Confrontación presenta esta limitación, aunque es justo reconocer que en menor grado que en otros textos del autor, quizás porque logra con la protagonista la belleza y la vitalidad de los más destacados modelos de caracterización dramática, en su condición de portadora de un lenguaje contemporáneo que el espectador siente que le pertenece.

Y es justamente el monólogo de Nuria que pone fin a la obra, el recuerdo que con mayor gratitud se conserva después que el tiempo ha pasado sobre la representación, incluso, más por el enunciado que por la enunciación. En la posterior comparación de la puesta en escena con el texto se confirma esta apreciación con respecto a la totalidad de la obra, lo que, por supuesto, entraña una contradicción partiendo de la esencia como praxis del arte teatral. Si la confrontación hubiese sido a la inversa, es decir: escritura dramática/escritura escénica esta apreciación podría explicarse como el resultado de la dificultad que supone luchar contra lo que Stanislavski llamó la primera impresión y su importancia decisiva en la creación de una imagen que tiende a imponerse. Pero cuando no ocurre en estos términos y el conocimiento del texto tiende a desechar lecturas preestablecidas por la puesta en escena, dada su intervención ociosa en la captación de sistemas significantes, podemos asegurar que estamos en presencia de una problemática teatral que nos remite al director como el responsable de encontrar para la escritura dramática su concreción escénica. Volvemos entonces a Nicolás Dorr ahora en la faceta de director y a Dimas Rolando que compartió con él este empeño.

Interrogado acerca de cuál consideraba su mejor y su peor obra Julio Cortázar respondió: "... Creo que todo lo que he escrito es formidable, pero este modesto juicio tiene un grave inconveniente, y es que un escritor jamás podría ser su propio lector. Lee lo que ha hecho, claro está, pero lo lee desde adentro, así como antes de Edison no conocíamos el verdadero sonido de nuestra voz."¹ El desempeño de Dorr en la dirección de *Confrontación* reafirma el criterio del autor de *Rayuela*. Es evidente que el propósito de Dorr-

director consistió en re-exresar el texto escrito, elección lógica tratándose de su propia obra, de la que está incapacitado para distanciarse porque a él le pertenece ese mundo creado que trasciende al que las palabras pueden expresar, y esta condición de autor influyó sobre Dimas Rolando impidiéndole desempeñar la función de contraparte en la dirección.

El resultado es una puesta en escena que no sólo reitera las zonas débiles del texto, sino que las aumenta dada la ausencia de un trabajo creativo para la concepción teatral, donde el elemento más débil es la dirección de actores, el cual en el conjunto de sistemas que conforman la escritura escénica tiene un valor determinante.

Puede ocurrir, y de hecho ocurre, que el diseño de luces y de escenografía no se relacionan de manera vital con el desarrollo de la acción y que, específicamente, en el diseño escenográfico está ausente un concepto de espacio que contribuya a expresar la angustia de la protagonista portadora de un debate en el que la imposibilidad de comunicación en el espacio reservado a la escena (su espacio) la lleva a quebrar la cuarta pared. Sin embargo, la carencia de perspectivas en las funciones artísticas de estos elementos, no alcanzan la notoriedad de las limitaciones que se aprecian en las interpretaciones.

En cuanto a los actores, sólo en Coralita Veloz se percibe el intento de apresar y expresar la esencia del personaje, y aunque los resultados no alcanzan el valor del esfuerzo, es justo reconocer que en la actriz existió un principio de entrega que la distingue del resto de los actores en los que pareció regir la



mímesis, la repetición de parlamentos y no la interpretación de personajes. Es lo que aporta la contradicción entre enunciado, enunciación y enunciador que se manifiesta en la discrepancia entre pronunciamientos, movimientos, gestos y tonos; en el desconocimiento del valor de los silencios y la correcta ubicación de las pausas.

Si la lectura que hacen los intérpretes es la más importante porque es la que recibe el público, puede comprenderse el desconcierto que se produce cuando desde las butacas

sentimos que las palabras pretenden atrapar sentimientos, ideas, reflexiones que necesitamos compartir, y esperamos ansiosos que esto ocurra pero no llega a suceder. Después, cuando ya no estamos entre el público, la lectura del texto escrito desata un universo dramático con una fuerza que la escena no conoció, y se comprende que esta última obra de Nicolás Dorr al tiempo que lo representa como autor dramático, lo niega como director en la exigencia que hace *Confrontación* del desasimilamiento de una imagen que se le opone y la necesidad de una nueva opción de puesta en escena que le haga justicia ●

LAS MARCAS DE JUDITH

Eberto García Abreu

I

«Lo que llamamos TEATRO son relaciones. Relaciones operativas a distintos niveles entre las personas, los actores, el director; entre los actores, los personajes, el texto, el tiempo y el espacio. Tras una primera fase se produce la relación con el público. En todo el proceso se verifican *relaciones*. La calidad de éstas condiciona el resultado.»

Con estas palabras, Eugenio Barba, inició el taller que impartiera del 16 al 20 de octubre en la Facultad de Arte Teatral del ISA. Después de múltiples lecturas y horas de estudio sobre sus materiales teóricos, ocurría el primer acercamiento personal, *vivo*, entre el director del Odin Teatret y un grupo de actores, directores y teatrólogos cubanos, para efectuar un proceso de aprendizaje tomando como motivación el intercambio del director y el actor en el trabajo creativo, en el descubrimiento de una nueva cualidad para el teatro. El taller, como la mayor parte de los textos consultados, constituían una experiencia de laboratorio. Nunca antes había presenciado un espectáculo del Odin, oportunidad ineludible para confirmar las expectativas sobre la obra de un grupo cuya acción se halla próxima a los veinticinco años.

En ese momento, *Judith*, el espectáculo de la actriz Roberta Carreri dirigido por Barba, era la promesa más inmediata. La primera posibilidad de contacto.

