

tablas

revista de artes escénicas. No.1/1992



• CELCIT
en La Habana

• EL ACTOR
valoraciones de Gené
y Vicente Revuelta

ESPECIAL
FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO





La ciudad de La Habana se convirtió en la "capital del teatro" durante los días comprendidos entre el 28 de agosto y el 8 de septiembre pasados, al servir de anfitriona a los 9 países participantes en el Festival Internacional de Teatro. Las 57 puestas en escena concentraron al público habanero y a numerosos invitados en las salas del Teatro Nacional, el Teatro Mella, el acogedor Hubert de Blanck, la diminuta sala El Sótano, el espacio alternativo Brecht, con su café-teatro e incluso se extendió hasta otras zonas de la ciudad. Fue un encuentro de amigos.

De especial importancia resultó la inauguración de la sede en Cuba del CELCIT, ocasión que se propició durante el Festival, como el momento más adecuado para anunciar los objetivos y aspiraciones de esta institución.

Los teatristas se reunieron no sólo para asistir a las 82 funciones, sino también para participar en los numerosos eventos especiales que tuvieron lugar.

Alrededor del tema del actor y su importancia en la escena -aspecto al que está dedicado el Festival-, directores, dramaturgos, escénografos y diseñadores, debatieron ampliamente, brindaron sus testimonios, indagaron, cada uno según su especialidad, en aquellos aspectos más polémicos y controvertidos. La simultaneidad de 7 talleres, tanto de práctica actoral, como de dramaturgia vinculada al proceso del actor, todos con personalidades reconocidas en el medio teatral iberoamericano como pedagogos, fue tal vez uno de los focos de mayor interés para teatristas cubanos y extranjeros por la posibilidad de confrontar disímiles experiencias. Asimismo, las mujeres tuvieron la ocasión de conversar y discutir en su foro sobre aquellas preocupaciones más acuciantes que tienen las féminas dedicadas al teatro.

Aún queda de qué hablar. Para conocer detalles sobre esta "orgía teatral", será preciso leer este número de la revista TABLAS, dedicado especialmente al Festival, un evento que no hubiera sido posible sin el esfuerzo de todos aquellos que aman el teatro y por él luchan.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

Tablas. No. 1/1992

Revista del Consejo Nacional
de las Artes Escénicas de Cuba.

Calle Línea # 505 e/ D y E. Vedado. La Habana. Cuba.

Directora:
Yana Elsa Brugal

Editor:
Armando Correa

Redactores:
Laura Fernández Jubrías
Mónica Alfonso

Diseño y realización:
Orlando S. Silvera

Secretaria:
Jacqueline Puebla

Portada: Cómeme el coco negro, La Cubana, España.
Foto: Hastié. Reverso de portada: El tío Francisco y Las
Leandras, Teatro Estudio, Cuba. Foto: Expósito. Reverso
de contraportada: La secreta obsenidad de cada día,
Teatro Itinerante, Venezuela (arriba). Yepeto, Grupo En-
sayo, Perú (abajo). Fotos: Hastié.

Promoción y Difusión. Artex Promociones Artísticas y
Literarias S.A. 5ta. Avenida No. 8010, La Habana. Cuba.
Telef. 2-7547. Telex: 511619.

Representante en México. Proarte. Promociones Artísticas
S.A. de C. V. Av. Insurgentes Sur No. 421, bloque B
despacho 404, C.P.06100 México, D.F. Telef: 2641535. Fax:
5645152.

Representante en Chile. Gerardo Alvarez. San Antonio No.
385 oficina 401. Santiago de Chile. Telef: 332241/399320.
Telex: 241309. Fax: 392331.

Representante en España. Fuentetaja Promociones S.A.
Atocha 55. 3er. Centro Madrid España 0041-6770.

Coedición: Consejo Nacional de Artes Escénicas-
Editorial Rino, S.A. de C.V.

Agradecimiento especial al teatrista mexicano
Luis de Tavira

TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven
originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión
de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.



Ministerio de Cultura

MENSAJE FIT '91 DE LA HABANA

Juan Carlos Gené 4

DECLARACION FINAL 5



CEL CIT: PARA UN TEATRO VITAL

Rosa Elvira Peláez 6

ACTOR Y DRAMATURGIA

Juan Carlos Gené 8

ETICA Y ESTETICA ACTORAL

Vicente Revuelta 13

DIVERSOS ENFOQUES

DE LA TECNICA ACTORAL 16



TEATRISTAS OPINAN 18

LUIS DE TAVIRA: Todo mi quehacer
dimana del teatro

Luis Suardíaz 22

**PEDRO GYNT, LA AVENTURA DE
LOS SUEÑOS**
Ileana Azor 25

**LA SECRETA OBSENIDAD
DE LA ESCENA**
Laura Fernández Jubrías 29

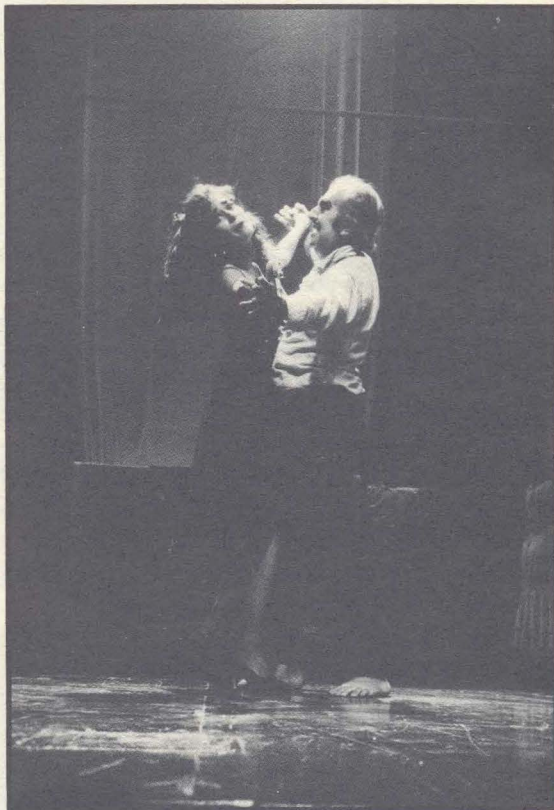
**DE ¡AY, CARMELA Y YEPETO:
UN UNICO MAR**
Eberto García Abreu 32

LA FIESTA DE LA CUBANA
Roberto Gacio Suárez 38

ECLIPSE CON AGUA REAL
Amado del Pino 41

**JOSEFINA TAMBIEN TRIUNFO
EN LA HABANA**
Rigoberto Espinosa 44

**DEL SUEÑO DEL MAGO AL DELIRIO
DEL POETA**
A. del P. 48



FABRILES: EL PECADO O LA CULPA
E. G. A: 51

LOS JUEGOS DEL INICIAL
Raciel Reyes Geada 55

**OPTICA CUBANA
DEL ESPECTACULO**
Neysa Ramón 59

TABLILLAS 62

**ESPECTACULOS
PARTICIPANTES** 64

Mensaje Fit '91 de La Habana

MENSAJE DEL DIRECTOR ADJUNTO DEL CELCIT, JUAN CARLOS GENE,
AL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE LA HABANA, CUBA/1991.



Una vez más la comunidad teatral internacional se ha dado cita en un punto del planeta, para convivir durante algunos días cotejando trabajos, ideas, certezas y desconciertos. Un nuevo Festival Internacional de Teatro abre este foro con ese objetivo, siempre saludable, siempre enriquecedor, siempre generador de más estrecho conocimiento y contacto. Pero en este caso, la circunstancia de ser éste el Festival Internacional de La Habana, da a esta sesión un carácter especialísimo que, sin duda, mucho tiene que ver con la presencia entre nosotros de tantos y tan calificados grupos y teatristas.

Si bien la integración del continente es cada día materia de mayores y más serias reflexiones y acciones concretas; y si la cultura ha representado siempre la vanguardia de la tarea integradora, creemos ha sido Cuba, desde los inicios de su proceso revolucionario, quien desde la política oficial del Estado, comenzó una acción firme en ese sentido, creando ámbitos de resonancia precisos para el pensamiento y la expresión artística de los latinoamericanos.

Por eso el Festival Internacional de Teatro de La Habana, Cuba, constituye para todos nosotros un encuentro pleno de significaciones. Es el acto de la comunidad teatral del mundo que por sí mismo expresa la natural inserción de Cuba en la comunidad latinoamericana de naciones, que todos deseamos y necesitamos ver concretada en todos los niveles; es la declaración implícita, por parte de la comunidad teatral del mundo, de que Cuba y su pueblo, su futuro y su presente, constituyen una parte sustancial de nuestra esperanza; es el encuentro que, junto a los que año a año se producen en la geografía de expresión ibérica, y cuyo punto

de confluencia máximo se produce en Cádiz, expresa la existencia de América Latina en una comunidad cultural iberoamericana de profunda raíz y enorme extensión física y humana.

Por otra parte, este Festival de La Habana dedicado al actor y su significación en el teatro de hoy, centra la energía de su expresión en el hombre; porque el actor es el hombre mismo en situación de representación conformando el hecho teatral fundamental sin el cual el teatro deja de ser. El hombre es quien conforma culturas y pueblos, naciones y comunidades continentales y a quien corresponde la soberanía sobre nuestro planeta. Permitir que el actor planifique con su presencia creadora el espacio escénico ante el público, es reafirmar la dignidad de la especie humana y la fe en un destino de paz para ella. El hombre latinoamericano, pues, es el centro expresivo de este Festival de La Habana, Cuba: y, a partir de esta categoría, existente y día a día clara, afirmamos la necesidad de una comunidad iberoamericana y una comunidad mundial. Esa que en el teatro vive en cada encuentro de esta naturaleza.

Este será el sentido de los espectáculos y de todo el nivel teórico y reflexivo que se desarrollará paralelamente a ellos. Y de los ricos encuentros no formales que la convivencia de estos días producirán.

El CELCILT quiere, al expresarlo, saludar al Festival Internacional de Teatro de La Habana, y a cuantos posibilitaron su concreción; y a todos los que han respondido con su presencia a esta convocatoria, expresando así lo que hará el teatro (que es decir para los hombres), significa estar hoy, juntos, en La Habana. Muchas gracias.

Al concluir el V Festival Internacional de Teatro de La Habana, Cuba, los participantes consideran necesario expresar:

1.- El valor de este encuentro teatral con su diversidad de propuestas formales y de contenido en un clima de confrontación, respeto y libertad.

2.- El cumplimiento de los seminarios, talleres y debates proyectados con alto espíritu de participación y la deseada diversidad de criterios.

3.- La función social que el Festival ha cumplido en la medida en que el encuentro de los teatristas ha estado acompañado de la presencia masiva del público cubano.

4.- El afianzamiento de un circuito internacional guiado por unos mismos objetivos de los que forman parte los Festivales de Cádiz, Bogotá, Manizales, Caracas, Uruguay, Brasil, Argentina, Puerto Rico, Canarias y España y esperamos que a partir de ahora y de un modo regular, el Festival de La Habana.

5.- El reconocimiento al esfuerzo de los organizadores para que en las actuales circunstancias materiales los grupos hayan encontrado los medios necesarios para realizar los espectáculos y desarrollar normalmente su convivencia.

6.- La consolidación de la presencia del teatro cubano en el proyecto América Europa 92, en el que participan 8 países Iberoamericanos a través de una versión de la novela "Concierto Barroco" de Alejo Carpentier.

7.- La recuperación para el desarrollo de este proyecto y la permanente dedicación al Teatro Iberoamericano de un nuevo espacio en la antigua Iglesia de Santo Tomás de Villanueva, así como la apertura de una sede del CELCIT en la Ciudad de La Habana.

8.- El nacimiento de una serie de programas de intercambio tanto, a nivel de espectáculos como en el campo pedagógico y teórico entre los participantes.

9.- La gratitud a los organizadores y a cuantos han hecho posible este Festival con la esperanza de que constituya una contribución al mejor futuro del pueblo cubano.

En la Ciudad de la Habana, a los 8 días del mes de septiembre de 1991.

Declaración final

CELCIT: para un teatro vital

El teatro es para ver. Pero grullada sublime. Pero también para leer, y para remover experiencias, debates, búsquedas. Es para vivirlo con intensidad, locura y cordura. Proyectándose en sentido tan diverso como complementario, desde hace 17 años ha venido ampliando y consolidando sus labores el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), con sede en Caracas, presidido por María Teresa Castillo y con Luis Molina como director general.

Las siglas de esta entidad son signos vitales para el teatro iberoamericano. Aunque Cuba, en este tiempo, no estuvo ajena, es con el FIT de La Habana 1991 que cerró su eslabón en la cadena laboriosa del CELCIT.

Luis Molina, presente en el FIT, comentó que la inauguración de la filial cubana del CELCIT y la suma de la antigua iglesia de Villanueva al Circuito Iberoamericano de Espacios Teatrales Integrados -uno de los empeños de la entidad dentro de su perspectiva de integración regional- afianzan una nueva etapa de trabajo con posibilidades muy enriquecedoras para el movimiento cubano, a la vez que se viabiliza con más efectividad la contribución de la experiencia cubana al teatro iberoamericano. El CELCIT -recordó- organiza los eventos especiales (talleres, encuentros, seminarios, etcétera) de varios festivales internacionales, y a partir de 1991 incluye al de La Habana. También cuenta con unidades de formación (diferentes niveles) en Caracas, Buenos Aires y Cádiz, y apoya los talleres y cursos que generan las filiales.

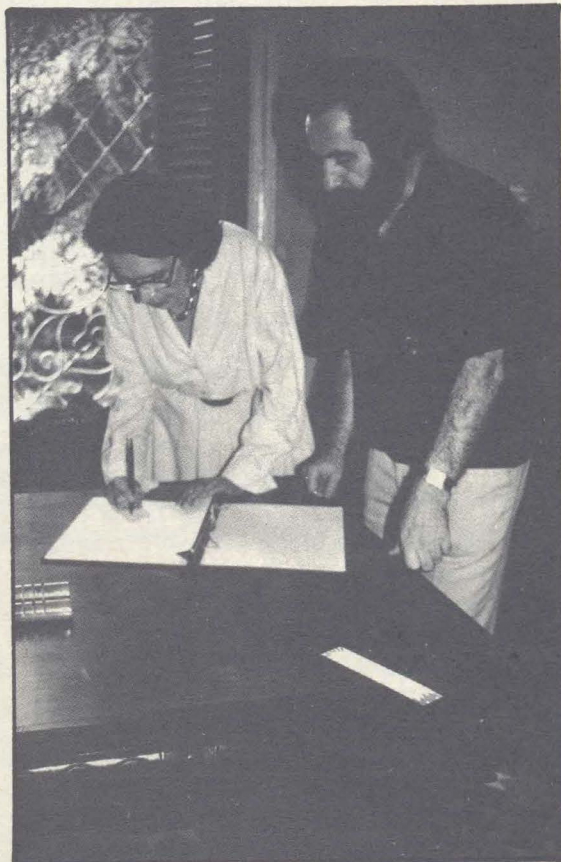
Finalizado el FIT, Raquel Revuelta, presidenta de la filial cubana del CELCIT, reconoció que lo iniciado en septiembre va a reportar mucho beneficio al movimiento teatral cubano, en parte por la calidad

6 que avala los empeños encaminados por el CELCIT.

Cuba ganará -dijo- en el propio desarrollo de su teatro, y paralelamente podrá moverse en un circuito internacional, lo cual es provechoso como experiencia.

Corresponde ahora a nuestros teatrístas -indicó Raquel Revuelta- trabajar, ver qué hacer para representar al país en esos escenarios internacionales que se nos garantizan.

Fotos: Silvera



● Raquel Revuelta y Luis Molina firman Acta de constitución de la filial cubana del CELCIT.





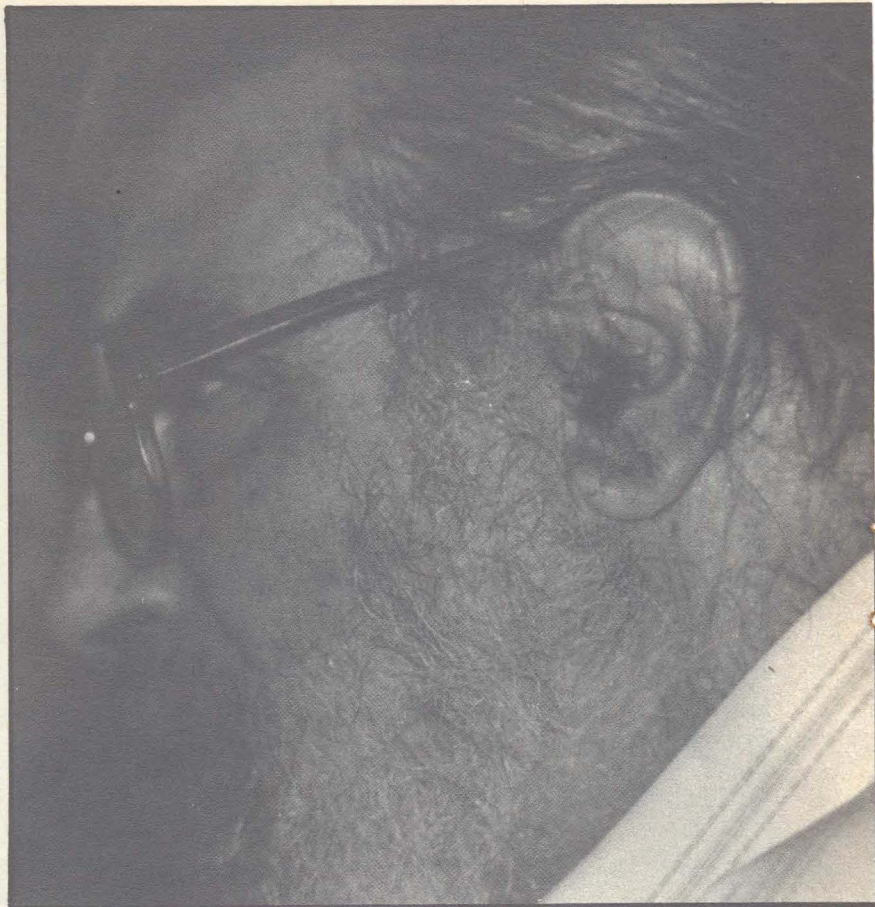
● Sede del CELCIT en La Habana.

● Iglesia Villanueva. Espacio integrado al Circuito de teatros iberoamericanos.



En concreto, lo que Cuba hará con sus instalaciones CELCIT se definirá en breve. Después de octubre, tras los intercambios propiciadob por el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, es que comienzan a perfilarse las numerosas ideas, y toman su peso específico las prioridades. Por lo tanto, la Casa del Teatro, sede del CELCIT en La Habana, deberá ser capaz de promover una genuina atmósfera de actividades creativas: conferencias, talleres, representaciones, debate de textos... Tocante a la antigua iglesia de Villanueva, los planes se iniciaron con el equipo de investigación y creación teatral conducido por Vicente Revuelta, que contará con teatristas invitados, cubanos y extranjeros. Este creador dirigirá, asimismo, la versión escénica de **Concierto barroco**, de Alejo Carpentier, con la cual nuestro país se suma a uno de los proyectos CELCIT para 1992, que reúne a varias naciones, y que tendrá promoción internacional.

Dos temas trascendentes referidos a la práctica actoral son abordados en sendas ponencias que TABLAS reproduce a continuación. Estos textos de Juan Carlos Gené y Vicente Revuelta, fueron presentados y debatidos durante las sesiones del Seminario Actor y teatro hoy, que se desarrolló como parte del programa de los Eventos Especiales del FIT '91 de La Habana.



Fotos: Silvera

ACTOR Y DRAMATURGIA

Juan Carlos Gené

En la historia del arte, difícilmente se encontrarán dos elementos tan interdependientes, tan ligados entre sí a través de un proceso de milenios, como en el teatro lo están y lo han estado siempre, actor y dramaturgia.

En el principio era el actor. Y hoy sigue siendo el actor el sujeto del código fundamental del teatro, el único sin el cual el teatro desaparece; el protagonista vivo, el cuer-

po material que con su acción crea lo teatral. Ningún otro elemento es indispensable a ese grado. Y según era en el principio, sigue siendo el actor el teatro mismo

Pero entre aquel principio remoto en tiempos tribales y los más cercanos del ditirambo dionisíaco (miles de años en que la cultura se gesta y el teatro ya es en ese oficiante), hasta nuestro tiempo,

está el breve período de la dramaturgia; sólo dos mil quinientos años. Pero es, precisamente, con la aparición del código literario de la representación, que el actor y con él el teatro mismo, alcanzan un nuevo sentido que llena el hecho dramático con un poderoso impulso creativo. Es probable que podamos situar ese nacimiento cuando Esquilo introduce el segundo actor, el protagonista que en adelante se confrontará con el corifeo y con el coro.

Y hablamos de Esquilo, quien inevitablemente nos evoca Agamenón, Casandra, Clitemnestra, Electra, Orestes... Personajes, seres de ficción literaria creados por el dramaturgo y destinados a tomar vida material en el actor. Sófocles instalará en el escenario y para siempre a Edipo y a Creón, a Tiresias y a Antígona. Sobre coturnos y tras de las máscaras, esos personajes monumentales vivían en los cuerpos de los actores.

Es precisamente el personaje teatral, el elemento renovador que aporta la dramaturgia, quien al irrumpir en el teatro lo modifica totalmente. Y es esta formidable creación lo que hace del brujo danzante propiciador de buena cacería, del devoto poseído que blandiendo el tirso se deja arrastrar por la correría delirante que sigue el cortejo de Dionisos, un creador de nuevo cuño llamado actor.

En primera instancia podría verse, entonces, una relación de causa-efecto entre dramaturgia y actor. Pero no nos resulta difícil intuir, al intentar reconstruir ese proceso histórico, que para que Esquilo se haya atrevido a proponer la creación de este nuevo protagonista, algo profunda y ricamente elaborado había roto el marco de origen oriental de aquellas primitivas explosiones de entusiasmo dionisiaco; y la forma coral (forma literaria) ya había aparecido y su corifeo ya al frente de ese coro desde hacía mucho tiempo. Ese pueblo griego tan artista, había transformado ya la desbordada orgía sexual y sádica, en un rito de cantos y danzas ritmadas de muy refinada elaboración.