Mis previsiones comenzaron a despojarse a partir del encuentro con el director. Este hombre que junto a sus compañeros construye y aprende un camino para «arribar a Tebas por una de sus siete puertas»,¹ al exponer sus criterios y «obsesiones», fustigaba mis estereotipos sobre el arte de la escena. En principio, arremetiendo incluso contra conceptos preestablecidos sobre su propia obra, obligándome a profundizar en una imagen esencial del teatro, limpio de todo accesorio banal, superfluo y redundante. Ello significaba aproximarme a la dinámica paradójica del teatro como un hecho de ficción integrado orgánicamente a la *vida*. De este modo, Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, fueron invocados nuevamente a participar de la búsqueda, a reorientar las interrogantes ante la posibilidad de encontrar una mirada diferente que rebasara los estrechos marcos impuestos sobre nuestra profesión por la inmediatez y la costumbre.

Seis intensas sesiones de trabajo, más que aseverar una respuesta definitiva sobre el sentido del teatro que defiende Eugenio Barba, me revelaron la existencia real de un universo poco conocido, donde el acto de creación, el acto poético, es la expresión directa de una elección existencial. No es un modo de *ver* la vida, sino una manera de *asumirla*. De ahí que la imagen, el resultado final expuesto en una obra, no pueda desprenderse de una compleja trayectoria precedente, en la cual

¹ Barba, Eugenio. *El cuerpo dilatado* (fragmentos). Tomado de *The dilated body*, Eugenio Barba. Zeami Libri. Traducción Omar Pérez. (Inédito).

el actor como artífice de ese sistema de relaciones, se lanza a la búsqueda de lo desconocido desde su propio universo interior. Es decir, elabora su material de trabajo, encuentra sus motivaciones, profundizando sobre sus necesidades vitales a partir del conocimiento y dominio de su aparato físico y mental en tanto sistema *naturalmente* inseparable. En todo momento, el rigor sobre sí mismo constituye la carta que justifica su presencia sobre la escena, entre sus compañeros de trabajo, y por supuesto, frente a los espectadores. He ahí una manera de *entender* y *proponer* la profesión teatral.

Brecht decía que comprender era el primer paso para la acción, para la transformación del estado de las cosas. Si bien anteriormente yo estaba «informado» de los postulados que identifican al Odin Teatret, el conocimiento más profundo me llegó durante el Taller. Me aproximé entonces a la artesanía del director en su acción práctica en torno a un motivo creador. El rasgo eminentemente pedagógico del encuentro permitió observar los resortes que articulan el sistema. Pero ante mí sólo tenía algunos trazos, apuntes diversos en un cuaderno de estudios. El taller fue una provocación para el TEATRO. El punto de partida para la comprensión; la revelación de uno de los siete caminos hacia Tebas.

II

Minutos antes de comenzar el espectáculo, la sensación de penetrar en el terreno de un mito, de una leyenda, era absolutamente paralizante. Roberta Carreri, en su condición de actriz nos *recibe* en su ámbito propio. Nos hace un lugar en su espacio vital. Cual buena anfitriona se dispone a *brindarnos* su aventura y su historia. Ella está allí, en el centro, y su belleza difícil, ordinariamente indomable, trata de tender un hilo, un puente hacia todos los espectadores. Pero su verdadera imagen se revelará después. *Judith* será el puente de Roberta hacia la trascen-

dencia; el camino donde su hermosa condición humana alcanzará la luz.

No es posible pulir nuestras armas, pertrecharnos, para el primer encuentro. Si realmente estamos dispuestos al descubrimiento, al conocimiento, lo impredecible de las nuevas circunstancias, reordenará en un instante todas nuestras visiones. Fue ésta la conclusión inobjetable de la primera noche. Sin ninguna información precedente —generalmente rechazo leer los programas antes de la representación— en ese momento el espectáculo me develó algunos de sus elementos constitutivos, ciertos núcleos de acción, una primera visión sobre su estructura y las relaciones operantes que sirven de soporte al plano expresivo de la obra.

Judith era la prolongación del Taller. La primera noche me enfrenté a una manera diferente de ordenar





crítico

las relaciones que fecundan el acto teatral, sin embargo no logré rebasar la frontera que la técnica artesanal del espectáculo develaba en tanto *resistencia* y *vía* ineludible para arribar a su integridad. El sentido de la acción teatral abarca la interrelación de diversos planos operativos en su nivel estructural, sin jerarquizar uno de ellos en detrimento del resto, sino ordenando sus nexos de tal manera que develen al espectador zonas de tensión, momentos contradictorios, a partir de los cuales él pueda erigir su fabulación personal. Dentro de este sistema teatral el intento tradicional de *comprender* la fábula, hallar el *significado* último de cada imagen, detectar el referente más diminuto, como *vía de acceso* a las ideas y al *mensaje*, es un intento absolutamente infructuoso. Evidentemente, en un espectáculo como éste, el proceso emotivo y racional que supone arribar a una nueva verdad a partir del impulso que constituye la imagen artística, no puede partir de la desintegración de los planos que la identifican.

De la misma manera que no podemos descomponer un hombre, un cuerpo vivo, para hallar su esencia, su carácter, su individualidad, sino que estos rasgos aparentemente ocultos se revelan a través de las *relaciones* que con él hemos de establecer, *Judith*, tampoco puede ser fragmentada, reducida a una sumatoria de planos y señales dirigidas a todos los espectadores y a ninguno en particular.

Pretender entonces narrar una versión argumental de la obra, significa compartir una lectura individual, una invención particular en la que se encuentran fundamentalmente tres universos existenciales, tres maneras de entender el mundo, tres culturas, tres identidades: la del director, la de la actriz y la del espectador. Mientras más profundo e íntimo sea este encuentro, mayor será el relieve de sus huellas en la memoria individual y colectiva.

La milenaria hazaña de Judith, en tanto anécdota, es *interpretada* en esta oportunidad, recorriendo las múltiples connotaciones que la humanidad ha querido encontrar en su inextinguible flujo de señales a lo largo de los siglos. Al confrontar estas recurrentes obsesiones en un nuevo tejido metafórico, cuyos orígenes se remontan quien sabe cuántos años atrás, lejos de apuntalar una única visión, se abre un espacio de ambigüedades potenciador de infinidad de encuentros futuros.

Ante mí, Roberta evocó a Judith desde su condición de mujer que hace teatro para explicarse su naturaleza y su ubicación en el mundo así como de la gente que vive a su alrededor. Su cuerpo frágil y espléndido tuvo que morir para conocer la vida. Como Fausto, tuvo que reconocer los contrarios para encontrar el sentido de su presencia y su evocación. *Judith* no fue el punto de partida, sino una revelación en la travesía de la actriz.

Descalza, cubierta con una bata de casa de terciopelo rojo que oculta un ropón de dormir de satén blanco, la actriz comienza su narración preparando el espacio donde representará su sueño. Esta primera parte deviene la preparación de las condiciones para *imaginar*, sin apelar a ningún decurso ilusorio gratuito y superficial. Ella no demanda hipnotizarnos, reducirnos, sino «dilatarnos» nuestra presencia física y mental. Este obstáculo —agudizado aún más por las condiciones espaciales del Hubert de Blanck inadecuadas para esta obra—

es el primer eslabón de las relaciones estrechas que la actriz procura con todos los que asisten al teatro cada noche. La manera de ubicarnos en el contexto de la representación funciona como uno de los elementos definitorios para encontrar la posibilidad de penetrar los encantos de *Judith*.

En un espacio oscuro y semicircular, un rayo de luz proyectado sobre un telón blanco brillante, crea diferentes planos de luz y sombra. Llegado el momento, Roberta-Judith-Holofernes, atravesarán esas zonas para desenterrar las angustias de una mujer que ha de luchar entre el deber ser, la misión de proteger a su pueblo del enemigo y el deslumbramiento ante la imagen de un hombre que la fascina y obliga a revivir en ella sus dotes para el amor, el deseo y la ternura. La tragicidad de este conflicto polar entre el deber ciudadano y la necesidad individual, entre la razón y la pasión, recurrente en la historia teatral, vuelve a ser en mi lectura el punto de convergencias hacia el cual se dirigen todas las relaciones que la actriz construye con el entorno durante la representación: con los objetos, con las diversas oposiciones que conforman la modulación de su voz, con la estructura sonora que le sirve de pauta resistente para realizar su «danza del pensamiento-en-acción», y por supuesto, con el espectador.

Al hablar de *Judith* quiero insistir en la manera peculiar en que está presente el conflicto como elemento compositivo y generador del teatro.

A pesar de los evidentes rasgos de virtuosismo «técnico» —los cuales en sí mismos no constituyen un elemento a considerar pues pueden resultar carentes de significado y verdadero sentido— hay que reconocer que todo cuanto ocurre ante nosotros, verifica un sistema de oposiciones cuya dinámica interna, al superar una primaria función narrativo-ilustrativa, dispersa los focos de atención y exige un proceso de integración, relación y recreación del

espectador desde una perspectiva artesanalmente cuidadosa y profunda, que le permita, como en cualquier otra actividad de la vida cotidiana, rebasar lo aparental para descubrir, quizás, la «razón de ser» de los hechos.

Terminada la narración, tras el frenesí de la danza, Judith-Roberta deja caer sobre el suelo de la escena un breve chorro de agua. El sonido del agua al caer sobre el tablado, apaga la intensidad sonora precedente y abre paso a un momento de silencio, a una pausa, a partir de la cual la tensión dramática alcanza uno de sus puntos más elevados. La acción transcurre entonces vertiginosamente hacia el centro, hacia las raíces individuales, hacia el subconsciente. Pero la actriz recuperará inmediatamente su condición rectora. Dominará la escena y cambiará el sentido de las imágenes: toma el paño que cubría la cabeza de Holo-





Foto: Héctor

fernes, seca el piso, reordena el espacio, apaga la luz, ilumina a los espectadores y sale.

¿Habrá terminado entonces el teatro, o será ahora cuando realmente comienza?

El taller, la clase demostrativa de Roberta y las tres noches frente a *Judith*, aunque resulte quizás muy temprano para afirmarlo, no hubieran sido tan fértiles si sólo me hubieran permitido confirmar mis expectativas. Al redactar estas líneas reconozco que su verdadera lección, la más profunda, no ha estado en el develamiento de otro camino, otra

metodología, otro estilo, otro teatro. Antes bien, me han sugerido reinterrogarme sobre mis aspiraciones en el desempeño de la crítica teatral; pues el teatro, al *inventarse* todos los días, lejos de ser un acto para ser *juzgado*, desde posiciones prefijadas, requiere también una apertura infinita de aquellos que intentan *protegerlo* desde sus propias fronteras.

Después del artificio, en el recuerdo sólo quedan las imágenes vivas de los hombres y sus acciones. Después de este encuentro puedo agradecer a Barba el hecho de aprender a buscar en el teatro las relaciones que lo sustenten y ensanchar así los horizontes de una perspectiva valoradora a menudo insegura y tendenciosa.

Detrás de *Judith*, Roberta. Esta inmensa mujer vinculada al teatro desde hace ya *mucho tiempo*, defensora de la sala de su coterráneo Dario Fo ante las amenazas de los fascistas; esta mujer que considera infimo su aporte de quince años al Odin, su único teatro, me deja como ofrenda el aliento humano necesario para comprender el teatro como una meta, como una aspiración existencial. Como una manera de defender la vida y de descubrirla en los rincones más insospechados de uno mismo y de las gentes en cualquier parte del mundo. Ante su presencia, que es sólo la parte visible de su travesía junto a Barba y sus compañeros del Odin Teatret, ante el espectáculo, que es su manera de acercarnos al teatro, sólo es posible guardar cuidadosamente el calor de sus imágenes de tal modo que el teatro permanezca, no como recuerdo o acervo cultural, sino como experiencia humana. Pero la experiencia, mientras más profunda y lacerante resulta, aún más difícilmente puede ser *comunicada*. He ahí la terrible paradoja de este intento personal. ●

ALCANCE Y LIMITACIÓN DE UNA ANTOLOGÍA

Oswaldo Cano

Para una cabal comprensión de la dramaturgia soviética es preciso remitirse a su intertextualidad, o sea, al conjunto de textos que la preceden e influyen transformadoramente. El teatro ruso es rico en variantes, estilos, obras... que han propiciado el desarrollo dialéctico de una literatura dramática a lo largo de siglos. Ya en los años que le siguen a la Revolución de Octubre el teatro emerge sobre sólidos postulados ideológicos y una estética incipiente, pero distinta a la que hasta ese momento regía las creaciones de los autores del gigantesco país.