Y para que tal hecho pudiera ocurrir, aquel tiempo debía haber ge-

nerado ya una nueva raza artística de hombres en quienes era posible depositar esa superlativa responsabilidad. Los actores, pues, comenzaban a conformarse definitivamente y a su vez posibilitan el nacimiento de la dramaturgia, del código literario de la representación.

Cuando Esquilo inventa de alguna manera el personaje teatral al introducir el segundo actor, un proceso mutuo de enriquecimiento y fecundación ya estaba operando. Y con el personaje, el actor adquiere su significación definitiva, al mismo tiempo que la presencia y el talento actorales realimentarán la literatura dramática. Se trata de un proceso que el occidente cristiano vivirá, a partir del Renacimiento, con total desenvoltura, haciendo girar todo el fenómeno teatral alrededor del eje personaje-actor.

En ese teatro, lo dramático será alrededor de Hamlet, de Macbeth y de Falstaff; de Harpagón y de M. Jourdain; de María Estuardo, Hernani y del Príncipe de Homburg; y luego, partiendo de Nora, de Borkman y de Hedda Gabbler, llegará hasta Willy Loman y Blanche Dubois, hasta Puntilla y el Juez Azdak. Cinco siglos de teatro centrado en un gran personaje, concebido literariamente por el dramaturgo y destinado a ser materializado (corporalizado) por el actor, devenido en ese proceso un creador altamente especializado para la interpretación de esos personajes.

En estos cinco siglos que parten del reencuentro con la antigüedad clásica producido en el Renacimiento, se desarrolla al máximo esa estrecha interdependencia entre actor y dramaturgia; el actor se desarrolla y crece creativa-

mente en la medida en que los poetas dramáticos crean personajes que, en su grandeza, demandan su interpretación por grandes actores; pero a su vez, es el modo cómo el actor concibe y realiza su trabajo y cómo la tradición va formando a ese actor, lo que incentiva en los dramaturgos el desarrollo de un teatro centrado en los grandes personajes.

También sabemos que, a lo largo de toda esta historia, existe paralelamente un teatro de antigua raigambre que no creó compromisos con la literatura y que permaneció en la feria y en la calle, popular, más corporal que verbal y tan vivo que su documentación histórica es desproporcionadamente escasa si se compara con su inmensa vitalidad. Su ejemplo más brillante es la "commedia dell'arte".

Y por otra parte, en los mil años medievales durante los cuales se conforma la Europa generadora del otro teatro, la unidad estaba dada sólo por la fe, y es desde ella que se generan formas teatrales colectivas como los misterios, en las que la literatura dramática cumplía un escaso papel. Y aún así, para llegar a manifestaciones dramáticas con textos dramáticos de todos modos rudimentarios, debemos esperar hasta los siglos de la baja edad media, ya mucho más próximos a nosotros. Con el hundimiento del mundo antiguo, mueren también las antiguas lenguas, de cuyas semillas van naciendo lentamente los lenguajes que hoy existen y actúan como vivos. De modo que la dramaturgia, como toda la literatura, se conforma a través de ese milenio, junto con la lengua misma.

El proceso teatral que llamaremos "oficial", el que desde el Renaci-

miento se desarrolla como teatro de corte o como protegido por reyes y nobles, el mismo que luego de la Revolución Francesa heredará la burguesía, nace a partir del rencuentro con la tradición esquiliana y con la tragedia y la comedia clásicas. Y se sabe del formidable proceso de cambio y de secularización del mundo que comienza en aquel Renacimiento; y cómo "el hombre", es decir el individuo como ser autónomo, adquiere un nuevo valor que, en tres siglos apenas, generará la democracia, pasando antes por la ruptura traumática de la Reforma.

El teatro de estos siglos es un teatro de grandes personajes, porque son siglos de permanente crecimiento humanístico, de engrandecimiento del concepto del hombre. Y nada como el teatro para presenciar torrentes de riquísima vida humana en el tiempo de la representación. En el teatro el hombre realizó, aliando la creación literaria a la desafortunada carnalidad de los grandes actores, el gran monumento vivo a sí mismo, a la esperanza de un grandioso destino para la especie.

Las dos guerras mundiales de este siglo frenaron ese proceso de creciente optimismo y el corte abrupto sobreviene en fecha precisa: el 6 de agosto de 1945. Ese día, al hacer explosión la primera bomba atómica sobre Hiroshima, la humanidad inicia un nuevo proceso; en él se ve el hombre ante un espejo que le devuelve una imagen humillante: la del aprendiz de brujo que ha desatado las potencias oscuras de la materia y ya no puede controlar las consecuencias de su acción, inmanejable para su pobre experiencia de simple aprendiz. El gran destino que el individualismo huma-

nista imaginó, ha terminado en este callejón sin salida, y, naturalmente, muchas ilusiones se han derrumbado. Y para derrumbes contemporáneos, el del muro de Berlín es suficientemente emblemático y efocuente.

Ideas e ideologías entraron en crisis de profundos cuestionamientos. Y con ellas, el lenguaje que las expresara. Y la disolución que la narrativa preanunciara desde Joyce, entra en el teatro con su discípulo, irlandés como él y que en lengua francesa y a partir de **Esperando a Godot**, realiza el funeral del personaje teatral.

Hemos entrado en la llamada post-modernidad: estamos más allá de las ilusiones de los tiempos modernos, los que nacieron en aquel glorioso "quatrocento". Después de Beckett, el teatro se vuelve hacia aquella línea antiquísima, la que desde la farsa atelana atraviesa la historia hasta Chaplin, los Hermanos Marx, el clown circense, el mimo, el acróbata; se vuelve hacia la danza, hacia sus orígenes; y el cuerpo del hombre aparece mutilado de verbalidad o usando la palabra desconceptualizada y despojada de ideología. Se vuelve el teatro hacia aquella parte de sí mismo que quizá nunca se hizo demasiadas ilusiones sobre el gran destino humano; se vuelve hacia una vitalidad instintiva pero también carente de esperanza. Y ésto, inevitablemente desvitaliza toda vitalidad.

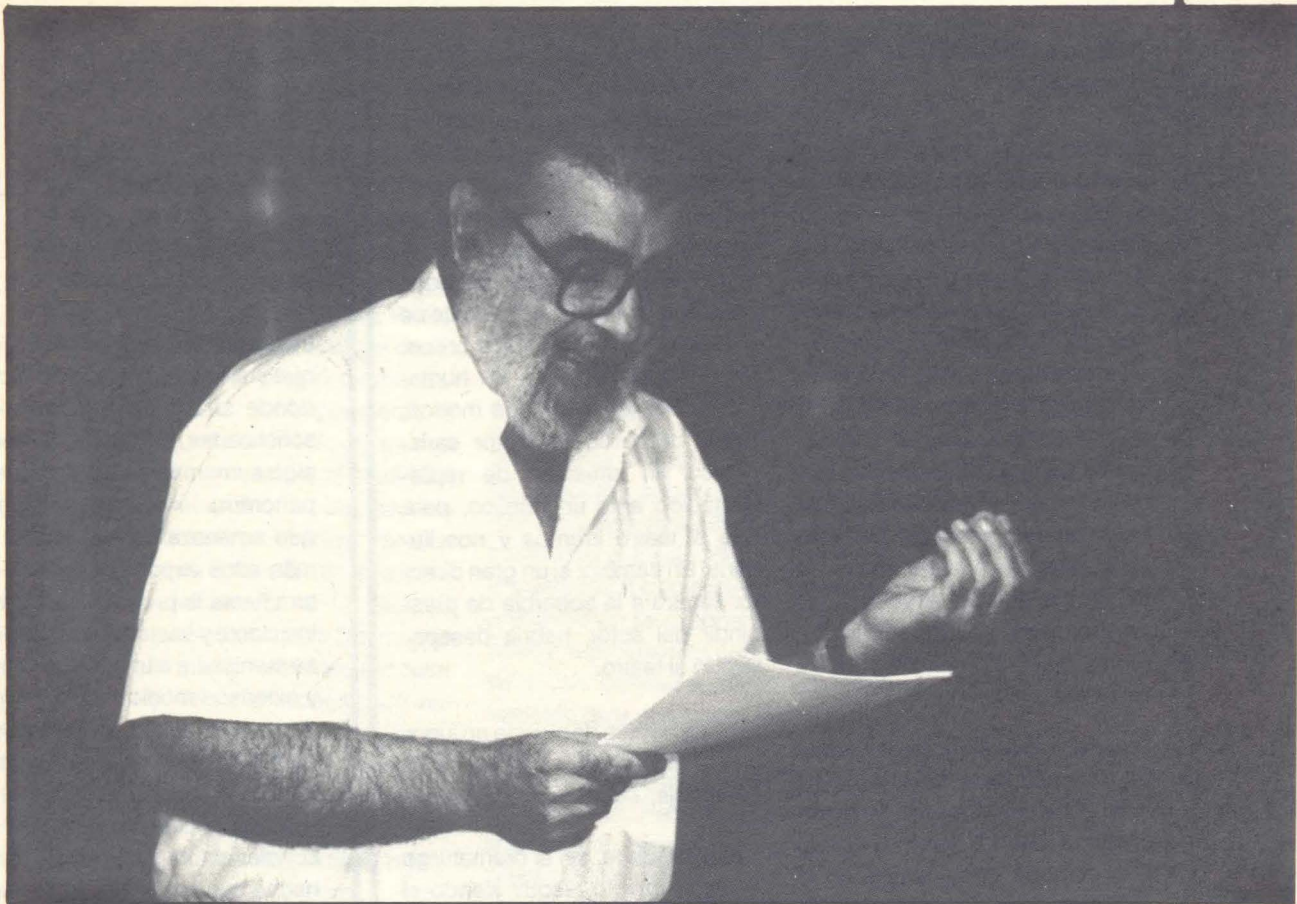
Asistimos a un ocaso del gran personaje teatral, simultáneo con un ocaso de la gran dramaturgia. El gran dramaturgo contemporáneo, Heiner Müller, no crea personajes; retoma aquellos históricos, los que ya forman parte de mitos fundamentales de nuestra

cultura, y los torna fantasmas fragmentarios y profundamente ambiguos, salvo en la obsesiva capacidad humana de auto destrucción.

Y este proceso es inseparablemente acompañado por el actual oscurecimiento de la función actoral. La maravillosa verbalidad de los grandes personajes pierde razón de ser, porque los hombres nos estamos quedando sin discurso. No hay gran personaje sin gran verbalidad construida por el dramaturgo, estructurando con ella un accionar modificador para esos sujetos apasionantes sin los cuales el teatro pierde algo de lo mejor de sí.

Es cierto que los hechos de la historia sobrepasan en buena medida nuestra capacidad para cambiarlos. La historia es; y eso es todo. Pero también es cierto que se trata de la historia que estamos viviendo y, por lo tanto, está lejos de haberse dicho en ella la última palabra. Y es cierto también que, por ahora, sólo podemos formular preguntas de difícil o de imposible respuesta.

Así podemos recordar que mil años separan la desaparición del teatro clásico de la antigüedad de la irrupción del teatro occidental del gran personaje. Y que de los anteriores mil años que van del milagro griego del siglo V a C., al siglo V de nuestra era, donde puede ubicarse quizás el confuso comienzo de la Europa medieval, hay un brevísimo período de unos setenta años en que la gran tragedia literaria florece y se extingue. Una chispa de increíble luminosidad que desaparece con fulminante rapidez. Y tienen que pasar mil quinientos años para que esa chispa reencienda quinientos años de grandeza literaria y actoral.



Esos fueron los plazos de aquel proceso. Pero hoy el tiempo corre a velocidad inusitada y los procesos se cumplen en plazos alucinantemente breves. Y el ocaso del eje dramaturgia-actor, bien puede ser un signo de muerte; y es lícito preguntarse si esa muerte ocurrirá. Pero es también lícito preguntarse si el hombre contemporáneo ha decidido aceptar su propia muerte como especie.

Yo, personalmente, y pidiendo excusas por posición tan personalizada y, quizás, primaria, no la acepto. Sencillamente porque no renuncio a la esperanza. Y creo que la post-modernidad renuncia a ella cuando se instala complaciente en su pragmatismo y en su propia resignada disolución, decretando el fin de la historia.

El gran discurso dramático que creara el genio poético aliado con el genio actoral, respondió a una gran esperanza, que se concretó en la imagen teatral de seres humanos con colosal pasión de vida llamados personajes. Que la esperanza se transformara en superstición (perversión que toda fe corre el riesgo de sufrir), no cambia lo que de esencialmente legítimo tenía y tiene esa esperanza. Por eso sigue constituyendo una fiesta superlativa para los hombres, presenciar la creación de un gran actor encarnando un gran personaje. Y que la fiesta se haga menos frecuente, tampoco cambia que el hecho continúe constituyendo una experiencia incomparable.

Creo cometeríamos un gran error

si decretáramos cancelada la era de los grandes personajes. Sería un síntoma, por otra parte, de desesperanza. Que el teatro se vuelva a sus fuentes originales y busque parte de su identidad perdida en sus corrientes menos literarias, constituye una renovación saludable y bienvenida; ante todo, porque como siempre, la renovación reside en el regreso a lo más antiguo y primordial. Que el actor se integre a ese universo más instintivo y en alguna medida, más vital, es signo positivo de cambio de fuentes creativas y, por lo mismo, señal de nueva vida.

Pero no creo que el teatro deba renunciar a un aspecto esencial de su identidad, la que está impresa en la gran tradición teatral de occidente, cuyo centro de gra-

vedad está en el personaje teatral generado literariamente por el dramaturgo.

Se trata, en definitiva, de la propuesta de una vela de armas. Velamos, ante todo, por las ideas; renunciar a ellas es renunciar a la esperanza. Velamos por despojar al verbo humano de su común uso de ocultación y tergiversación; porque renunciar al verbo es aceptar la mordaza como parte normal de la anatomía; y recordando a Brecht que señalaba que "si las vacas hablasen entre sí, no existirían los mataderos", velamos insistiendo tercamente en que la palabra, el don por excelencia de los hombres, puede ser instrumento de su afirmación y de su dignidad.

De una nueva esperanza depende la concepción de una nueva vida. Y de ella depende la nueva creación dramática y actoral que coloque nuevamente en el escenario a las grandes criaturas de ficción que durante siglos expresaron esa esperanza.

Se dirá que el mundo no parece marchar en esa dirección. Aparentemente, no. Pero el teatro puede constituirse en el espacio donde velamos por ese latido del pulso de la esperanza. Y nos corresponde a los hombres de teatro mantener viva esa llama. En una tradición teatral viva, la que es capaz de asimilar todo lo nuevo cuando es vital, profundo y auténtico, ese fuego vive permanentemente. Pienso que el eclipse actual no debe desviarnos. Nuestro actor de hoy creo debe formarse y vivir el ejercicio de su arte abarcando la totalidad de su posibilidad. En esa totalidad, la gran tradición tiene un eje que creo volverá a mover ese universo con renovado brillo, sin que para eso debamos esperar demasiado.

Con el ocaso actual de la gran dramaturgia, el actor ha quedado solo. Pero esto no constituye en mi criterio su gran oportunidad. No por nada el espacio ha sido ocupado por el director, el nuevo mago creador de grandes o de fallidas imágenes teatrales. Y el teatro ha entrado en un desequilibrio que, independientemente de sus actuales indiscutibles brillos, lo va despojando de su humanidad. Porque, de todos modos, sigue bastando un actor carismático en situación de representación ante un público, para que el teatro irrumpa y nos ilumine. En cambio, si un gran director llegara a la soberbia de prescindir del actor, habría desaparecido el teatro.

Si el actor hace de su vida un jugar a ser otro; si ese otro no es el personaje, ¿quién jugará a ser?

El actor puede, sin el dramaturgo y por sí mismo, seguir siendo el teatro. Pero el actor sabe que realiza un teatro demasiado fugaz, inestable y veleidoso. Como la vida contemporánea, es cierto.

¿Pero es ésta la vida que queremos?

Partiendo de algo muy concreto que sucede en la sociedad actual donde se imponen las técnicas sofisticadas, podemos observar algo sumamente extraño. Ante un panorama realmente aterrador que amenaza destruir desde los más altos exponentes de la cultura hasta la propia naturaleza, la insistente y vasta información que se suministra a través de intensos y extensos medios nos hace perder la conciencia de esa catástrofe. En una palabra: la información detallada en vivo y en directo, anula la capacidad de conciencia implícita en el propio hecho que observamos. Se exponen las consecuencias. Así desde los desastres que estamos provocando en la naturaleza, nuestra intervención inconsciente e irresponsable, hasta las masacres bélicas, el hambre y la ignorancia de una gran parte de la humanidad, pueden ser observadas en sistemas cada vez más sofisticados y desde una relativa estabilidad por unos cuantos privilegiados y desde lugares alternos donde, de un día para otro, puede volverse lo que fue el lugar del espectador, la escena de la acción terrible.

El afán de dominio económico y político usa la técnica para cegar las perspectivas de un futuro al menos más racional.

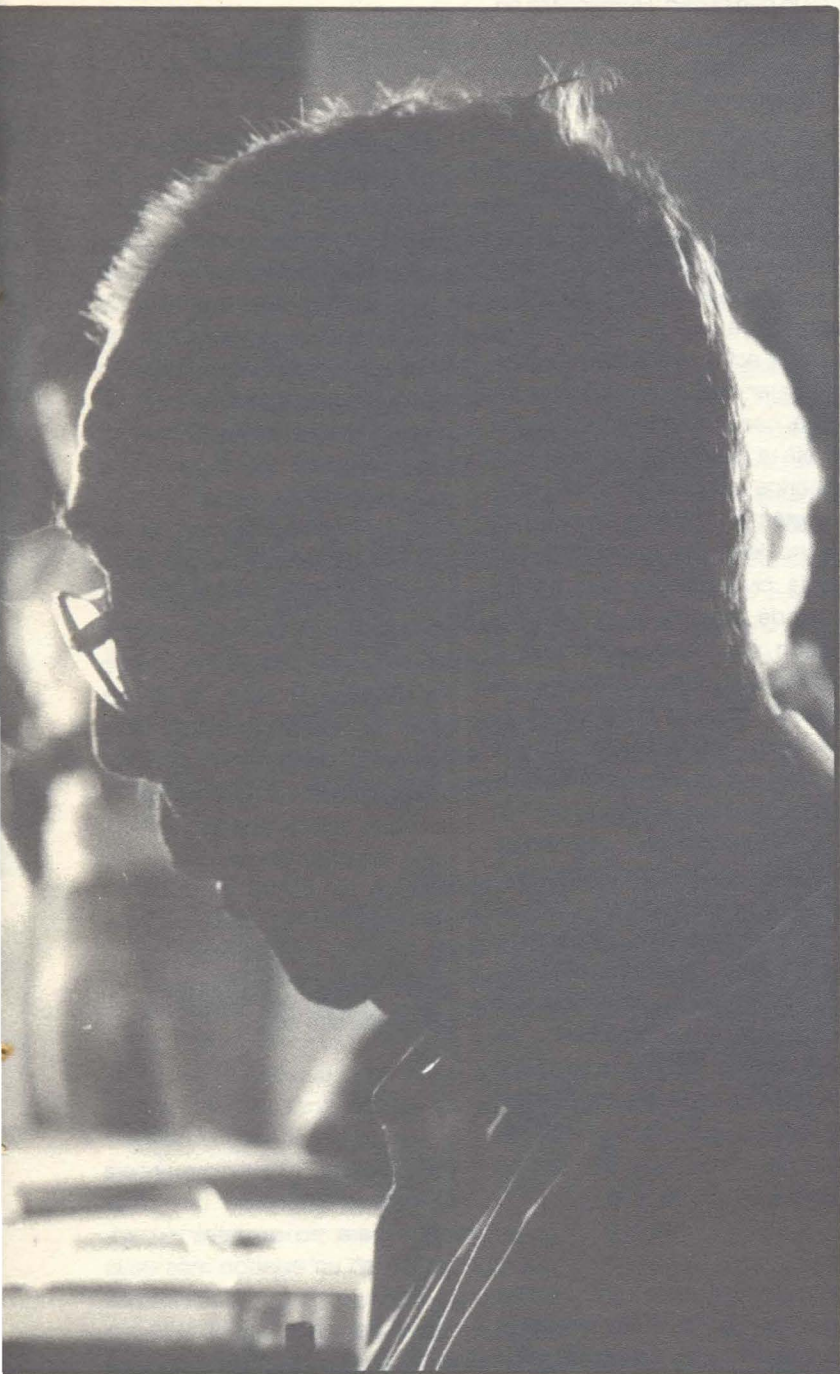
Diariamente somos bien informados de nuestra imposibilidad para cambiar la realidad; y la resistencia de la conciencia a per-

Caracas, agosto de 1991.

ETICA Y ESTETICA ACTORAL

Vicente Revuelta

Fotos: Silvera



derse totalmente se manifiesta a través de estados llamados síndromes ansioso, depresivo. La mayoría, no sé si para mayor desgracia, canalizan esas ansiedades a través de orgiásticos conciertos de rock o de teorías seudoespirituales y conformistas.

Para tal estado de información hay muchos tipos de alienación. Si estas observaciones apocalípticas forman parte de la realidad en la que estamos todos insertados de una u otra manera, ¿qué cosa podemos intentar aquellos que por destino o por vocación somos responsables de mantener la cultura, las tradiciones y la identidad de los pueblos? ¿Cómo insertar nuestra poca conciencia en esta lamentable enajenación? ¿Cómo alertar, cómo ofrecer caminos, cómo tomar decisiones provechosas y lúcidas ante esta carencia?

Ante una situación tan difícil no hay muchos caminos. Cualquier opción que aluda a una toma de conciencia individual y a una intención de unirse a otros para modificar en algo nuestras vidas, ya es válido. Pero creo considerar ante todo y como primera necesidad de un intelectual en estos tiempos, el propio trabajo que haga sobre su propia conciencia de individuo. El acto necesario y primario de reflexionar sobre sus propios mecanismos y automatismos.

No podemos llegar a fraternizar orgánicamente sobre un ideal sociocultural si no hemos tomado conciencia de nuestro papel como individuo irremplazable, enfrentado al presente, aquí y ahora, en cada momento a través de cada gesto social, en cada acción consecuente.

Sólo creo que en primera instancia, puede hacerse posible una acción personal y relativamente libre, y tal vez con posterioridad la acción más determinante y fuerte de un grupo cultural, un grupo artístico, en fin, un grupo de teatro.

Considero por lo tanto que el primer deber del actor es inducir y ser capaz él mismo de actuar con una conciencia equivalente a una ética del mundo que proteja la fraternidad.

Pero ante todo el actor debe aclarar su propio personaje en la realidad. Debe ser consciente de lo que él como individuo representa dentro del escenario histórico que le corresponde y que él también ha elegido. No es posible ofrecer un esclarecimiento para la acción concreta del espectador, si el propio conocimiento de nosotros mismos no es tan profundo como el que pretendemos inducir.

Sé como todos ustedes que estas ideas no son nada nuevas. Son solamente algunas cosas fundamentales que han sido olvidadas. Sabemos que el artista, así como el científico, nunca menosprecian la observación de la realidad que

lo circunda, conjuntamente con su propia observación subjetiva. Analiza e investiga su individualidad como fuente original del conocimiento de los otros hombres, de las otras culturas y del universo.

Sabemos que los grandes maestros lo han hecho. Humanistas como Stanislavsky, cuya ética perseguía un teatro con T mayúscula y un actor con A mayúscula para poder colocar al hombre sobre el escenario con su esencial condición y alta dimensión. Brecht, que quiso liberar al teatro de la mecánica hipnótica del espectador relacionado emotivamente con el actor, para que actuando sobre ambos, actor y espectador pudieran jugar la acción escénica, efímera, cambiante, modificable, no sujeta a una finalidad fatal sino histórica condicionada sin valores eternos. Antonín Artaud, que dentro de la vorágine de la técnica de la civilización eurooccidental, hubo de encarnar en sí mismo la pasión del visionario, y que el contacto con las culturas vivas de Nuestra América profetizó el regreso del rito al teatro. Lo que haría surgir de nuevo la fuente de vida original del teatro: el rito. Un actor que al comunicarse con un estado superior de conciencia hace al espectador de tal acto testigo de presencias poéticas y espirituales, portadoras de energías positivas y evolutivas. De esta manera la función ética del actor es para nosotros sinónimo de una acción lúcida, consciente y consecuente frente al estado real del mundo en este tumultuoso fin de siglo.

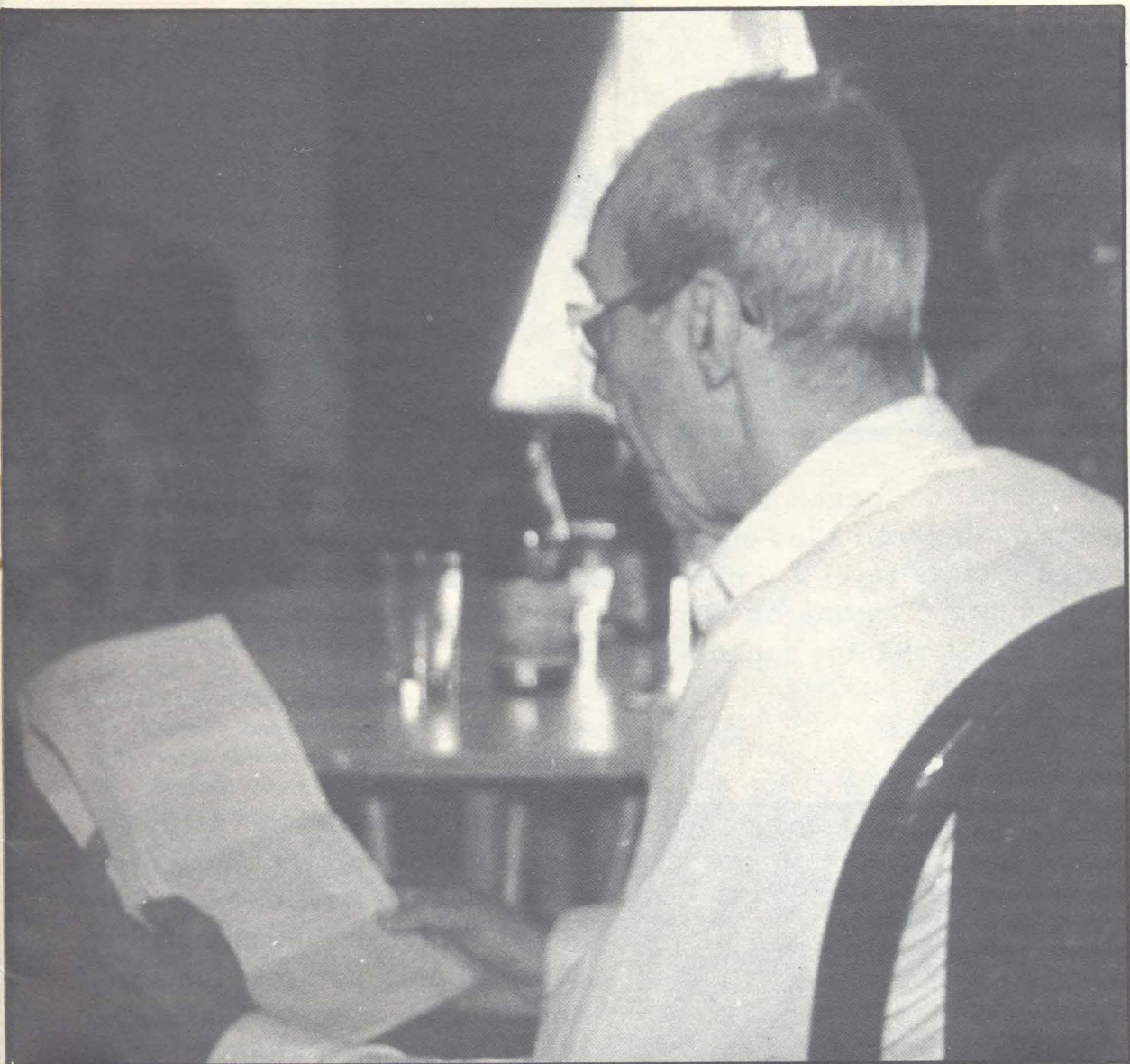
Y desde luego que esta premisa ética entra en una amplia relación con los valores estéticos. Pero

ambos han de tener como primer objetivo el resistir con rebeldía a todas las fuerzas oscuras que amenacen al pensamiento humanista. Así, de tanto valor puede ser una estética que exponga de un modo hondamente crítico la destrucción de la cultura como aquella que, volviéndose ejemplo encarnado de posibles utopías, muestre nuevas posibilidades de convivencia humana.

La expresión y creación de lo extraordinario en un espacio y un tiempo real enmarcado y organizado y al mismo tiempo competente y complementario de lo que falta en la otra realidad, la de todos los días. Un espacio y un tiempo donde el actor se muestre en aproximaciones donde el amor, la libertad y la fraternidad se materialicen en actos poéticos e imágenes conceptuales.

Un cuerpo lleno de energía, un rebelde que a través de su acción resiste y vence el oscuro mundo de la violencia ciega. Y lo más difícil de lograr, que este acto poético y material deberá ser aceptado aún por los enemigos y ese acto solo puede ser competente si posee el valor del hecho artístico. Un hecho imposible de ser reducido a mercancía, que cumple su función en los centros emocionales e intelectuales del testigo de ese acto.

Por lo pronto, lo más urgente para el actor es emprender una fuerte lucha para no convertir su vocación en un eslabón más de la vorágine consumista. Debemos reconocer en nosotros que ser actores es una necesidad que



nos nace de sobrevivir y superar una realidad que no aceptamos. Hay que luchar con la tentación aniquiladora del reconocimiento superfluo, que no es otra cosa que nuestra propia conversión en mercancía. Debemos ser muy conscientes de que en el estado actual de enajenación general, nuestras intenciones más puras pueden pasar inadvertidas. No existe la necesidad de un teatro que nos quiera hacer despertar; ello es parte de la falta de conciencia general.

La tarea es ardua. Se trata de esclarecernos, como actores desarrollar una expresión física y una ética espiritual que haga aparecer en nuestros hechos artísticos una energía insustituible y poderosa.

Estas posiciones monacales, casi podríamos decir, tienen su papel modesto pero resistente.

Estas microculturas, estos laboratorios podrán y pueden iluminar algo de este mundo oscuro y vio-

lento. Habremos de trabajar en lo vertical como el que cava un pozo para volver a encontrar nuestros orígenes y celebrar la fraternidad de los pueblos cuyas culturas tejen la trama de nuestra idiosincrasia.

Con la convicción que de la unión de un grupo con ideales comunes, más allá de los sistemas, más allá de los idiomas, el teatro debe adelantarse para anunciar la visión de la paz que el mundo alcanzará en el futuro. ■



FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

talleres

Foto: Silvera



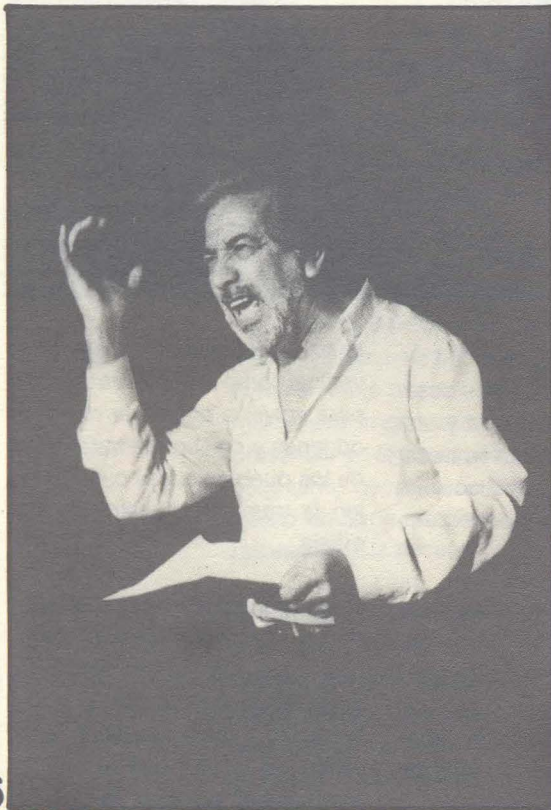
● Rossana Peñaloza

Alrededor de doscientos teatrístas asistieron a los siete talleres que entre el 2 y el 7 de septiembre sesionaron como parte de los eventos especiales del Festival.

Diversos enfoq

● Franklyn Caicedo.

Foto: Hastié



"El ritual del mandala" estuvo a cargo del director, actor y profesor Vicente Revuelta, de Cuba; el "Taller de entrenamiento corporal para actores" fue conducido por la coreógrafa peruana Rossana Peñaloza y el "Teórico sobre la práctica actoral" impartió el director y profesor mexicano Luis de Tavira.

"Acercamiento al personaje" fue el tópico que desarrolló Alberto Isola, actor y director de Perú. Por su parte Paulo Lisboa y Ghillerme Marques de la Compañía Absurda de Brasil ofrecieron un "Taller de Interpretación e"Improvisación".



● Luis de Tavira.

Foto: Silvera

ues de la técnica actoral



● José Sanchis Sinisterra.

● Cía. Absurda.

Foto: Silvera



El actor y profesor chileno Franklin Caicedo trabajó también sobre "Improvisación, acción y personaje", mientras el escritor y director español José Sanchis Sinisterra centró su taller en el tema "Dramaturgia actoral".

17

Foto: Silvera

Cuando aún los aplausos del auditorio indicaban que el FIT de La Habana no había concluido, algunos participantes decidieron dejar constancia en nuestras páginas acerca de sus valoraciones y experiencias con relación a la fiesta teatral iberoamericana. Son éstas, notas dejadas amablemente en una carpeta de hotel, escritas a mano o pronunciadas al calor de una cordial despedida. Ellos tienen la palabra.

1991

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

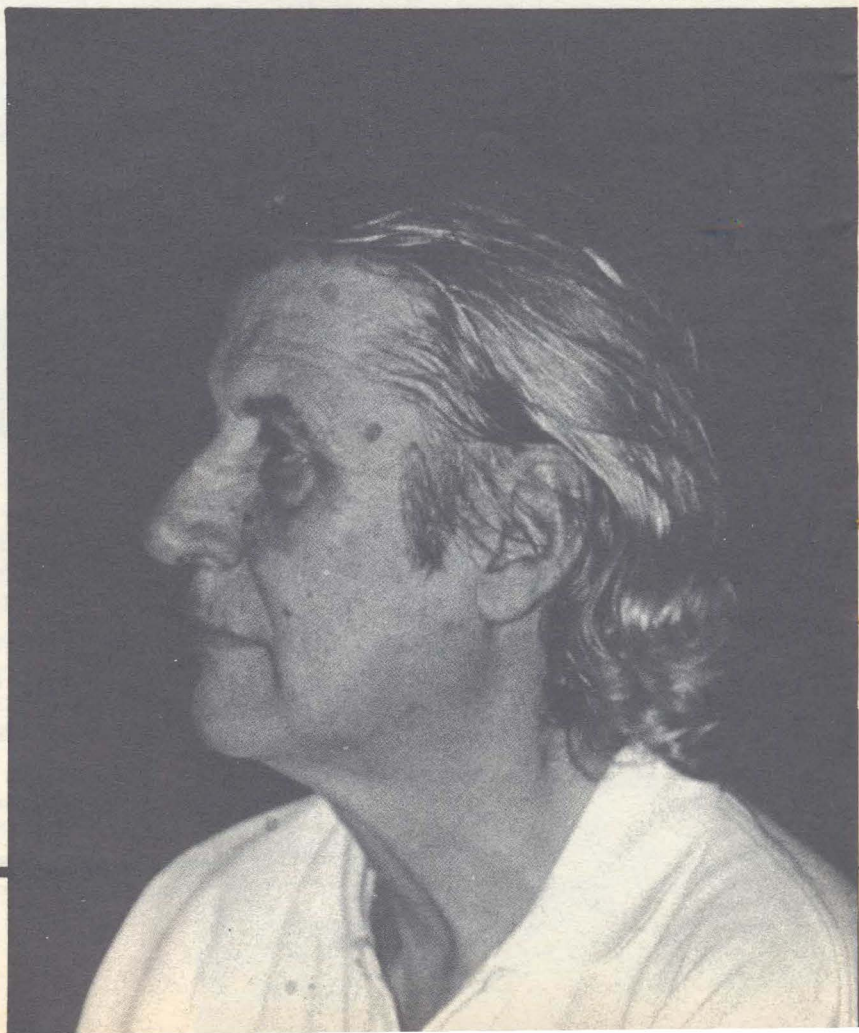
TEATRISTAS OPINAN

JOSE MONLEON. Director de la Revista *Primer Acto*.

Fotos: Silvera

Del Festival de La Habana podrían decirse muchas cosas. Veintitantos espectáculos y una densísima actividad paralela dan para mucho, por más que, lógicamente uno tenga que elegir entre lo mucho programado; en definitiva, el festival de La Habana, como la mayor parte de los festivales latinoamericanos, son hijos del ya legendario festival de Nancy que planteaba la idea del encuentro permanente, de las opciones múltiples por encima de la posibilidad de verlo todo. En realidad la fórmula propone la existencia de tantos festivales como opciones posibles, puesto que según la elección surgen lecturas de valoraciones distintas. Quizás un juicio general posible sería el de señalar la presencia de un teatro diversificado en sus formas y en sus contenidos. Nadie puede hablar de una línea dominante. Y

18 así junto a espectáculos asen-



tados en la solidez de sus textos -como es el caso de las obras de Sanchis Sinisterra, Cossa, Alberti o el mismo Ibsen- hubo otros concentrados en la expresión gestual y algunos como es el caso de **Cómeme el coco**, negro avalado por la decisiva participación del público. En otro orden también podría hablarse de la confrontación entre la investigación formal, deshistorizada, de trabajos como **Cuarteto para cuatro actores** y otros como es el caso de **Desamparados**, de Alberto Pedro Torriente, que concilia la búsqueda de un estilo complejo y poco habitual con la inequívoca referencia crítica a la realidad contemporánea. Abundaron los espectáculos unipersonales o de muy poco reparto, pero tampoco faltaron esfuerzos ajustados a los niveles de los teatros nacionales como fue el caso de las compañías mexicanas y venezolanas.

Podríamos seguir en esta dirección señalando la diversidad de los trabajos programados que corresponden por lo demás a la también diversa situación cultural y política de los países invitados.

Quede lo dicho como prueba del carácter abierto del encuentro de La Habana. Una apertura que se manifestó también en las distintas actividades paralelas, ricas unas, menos ricas otras, pero precedidas -al menos aquellas en las que he participado- por una actitud crítica nada temerosa de la discrepancia.

La asistencia de público, la absoluta normalidad con que todo ha discurrido, la ya tradicional cordialidad de estos encuentros latinoamericanos y la afable hospitalidad de los cubanos, han sido otros rasgos fundamentales sobre todo si consideramos los problemas materiales del país y las circunstancias políticas del mundo.

JUAN MARGALLO. Teatrista español, director del Festival Iberoamericano de Cádiz.



Sin dudas, el FIT '91 de La Habana ha dejado en mí una excelente impresión, pues los objetivos y el diseño del evento que en un inicio nos propusimos fueron cumplidos casi en su totalidad. La amplia participación del público habanero es uno de los aspectos que más me llamó la atención; la suya fue una respuesta cálida y abierta.

Con relación a los espectáculos, pienso que se presentaron cuatro o cinco puestas en escena de mediana calidad, pero esto no resultó significativo pues prevalecieron los buenos trabajos y una gran diversidad de estilos.

En el apartado de los Eventos Especiales organizados por el CELCIT, se ofrecieron foros, seminarios y talleres de mucha calidad

que contribuyeron a la relación y el intercambio de experiencias entre los creadores que participaron.

Quiero destacar la atención que tuvimos por parte de la prensa. Es realmente increíble que a pocos días de la clausura de los Juegos Panamericanos y el esfuerzo que cubrir las incidencias de los mismos conlleva, tanto la prensa escrita, como la televisión y la radio, apoyaron en todo momento las actividades del FIT.

Por último quiero expresar que son pocos los festivales en el mundo donde la totalidad de los participantes permanecen juntos hasta el final y pueden intercambiar experiencias en foros, talleres y seminarios.

OMAR GRASSO. Director Argentino.

Un festival es mucho más que los sucesos notorios. Un festival es un encuentro humano profundo, una constatación de métodos de trabajo y formas de vida. Balance de logros y equivocaciones, los sentimientos afloran como un torrente sin límites.

Si esto ocurre habitualmente, el encuentro en La Habana nos ha conmovido de forma inusitada. Los que venimos amamos a Cuba desde siempre. Su ya histórica lucha por la dignidad, ennoblece a este pueblo dulce y hospitalario. Pero esta vez, bloqueo mediante, encontramos ojos tristes debajo de la firme resolución de resistencia a las atroces presiones internacionales. Convivimos con las necesidades de cada uno y a veces nos daba vergüenza de ser tan bien tratados, sabiendo que nuestros queridos amigos hacen equilibrios en la lucha cotidiana. Por eso nos vamos indignados ante la injusticia de que otros pueblos se erijan en jueces, tratando de imponer sus formas de vida, sin la grandeza de aceptar las diferencias. En todos los campos, políticos, sociales o individuales, un ser humano debe aceptar al otro en sus convicciones y respetarlo; siempre y cuando no atente contra la vida o la salud de un semejante. Cuánto más necesario es ese respeto, si hablamos de relaciones entre países. Se podrá decir que muchos cubanos tienen añoranza de aperturas mayores. Es posible que tantos años de autodefensa hayan originado algunas rigideces. Pero entonces, qué mejor que la apasionada confrontación de ideas. Los distintos pueblos de la tierra deben luchar

20 por el futuro del mundo, futuro

que deben inventar entre todos, sin que el más fuerte imponga condiciones.

He soñado, en estos días, con diez millones de cubanos sin diferencias de partido, religión o elecciones afectivas, sentados en una intensa mesa de debate con otros amigos del mundo, cuestionando todo y experimentando todo. Iguales, codo con codo, sin dife-

rencias ni jerarquías, ¡qué hermoso es así, el primigenio sueño socialista! Ese sueño que está en la raíz de esta filosofía cuando engloba a todos por igual con los mismos derechos. Ojalá lo logren, lo logremos. Y recomencemos todo, no perdiendo nada. Es el profundo deseo de aquellos que, como canta el argentino Fito Páez, vinieron hasta aquí para entregar su corazón.





CARMEN MERA OLIVA. Periodista. CHILE

Cuando abordé el avión que me traería hasta La Habana, sabía que no se trataba de un viaje más.

Es la primera vez que he estado en este país. Las sensaciones han trascendido más allá de lo artístico y teatral, particularmente. Conocer de cerca a Cuba y los cubanos no es cosa fácil, ni difícil tampoco. Es diferente. Pienso que por eso, una no se olvida más de la isla.

Pero aquí me traía el teatro. El Festival Internacional de Teatro de La Habana, todo, gracias a la gentileza de los responsables de EITALC en Machurrucutu, y en La Habana, y especialmente de Raquel Revuelta, a quien tuve la suerte de conocer anteriormente en Cádiz, España.

Y aquí, en La Habana calurosa y desbordante, estaban todos. Primero reconocerse, conocerse y compartir. La "casa" de todos fue el Hotel Presidente, conocido por muchos como la "ex Casa de Chi-

le". Un edificio imponente, señorial. Como los que una ha visto en películas, nada más.