Por un problema obvio de espacio no vamos a referirnos aquí a un estudio de los textos de Tolstoi, Gogol, Ostrovski o Chejov, autores cuya obra ha sido abordada con rigor y solidez en innumerables ocasiones por estudiosos de todo el mundo. No obstante, se impone destacar cómo el ampuloso tono épico o la minuciosidad intimista no son un fenómeno aislado o privativo de los autores del período post-revolucionario, sino que estos realmente están insertados dentro de una tradición que desarrollan y a la que en algunos casos aportan.

Catalogada como una de las más completas antologías publicadas fuera de la URSS, la Editorial Arte y Literatura pone a nuestra consideración veintidós piezas que pudieramos enmarcar por su afinidad temática, en varios bloques. Uno de ellos reúne varios textos de evidente carácter épico

revolucionario y que van a plasmar la problemática de los años posteriores al triunfo de 1917, o la cruda realidad de la guerra antifascista, sin descartar las que incluyen la interna, y no menos importante, lucha de clases.

Bolcheviques (Mijail Shatrov), *El carillón del Kremlin* (Nikolai Pogodin), *Liuvov Yarovaia* (Konstantin Treniov), *Tragedia optimista* (Vsevolod Vishnevski), *La chinche* (Vladimir Mayakovski), *Invasión* (Leonid Leonov) y *Hombres rusos* (Konstantin Simonov), son las dedicadas a estos tópicos. Tanto la obra de Shatrov como la de Pogodin giran en torno a la personalidad de Lenin, sin embargo la circunstancias y el método creativo son bien distintos. Mientras Shatrov concibe una pieza de evidente carácter documental, Pogodin recurre mucho más a la imaginación y aunque se basa en hechos históricos, logra un texto donde lo ficticio y lo real se dan la mano.

Tragedia optimista y *Liuvov Yarovaia* plantean el dilema de la guerra civil sostenida entre los defensores del socialismo y los soldados blancos. El heroísmo o la traición que consigue hacer enemigos irreconciliables a hijos de un mismo pueblo es el centro de ambas. *Invasión* y *Hombres rusos* constituyen dos modos de aproximación a las horribles consecuencias del fascismo y la valentía y esperanza que siempre alentó a estos hombres durante la Gran Guerra Patria. En *La chinche*, de Vladimir Mayakovski, confluyen elementos de la sátira y la ciencia

ficción, para con sutileza y humorismo lanzar una aguda crítica contra los rezagos pequeño burgueses empeñados en sobrevivir y perdurar, aspecto que constituyó un verdadero frente de batalla en el período.

LA INTIMIDAD RECLAMA SU LUGAR

Historia en Irkust (Alexei Arbutov), *Platón Kréchet* (Alexandr Korneichuk), *Melodía varsoviciana* (Leonid Zorin), *Valentín y Valentina* (Mijail Rochin), *Tema con variaciones* (Samuil Alioshin) tienen en común el eterno y omnipresente tema del amor. Las relaciones de la pareja, el triángulo amoroso, la intrínquila melodramática están acompañadas ahora de las nuevas relaciones contextuales propias de una sociedad que construye el socialismo y se empeña en lograr un hombre más pleno.

El lirismo, la minuciosa caracterización psicológica de los personajes, la preocupación por el individuo —uno de los motivos centrales de la dramaturgia socialista actual— son elementos recurrentes en la obra de Arbutov, quien dinamita aquí el tradicional triángulo amoroso y su carácter melodramático al hacer uso de elementos propios del teatro épico.

La pasión, los celos, la incondicionalidad o traición a un código ético, el ahínco y dedicación de un cirujano talentoso que se afana por hallar nuevas soluciones para sus enfermos, son al-



gunos de los «ingredientes» de *Platón Kréchet*. *Melodía varsoviense* se basa en una historia frecuente en la literatura clásica rusa, el amor que envejece y muere por falta de protección; el ímpetu de Valentín y Valentina y por el que, pese a los muchos obstáculos triunfan, es la principal carencia de la relación entre Víctor y Hela quienes ven fenecer irremediablemente lo que antes fue para ellos un sentimiento imprescindible y supuestamente duradero.

El conflicto que genera una moral envejecida y pacata y el carácter desprejuiciado y audaz que caracteriza las relaciones entre los más jóvenes, es el centro de *Valentín y Valentina*. Rochin vuelve a un tema que va a ser *leit motiv* de toda su obra: la nostalgia de lo verdadero. Tema... al igual que *Melodía*... deviene reflexión sobre lo necesario que es luchar para preservar el amor. La peculiaridad de esta pieza radica en el juego epistolar que nos hace adivinar las influencias de Hauptman y Rostand.

Ignati Dvorestski considerado el líder de la dramaturgia de la producción protagonizó con *Un hombre de afuera* uno de los mayores acontecimientos del tea-

tro soviético en la década del setenta. *María* de Afanasi Salinski y *Señal de retorno* de Alexandr Guelman, quien ha resultado uno de los principales exponentes de esta variante, devinieron también espectáculos de éxito, al que contribuye la expresa vocación de estos autores por el reflejo de temas de la más candente actualidad y la certera y valiente actitud con que hacen aparecer sobre la tablas las más disímiles contradicciones que genera la epopeya que constituye la construcción de una sociedad de nuevo tipo.

El humor, sutil o crudo, el reflejo de las costumbres y el pintoresquismo son algunas de las características que permiten agrupar a *Azares del destino o consecuencias de un baño de vapor* (Emil Braguinski y Eldar Riazanov), *Yo, Abuela, Ilikó e Hilarión* (Nodar Dumbadze y G. Lordkipanidze), *Ivan Vasilievich* (Mijail Bulgakov), *El hijo mayor* (Alexandr Vampilov). En tanto *Ascención al Fuji Yama* (Chinguis Aimatov y Kaltai Mujamedzhanov), *En busca de la felicidad* (Victor Rozov) y *Lo más sagrado* (Ion Drutse), ejemplos del carácter multinacional de esta dramaturgia, poseen la suficiente singularidad como para impedir encasillarlas en algunos de los grupos anteriores.