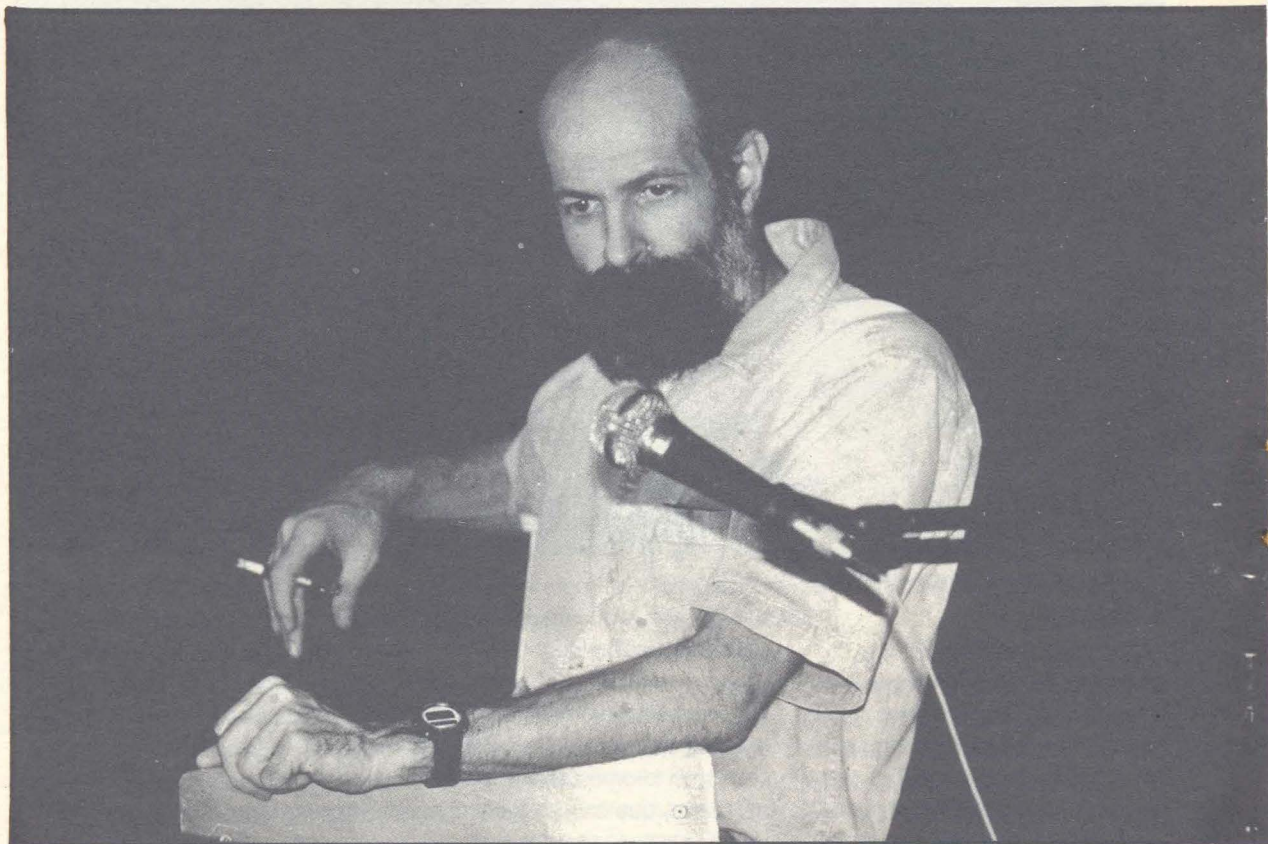
Un murmullo de acentos latinoamericanos, pero todos hablando el mismo idioma de la amistad y del teatro, que casi es igual. Para muchos, que visitábamos por primera vez esta capital, la idea era salir casi desesperados a las calles: a conocer La Habana, a los habaneros, a toda su gente. Pero ¡calma señores!. Aquí hay que irse con respeto. Con calma. Y me di cuenta que no estaba en mi frío costado de América Latina. Y ¡todo de nuevo!, con tranquilidad. Y así pude conocer los amigos cubanos, con sinceridad y cariño, con dificultades y facilidades. Pero, sobre todo, con mucha calidez.

Perdón que me haya detenido a conversar un poquito sobre mis sensaciones personales, pero era necesario. Luego vino la carrera entre un teatro y otro. Público culto y respetuoso el cubano, especialmente su juventud.

Imposible resulta ver y apreciar todo por la cantidad de espectáculos. Aparte de las puestas en escena, provechoso fue el quehacer a través de los "Eventos especiales", conociendo el pensamiento de dramaturgos, actores, críticos y teatristas en general.

Riqueza personal y artística me aportaron desde el experimentado Escambray hasta los jóvenes del Teatro a Cuestas, de Cienfuegos. Pasando por el Teatro Inicial con su **Juego de intereses**, hasta el llamativo **Murciélago**, del Estudio Lírico de La Habana. Cómo olvidar el profesionalismo de Perú con **¡Ay, Carmela!** y **Yepeto** o el Teatro Mío con su suplicante **Desamparado**; el reidero **Cóme-me el coco, negro**, con la compañía La Cubana de España, y **El eclipse** inquietante, de México. Todos tenían algo que aportarnos, sin olvidar a mi compatriota Franklin Caicedo con su **Emperador Gynt**.

Hay una palabra que emplean los cubanos y hoy la usaré:



Fotos: Silvera

Luis de Tavira: Todo mi quehacer dimana del teatro

Luis Suardíaz

Luis de Tavira (Ciudad de México, 1948) es un caso infrecuente en el mundo del teatro, porque participa de diversas experiencias literarias y artísticas sin abandonar su pasión inicial por la escena a la que ha dedicado más de veinte laboriosos años. Director de escena con cerca de cincuenta es-

22pectáculos profesionales a su

cargo, dentro y fuera de su país, animador de grupos y talleres universitarios, maestro de dirección, de actuación, de estética, ponente en seminarios y encuentros internacionales; en su visión global del fenómeno teatral conviven el poeta, el ensayista, el hombre atento a los conflictos íntimos y sociales, el investigador.

Hé vuelto a verle en ocasión del Festival Internacional de Teatro de La Habana 1991, y dos o tres veces hemos logrado escapar del abejero que todo múltiple encuentro cultural desata, para platicar de todo, y sobre todo de teatro.

Creo, dice de Tavira, que los festivales son útiles porque es la úni-

ca oportunidad de comparar el hecho teatral de varios países. El teatro es un hecho vivo y efímero, que requiere la presencia física. Viajan los libros, los filmes y cumplen su función. Pero este no es el caso del teatro que cuando pasa a otra forma expresiva -el cine, la televisión...- pierde su esencia. El cine es la fotografía en movimiento, y la visión de un cíclope: el ojo de la cámara. Pero sin representación, sin público no hay teatro. Y como no viajan los espectadores, los festivales permiten que viaje el teatro, aunque deba salir de su contexto, moverse en otros ámbitos y a veces en otro idioma -otros lenguajes, otras culturas- y lograr la comunicación por ese hilo intangible de lo espiritual que es todo arte. Es decir, ofrecer un hecho estético no una propuesta antropológica ni sociológica.

Para mí, continúa De Tavira, el teatro es una forma de conocimiento que no se expresa a través de otro medio. Si el arte y la ciencia buscaran lo mismo alguno sobraría, si el teatro no se realiza en sus límites, no será. El teatro vive del conflicto humano, pero lo muestra a través de la ficción. También es un arte del presente que enfrenta, en México y en el mundo, uno de los más grandes peligros de su historia: la estetización de la humanidad. El mundo ha agotado las posibilidades de cambio real, añade, ha renunciado al acontecimiento y vive en la dimensión del simulacro. A partir de la reproducción industrial de la imagen. Hasta las guerras son imágenes pre-grabadas, como ocurrió en el Golfo. Los ideólogos, afirma, han

sido sustituidos por la publicidad. El mundo se ha convertido en un gran Super-mercado donde todo se convierte en objeto de intercambio. Por eso digo que en esta época, el teatro, el arte en general, contribuye más a la estetización de la realidad que a su conocimiento. Existe una plusvalía estética en la que se soporta una plusvalía económica. Es lo que Marcuse llamaba el mundo unidimensional del consumo: La imagen publicitaria es la forma más eficaz de estetización, de enajenación de la realidad.

De Tavira, autor de **La pasión de Penteseilea**, obra teatral inspirada en una idea de Von Kleist, y que acaba de ser publicada en Madrid por la Asociación de Directores de Escena de España, escoltada por dos artículos de Juan Antonio Hormigón y Vicente Leñero, habla con llameante pasión de temas que lo incitan a la vigilia. Piensa que el teatro actual se repite, que los grandes creadores siguen haciendo muy bien lo que hacían hace dos décadas y que lo moderno ya no es nuevo: la tradición-vanguardia se ha roto, los vanguardistas han devenido clásicos.

Y si la realidad usurpa la ficción, se pregunta De Tavira, ¿qué le queda a la ficción-ficción? El hiperrealismo pretende que el arte es más real que lo real, cuando la vocación del arte consiste en ser el opuesto dialéctico de la realidad. El teatro sirve para conocer los contenidos de la dialéctica negativa, y en buena medida participa con las otras artes en la

orgía visual publicitaria.

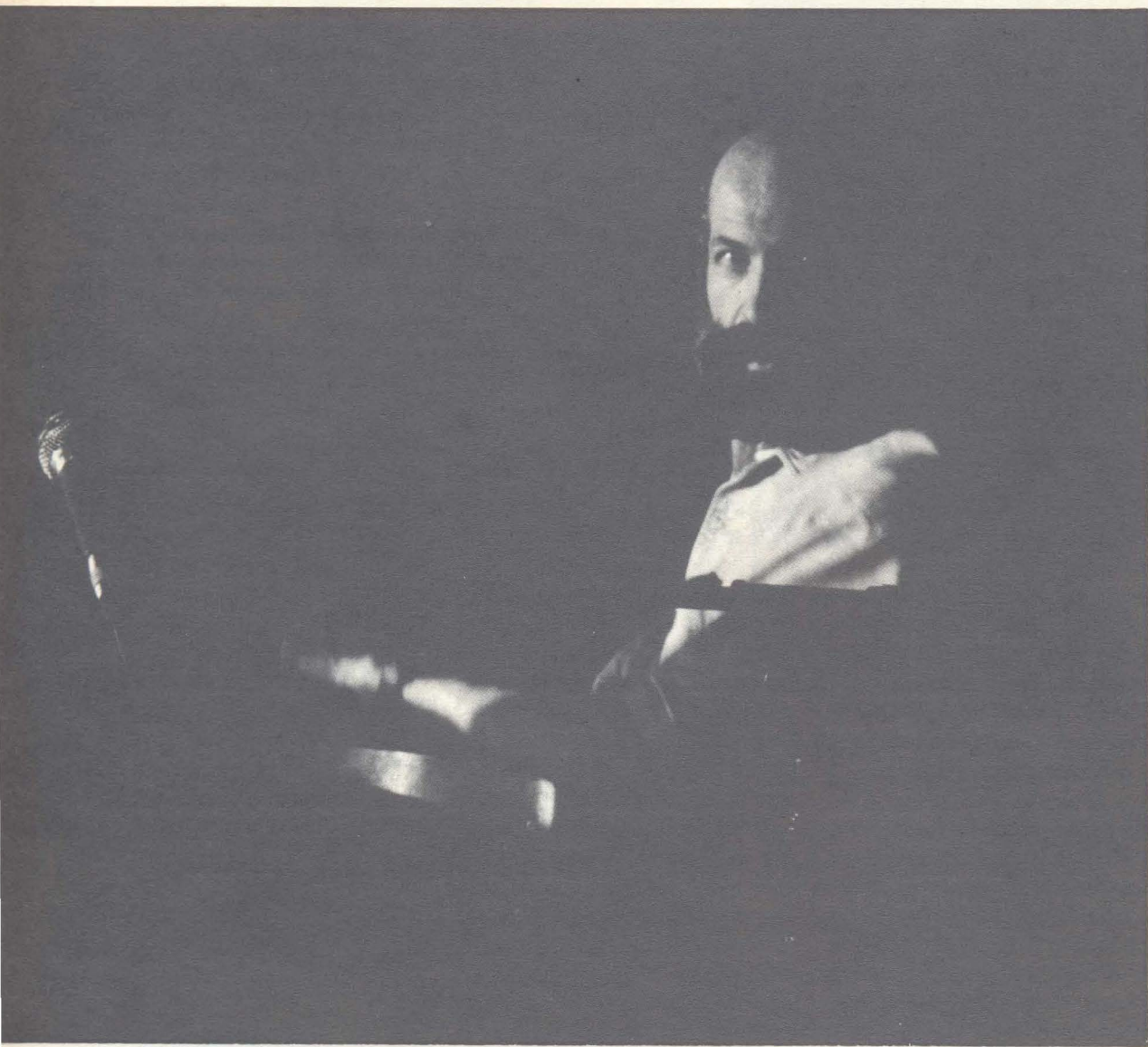
Fatalmente, las ciudades, dice, empiezan a parecerse a Disneylandia, que bien visto no es más que un mercado. En medio de esa situación caótica, ocurre que los acercamientos a las formas teatrales de culturas **lejanas, ancestrales**- la India, el Japón, los indios americanos- lejos de revitalizar el teatro lo han reducido a la fatalidad de un turismo circular, que se agota en la absorción de todas las diferencias, en el más trivial exotismo, en la mueca fallida de un falso sincretismo.

Luis de Tavira, acaba de publicar un nuevo poemario y atiende su columna semanal en **La Jornada**, con el incitante título de **Proscenio** no crítica teatral, se apresura en decir sino ensayo teatral.

En esa columna, precisa, no sólo he hablado de teatro sino del mundo de hoy, de la época en que se crea y escenifica la obra teatral. Una época **no de cambios, sino de cambios aparentes**, lo que he llamado el triunfo de la apariencia, cuando se proclama el fin de la ideología para elevar, exaltar el triunfo de la publicidad.

En cuanto al Festival Internacional de La Habana, de Tavira piensa que tiene características que la distinguen de otros: en primer lugar el hecho de que le asigna un espacio a la reflexión lo que no siempre ocurre en otros encuentros, también su carácter Iberoamericano, lo que permite conocer obras de América Latina y de España, en este momento históri-

Entrevista Entrevista Entrevista



co que vivimos, sobre todo en América Latina. Y en el caso de Cuba, subraya la significación que para su futuro tiene en su inserción en América Latina. Así también hay que señalar la importancia como símbolo; el que se haya celebrado en un país que tanto representa porque Cuba es para los latinoamericanos un baluarte moral.

junto al mar de septiembre, cuando interrumpíamos, no se sabe por cuánto tiempo, nuestra plática, y ante el extenso documento de su bibliografía activa y de su vasta gestión teatral, le pregunto al autor de **Un teatro para nuestros días** si esa multiplicidad no puede convertirse en una peligrosa dispersión, y me responde:

-No, porque yo he asumido de manera radical mi vocación de

hombre de teatro, lo cual implica una jerarquización. Todo mi quehacer dimana de mi función como director de escena. Hay quien me reprocha que no dedique más tiempo a la literatura. Yo bien sé que el teatro es un arte efímero y quien se dedica a él, en buena medida, debe renunciar a la posteridad. Pero yo, que he escogido el teatro, no me preocupo por la posteridad: me apasiona el presente. ■

PEDRO GYNT, la aventura de los sueños

Ileana Azor

Los recientes montajes de **Peer Gynt** por Ingmar Bergman en Estocolmo y Carlos Giménez en Caracas o los ya asumidos por Peter Stein y otros directores de escena como el italiano Aldo Trionfo o el cubano Vicente Revuelta, confirman que el siglo XX ha decidido explorar el paisaje mítico de Peer Gynt y refuerzan la opinión de Ricard Salvat cuando plantea que, con este texto y el de **Brand**, Ibsen se adelantó cien años al teatro de su tiempo, que no los comprendió ni supo valorarlos.¹ Esto, sin considerar los juicios del crítico catalán, quien coincide con Eric Bentley en calificar estas dos obras como sus creaciones más importantes.²

El germen de modernidad estaba y está hoy en la dificultad de asumir la puesta en escena y, por tanto, en su concepción misma, y el atractivo fundamental, en el sustrato legendario y humano de la pieza.

A diferencia de las puestas totales que el teatro universal ha emprendido buscando a Peer Gynt, el unipersonal de Franklin Caicedo que comentaremos en estas páginas, asumió el reto de concentrar en sus recursos expresivos la totalidad del texto.

Concebido como poema lírico y filosófico, **Peer Gynt** representa dentro del paréntesis italiano de Ibsen (1866-1867) aquel terreno

1.- "El Peer Gynt de Aldo Trionfo", *El teatro de los años 70*, Ediciones Península, Barcelona, 1974, p. 245.

2.- *La vida del drama*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1ra. reimpresión), 1982, p. 100.

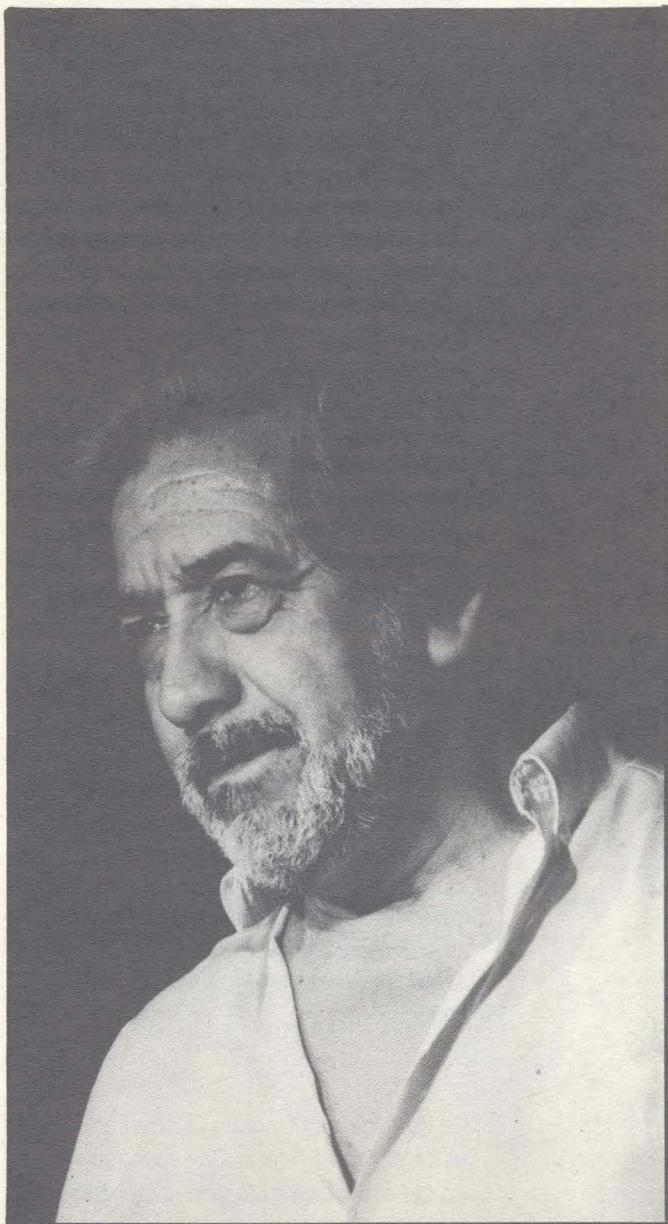


Foto: Hastié

reflexivo, compartido por **Brand**, donde el autor desarrolla una idea central: "llega a ser tú mismo", en oposición del "bástate a tí mismo" defendido por los duendes de Dovre.

Exploración de la personalidad humana en la lucha del individuo por afirmarse en la vida, aún **Peer Gynt** soslaya la contradictoria relación de una conducta en conflicto con su medio, tópico base de su etapa creativa inmediatamente posterior, los dramas sociales.

Se concentra ahora, sin embargo, en diseñar un proyecto de individualidad rico en facetas diferentes, antagónicas, carente de verdades absolutas y derroteros pre-establecidos, que busca en la experiencia directa con la realidad la confirmación o negativa de un modo de entender la vida.

Lo que me seduce ante todo de **Peer Gynt** es su condición de texto basado en leyendas noruegas, la biografía de juventud y niñez del propio Ibsen y definitivamente en la síntesis de una vocación cultural que se nutre de los mitos literarios alemanes y la tradición de figuras de la picaresca popular europea.

Esta amalgama me simpatiza porque, sin desdeñar la seriedad del debate filosófico y ético, en esta obra, contrariamente a lo que hace en **Brand**, Ibsen desarrolla una estética de juego, de picardía juglaresca que le otorga el aliento vital tan cercano a la sensibilidad del espectador contemporáneo.

Es esa línea se inscribe la adaptación del actor chileno Franklin Caicedo que vimos en el Festival, dirigida por Héctor Bidonde

y Oscar Cruz. El énfasis de la versión y del espectáculo rescata la imagen del cuentero popular que narra las aventuras y desventuras de sí mismo, un personaje excepcional.

Y en esto es absolutamente fiel al original de Ibsen. El modelo ibseniano parte de contarnos los episodios por los cuales atraviesa esta especie de oveja descarriada que es Peer Gynt, un inadaptado consciente, que no sabe quién es ni quiere saberlo del todo, hasta que El Viejo de Dovre, el profesor Begriffenfeld o El Fundidor de metales lo conminan a definirse ante una proposición lo suficientemente tentadora o peligrosa e ineludible para él.

Allí, al borde de una conmoción de su propia existencia, Peer Gynt no tiene otra alternativa que definirse en un acto de perplejidad y duda entre su desbordante sensualidad y la defensa de sus principios como ser humano.

Con indiferencia, rayana en la frivolidad, este poeta de impulsos irrefrenables va aceptando el cambiante y siempre riesgoso destino que le acecha. En el camino, rapta y desprecia a una antigua amante de su propia boda, pacta a medias con el rey de los duendes -El Viejo de Dovre-, trafica con esclavos y se enriquece, profana

símbolos religiosos, simula ser profeta y lo despojan de la última moneda, se erige emperador en un manicomio de El Cairo y elude el encuentro con la muerte, con Dios, consigo mismo.

Pero este errático, superficial y reprochable proceder encubre el rostro profundamente sensible de Peer Gynt frente a la fragilidad y belleza humanas, sobre todo femenina; su confianza en el prójimo, no exenta de



ingenuidad, el amor filial y, en sus mejores momentos, el despliegue de una poderosa imaginación.

Haz y envés de una conducta que afirma la **condición individual** como categoría primera, Peer Gynt resume teatralmente la necesidad de ser, de reconocerse, como la responsabilidad máxima del hombre. El diálogo que este delicioso y vulnerable pícaro sostiene constantemente con su otro yo, no lo libera de sus arbitrarias decisiones, cuyas consecuencias son imprevisibles y muchas veces fatales.

El principio egocéntrico "bástate a tí mismo" que predicán los duendes es rechazado en el plano racional por nuestro héroe -¿o antihéroe?-, pero asumido en la práctica por sus acciones.