Ascención... pone de relieve la ancestral sabiduría de las culturas orientales. Es una reflexión sobre la responsabilidad individual y lo fácil que resulta juzgar el pasado. *En busca*... es una de las obras por las que Rozov fue considerado durante mucho tiempo un autor de teatro juvenil. El adolescente Oleg, uno de sus protagonistas, es el encargado con su actitud ingenua pero radical, de precipitar el desierto del germen pequeñoburgués que anida en su hogar. Apegado a una manera de hacer familiar a Ostrovski y Chejov, Rozov nos propone penetrar la apacible vida familiar donde encuentra un motivo para la reflexión y el análisis. *Lo más sagrado* es un crisol donde se funden la ironía, los cuadros de costumbres y el amor a la patria con una incisiva mirada al mundo interior de los personajes y toda una serie de códigos propios del folclor moldavo.

Característica distintiva de esta antología es la abrumadora mayoría de los autores debutantes en las décadas del cincuenta y el sesenta —y aún antes—; poco o ningún margen queda para conocer lo que ha dado en llamarse «nueva ola de dramaturgos», pues

ni el propio Vampilov, quien ha sido verdaderamente valorado y dado a conocer en los últimos años, es un fenómeno de los ochenta ya que las obras que hoy asombran al mundo y por las que ha sido llamado «el nuevo Chejov», fueron escritas en aquel período, antes que muriera ahogado en el Lago Baikal a la temprana edad de treinta y cinco años. Es indudable que el criterio histórico ha primado y es por ello que estos textos van a responder a etapas definidas y esenciales no sólo de la historia del teatro soviético, sino de toda la nación. La naturaleza humanista de la literatura del primer estado en que triunfó el socialismo se manifiesta aquí poniendo de relieve el aserto de que los autores de este país piensan en el hombre y luchan por él.

El simbolismo, la sólida cultura libresca y el conocimiento de las tradiciones populares, los juegos de palabras, las audacias lexicales, la teatralización de lo histórico y lo cotidiano, son características de la dramaturgia que podemos constatar a lo largo de esta páginas. Muchas de las piezas no sólo han alcanzado éxito en la URSS sino que han sido disfrutadas y aplaudidas por espectadores de países tan disímiles como EEUU, Hungría, India, RDA, Polonia, Turquía, Cuba... para demostrar lo universal y profundamente humano de los temas tratados.

Coexisten además el apego a la tradición a la manera de Rozov y el espíritu innovador y experimental de Mayakovski y Vampilov. Sin embargo el aporte de las nuevas generaciones de autores queda como incógnita. ¿Por qué no incluir textos de Vladimir Visotski, Galin, Slavski o Alexander Buravski (el autor más popular de la temporada teatral 86-87)? Por otra parte creadores como Mijail Rochin y Alexandr Guelman han superado en *Gemelo* y *A solas con todos* las propuestas hechas en *Valentín* y *Valentina* y *Señal de retorno*. Estoy convencido que sacrificar la intención histórica por conseguir una muestra más actualizada nos permitiría poseer una visión más vasta, dialéctica y abarcadora del teatro soviético ●

1989

SELECCION UPEC • TABLAS • UNEAC

La premiación de la crítica a las mejores puestas en escena del año teatral cubano se realiza por tercera ocasión consecutiva, desde que se instituyera en 1987. Como se conoce, este premio que convocan la Sección de Cultura de la UPEC y la revista *Tablas*, cuenta con la participación de periodistas, críticos y teatrólogos, algunos de ellos integrantes de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC que por esta vía asume el reconocimiento de los más significativos espectáculos nacionales estrenados en el año. Las distinciones de las obras seleccionadas se entregan en ocasión del aniversario de los sucesos de Villanueva (22 de enero de 1869).

El examen crítico del panorama teatral cubano que de hecho constituyen estas selecciones anuales, pretende estimular —sin distinciones de género o modalidad—, todos aquellos sucesos escénicos notables de la temporada, tanto estrenos nacionales como presentaciones de colectivos y artistas extranjeros. No se pretenden llenar límites numéricos ni alcanzar "representatividad" por manifestaciones o territorialidades; hemos definido desde el punto de partida que el único límite y la única representatividad posibles están en la calidad máxima y el aporte artístico.

Esto explica la rigurosidad y la exigencia profesional que han animado nuestras decisiones acerca de los espectáculos teatrales en este trienio: entre más de 300 obras analizadas, sólo 20 han sido premiadas (6 de ellas pertenecientes a grupos artísticos foráneos). Las consideraciones para el otorgamiento de premios se han generado en un clima de profundos y minuciosos debates críticos, que nos permiten acercarnos con mayor objetividad y menos prejuicios, es decir con más justicia, a las realidades de nuestro acontecer teatral.

Por ello, al efectuar la selección correspondiente a 1989, los periodistas y críticos quieren dejar constancia de su preocupación por la inestable marcha de la actividad teatral, caracterizada por la ausencia de coherentes políticas de repertorio y la falta de sistematicidad en el trabajo de los grupos. Resultan también preocupantes el estancamiento del teatro para niños y la situación incierta de los grupos de provincias, especialmente los de la zona oriental de la isla.

"Un pueblo que quiere ser nuevo necesita producir un teatro original", sentencia Martí en una lúcida reflexión que recordamos durante nuestro primer dictamen selectivo. Ante las circunstancias de hoy ese sigue siendo el camino: el desafío de la imaginación.

Los participantes quieren reconocer además la creciente presencia de la danza-teatro y de otros espectáculos de integración que revelan acercamientos interesantes de nuestro movimiento teatral a los retos y las tendencias más contemporáneas de la escena mundial.

Considerando la necesidad de enjuiciar estas enriquecedoras confluencias con mayor amplitud conceptual y diversidad de enfoques, se recomienda que a partir del próximo año sean convocados también a esta reunión los críticos de danza y ballet que ejercen sus funciones en las publicaciones y espacios de información cultural.