Es la demostración de "la aventura del individualismo del siglo XIX y de sus fracasos", la búsqueda de una fe cristiana perdida que la Europa finisecular lamentaba.³

¿Hasta qué punto entonces nos susurra Peer Gynt hoy con la fuerza que necesitamos los que deseamos con esperanza la llegada del nuevo siglo, su advertencia de no olvidar la importancia de la locura creativa? Y al mismo tiempo, la pregunta constante: ¿cómo sortear los peligros de pérdida de identidad que los excesos de una mal encaminada alegría de vivir voluntarista producen sobre uno mismo y los demás, incluyendo las personas que amamos?

¿Es realmente Solveig un refugio, la vuelta al vientre materno? ¿Su relación edípica con las mujeres es la evidencia de una evasión en Peer Gynt?

3.- Ricard Salvat: *Ob. cit e Historia del Teatro Moderno*, Ediciones Península, Barcelona., 1981, p. 157.

La lectura que Franklin Caicedo como autor y actor me transmitió en sus funciones durante el Festival fundía en una unidad, imposible de separar, la imagen de este hombre débil, lleno de fantasía y delirios de grandeza, que se inventa las realidades, hasta que un buen día la vida lo sitúa frente a situaciones mucho más complicadas e inverosímiles que las que siempre contó a los demás y se evade en cierta medida, pero también se enfrenta a ellas.

Solo en el escenario, con apenas unos pocos elementos de vestuario, y una pequeña elevación a modo de plataforma, la música de Grieg, originalmente concebida para la obra y sus inteligentes recursos como actor, Caicedo no se deshace de un solo pasaje de Ibsen, sustituye algunos episodios y acotaciones por la narración oral y construye el personaje a partir de un juego de equilibrios físicos y la utilización de la voz.

Las proporciones alteradas aportan riqueza, distanciamiento y credibilidad a la acción. Recuerdo en específico cuando conversa con la madre como si estuviera situado en un pedestal. **El Emperador Gynt**, pues así titula el espectáculo, se enfrenta a su madre Aase como si hablara con un pequeño juguete que apenas cabe en la mano. Sus alardes de superioridad -el desafío ante los regaños familiares, el castigo de poner encima de un árbol a su madre, el sueño de crear Pedrópolis en medio del desierto, entre otros- se transforman como por arte de magia en la supeditación al amor materno, el estado de dependencia, la defensa de compañía, la subvaloración de las riquezas y la necesidad de afecto.

Pero a través de cuál mecanismo Caicedo logra condensar las casi cincuenta figuras que encabezan la relación de personajes, sin tener en cuenta la corte de invitados a bodas, duendes, gnomos, hechiceros, árabes, esclavos, bailarinas, locos y loqueros.

Una cuidadosa selección de alrededor de once personajes claves es asumida por el actor, quien interpreta esas intervenciones breves, al tiempo que desarrolla su trabajo como Pedro Gynt, cuya verbalidad predomina a lo largo de la pieza y la representación.

La voz, modulada de acuerdo con la edad, el timbre y el carácter del personaje y su nexa con Gynt, juega un rol de primer orden y recuerda en ocasiones, porque imagino así se lo propone Caicedo, el doblaje de animados que sirve como parodia a los sucesos hiperbólicos.

El cuerpo del actor se desplaza con flexibilidad ágil por el espacio escénico, otorgándole especialmente frescura a los episodios de juventud, a partir de la descomposición de la figura en la que el torso, erguido o flexionado, se sostiene sobre las piernas muy separadas y siempre en movimiento, imagen que le resta solemnidad al físico ya maduro del actor.

Otros componentes contribuyen a la efectiva comunicación con el público. La estructura del serial televisivo es incorporada en su construcción episódica de **suspense**; el melodrama, para enfatizar los momentos de ternura; la tradición del cómico popular, para los de humor, que son trabajados al máximo. Clown, bufón, cómico de la legua y juglar, el Pedro Gynt de Caicedo es, en fin, el marginal desposeído de riqueza, fanfarrón e irresponsable, hijo de un despilfarrador y una madre posesiva que imaginó Ibsen, pero también el resumen de las pasiones humanas, a un grado tal que uno intuye actor y personaje como entidades fusionadas.

En la antesala del siglo XXI, al borde de la extinción de la especie, Pedro Gynt se pasea entre nosotros como el espectro de Hamlet.

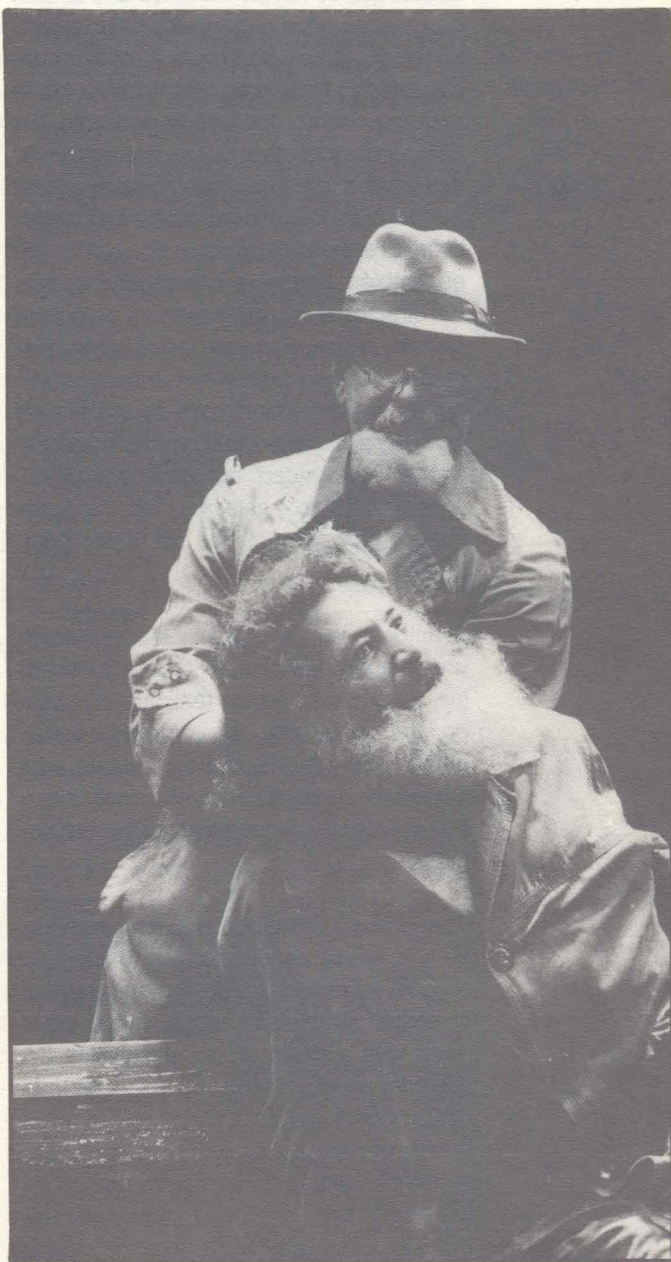
La secreta obsenidad de LA ESCENA

Laura Fernández Jubrías

Dos exhibicionistas se encuentran en el banco de un parque. Ambos esperan la salida de un colegio cercano para asustar a las adolescentes mostrando sus genitales. Par de viejos "enfermos" y asquerosos. Hasta ahí, la obra del chileno Marco Antonio de la Parra, pareciera que va a tratar sólo conflictos relacionados con la obscenidad, pero... ¿y si esos pobres diablos fueran Sigmund Freud y Carlos Marx?

Como en una sala de espejos, las imágenes se dibujan y desdibujan, los caracteres son infinitos, el juego teatral es inabarcable: Sigmund y Carlos ofrecen el retrato patético del hombre contemporáneo y sobre todo el del latinoamericano actual, que recibe (¡oh, continente de confluencias!) las más diversas ideologías y corrientes filosóficas, mientras vive en un contexto tan particular como convulso.

Ya en el último Festival de Teatro de Camagüey, celebrado en abril de 1990, se esperaba la presencia del Teatro Itinerante de Venezuela con este montaje. Lo que en aquella ocasión no fue posible, pudo ser disfrutado por el público habanero durante el recién finalizado Festival Internacional de Teatro de La Habana. Dirigido por Dimas González y Rubén Serrano, los actores venezolanos (el propio Dimas en el papel de Carlos y Fermín Parra en el de Sigmund) mantuvieron, durante dos horas, en actitud expectante al auditorio del Teatro Mella. Sin embargo, es en gran medida la magia del texto, lo que intriga al espectador, pues faltaron matices interpretativos, faltó ahondar en las posibilidades que estos dos



Fotos: Hastié

personajes proponían por sí solos, más allá de la aridez de recursos escénicos que la pieza por sí sola demanda y que, por tanto, exige más de la dirección de actores.

Un banco de parque rodeado de hojas secas, es otoño. Dos hombres se conocen, discuten, se reconocen como competidores y comienza una lucha sin cuartel por alcanzar la supremacía como exhibicionistas y por demostrar la importancia de su obra. Sobre esta contradicción se asentará todo el discurso dramático. No es casual que se hayan escogido dos figuras que revolucionaron con sus teorías, el pensamiento moderno. Uno, llamado el "padre del psicoanálisis" y el otro, creador de la más importante doctrina filosófica de los últimos tiempos. Freud, que basó sus teorías en el "yo" y Marx, que centró todo su quehacer en los grandes problemas colectivos. El encuentro de estos dos científicos es también, gracias a los hábiles manejos del director, actor, dramaturgo y psiquiatra chileno, la síntesis de uno de los problemas más acuciantes del hombre: la conciliación de su individualidad con las exigencias colectivas. Gracias a la no siempre aprovechada "obscenidad" del teatro, Freud psicoanaliza a Marx y este, a su vez, descubre los secretos más íntimos del famoso psiquiatra.

El autor no llega a conclusiones acerca de una imagen definitiva de ambos personajes, ya que esto es, en realidad, algo que no interesa. No hay una verdad. La humanidad hace inmortales a sus héroes para juzgarlos, ¿y no resulta una incidencia, y por lo tanto una obscenidad, psicoanalizarlos?

Portadora de un humor sutilmente elaborado y a la vez de una tensión mantenida durante todo el tiempo, esta puesta del colectivo venezolano, podía haber indagado más a fondo en las alternativas del misterio en la escena. La luz plana, la utilización de un solo nivel, así como el hecho de que no se marquen escénicamente las diferentes transformaciones de los personajes, provocan cierta monotonía. Las posibilidades de lecturas, las ri-

quezas sígnicas que propone el texto, quedan disminuidas e incluso el tono de la representación ofrece una idea de divertimento, de comedia, cuando en realidad se está trabajando con un asunto profundamente patético.

¿Y son realmente quienes dicen ser? La transformación es continua: de dos exhibicionistas, se revelan como los famosos hombres antes mencionados, que a su vez, también pudieron haber sido par de torturadores, según los remotos recuerdos de cierto cuartel en el que los dos trabajaron y por último, sorprendentemente, todo el absurdo anterior desaparece y se trata de terroristas que disparan contra el poder. Esta multiplicidad de máscaras se mezcla con la incertidumbre de Sigmund y Carlos ante lo que ha podido suceder con sus descubrimientos, en un enjuiciamiento constante de ellos mismos, de su posteridad, de esa sensación de ser ejecutante e instrumento de algo que no les pertenece ante una realidad que es más caótica de lo imaginable. La pieza, escrita en 1984, en plena dictadura pinochetista, muestra el profundo desamparo que se genera cuando son olvidados los principios elementales para la subsistencia humana.

Una vez más, gracias al teatro, que hace posible fantasía tan terrible como esta. Sólo el arte, con su poder de romper convenciones, de transgredir normas, de crear nuevos universos, provoca estas alternativas de la realidad. Y el teatro, con el amplio, infinito espacio de la escena, puede permitirse corporeizar figuras inmortales, sin reverencia, sin miedo. En un escenario los héroes pueden ser sus propios jueces, pueden mutar, reír, llorar y, lo más importante, acercarse al público, establecer vasos comunicantes con el espectador, crear una unión contradictoriamente efímera pero indestructible.

Para el público de un país socialista, para aquel espectador cubano que pudo ver a Carlos Marx imaginado por el autor de esta pieza y materializado por el grupo venezolano, no cabe duda que estas dos horas de representación, tuvieron un matiz muy es-



pecial. Aquí en Cuba, donde no sólo se estudia ampliamente la doctrina marxista, sino que también es incorporada a la realidad de manera concreta, la aparición de una figura que es tratada con venerable respeto, causa emociones tan contradictorias como el enfado, el temor o la risa. Era necesaria esta confrontación y se sentía una complicidad muy especial entre el personaje y el público, una especie de acuerdo mudo, difícil de precisar. Pero cuando la

obra termina, cuando los actores saludan, la convención se rompe, ¿dónde está Marx? el espectador comprende entonces que todo ha sido pura ilusión, que se molestó o rió con una imagen, con una mentira escénica y que, por lo tanto, la impresión de inmediatez es nula y que sólo fue posible breves instantes pues la cercanía cierta es aquella que se queda cuando el telón cae. La escena, sin dudas, tiene sus misterios "obscenos" no siempre descifrables.

De ¡Ay, Carmela! y Yepeto: UN UNICO MAR

Eberto García Abreu

El Grupo Ensayo, de Perú, acudió a la cita teatral de La Habana con dos textos contemporáneos de notable reconocimientos y trayectorias en diversas latitudes: **¡Ay, Carmela!**, del español José Sanchis Sinisterra, y **Yepeto**, del argentino Roberto Cossa. Quizás mucho más lejos del azar que de coincidencia inequívoca, ambos títulos han ofrecido sus virtudes para que Luis Peirano, director artístico, realizara sus espectáculos señalando como elemento legitimador del hecho teatral, el trabajo del actor, esta vez, descarnado y austero.

Desde el principio, **¡Ay, Carmela!**, se avizoraba como uno de los momentos más significativos del Festival. Escrita en 1986 y estrenada en noviembre del año siguiente por el Teatro de la Plaza, en una puesta en escena de José Luis Gómez, esta obra se suma a una larga nómina de textos y propuestas escénicas que han merecido a su autor, entre otros, el Premio Nacional de Teatro 1990. Además de las varias versiones escénicas, el texto de Sanchis ha llegado a la pantalla cinematográfica de la mano de Carlos Saura. Semejante herencia vital, ofrece razones suficientes para la atracción. En Cuba, las expectativas ante un próximo estreno por Teatro Estudio, se han hecho más notorias, luego de la presentación del Grupo Ensayo.

¡Ay, Carmela!. Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo, es una obra aparentemente deshecha, cuyo sentido de la afirmación y la conquista de un espacio para sus proposiciones, aparentemente

bordea lo esencial, para situarse en el terreno de las contingencias, de las trivialidades cotidianas que a menudo la Historia desconoce. Desde ese ámbito inefable, difuso, surge una fábula dramática que reordena una visión de un momento fundamental de la historia española y universal, a partir de la recomposición de una abortada representación teatral, de una jornada singular en la vida no menos pasajera y efímera de dos cómicos de feria.

Desde el fondo del escenario garrafa de vino en mano y caminando descuidadamente, avanza el primer personaje. Atraviesa el haz de luz de un cenital. Prende la luz amarillenta y opaca, y descubrimos entonces el espacio fértil, polvoriento, indescifrable y vacío del escenario. El actor, las luces y los restos evidentes del último ensayo o la última función. Varias idas y venidas a los laterales, un canturreo apagado, algún recuerdo, imágenes que vuelven. Un cambio de luz muy intensa y la llegada de la actriz, el segundo personaje. Justo en ese instante comienza a develarse una fábula cargada de opacidades y momentos de brillantez imborrables.

De las sombras a la luz, estos personajes viajarán continuamente para identificarse y reconocerse ante nosotros, los espectadores.

Paulino y Carmela plantean inicialmente una interrogante múltiple, cuya respuesta exige diversos recorridos. ¿Quiénes son estos dos seres que coinciden en un es-

cenario? ¿Cuáles son sus angustias, sus tensiones, su historia? ¿Por qué aceptan su soledad sobre la escena, mientras se sorprenden por su reencuentro? Tal parece que al escenario vacío ha llegado Paulino totalmente agotado. Su acciones sugieren el agotamiento definitivo, el final de una historia. El "espectáculo" ha terminado. Sin embargo, la imagen de este hombre solo, dando tumbos entre telones, una bandera de la España Republicana, una gramola y otros diminutos trastos, es profundamente cautivadora. El silencio casi general, la ausencia de diálogos, la renuncia a una contradicción evidente, conducen la intriga y la incertidumbre por un camino no habitual. Aparentemente todo está deshecho. El despropósito se instala en la escena. No hay conflicto, no hay una anécdota a desarrollar prestablecidamente. Ni siquiera se aprecia en estos primeros minutos la voluntad para una acción trascendente. Ante la inercia y el desconcierto, los recuerdos se imponen. La memoria distorsiona el tiempo y el espacio y también, de manera especial, transmuta los roles y las funciones habituales de ese otro mundo real que es el teatro. De este modo la historia personal de estos artistas de varietés, sus recuerdos sobre la última función, la última noche, crean una fisura por la que penetraremos la otra historia, la de la contienda fascista en España. A partir de ahí nos enfrentaremos entonces al pasado mediante una fábula dramática que se empeña en hacer presente la historia de Paulino y Carmela junto a sus referentes contextuales. No se trata de develar causas y consecuencias, de mostrar relaciones y alternativas. Se trata de enfrentar la memoria al azar y a la recurrente urgencia del olvido como una vía de salvación y desprendimiento.

La Guerra Civil es el microcosmos panorámico de Carmela y Paulino. Pero su presente no es otro que el día siguiente a la ocupación de Belchite en marzo de 1938. Ese es su límite temporal. Desde allí irrumpen en nuestro fin de siglo y nos convierten en espectadores de su "última presentación". Su condición de personajes teatrales no varía, mientras subvierten nuestro tiem-



● ¡Ay, Carmela!. Fotos: Ricardo Barrero

po y nuestra condición a través de su juego constante entre lo aparente, lo real, lo ficticio, lo evocado y lo imposible. Todo intento de aferrarse a una noción de conflicto unidireccional que organice las señales y el rumbo hacia un único puerto, resulta ingenuo y parásito. Entre otras razones, las oposiciones dentro de este tejido dramático, operan simultáneamente en diferentes sentidos, de tal suerte que lejos de agotarse en sí mismos, generan nuevas condiciones para la continuidad de la acción. Carmela y Paulino constituyen una primera evidencia del conflicto. Ella **muerta** y él **vivo**, revelan una contradicción reiterada. Ellos, presos, obligados a actuar para los militares y los prisioneros, en medio de la Guerra, constituyen otro plano conflictual complejo. La anécdota de la representación teatral y nuestro propio acontecer contemporáneo, también funcionan como resortes contradictorios. Las opciones son múltiples. Esta estructura conflictual refracta la naturaleza permanente y

aleccionadora que encierra la aparente banalidad de la crisis de estos artistas periféricos y desconocidos.

Paulino y Carmela son lo no elevado. Representan más sus frustraciones que sus trascendencias. Su marginalidad les confiere el valor de lo cotidiano, de lo humanamente inmediato. Les confiere la proximidad temporal a nosotros mismos. Sus angustias se reconocen en nuestros actos, certezas y miserias. Sus historias pueden ser las nuestras, y nuestras acciones pueden ser las suyas. Sólo el tiempo establece los límites... inefables, históricos. El conflicto no se agota. Permanece.

La parábola parece no cerrarse nunca. Ni siquiera la muerte logra alienar la vida. En cualquier caso puede resultar su conciencia crítica. Dice Carmela que hay muchas maneras de estar vivo como de estar muerto. Ella, finalmente se ofrece como un modelo de acción. Paulino se contradice, teme, se sumerge y se olvida en cualquier página de una historia en la que realmente no cuenta, como tampoco su acción "estéticamente irrelevante". La Guerra, efectivamente, altera todos los valores, se convierte en un nuevo contexto en el que esta pareja de artistas tratan de salvar su credo,

● ¡Ay, Carmela!



no enfrentándose a la maquinaria destructora del poder, sino a sí mismos.

He ahí la causa de su intemporalidad. He ahí la presentación de una manera límpida, precisa, de mostrar la relación del hombre con la Historia y consigo mismo como un permanente devenir. También aquí se encuentra la fuente natural de la imagen abierta y dinámica que ¡Ay, Carmela! afirma.

Las afirmaciones que la obra conquista, son ubicadas también en el terreno de lo complementario entre la literalidad, la narratividad y la teatralidad que contiene el texto de Sanchis Sinisterra. De la amalgama de discursos y elementos significantes, la palabra y el diálogo, funcionan como activadores principales de las potencialidades teatrales. Ni el espacio, ni las circunstancias de la representación contemporáneo, necesitan ser re-modelados. Sólo el actor mediante el personaje puede deshacer las fronteras. La ficción y la Historia ya existen independientemente del espectáculo. Sanchis les ha convocado desde sus páginas. El director escénico sólo ha de fijar la hora y el lugar para la cita colectiva. Comprender la austeridad y el peligro de esta misión es quizás el mayor obstáculo para ese otro creador del teatro.

Luis Peirano, reconoce en su versión escénica, las demandas planteadas por la sólida estructura dramática. Su espectáculo recorre concienzudamente el texto -solo edita uno de los trucos mágicos- y dirige su atención y la nuestra al desempeño del actor frente a su personaje en medio de un acontecer intermitente, situado en un espacio escénico sometido también a los designios y el arbitrio de la memoria y la propia voluntad de los recuerdos. La suya es una lectura que incorpora sin falsos espejismos la cruda teatralidad del texto. Ni evocaciones estilísticas, ni imágenes historicistas, disimulan el acercamiento al suceder dramático. El actor y el espacio teatral resuelven, en las manos de Peirano, la permanencia de las preocupaciones reflejadas por Sanchis. Su convocatoria garantiza un encuentro en un espacio de confianza mutua. No hay es-

camoteos ni elucubraciones en el discurso del espectáculo. La realidad es poética y la poesía transcurre calmadamente entre nosotros durante toda la representación.