Los catorce participantes en la selección, valoraron 100 espectáculos de 49 colectivos profesionales, agrupaciones eventuales y proyectos de instituciones teatrales cubanas, así como 17 obras de artistas y grupos visitantes, y decidieron premiar, en todos los casos por mayoría, los siguientes:

- Las penas saben nadar (monólogo interpretado por Adria Santana), dirección de Abelardo Estorino.
 - El boticario, las chulapas y celos mal reprimidos (Teatro Estudio), dirección de Berta Martínez.
 - Las perlas de tu boca (Teatro Buendía), dirección de Flora Lauten.
 - Test (Ballet Teatro de La Habana), dirección de Caridad Martínez.
 - Disturbios en el palacio celestial y otros (Opera de Pekín de Yan Tai), China.
 - Judith (Odin Teatret), Dinamarca.
 - Historia de la muñeca abandonada (Teatro Popular de Rostock), RDA.
- Fueron además seleccionadas como finalistas:
- Juana de Belciel... (Grupo Rita Montaner), dir. José Milián.
 - Fragata (Grupo Mirón Cubano, de Matanzas), dir. Albio Paz.
 - Un jesuita de la literatura (Proyecto teatral), dir. Osvaldo Doimeadiós.

(Mónica Alfonso, Ileana Azor, Elsa Brugal, Atilio Caballero, Wilfredo Cancio Isla, Armando Correa, Laura Fernández, Roberto Gacio, Eberto García Abreu, Rine Leal, Inés María Martiatu, Vivian Martínez Tabares, Frank Padrón Nodarse y Liliam Vázquez)

Ciudad de La Habana, 19 de enero de 1990, Año 32 de la Revolución.

En la presentación del número 4/89 se dieron a conocer los resultados de la cuarta edición del concurso de crítica y fotografía teatral de Tablas.

Vicente Revuelta, Rine Leal y Armando Correa, miembros del jurado de crítica, decidieron premiar el trabajo El espacio maleta en Carolina de Alto Songo, de Guillermo Loyola Ruíz, "por el alto nivel de análisis, conceptualización y enfoque científico al estudiar una obra y su puesta en escena realizadas por jóvenes valores".

El jurado de fotografía, integrado por Vicente Revuelta, Fernando Hastié y Orlando Silvera, otorgó el premio de imágenes de puesta en escena al Ensayo fotográfico La cuarta pared, de Juan Enrique González Careaga (Kike), "por el alto nivel de profesionalidad mostrado en la técnica fotográfica y en el reflejo de una imagen escénica". El premio de retrato fue para El espejo (actriz de la Opera de Pekín), de Gonzalo Hernández Arocha, "al destacarse en el conjunto de las obras presentadas en este género y considerarla una búsqueda original en el concepto de retrato teatral". Acércate, de Edilia Barroso, obtuvo mención "por el resultado expresivo obtenido en el tratamiento de una imagen en movimiento".

Una exposición de las mejores fotos concursantes fue inaugurada en nuestra sede.

A partir de esta edición, Tablas publicará las obras premiadas.



tablas

Ensayo fotográfico La cuarta pared

PREMIO



Tablas inicia una nueva sección con el objetivo de reflejar informativamente los estrenos de las artes escénicas en el país, la cual brindará a críticos, investigadores y público en general, datos sobre el quehacer del movimiento teatral cubano, más allá del alcance -limitado- de nuestra sección de crítica. Este fichero, cuya primera entrega corre el riesgo de ser incompleta, reclama la colaboración directa de los creadores, desde los grupos y proyectos, para lograr una información exhaustiva, ilustrada con fotos y fragmentos de las reseñas publicadas en la prensa plana.

Octubre-noviembre-diciembre, 1989

UN GRANO DE ORO

(Basado en el cuento El gallo pinto, de Carballido Rey)
 coreografía: Narciso Medina
 música: José María Vitier
 asesoría dramática: René de la Cruz (hijo)
 principales intérpretes: Luis Mariano Nápoles, Manolo Vázquez, Isabel Blanco y Luis Roblejo
 Danza Contemporánea de Cuba
 Teatro Mella
 estreno: 1.10.89

DEDALO

coreografía: Rosario Cárdenas
 dramaturgia: Salvador Lemis
 diseños de escenografía: Roberto Gottardi
 diseños de vestuario: Eduardo Arrocha
 intérpretes: Regla Salvent
 Danza Contemporánea de Cuba
 Teatro Mella
 estreno: 6.10.89

YA NO HAY FIRMAMENTO

(contracción de la pieza homónima de Antonin Artaud y de su pantomima El chorro de sangre)
 dirección: Liuba González Cid
 asesoría teatral: Herminia Sánchez
 diseños de escenografía y vestuario: Liuba González Cid
 principales intérpretes: Daldee Veloz, Ernesto Tapia, Walfrido Serrano, Mariela Bejerano, Norberto Echemendía, Orlando Ferrand y Liuba González Cid
 Grupo Almacén de los mundos
 Sala Antonin Artaud
 estreno: 17.10.89

JUANA DE BELCIEL, MAS CONOCIDA POR SU NOMBRE DE RELIGION COMO JUANA DE LOS ANGELES

autor: José Millán
 dirección: José Millán
 asesoría teatral: Lilian Vázquez
 asesoría musical: Edesio Alejandro
 diseños de escenografía y vestuario: José Millán y Rafael González
 diseño de luces: Pedro Ramírez (Piri)
 asistente de dirección: Juan Carlos Maurén
 principales intérpretes: Daisy Fontao, Jorge Cao, Elena Huerta, Ramón Ramos, Miguel Rojas, Orestes Pérez y Sergio Prieto.
 Grupo Rita Montaner
 Sala El Sótano
 estreno: 20.10.89

EL BOTICARIO, LAS CHULAPAS Y CELOS MAL REPRIMIDOS

versión y dirección: Berta Martínez
 (sobre el libreto de Ricardo de la Vega)
 dirección, montaje y adaptación musical: Juan Piñera
 asesora musical: Marta Valdés
 diseño de vestuario, escenografía y luces: Berta Martínez
 teclados: Marieta Veulens, Ninfa Piñera y Juan Piñera
 asistente de dirección: Estela Padrón
 principales intérpretes: Miriam Learra, María Elena Soteras, Yolanda Zamora, Inés María López, Corina Mestre, Leticia Martín, Daniel García, Luis Otaño, Pancho Villalvilla, Erdwin Fernández (hijo) y José Raúl Cruz.
 Teatro Estudio
 Sala Hubert de Blank
 estreno: 4.11.89