El desconcierto y el placer van de la mano de Alberto Isola y Mónica Domínguez. Isola, con su enorme cuerpo y su voz potente, construye el espectáculo. ¿Cómo explicar desde mi subjetividad, la misteriosa y objetiva alquimia de su proceder?. Emoción y frialdad, contención y desmesura, ordenan un personaje **agotado**, cuya voluntad mayor es la quietud y la sobrevivencia. Isola parece detenerse mientras Paulino lucha desenfrenadamente por salvarse, o al revés. En esa delirante dicotomía recurrente, me sumerjo en el personaje, aunque rechace, por la veracidad de su presencia, su digna y, al mismo tiempo, terrible condición de resignado.

La Carmela de Mónica Domínguez, también sortea felizmente los riesgos de los estereotipos y ofrece un personaje que progresivamente abandona los ribetes externos y caricaturescos de la "bailaora", para revelar un carácter complejo y profundamente real, contradictorio, humano. Tanto ella como Isola son precisos en sus acciones. De una situación dramática a otra, conservan la unidad estilística y esa atmósfera difusa e irreverente que la obra, desde su nostálgica e incisiva evocación, sugiere.

Desde el punto de vista escénico, Luis Peirano, muestra una línea distintiva uniforme en los dos espectáculos presentados en el Festival. **IAy, Carmela!** (1989) señala el respeto literal al texto dramático, la construcción de un espectáculo cuyo discurso resulta eminentemente realista en su más amplia acepción, la referencia al actor como eje central de la teatralidad y la apoyatura mínima en accesorios u otros lenguajes como la luz, el sonido, la música o el color, etc., utilizados generalmente como soporte del trabajo actoral y el desarrollo de la anécdota. Tales rasgos se confirman en su puesta en escena de **Yepeto** (1991).

El escenario dividido en tres **sets** al uso

televisivo, reproduce la habitación del Profesor, una cancha donde Antonio practica sus deportes y una tercera zona que bien puede ser un comedor, un café o la cocina de la casa del Profesor. El mundo del viejo maestro de Literatura, repleto de libros y de leyendas que van llenando sus páginas manuscritas, ofrece la imagen de un universo en reposo. La vida bulle entre las historias que el Profesor recuerda, escribe, inventa o realmente vive. En este el mundo de la pasión domesticada por la madurez y los años, pero de una pasión auténtica y viva. Del otro lado está el mundo de la fuerza y la juventud, de la pasión en desmesura. De un lado el movimiento contenido, del otro el movimiento y la velocidad como expresión de identidad y presencia. En un extremo, la zona neutral. El espacio necesario de la inevitable convergencia.

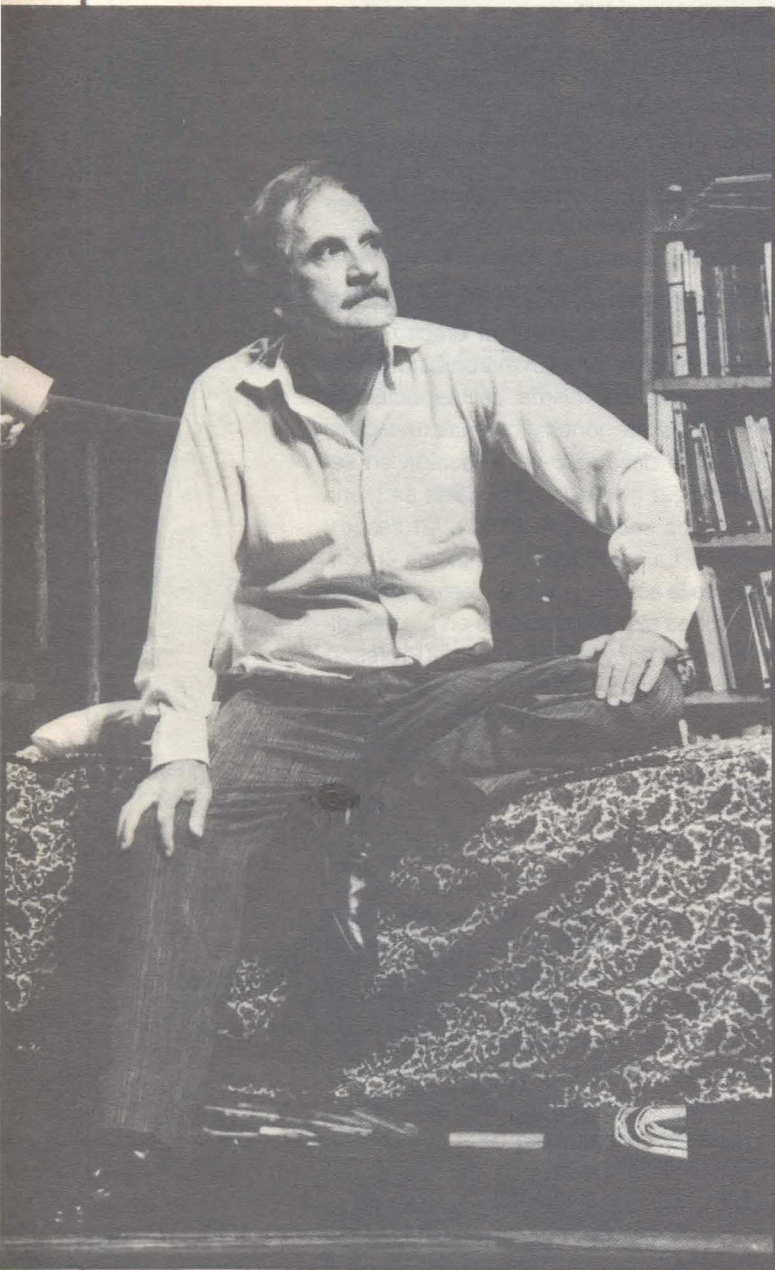
Esta separación esquemática o **funcional** además de caracterizar el ámbito de la representación también marca su impronta en la dinámica misma del espectáculo. Reiterados apagones y cortinas musicales dividen el desarrollo de la acción en secuencias, a través de las cuales se manifiestan los encuentros entre el Profesor y Antonio. La luz en cada **set** indica el contexto de la acción, y aunque esta ocurre en ocasiones simultáneamente en lugares diferentes (el bar y la habitación del Profesor) el uso continuo del mismo recurso de iluminación unifica el espacio y conduce a una linealidad y monotonía en la puesta en escena.

En **Yepeto**, Roberto Cossa, contrapone a un joven atlético y un viejo intelectual prestigioso, enamorados ambos de una misma joven, siempre referida. Sobre esa contradicción **real**, descansan activamente las disímiles contradicciones particulares de los tres personajes de la historia. El Profesor cree amar a Cecilia, pero ya su condición vital, biológica para ser más preciso, los separa "naturalmente" de la joven poeta. Antonio es la fuerza y la carnalidad. Su alcance no está en el intelecto sino en lo físico y lo pasional. Cecilia se debate entre una y otra ribera, pero tomará finalmente "al

más vulnerable". Tales tensiones discurren por cauces no siempre evidentes. El recuerdo y la evocación son también espacios intangibles, donde las contradicciones se dilatan. Paralelamente el Profesor **cuenta** la historia con realismo dentro de su propia ficción. Julia, el Teniente de Húsares y el Tutor serán el espacio dimensionado, trascendido, de su vida real.

La permanente interacción de planos referenciales, encuentra en la puesta en escena

● Yepeto. Fotos: Hastié



una refracción sugerida únicamente a través del diálogo. La palabra se instaura como la imagen principal del espectáculo, sin que las transiciones que suponen la evocación y las ilusiones de los personajes encuentren una imagen escénica más sugestiva, compleja y por ende consecuente con el discurso de la narración dramática.

Nuevamente es el actor el protagonista del acontecimiento teatral. Ricardo Blume, un artista de experimentada labor en la escena, merecedor de un reconocimiento especial durante el FIT de La Habana en ocasión de su cumpleaños, nos muestra un Profesor convincente, moderado en sus intenciones y registros. La suya es una caracterización plenamente segura, por momentos agobiada por la estrechez de su entorno y sus accesorios frente a la desmesura poética de su relato y su nostalgia. Su "Yepeto" no es el viejo titiritero empeñado en controlar todos los hilos y los movimientos. Aunque ya no pueda hacer muchas flexiones, más allá de lo físico, persiste en ofrecer la opción de conquistar la libertad interior. Ha enseñado mucho pero aún aprende. Aprende el valor del desprendimiento de aquello que le puede ser más caro: el amor a una fresca joven y el sentido utilitario de su obra, de la literatura. En su actuación, Blume deja ver la majestuosidad y la serenidad de quien sabe bien su terreno, a pesar de que sus "fuerzas" no le alcancen para las más desordenadas pretensiones. Sin grandes desbordamientos epidérmicos, este viejo Profesor arrastra a la escena los sentimientos comunes, a veces sublimes y siempre humanos.

Diego Bertie transita su personaje sin contratiempos. Su Antonio resulta apasionado y vital. Con un tono por momentos infantil, la emprende violentamente contra su interlocutor y contra sí mismo. La incertidumbre que provoca la inconciencia del alcance de los actos y las fuerzas personales, unido a la intensidad de su pasión amorosa, señalan a este personaje como un torrente irreflexivo. Pero ello es solo una imagen superficial del conflicto que Antonio porta. El es el espacio de la incertidumbre y de la duda. Sus matices no se develan fácil-



● Yepeto.

mente. También en él hay contención y cuidado. Bertie desconoce en ocasiones estos rasgos y presenta su Antonio sumamente lastimero y pudoroso. Su personaje es más que un cuerpo que se desnuda físicamente. Sus zonas oscuras, sus mequindades también deben aparecer dignamente junto a sus valores trascendentes. Así Antonio recorrerá mayores registros y no resultará un joven violento y emblemático, virtualmente manejado por las circunstancias.

Las consistencias dramáticas de **Yepeto**, estrenada en 1987 en Argentina, han validado varios premios y distinciones para su autor. A pesar de la linealidad de la acción, la obra posee una estructura compleja en su discurso narrativo. En la medida que avanzan los encuentros entre Antonio y el Profesor, los destinos del amor en disputa se aclaran, mientras la metáfora reflexiva sobre la vida del hombre ahonda en referencias y matices. El sentido de la existencia se halla permanentemente en cuestionamiento, parece advertirnos Cossa. Mantener viva esta llama garantiza quizás la libertad y el futuro. Es otra manera, sin duda, de componer la historia, aún cuando esta se nos presente con el rostro escurridizo de una arriesgada estu-

dante de literatura, perseguida por un montón de años y una amalgama de músculos y pasiones.

Mientras Paulino arrastra la escoba por el escenario vacío y levanta su mano para saludar a los fascistas después de la ocupación de Belchite, el Profesor manda al carajo la literatura en uno de sus "últimos" intentos. De una acción a la otra hay una distancia quizás insalvable. Entre una y otra se define la imagen compleja del hombre frente a su historia. Una Historia que no termina con la muerte si existe una voluntad que obliga a seguir enseñando algo diferente, no importa si es la palabra España o toda la historia que ella encierra: miles de acontecimientos que nos incluyen desde nuestras ínsulas marginales y ciertas. De **¡Ay, Carmela!** a **Yepeto**, no solo existen las aguas del Atlántico y las proximidades de la lengua. Existe una angustia común por el fin de nuestras decisiones y el alcance verdadero de nuestros actos. Existe una preocupación explícita por el destino de este rostro plurívoco que conformamos todos más allá de las fronteras. Aún se presienten otras preguntas indescifrables y latentes, quizás el Grupo Ensayo las formule, o tal vez nos lleguen desde otros sitios. De cualquier modo, el telón volverá a subir siempre.

La fiesta de LA CUBANA

Roberto Gacio Suárez

La enorme concurrencia se agolpa, pugna por entrar al abarrotado teatro Mella. Invitados, participantes y público esperan ansiosos por uno de los estrenos del FIT 91 de La Habana.

¿Cuál era ese espectáculo? **Cómeme el coco, negro** de la Cubana, colectivo procedente de Sitges, España.

Desde el vestíbulo se ofrecía un panorama de fotos coloreadas, decorativos lazos rojos y otros elementos anunciadores de la representación, esa decoración continuaba en los grandes telones abullonados y recogidos de diversa forma en los laterales de la instalación teatral. Mientras tanto, los espectadores se iban acomodando y eran a su vez "regañados o "apostrofados" por un hombre compulsivo que les llamaba la atención por la hora de llegada, ya que el espectáculo había comenzado.

Ciertamente, en el escenario enmarcado por un formato de telones pintados, se desarrollaban las escenas de un típico sainete, junto a números cantados y bailados a la materia tradicional de las revistas que todos recordamos en los coliseos y carpas de nuestro llamado teatro vernáculo.

Una indudable parodia estaba ocurriendo entonces, porque a partir de la reconstrucción de aquel tipo de escenificación se hacían evidentes las pequeñas "ridiculeces" que los artistas, como parte del entorno epocal, proyectaban en su relación inmediata con el público. Abundaban los

aparte, sonrisas y miradas extrateatrales que proyectaban los primeros instantes de una deliciosa comicidad.

Por supuesto, estos efectos humorísticos eran sutiles, bien alejados de la sátira, sólo consistían en una visión actualizada de un fenómeno ya pasado, de una manera caduca de representar.

Encerraba en sí, un hermoso homenaje a aquellos cómicos: los españoles y los nuestros, itinerantes, sacrificados, de escasos recursos económicos o no, pero llenos de amor por su arte, capaces de una constante entrega apasionada.

Vefamos teatro dentro del teatro, pero pronto este recurso harto utilizado dio paso a otro: hacer teatro de la propia materia teatral, en este caso, los sucesos de la tras escena, ese atrayente e inquietante mundillo de los intérpretes dentro de la cotidianeidad de la función diaria.

Si bien la revista posee un carácter de pastiche con sus citas obligadas al número musical brasileño, a las canciones folklóricas de Antonio Molina o a la grandilocuencia lírica de **Violetas Imperiales** que nos recuerda a Luis Mariano; en la segunda parte del espectáculo el espacio se hace uno solo, escenario y patio de butacas van a comportarse como un ámbito prolongado para la acción. La **mise en escene** consistirá entonces en el desmonte del tinglado de la decoración, recogida de la utilería y la eliminación del vestuario, ya que

se nos informa de un error en la divulgación: la función comenzó hace mucho, llegó a su fin y los actores tienen que partir a otra provincia.

La sorpresa impacta. Sin embargo, con prontitud se establece una relación cómplice entre escenario y sala y los asistentes "cooperarán" con los comediantes en su propósito de empacar.

Podremos entonces enterarnos de los "chismes" acerca de los intérpretes, quienes sin pudor hablarán los unos de los otros y así conoceremos los enredos amorosos de la vedette o las particularidades de los chicos del ballet.

La representación deviene acto colectivo por la participación conseguida. Las secuencias o núcleos de situaciones cómicas se deslizan como sobre ruedas. Es de tal inteligencia el guión del autor y director Jordi Milán, que los insólitos motivos presentes en los diferentes cambios dramáticos no permiten caídas ostensibles en la atención del espectador.

La comicidad surge ora de las palabras, ora del puro chiste, ora de las situaciones o del comportamiento de los personajes. Los efectos risibles funcionan por adición pero sobre todo por contraste, nada es gratuito, una fuerte lógica interna une las múltiples variantes de la comicidad.

Por ejemplo, la broma surge de la actitud amablemente agresiva de los artistas hacia los asistentes, quienes se han quedado en sus asientos casi de favor, mientras se deshace la escenografía; también se les ridiculiza cuando suben al escenario ostentando las plumas de las vedettes o se convierten en actores que comen, en tanto son observados por los cómicos espectadores desde el escenario.

Quienes asistieron en más de una ocasión a las funciones comprobaron el rigor de la puesta, concebida sobre pautas muy fijas que se respetaban en cada función, donde nada era dejado a la improvisación ni al facilismo. Ese afán en el hecho irrepetible

de cada representación otorga a la misma un elevado nivel artístico sustentado en el trabajo de equipo de actores y director.

Inspirados, creíbles todo el tiempo y muy creativos se mostraron los comediantes. A pesar de incorporar en muchos casos tipos bien conocidos, proyectaron sus personajes a través de intensas caracterizaciones plenas tanto en su interiorización como en su plasmación exterior.

Esa galería de antivedettes -gordas, de rasgos grotescos-, de ancianas vestuaristas tan humanas y de jóvenes bailarines frívolos, son encarnados con pasmosa verosimilitud. Dialogan con elevado sentido del coloquialismo, su conversación es rica en matices, inflexiones y cambios tonales que dinamitan e impulsan el discurso verbal.

Además despliegan mucha libertad de movimientos, como si pertenecieran a la propia vida, claro, esto lo han conseguido cumpliendo la máxima stanislavskiana de ponerse en las circunstancias dadas. Su verismo se sustenta en procedimientos precisos acerca de la construcción del personaje. Se destaca el elenco por su capacidad para el desdoblamiento, sobre todo en la artista de variedades convertida en madre común o vestuarista o en la joven vedette erótica devenida una niña ingenua con su perrito a cuestas. Coadyuvan los elementos de caracterización: pelucas, adornos y el sencillo vestuario de calle.

Fotos: Hastié





Abordan las partes cantadas con potentes voces que se alejan del manido efecto de lograr lo risible sobre la base de insuficiencias vocales no resueltas.

La espectacularidad derrochada por la propuesta de La Cubana debe también sus triunfos a la concepción escenográfica de Castell Planas, que colabora en este sentido de totalidad, universalidad, placer teatral y materialidad significativa propios de todo gran espectáculo moderno.¹

En esta proposición escénica todo guarda una relación significativa, tanto el texto, la escena, como la instalación. Se utilizan todos los medios de expresión que puedan aportar sentido. Toda la parafernalia y la plástica estarán al servicio del entretenimiento, de la provocación asombrosa. Se insiste, por consiguiente, en el juego teatral al emplear la propia representación dentro del proceso de composición y recomposición del hecho teatral.

Otro aspecto a señalar es la diversión del colectivo al realizar su propio juego. Como consecuencia se produce la fiesta de los

sentidos y el placer del cual no se puede escapar. Los espectadores salían felices del teatro, deleitados por la imaginación y creatividad del grupo.

Una teatralidad inherente a nuestro tiempo está presente y la misma se relaciona con un contexto social y cultural determinado.² Teatralidad articulada en la mezcla de todos los estilos y ninguno, una aparente indefinición consciente, inventada, enmarcada en el teatro más reciente a pesar de tener sus raíces en el rescate de elementos tradicionales de la escena. Un claro ejemplo de intertextualidad escénica. Con sus casi quinientos mil espectadores, más de cuatrocientas funciones y catorce premios llegó a Cuba el Teatro Cubano de Revistas. Las cuatro representaciones ofrecidas en nuestro país, a teatro lleno, y la estela de comentarios, elogiosas críticas y expresiones risueñas del público en general confirman que la Cubana vino a bailar a casa del trompo... y bailó. ¡De qué manera!

2.- Toro, Fernando de. "¿Teatralidad o teatralidades? Hacia una definición nocional, *Indagación*, Centro de Investigación de las Artes Escénicas, Cuba, abril, 1990.

1.- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Tomo 2, traducción de Fernando de Toro. Edición Revolucionaria, La Habana, 1988, pp. 192-193.

(Tomado de *Espacio* #3, Buenos Aires, 1987).

ECLIPSE con agua real

Amado del Pino

¿Dónde se sitúa la realidad escénica y cuál es su estatuto?⁽¹⁾, se pregunta Patrice Pavis en su **Diccionario del Teatro**. En las dos esperadas funciones de **El eclipse** de Carlos Olmos, durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana 1991, esta pregunta rondó varias veces entre el público y los creadores muy sensibles a este tipo de debates no menos interesantes por antiguos y reiterados.

La puesta en escena de Xavier Rojas con la Compañía Nacional de Teatro del Instituto de Bellas Artes de México, es uno de los espectáculos que pudimos ver desde el punto de vista "tradicionalmente" considerado como profesional. Olmos es uno de los más importantes y representativos dramaturgos mexicanos de hoy. **El dandy del hotel Savoy**, **Juegos profanos** y **La Rosa de oro** son algunos de sus textos que han representado a México en festivales internacionales y que han gozado de éxito de crítica y público. Rojas cumple con esta puesta en escena cincuenta años de una actividad teatral que se ha caracterizado por una lucha sin tregua por la calidad y por la evidente preferencia por los grandes títulos de la literatura dramática contemporánea. El elenco de **El eclipse** está compuesto por actores fogueados en el teatro, la televisión y el cine de México.

Buena parte del público que pudo ver el espectáculo desconocía todos o casi to-

dos los antecedentes, y si no permaneció indiferente, si pudo hasta polemizar, es porque **El eclipse** es de esas obras a las que alguien podrá discutirle su calidad o su alcance, pero nunca su autenticidad. Se trata de un texto apegado al realismo, que sitúa en el tejido de una construcción dramática muy sólida varios conflictos humanos como la soledad, la frustración del ideal artístico, el amor desenfadado por la tierra... temas que seguramente tendrán una lectura todavía más inmediata y lacerante para el espectador mexicano.

Una joven teatróloga, comentaba unos días después de la presentación si todo era **verdad**; los vasos, el hielo, las cervezas y un poco en broma se preguntaba si la marihuana que consumen los protagonistas también lo era. Soy del criterio que si alguna vez en la historia del teatro, y en algunos lugares concretos se prohibió alguna forma escénica por no ser realista; ahora no debemos caer en una tentación de extremo opuesto y pensar que todo lo que no sea pura "ilusión", delirio del gesto... está mal y debe ser rechazado.

Pavis se cuestionaba más adelante: "El problema consiste en saber si los objetos deben ser aprehendidos literalmente como elementos de la **ostensión** teatral o si debemos otorgarle el valor de **signo**". Considero que ese signo importante, y a veces separado del todo, que es la palabra sobre la escena, alcanza aquí un nivel de significado poderoso y expresivo. Aunque las referencias, los giros y hasta el movimiento

(1) Patrice Pavis, **Diccionario del teatro** (DRAMATURGIA, ESTÉTICA, SEMIOLOGIA), página 396. Tomo II. La Habana, 1988.

de las ideas, recuerdan una recreación de la vida cotidiana, Olmos va más allá y cada detalle, cada pequeña conversación o comentario va abriendo paso al descubrimiento de verdades y relaciones esenciales. Algunos elementos de lo que, muy imprecisamente, podríamos llamar aquí utilería -como el hielo, el agua- cumplen una función que apunta a lo conceptual.