ROPA DE TEATRO

autor: Manuel Galich
 dirección: Manuel Fernández Paz
 asesoría teatral: Salvador Lemis
 diseños de escenografía y vestuario: Osvaldo Joya
 diseño de luces: Humberto Cal
 coreografía y selección musical: Alberto Méndez
 asistente de dirección: Margarita Pérez
 principales intérpretes: Angel Enrique Díaz, Manuel Fernández, Doris Vargas, Nancy López, Carlos González.
 Grupo El Galpón
 Sala Mariana Grajales
 estreno: 8.11.89

LA HIJA DEL REY RENE

autor: Gertrudis Gómez de Avellaneda
 versión y dirección: Yulky Cary
 música: Matilde Calderius
 diseños de escenografía y vestuario: Yulky Cary
 coreografía: Roberto Molina
 principales intérpretes: Marietta Sánchez, Carmen Fragozo, Rafael Lahera y René del Pozo
 Grupo Anaquillé
 Casa de Comedias
 estreno: 15.11.89

HABLA BAJO, SI NO YO GRITO

autor: Leilah Assumpcao
 versión al español: Jesús Gregorio
 dirección: Miguel Montesco
 asesoría teatral: Rigoberto Espinosa
 asesoría musical: Edesio Alejandro
 diseños de escenografía y luces: Miguel Montesco
 diseños de vestuario: Frank Alvarez
 asistente de dirección: Juan Carlos Maurén
 intérpretes: Elsa Camp y Jorge Luis Alvarez
 Grupo Rita Montaner
 Sala El Sótano
 estreno: 18.11.89

ANTOINE MARIE JOSEPH ARTAUD, MUTILADO POR LA SOCIEDAD

coreografía: Víctor Varela
 música: Carlos y Víctor Varela
 diseños de escenografía y vestuario: Víctor Varela
 diseño de luces: Víctor Regal
 intérprete: Marianela Boán
 Grupo Danza Abierta
 Teatro Principal de Camagüey
 estreno: 27.11.89

LA MAS FUERTE

(sobre la obra homónima de August Strindberg)
 coreografía: Marianela Boán
 música: Schoenberg
 diseños de escenografía y vestuario: Ricardo Reymenta
 diseño de luces: Víctor Regal
 principales intérpretes: Georgina Marín y Jeanette Moreno
 Grupo Danza Abierta
 Teatro Principal de Camagüey
 estreno: 27.11.89

EL QUE QUIERA AZUL CELESTE

autor: Amado del Pino
 versión y dirección: Pedro Angel Vera
 diseño de luces y escenografía: Tony Díaz
 diseño de vestuario: Diana Fernández
 música: Enrique González
 asistente de dirección: Alberto Curbelo
 principales intérpretes: Juan Alberto Crespo, Héctor Pérez, Jorge Félix Ali, Virgen Suárez, Coralia Rodríguez y Gloria Bryce.
 Teatro Arte Popular
 Sala Antonin Artaud
 estreno: 29.11.89

SUEÑOS BOCA ARRIBA

autor: Tomás González, basado en textos suyos y de Carlida Oliver
 dirección: Tomás González
 actriz: Elvira Valdés
 Café Teatro Brecht
 estreno: 1.12.89

AYANU

guión y coreografía: Manolo Micler
 diseño de vestuario: Manolo Micler
 diseño de luces: Carlos Replado
 cantantes: Lázaro Ross y Zenaida Armenteros
 percusionistas: Guillermo Marquez, Ramiro Pedroso y Alberto Villarreal
 principales intérpretes: Jorge Dixon, Alexander Varona, Río Méndez y Leonardo Martínez
 Conjunto Folklórico Nacional
 Teatro Principal de Camagüey
 estreno: 3.12.89

Estrenos

OBIAYA FUFEELE

(coquito sagrado que no sirve para nada)
 autor: René Fernández Santana
 dirección: René Fernández Santana
 asesor teatral y asistente de dirección: Víctor Reyna
 asesor folklórico: Angel Luis Serviá
 asesor musical: Fabio R. Hernández
 diseño de máscaras, vestuario y escenografía: Zenén Calero
 principales intérpretes: Miriam Zulueta, Rubén Dario Salazar, Migdalia Seguí, Lázaro Riera y Lea Milagros Hernández

Teatro Papatote
 Sala Papatote
 estreno: 9.12.89

¿QUIEN DIJO QUE ESTO NO ES AMOR?

autor: Elías A. Torriente
 dirección: Orietta Medina
 principales intérpretes: Orietta Medina, Alejandra Egido, Enma Robaina, Faustino Pérez, Luis Orlando Sánchez, Jorge Fernández, Ricardo Leyva

Grupo Cubana de Acero
 Sala Antonin Artaud
 estreno: 12.12.89

UN ELEFANTE QUE OCUPA MUCHO ESPACIO

autor: Laura Devetach
 dirección: Nelda Castillo
 música: Ireneo García
 principales intérpretes: José A. Alonso, Almi Alonso, Ivanesa Cabrera y Suzette Martínez

Grupo Buendía
 Teatro Buendía
 estreno: 15.12.89

L'IMAGE DE L'IMAGE DE L'IMAGE DE...

coreografía: Jessica Llano
 asesoría musical: Alberto Ramón y Oriente López
 diseños de escenografía y vestuario: Jessica Llano
 diseño de luces: Víctor Regal
 principales intérpretes: Janet Moreno, Jessica Llano, Andrea Ardito y Luis Ernesto Ruiz

Grupo Danza Abierta
 Sala Alejo Carpentier
 estreno: 15.12.89

DIBUJO INTERIOR DE JOSE CLAUDIO BRINDIS DE SALAS

coreografía: Leandro Soto
 diseños de escenografía y vestuario: Leandro Soto
 diseños de luces: Ramiro Maseda
 intérprete: Javier Monier
 actuación especial de la violinista Marta Duarte
 Conjunto Folklórico Nacional
 Teatro Mella
 estreno: 22.12.89