Abundan, sin embargo, otros objetos (seguramente más por tratarse de una representación fuera de la sede habitual de la compañía) cuya función es plenamente

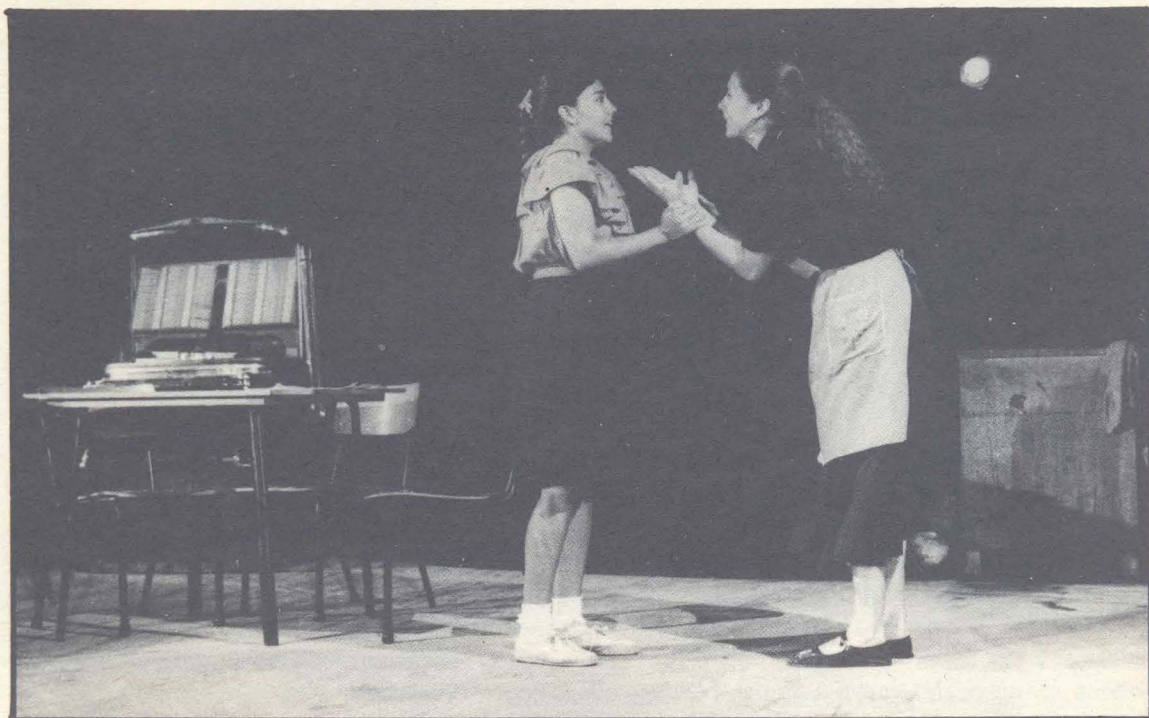
Fotos: Hastié



descriptiva y apenas se relacionan con las claves principales del argumento. En mi caso particular la eficacia de dos elementos, el texto y el trabajo actoral, me hacen seguir aplaudiendo a este eclipse.

RECITAL DE VOCES Y FUERZA

Lo mejor de las actuaciones en **El eclipse** es que abunda la brillantez, pero no en una misma cuerda y sospecho que ni siquiera a partir de las mismas búsquedas. El Mario de Gaston Tuset es tal vez el trabajo menos impresionante. el actor parte de un personaje que está fingiendo todo el tiempo -desde el motivo de su presencia en esa casa el día de los hechos hasta su historia de amor homosexual. De esas características se desprende un diseño actoral donde predomina la sobriedad. Lilia Aragón es prácticamente todo lo contrario. Con varios premios internacionales en su trayectoria,



la Aragón tiene el temperamento trágico por excelencia. La fuerza de su voz y una gestualidad muy creíble y precisa la ponen a salvo de que su viuda reciente y sensual se convierta en una caricatura de la apetencia y la soledad.

Marta Aura, sin grandes desgarramientos, tiene a su cargo el trabajo más completo y convincente. Es una clásica y esmerada construcción de un personaje, desde los más pequeños y cotidianos detalles hasta la profunda y poderosa interiorización de esta mujer aparentemente aburrida que es por dentro un volcán de pasión y contradicciones.

Para los jóvenes actores que se confían en exceso en un físico privilegiado o una apariencia "vendible", es un buen ejemplo de rigor la interpretación de Armando Palomo. Este personaje, el artista frustrado y angustiado, tenía buenas posibilidades para resolverlo desde el esquema o desde la historia. Palomo hace un encomiable manejo de la carga emocional y las transiciones.

Representante actual de la legendaria época del cine mexicano, Beatriz Aguirre es el personaje más fuerte, la Doña Dominga que

parece casi todo el tiempo aferrada a la tierra y al pasado, pero que al final demuestra sensibilidad por el presente, por la vida que viene, por la familia. Es una de esas actrices que nunca deberán faltar en los elencos -o al menos en algún grupo dentro de un movimiento teatral- porque la fuerza de su presencia y su virtuosismo escénico, constituyen de por sí solos un hecho espectacular.

En los primeros minutos de la puesta, sospeché que se le daría más importancia a la música que se torna sólo incidental y no aprovecha algunos espacios y situaciones donde pudo estar como un latido casi oculto pero decisivo. Tampoco la luz se correspondió con el texto que logra un sentido de inminencia y agonía en cuanto a la cercanía y la llegada del eclipse.

Ojalá y en nuevas ediciones de nuestros festivales nos lleguen argumentos tan interesantes y reveladores; actuaciones soberbias como las que palpitan en *El eclipse*. Aunque sigamos discutiendo sobre la validez de esa agua de verdad que, en compañía de alguna lágrima "anticuada", estuvo a punto de mojarnos el rostro.

JOSEFINA

también triunfó en La Habana

Rigoberto Espinosa

Brasil estuvo representado en el pasado Festival Internacional de Teatro de La Habana por la Compañía Absurda de Belo Horizonte y su espectáculo **Josefina, la cantora** y **La gruta**.

Me atrevo a afirmar -créanme que lo hago sin apasionamiento alguno- que fue, entre la variada y numerosa muestra teatral presentada, el espectáculo donde hallé mayor coherencia y balance entre los propósitos y los resultados artísticos alcanzados. Las raíces de este desempeño de la Compañía Absurda en la Habana se pueden encontrar si rastreamos retrospectivamente la aún breve pero fecunda trayectoria iniciada en 1980 con **Delito Carnal**, de Eid Ribeiro y así sucesivamente a razón de un espectáculo presentado por año hasta 1989, fecha del estreno de **Josefina la cantora** y **La Gruta**, adaptada y dirigida por Carlos Rocha tomando como base dos relatos homónimos de Franz Kafka.

Las coordenadas del repertorio de esta agrupación sintomáticamente han oscilado entre títulos de firmas tan insignes y hasta cierto punto comunes, de la talla de Samuel Beckett, de quien representaron **Esperando a Godot** y **Fin de Fuego** en 1982 y 1987, respectivamente, de Bertolt Brecht en 1986 su **Antígona, Grande Sertao: Veredas** del brasileño Guimaraes Rosa y como antecedentes directos de este nuevo acercamiento a la obra de Kafka podemos situar las escenificaciones de **El proceso** en 1981 y de **La me-tamorfosis** en 1984.

Al arribar al evento habanero la compañía brasileña traía en su aval la sorprendente cifra de 16 premios, obtenidos en diversos festivales y muestra teatrales, y la experiencia ganada con su incesante bregar escénico por todo Brasil y, últimamente, Venezuela.

En particular por **Josefina...** y **La gruta** se hicieron acreedores en 1989 del Trofeo Fundación de Minas Gerais que comprendió la premiación como mejor actuación, mejor dirección e iluminación, así como fue considerado el mejor espectáculo.

A pesar de que la Sala Villanueva -de reciente creación- no se adecuaba idóneamente a los requerimientos técnicos que demandaba el espectáculo brasileño, **Josefina, la cantora** y **La gruta** lograron contrariar e incomodar al espectador, expresión del éxito alcanzado si se tiene en cuenta que esos son objetivos básicos de su propuesta escénica. Además de provocar, promover legítimamente la reflexión.

Este colectivo de Belo Horizonte se distingue en su quehacer por la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos en aras de alcanzar espectáculos de elevada factura estético-teatrales con una orientación bien preconcebida: proponer hondas reflexiones universales sobre el hombre contemporáneo mediante un teatro de esencias, donde el mayor énfasis radica en el trabajo del actor, que unido a la simplicidad escenográfica y concediéndole un importante papel a la iluminación sea capaz de recrear determinadas atmósferas.

Entre los presupuestos artísticos de su teatro, esta Compañía se auxilia de un simbolismo general o amplio que llega a fraguar mensajes universales sobre los problemas existenciales del hombre de hoy, y he ahí uno de sus méritos mayores, convertir los difíciles textos de Kafka escritos en 1923 y 1924 en propuestas contemporáneas que conserven vigentes sus esencias.

El calificativo de Compañía Absurda no responde directamente a la corriente artística del mismo nombre, pues sus miembros como creadores se manifiestan inquietos y receptivos por lo mejor de cualquier corriente que puedan asimilar coherentemente, más bien responde a su preocupación por el absurdo de la propia vida, lo que va más allá de todo postulado artístico.

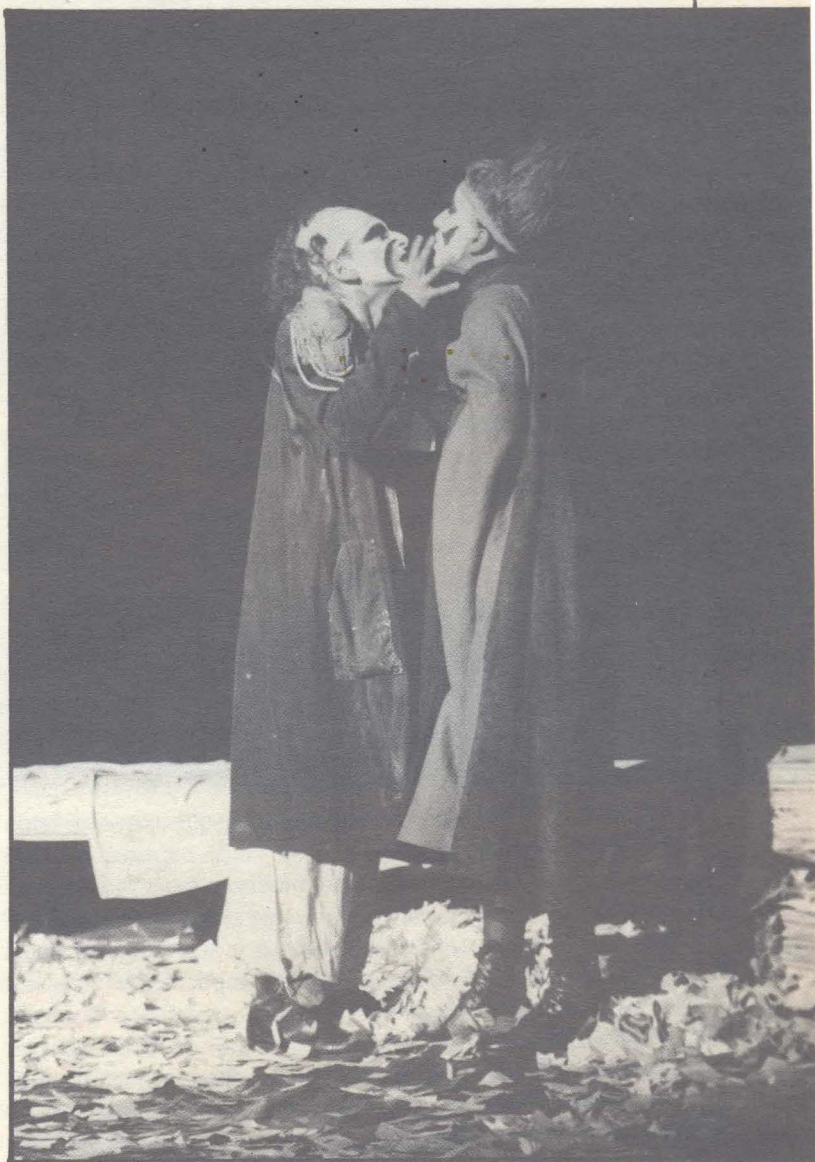
En **Josefina...y La gruta** el espectador se siente atacado metafóricamente por un grado de absurdo y de grotesco provenientes de la mezcla del absurdo artístico con un gran porcentaje de ambos elementos tomados de la realidad, en su afán de ser fieles a la máxima kafkiana de asumir "La tragedia por la cotidianeidad y el absurdo por la lógica".

Una constante en la obra de Kafka es la degradación progresiva de los personajes principales en sus luchas, que culmina muchas veces con la muerte, tal y como le acaeció a Josefina. Este relato homónimo fue escrito en marzo de 1924, etapa terminal de la vida del autor en Praga, antes de su hospitalización definitiva en los sanatorios austríacos.

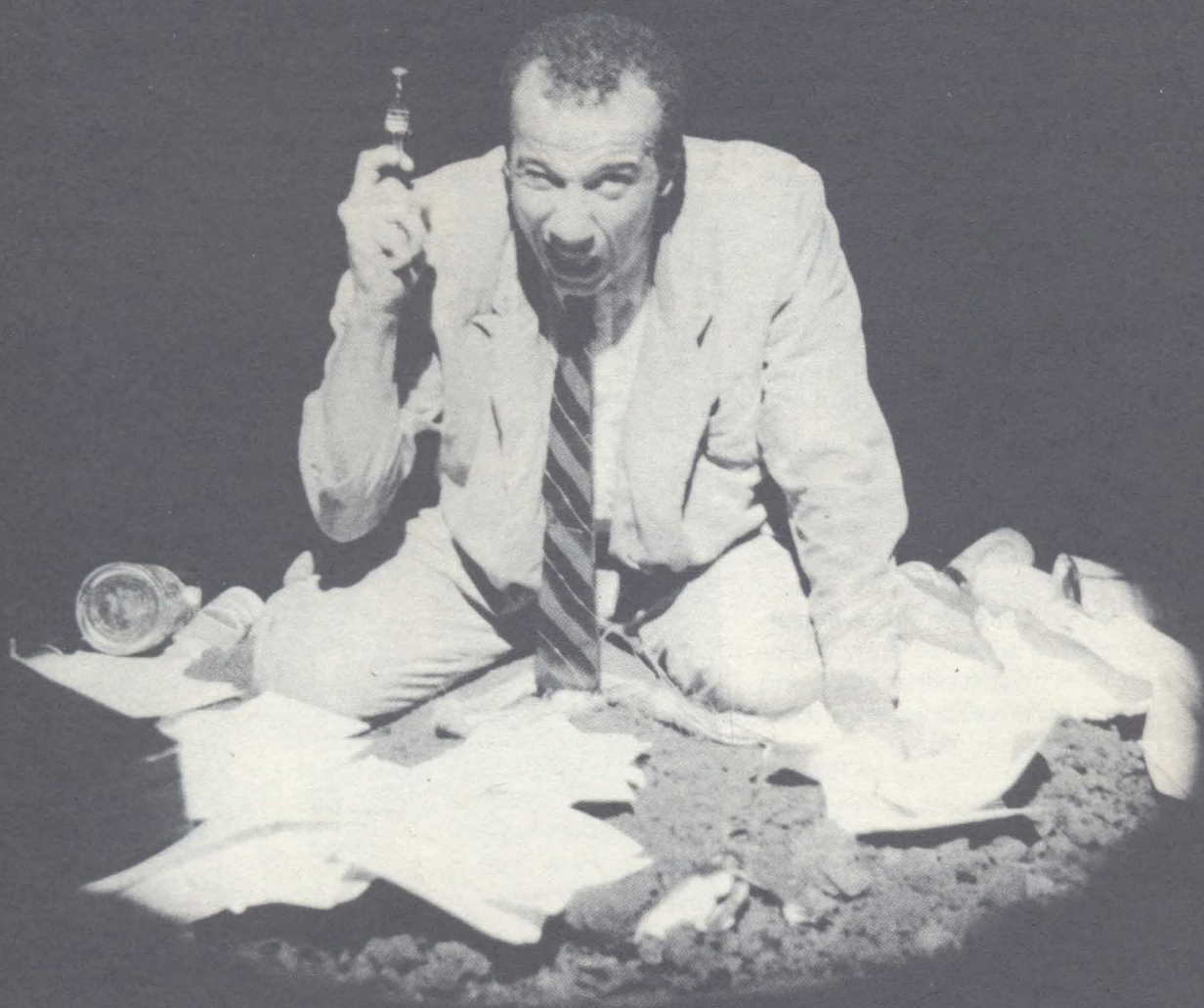
Josefina, la cantora asume el enigmático tema de la comunicación que puede establecerse o no entre el artista y la sociedad. Josefina pretendía liberar al pueblo de "las cadenas de lo cotidiano" mediante la fuerza de su canto. En sus espectáculos la gente se sentía hermanada en la esperanza de vivir tiempos menos duros, en una sociedad menos amenazada por las exigencias de la ruda lucha por la supervivencia. Josefina es una ridícula diva en estado

de depauperación artística y humana, que lucha por sobrevivir y transformarse, resultándole imposible. Ya no emite más que unos simples chillidos que fácilmente se confunden con el llanto de un niño. Tal vez nunca fue la gran voz a la que siempre aspiró, Josefina es un sueño, puro nihilismo, es la relación con el generalote: símbolo de sus admiradores, que establecen con ella un nexo dual, de amor fanático y al mismo tiempo de odio, de recuerdo imperecedero y olvido definitivo, ya que no le conceden importancia alguna a la historia.

El relato también se conocía con el subtítulo de **El pueblo de los ratones**, al tomar Kafka al ratón como símbolo de ese pue-



Fotos: Lessi Montes de Oca



blo, de los hombres que como el ratón tenían una vida inútil, capaces sólo de nacer, comer mucho y morir muy pronto. Es en ese universo donde coloca a Josefina, entre ratones y sus nidos de papel periódico roídos, capaces de volar sin dirección fija al menor vientecito. Contiguo se halla su camerino, su único refugio, construido de neumáticos viejos y espejos rotos donde nunca hallará el reflejo de su imagen verdadera, algo fragmentado, sin

coherencia posible, en fin, nunca se hallará ni física ni intelectualmente. Son la desesperación total y el sufrimiento por sus frustraciones, es la impotencia de no tener fuerzas para vencer en medio de la hostilidad antes de su ya cercano final de partida. En tal contienda no queda otra alternativa posible que morir.

Paulo Lisboa es el encargado de encarnar el conflicto de Josefina, en una suspicaz versión de Carlos Rocha que ubica a Jo-

sefina en un estado grotesco y risible, interpretada por un hombre con atuendos femeninos, peinado extravagantísimo y botas altas. Es una imagen que logra abofetear al espectador con un cuadro ante el cual no sabe si reír a carcajadas de la ridiculez o si llorar a gritos de pena y lástima por esta mujer. La interpretación de Lisboa es más que encomiable por su candor, la pureza y la autenticidad con la que logra reconstruir los complejos y diversos matices del personaje. Voz, expresión facial y corporal son muestras de una legítima e impresionante actuación, que unida a la de su contraparte, ejecutada con elegancia, fuerza, dinamismo y emotividad por Guillermo Márquez, ponen en muy alto sitio el papel del actor en esta puesta en escena.

La gruta: ¿refugio del hombre de hoy?

Franz Kafka, fue un escritor checo de lengua alemana nacido en Praga en 1883, quien sufrió en carne propia durante su vida una profunda soledad. **La gruta** es un relato inconcluso de noviembre-diciembre de 1923, considerado por muchos como su testamento literario; sombrío, amargo, que vaticina la desesperanza del mundo actual. Es la historia de un hombre que cava un hueco en la tierra y se aísla en él totalmente de la sociedad, donde pretende tener la seguridad absoluta, ¿pero alguien puede sentirse seguro solo y aislado? No es más que una utopía, que otro sueño, respuestas del hombre a la violencia, los ruidos y la superpoblación de las ciudades de hoy día.

En alemán, el término Toca (gruta) significa galería, excavación subterránea o cueva. Allí ubican Kafka y el director Carlos Rocha a un hombre solo, con su traje, un portafolios y una pistola. Interactuando con la tierra y latas desechadas tras haber sido consumidas, de bebidas, refrescos y carnes que ya se terminaron. Allí, en medio del pavor y el pánico este ser sufre, se transforma en un simio, involuociona aislado, vive en la oscuridad, en la penumbra; contra la que lucha sólo con la finita y frágil luz de una linterna, a la expectativa de los ruidos que son capaces de provocarle la muerte.

Aquí nuevamente Paulo Lisboa hace gala de su amplio diapasón histriónico, con un personaje tan disímil al de Josefina y sorprendiendo con una imagen tan diferente en fracciones de minutos. Y halago que el mérito mayor está en que en ambas caracterizaciones la fuerza de su interpretación orgánica e interna es lo que predomina. El vestuario y el maquillaje diseñados con excelencia le sirven de apoyatura; pero el elemento vivo y esencial que le permite alcanzar tan inaudita transformación es su ductilidad y sólido dominio escénico, en fin su exquisita técnica. La presencia del otro personaje en **La gruta** se hace menos justificable. En cambio el uso de otros elementos como la tierra, por ejemplo, resulta más simple pero mejor imbricado en la organicidad de la acción dramática, aspecto este que no me resultó de igual modo con la escenografía de **Josefina**, que por momentos se me torna telón de fondo, adoleciendo de estatismo y de un carácter ilustrativo meramente, si tenemos en cuenta la dinámica del conflicto de la cantante.

En ambos relatos el diseño de luces contribuye a recrear lugares de acción y atmósfera con una precisión ejemplarizante así como predomina el buen gusto y la exactitud en el universo sonoro.

En sentido general tanto **Josefina...** como **La gruta** gozando loables resultados artísticos, logran presentarnos una lectura y una interpretación interesante, abrupta, pero más cercana de Kafka, extraña, pero querida; con ciertos matices latinos que dotan de candor la escenificación, aminorando la distancia empolvada entre el grito kafkiano y el oído del hombre de hoy en cualquier latitud del planeta.