NO PERDER AL CANTOR

(sobre el cuento Los dos ruseñores, de José Martí)
 versión y dirección: Oriol de la Torre
 música: Juan Marcos Blanco
 diseños de escenografía y vestuario: Gabriel Hierrezuelo
 principales intérpretes: Roberto Bertrand, Reina Cueto, Roberto Perdomo, Alicia Mondevil, Julio Prieto y Nelson González

Grupo Teatro Irumpe
 Teatro Mella
 estreno: 22.12.89

EL GRITO

autor: Raúl Alfonso
 dirección: Raúl Alfonso
 música: Jorge Sanfil
 diseños de escenografía: Homar Sosa y Pierre Rivero
 actores: Raúl Alfonso y Antonio Arroyo
 Sala Antonin Artaud
 estreno: 28.12.89

of
 estrenos

EN TABLILLA

• El Conjunto Folklórico Nacional participó en la XXXIII edición del Berliner Festtage, esta vez dedicado a la danza, con una amplia muestra de su repertorio y con la realización especial de un «Sábado de la rumba» conducido por el investigador Rogelio Martínez Fuié, quien desarrolló tres temas fundamentales: Tumba francesa, baile de los orishas y rumbas.



• *Godot*, coreografía y puesta en escena de Víctor Varela con Danza Abierta, interpretada por Marianela Boán, Georgina Marín y el propio autor, obtuvo el segundo premio que otorga el Festival Internacional de Coreografía Contemporánea Saitama '89 de Japón, uno de los eventos más importantes de la especialidad en el mundo. Para la competencia, celebrada entre el 1ro. y 6 de noviembre, se presentaron más de un centenar de títulos, de los cuales sólo clasificaron diecisiete coreografías de seis países.

El prestigioso jurado, presidido por los coreógrafos Birgit Cullberg (Suecia) y Charles L. Reinhart (EE.UU.) otorgó el primer premio a la obra defendida por la RFA, segundo premio compartido a obras de Cuba y EE.UU., y tercer y cuarto premio a dos obras de Japón.

SUSCRIBASE A
 SUBSCRIPTION TO
tablas

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 14.00) Europa (\$ 15.00). El resto del mundo (\$ 16.00).

From every part of the world you can receive the magazine of Cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 14.00) Europe (\$ 15.00), other parts of the world (\$ 16.00).

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES
 Publicidad y Promoción
 Obispo No. 461 Apartado 605
 Ciudad de La Habana. CUBA

Ediciones Cubanas



• El Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz asistió a la presentación de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de José R. Brene, en la comunidad La Güinera, ubicada en la periferia de la capital. La función del Grupo Plaza Vieja, bajo la dirección de Huberto Llamas, fue organizada por el Fondo Cubano de Bienes Culturales en saludo al IV Fórum Internacional de Artes Escénicas de la UNEAC.

El escritor Miguel Barnet, en las palabras de presentación, afirmó: «Creo que ha sido muy acertada la selección de *Santa Camila* (...) en ella se vuelcan problemas de carácter político, conflictos nacionales y temas alusivos a la idiosincrasia del cubano. El hombre marginal atrapado en su más flagrante contradicción: la de vivir un proceso transicional. Y verse obligado a una ruptura con su pasado para obtener la salvación social mediante las vías socialistas. El marco de La Güinera resulta, pues, el más adecuado para tratar este tema tan candente en los años 60.»



Con la fachada de un edificio en construcción como marco escenográfico y la participación de cincuenta vecinos procedentes del antiguo barrio insalubre que compartieron la escena con destacadas figuras como Daisy Granados, Luis Alberto García, Tito Junco y Eloísa Álvarez Guedes.

la función fue una oportunidad singular de intercambio entre los creadores y los miembros de la comunidad.

Una vez finalizado el espectáculo, Fidel departió con los invitados al Fórum, con los artistas de la puesta en escena y con los trabajadores de La Güinera.



• El consagrado mimo Ladislav Fialka ofreció una función única en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana con varios números de su repertorio. En su breve visita, el maestro checo impartió una clase magistral y mostró videos de otros espectáculos suyos en encuentros con creadores y críticos cubanos, donde manifestó su interés por regresar a Cuba con su grupo para presentar sus montajes más recientes.

• Desde Barcelona, invitado por la Asociación Hermanos Saíz, nos visitó el grupo Arca, con la puesta en escena de *Marco Polo o viceversa*, que se presentó en la sala Alejo Carpentier del Gran Teatro de La Habana. Escrita y

dirigida por Jesús Molina Roche, la obra relata el encuentro de dos mendigos en un parque y por medio de la magia del teatro rompen la cuarta pared y establecen una hilarante comunicación con el público.

UNEAC

• El IV Fórum Internacional de Artes Escénicas de la UNEAC se celebró en la capital entre el 23 y el 25 de octubre, con la participación de delegados cubanos e invitados de siete países. Bajo el lema «El teatro en el mundo de hoy» fueron debatidas trece ponencias, entre las que resaltaron «La teatralidad en la danza», de Ramiro Guerra; «La fuerza del conflicto en el teatro de hoy», de Norah Hamze y Oscar Vázquez, «Crítica de la actuación», de Roberto Gacio y «El teatro cubano de hoy ¿crisis? material o de valores?» de Humberto Arenal.

SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA
tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province):

PAIS: _____
(Country): Letra de Molde por favor (Block Letter, please)



GRUPO DE MEDIOS MTS

DEL 1 AL 12 NOVIEMBRE - 89

cádiz · en · madriz

FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO

TEATRO MIO (Cuba)

Tercer Molinche de Abelardo

Del 1 al 2 de Nov. 20:00h. 4 y 5 de Nov. 21:00h.

ACTORAL-80 (Venezuela-Argentina)

Uff de Juan Carlos López

Del 1 al 2 de Nov. 20:00h. 4 y 5 de Nov. 21:00h.

LOS CLASICOS

La tribu que desciende a la noche

Del 1 al 2 de Nov. 20:00h. 4 y 5 de Nov. 21:00h.

CIRCO GRAFITTI (Brasil)

usted va a ver lo que va a ver de Roberto Góes

Del 1 al 2 de Nov. 20:00h. 4 y 5 de Nov. 21:00h.

Música y colorido en La Chulapona

Vea pág. 46