Si bien hemos podido elogiar muchísimos aspectos de la presentación en Cuba de **Josefina la cantora** y **La gruta** también fue posible gracias a la labor del productor Ricardo Carisio y desde luego no puedo concluir sin antes destacar la eficacia de la adaptación del texto realizada por Carlos Rocha quien se anota también meritoriamente la responsabilidad rectora de tan significativa propuesta escénica.

DEL SUEÑO DEL MAGO AL DELIRIO DEL POETA

A. del P.

Las cosas aparecen -no se sabe por donde- y dejan su mensaje, esta frase del mago Próspero en la versión inicial, que bajo el título de **Hoy tuve un sueño feliz**, publicó la revista **Tablas**⁽¹⁾ tiene mucho que ver con la compleja y radiante forma con que Abilio Estévez (La Habana, 1954) encara la creación literaria y en particular su original e impactante sentido del teatro.

A diferencia de la mayoría de los autores que se dan a conocer en los setenta -Paz, Orihuela, Fonseca- Estévez no "nace" del mundo del teatro, sino que llega a las tablas después de un intenso laboreo con la palabra y las ideas. Estamos ante uno de esos autores que no dejan ver el inevitable proceso de su maduración creadora, porque en lo primero que ofrecen a la mirada pública hay un mínimo de alta calidad. Mientras se comentaba el éxito de **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, premio UNEAC de 1984, Abilio publicaba el manojito de cuentos **Juegos con Gloria** y obtenía el premio internacional de poesía Luis Cernuda por su poemario **Manual de las tentaciones**.

En este sentido de la clara procedencia literaria, este autor está más cerca de algunos de nuestros clásicos del siglo XIX como Milanés o Luaces. No es casual entonces que sus dos obras estrenadas estén recorridas por citas y referencias literarias, ni que Abilio, como varios autores

cubanos de la última década⁽²⁾, haya tomado la vida de los poetas del pasado como incentivo temático. De las obras consagradas a este tema, **La verdadera culpa...** tiene un reconocible y reconocido parentesco con **La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés**, de Abelardo Estorino, nuestro gran dramaturgo que además llevó a escena como director el alucinante texto sobre Zenea. Tampoco es casual -sino más bien resultado lógico de un encuentro de sensibilidades- el hecho de que sea Roberto Blanco, el director que enfrentó el difícil reto de **La dolorosa historia...** en 1985, quien ahora lleva a escena **Un sueño feliz**.

En **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, se nos ofrece "una obra de compleja estructura dramática en función de lo que quiere decirnos, por ello sus rupturas no son en modo alguno una exigencia formal de libertad para el uso del tiempo y del espacio, sino la consecuencia de su necesidad de organizar los acontecimientos y las perspectivas de sus personajes en posiciones contradictorias y complementarias, desde las que emergerá enriquecido, íntegro y lúcido, su punto de vista"⁽³⁾.

(2) Entre otros autores cubanos que han tomado como tema a los poetas del XIX podría mencionarse a Salvador Lemis con **Mascarada Casal**, Gerardo Fullea León con **Plácido**, Carlos Celdrán con **Catálogo de señales** y Tomás González con **Delirios y visiones de Milanés**.

(3) Gilda Santana, "Zenea, Viaje al centro de un poeta", página 39. En: Revista Tablas, 4'86.

(1) **Hoy tuve un sueño feliz** de Abilio Estévez, Libreto No. 22. Revista Tablas 2'89.

Cuatro años después, al presentar -también en **Tablas** la obra que nos ocupa, Armando Correa comentaba la confesión del autor según la cual había escrito esta obra para **desprenderse de Zenea**. Tiene razón el crítico al decir que este texto no es tan abundante en conceptos; pero su reciente puesta en escena en el Festival de Teatro de La Habana y las breves temporadas en que estuvo frente al público de la capital, hacen sospechar que, al menos en la lectura enriquecida de Teatro Irrumpe, esta obra contiene inquietudes éticas nada historicistas y que está iluminando, desde el pasado, algunas zonas esenciales del presente.

EL SUEÑO SE ACORTA, PERO SE AHONDA

Muy pocas veces en la escena cubana se da el caso de que una relectura -o más bien adecuación- de un texto dramático, logre tanta eficacia como la que consiguen Roberto Blanco y Teatro Irrumpe al convertir en **Un sueño feliz** el texto inicial de Estévez. Cotejando con cierto cuidado las acotaciones y diálogos originales con los que pueden verse o escucharse en escena, uno extraña algunas brillantes ideas y hasta situaciones encantadoras; pero con todo, la síntesis es aquí recomendable y plausible. El resultado escénico gana en concentración y magia. Varias escenas que podían conspirar a favor del bostezo, no desaparecen fácilmente; se integran en una imagen -como la del gran baúl de Próspero- o se reagrupan en una nueva situación dramática más rica y sugerente. Al perder en extensión, el diálogo se potencializa y gana en matices. La palabra sigue reinando pero sin abrumar con la amenaza de la retórica.

Por su parte, Blanco ratifica que no rehuye las obras de autor cubano; pero que sí necesita de un texto vigoroso para lanzarse a una nueva aventura. Piénsese en los autores del patio que ha llevado a escena en las últimas dos décadas: **El Diario de campaña** de José Martí en el singular espectáculo **De los días de la guerra**; la ya clásica **María Antonia** de Hernández Es-



Fotos: Hastié

pinosa y la abarcadora obra de Estorino sobre el infortunado Milanés.

En otras puestas en escena de este director -**Yerma, Mariana**- hay mayor despliegue visual, el uso de la tecnología teatral y de otros recursos espectaculares. En **Un sueño feliz**, Blanco parece haber entendido y subrayado la clave textual que apunta a lo sutil; a una suerte de serena brillantez, de sobria magia. La vocación de juego que el dramaturgo propone, a ratos un tanto ingenuamente, es tomada como re-



gla de oro por este espectáculo que crece entre el sueño y la vigilia; entre la vida y la muerte; en el que casi todo es, no sólo posible, sino también probable y deseable. Las inusitadas imágenes, los sueños, las visiones... se muestran primero como al descuido para después ir ascendiendo y unificándose en la sensibilidad del espectador.

Al renunciar a referencias concretas y asumir el protagonismo colectivo; en ocasiones la puesta se ve ante el peligro de hacerse un tanto plana. Cada personaje tiene momentos importantes, pero durante su presencia en la suerte de coro que llena el escenario, necesita de un ritmo muy frenético en cada noche para sustentar sus raíces sobre la escena.

El centro de *Un sueño feliz* podría ser Próspero, el que sueña, pero cada situación pone sobre el tapete la pequeña tragicomedia de cada uno de los bien diversos personajes. Próspero es interpretado por Omar Valdés, un actor veterano que se ha venido consolidando y que, sin

demasiado temor al lugar común, podría considerarse en un momento de madurez. Hace poco Omar demostró la amplitud de sus recursos histriónicos, lo dúctil de su figura y la fuerza de su mundo interior en el Tabo de *Dos viejos pánicos*. En las primeras funciones de *Un sueño...* a su gestualidad le faltaba precisión y fuerza para guiar todo el tiempo este "carnaval de situaciones". Con la sucesión del contacto con el público, la profesionalidad de Valdés se impuso y el ritmo de la puesta comenzó a agradecerlo.

Roberto Bertrand (el intérprete de aquel legendario Milanés) brilla aquí sobre todo cuando asume al Poeta -que es Julián del Casal y también un evidente símbolo del artista. En *El Enmascarado*, un personaje que aporta algunas de las señas subterráneas de este sueño, Bertrand trabaja a partir de una angustia bastante general.

El desnivel de un personaje de un momento a otro en un mismo actor se descubre también en Alicia Mondevil. Impresiona por la autenticidad con que asume a la hermana fea, la del labio leporino; pero a ratos su figura se diluye y se hace cuestionable su presencia como signo sobre la escena. Dolores Pedro es una joven actriz que parece haber entendido muy bien el sentido paródico que procede del texto y que la puesta en escena desarrolla y estiliza.

Un sueño feliz es un momento sobresaliente y sintomático en la dramaturgia y en la escena cubana contemporánea. Posee entre otros méritos su vocación esencial y su rechazo a la superficialidad y el pintoresquismo. Todo parece indicar que la calidad literaria y sobre todo teatral de la obra, el proceso renovador al que la sometió el colectivo, la nada "prescindible" música de Juan Marcos Blanco, llena -como todo el espectáculo- de nostalgia y sutileza... se juntaron para defender algo más que un puesto en la cartelera o en un festival. Probablemente animados por una de las ideas más hermosas y vigentes que nos comunica este sueño compartido: **lo único contrario al orden de la naturaleza es el odio.**

FABRILES

el pecado o la culpa

E.G.A.

Los temas relacionados con problemáticas significativas de la **realidad cubana actual**, han sido sistemáticamente ubicados en el centro de atención de nuestro panorama escénico. La perspectiva crítica frente a la diversidad de tópicos que ese fenómeno genera, también puede reconocerse como una constante cuyos matices y expresiones recorren un amplio espectro de opciones. En ese contexto, la presencia del Grupo Teatro Escambray se ha reconocido como paradigma con mucha frecuencia. Desde **Unos hombres y otros**, **La vitrina**, **La embocada**, **El paraíso recobrado**, **El juicio**, **Los novios**, **Molinos de viento**, **Accidente**, **Calle Cuba No. 3-58...** y **Fabriles**, el último estreno del colectivo, se hace notar el propósito reiterado de ejercer desde el teatro una mirada aguda y una reflexión incisiva sobre el **universo real** abordado.

Sin embargo, entre una y otra propuesta, las intenciones, los medios y la visión para proponer la imagen cuestionadora, revelan variaciones a veces notables. La puesta en escena de **Fabriles**, dirigida por Carlos Pérez Peña sobre un trabajo dramático de Rafael González a partir de los cuentos de Reinaldo Montero, resulta, dentro de la trayectoria referida, un punto a considerar particularmente.

La noche de su estreno en La Macagua, no lograba "reconocer" al **Grupo** en medio de aquel espectáculo. A pesar del ámbito propio, la imagen teatral y los actores mismos me resultaban **extraños**. Durante el FIT de

La Habana, el montaje me confirmaba mis "sorpresas" iniciales y resaltaba los rasgos que mejor pudieran distinguirlo: austeridad, crudeza, imparcialidad e irreverencia irónica e inteligente.

Obviamente, para los conocedores del quehacer del Escambray, **Fabriles**, no significa ni una "ruptura", ni tampoco una puesta característica dentro de **su** lenguaje o manera de hacer tradicional. Digamos mejor que se trata de un espectáculo, cuyo signo más insistente pudiera ser la profunda voluntad de autorreflexión. Pero llegar hasta allí supone y exige el develamiento de varias capas de tejidos aparentes, estratificados ya por el cómodo permanecer de la rutina, los emblemas, las consignas, las metas, las normas y las prerrogativas que determinada condición social reconocida y exaltada generan.

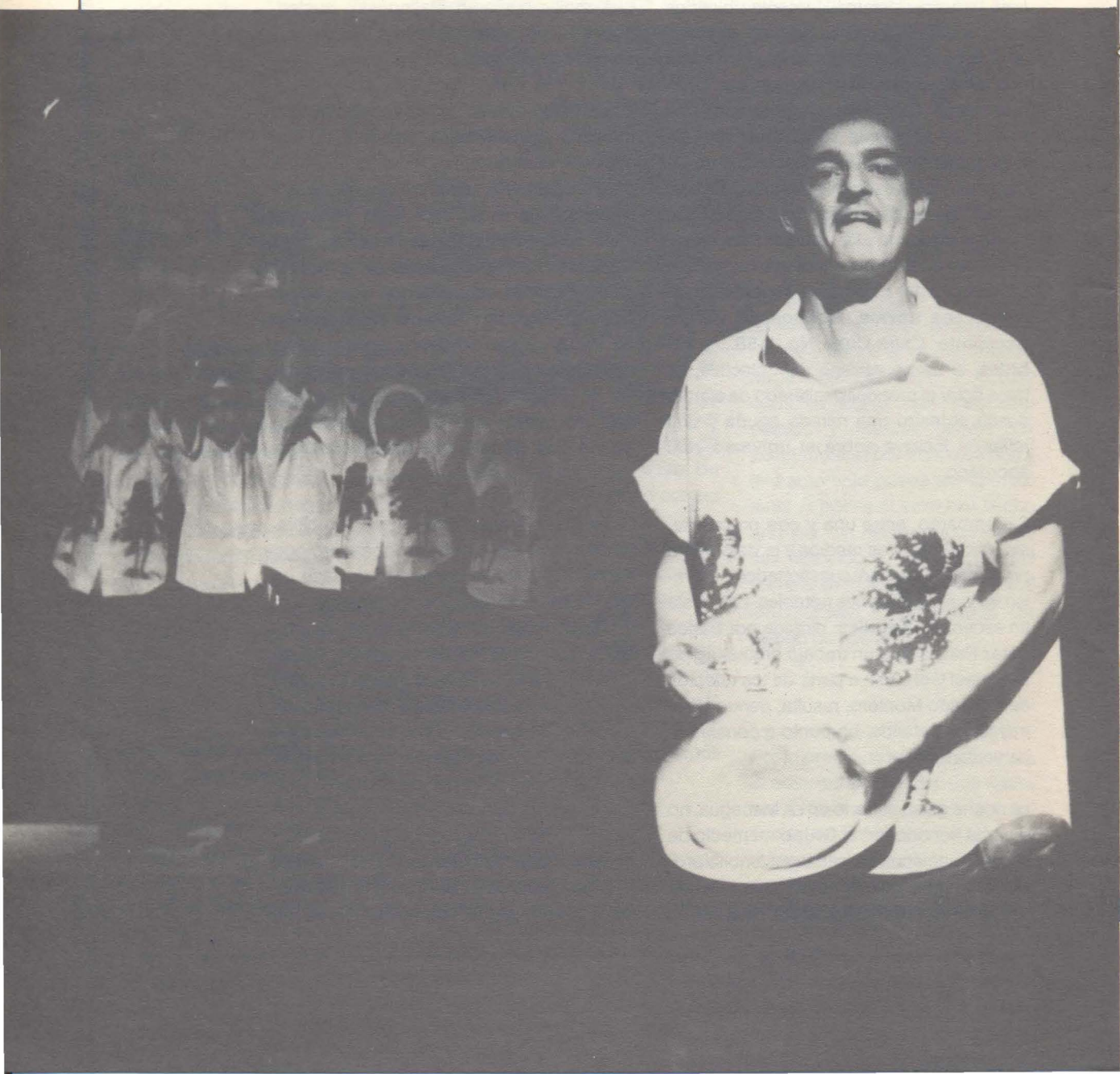
La puesta posee una estructura compleja. La escena primera **funciona** como prólogo expositivo y al mismo tiempo deviene un **leit motiv** durante todo el espectáculo. Continúa luego el desarrollo de las historias que constituyen el cuerpo central de la fábula y finalmente una imagen visual y sonora que **problematiza** el desarrollo del proceso dramático. Esta estructuración soporta en el orden **conceptual y formal**, separado aquí sólo por cuestiones metodológicas, un discurso sonoro, gestual, espacial, plástico y verbal cargado de permanentes contradicciones. El desacuerdo, la imprecisión, lo evidentemente desajustado, operan como "**categorías**" -si se me

permite la frase-valorativas del "acto político cultural" que constituye el verdadero contexto de la representación teatral.

La primera secuencia establece las claves fundamentales para orientarnos luego. Bajo un andamiaje descubierto del que penden las luces y sobre una pequeña plataforma al fondo, un grupo musical de obreros de una fábrica **simulan** interpretar una pieza cubana. Para ser más exacto creo recordar que se trata de un son. Mientras, una **modelo** realiza extraños movimientos y pasillos frente al público. Termina el número musical y el Joven poeta lee unos versos dedicados a la fábrica. Otro obrero o funcionario lo felicita y le sugiere otro

tema de la vida fabril para ser tratado en sus creaciones poéticas. El Joven duda, no contesta. Su interlocutor se adelanta con una frase conclusiva: "-Es que le da pena". La música se reinicia. La orquesta **desafina**. El director interrumpe la ejecución y se dirige al pianista: "-Afina, Chen, afina". El pianista se vuelve hacia la orquesta, va a replicar. La imagen se congela.

A partir de aquí el espectáculo discurre por sendas no lineales ni de corte ilustrativo. La propuesta contiene varias historias que, en algunos casos se entrecruzan, y en otros funcionan como hilos conductores de la fábula. Rafael González y Carlos Pérez Peña proponen una teatralización del texto



literario, sin desdeñar las características del cuento en tanto género narrativo que pueden operar eficazmente desde la perspectiva dramática. Los relatos de El Zambo, Enrique, Adan y Eva se asumen como núcleos centralizadores de la anécdota, junto a las ilusiones del viejo Emilio. En sí mismo cada una de las historias poseen elementos conflictuales que garantizan el decursar de la intriga. No obstante, **Fabriles** no es un ensamblaje de cuentos como otras experiencias del propio Grupo Escambray. La historia correspondiente al Joven Poeta y su vida en medio del mundo de la industria, la emulación, el sindicato, las organizaciones políticas... etc, se halla suspendida sobre las ya citadas. Por momentos sugiere su aparición en el espectáculo el uso deliberado de un recurso dramático y escénico para fragmentar la acción, crear zonas **extrañas**, procurar densidades o plantear tensiones cada vez más explícitas. No se puede olvidar al respecto, que la imagen del Joven Poeta es el punto más controvertido, el área donde cobra nitidez la contradicción más importante que subyace durante toda la representación de la "festividad obrera".

Más allá de algunos cascos de diferente color, todos los personajes visten una ropa uniforme. Pantalones oscuros y camisas de lienzo con palmeras y motivos tropicales pintados. El Joven Poeta viste de blanco, y el viejo Emilio, que no forma parte de la orquesta, un gastado uniforme verde-olivo. Las modelos están ataviadas con estridentes vestidos de brillo, pelucas rubias y un maquillaje excesivo. El Zambo, mientras expone su relato, se viste de boxeador con un traje también muy brillante. En conjunto, estos elementos, por su imperfección manifiesta denotan el matiz de improvisación, de impericia y de arbitrariedad con que se reconoce el espectáculo en su totalidad.

La secuencia inicial parece sugerirnos que **todo** está en su lugar. La orquesta, la música, el movimiento uniforme, repetitivo, la utilización conciente de clichés de comportamiento habitual en ese tipo de circunstancias y hasta la presencia de la modelo,

indican la posibilidad de una farsa plena de elementos paródicos. Lo aparental se incorpora como lo real. Los estereotipos y las actitudes "caricaturescas" se contextualizan en su justo habitat, de manera que "parezcan" normales formas de conducta y expresión. Se nos presenta una imagen **acostumbrada**, en modo alguno agresiva y distante. Pero la armonía visual, externa, aparente, se resiente ante la aridez y los resortes ocultos de las narraciones de cada personaje. El tono frasesco se descompone y surge en su lugar un discurso sumamente cáustico. La expresión formal de la unidad sugerida por la agrupación musical y la **actividad político cultural** se manifiesta a través del uso de recursos impostados. Lo fortuito, lo banal de la representación se expone como esencial. El tema y la proyección conflictual de la obra se sitúan deliberadamente en el enfrentamiento de la manifestación fenoménica y coyuntural de toda actitud o acción humana, y la naturaleza y posibilidades **reales** de tales hechos. Pero aquí el planteo no es abstracto. El Escambray conjuga el verbo criticar, tan consustancial a su obra, convirtiendo a la retórica crítica en sujeto de atención primordial.

Evidentemente los relatos seleccionados en **Fabriles** potencian un cuestionamiento contundente sobre muchos aspectos de nuestra realidad cotidiana. Desde problemas institucionales, deficiencias en el ordenamiento y la dinámica sociales, hasta inconsecuencias individuales encuentran en la puesta en escena múltiples referencias. Mas, la envoltura del espectáculo nos expone una primera inquietud sobre la posible efectividad de la acción crítica en circunstancias donde lo impuesto, lo formal, lo uniforme, rigen modelos de conducta profundamente alienados. En su discurso global, la obra acude a recursos ilusorios de probada utilización que también articulan una imagen **alienada** de las dimensiones reales del conflicto dramático que la engendra. La crudeza de la verdadera historia se **disimula** con ropajes estridentes y con posturas emblemáticas **realmente** ordinarias. Justo en ese plano ideológico se localiza la crisis que **Fabriles**

trata de evidenciar: la no correspondencia entre la voluntad y la urgencia transformadoras de **nuestra realidad** y los medios envejecidos y desahuciados con que perpetuamos los reiterados intentos de renovación. **Fabriles** muestra que también la crítica y la transformación en tanto actividades sociales, pueden llegar a ser un **fetiché**, siempre que se instalen en el más doméstico e inmediato terreno del oportunismo y la indolencia.

Carlos Pérez Peña abre su espectáculo con una imagen cuyo propósito aparente es resaltar la mancha oscura en el mundo que le rodea y permanecer así protegido en su espacio, mientras cumple con una demanda de los tiempos que corren. Pero el espectáculo se encarga de confirmar lo contrario. Si para polemizar con la realidad hay que **mostrar** sus modos recurrentes de enmascaramiento, aunque se parta del uso de las máscaras, no se puede pactar con ellas definitiva y concientemente. Rasgos expresionistas y realistas interactúan en el discurso de la puesta en escena para acentuar las ambivalencias del conflicto originario. Los tintes farsescos y la progresiva acritud de la obra, señalan en el plano del lenguaje otro nivel de contradicciones que no siempre encuentran una respuesta correspondiente en el trabajo de los actores.

Escénicamente **Fabriles** integra a la exposición lineal de la palabra, la acentuación de determinados sucesos significativos mediante la reiteración de la gestualidad, al igual que, a la manera del montaje cinematográfico, la repetición de un suceso o parlamento e incluso la edición de ciertos acontecimientos que sintetizados resaltan el sentido y la importancia de determinadas escenas. Imagen y concepto **dialogan** explícitamente ante nosotros para indicarnos cómo superar lo aparente. No se trata de una simple lección. En todo caso ocurre la presentación de una pregunta ineludible. Que la máscara es, en este sentido, un medio realista o expresionista, pero nunca un fin, es una idea no materializada en el

trabajo actoral donde los estereotipos y las posturas externas proliferan. El contraste se hace notorio ante las interpretaciones de Miguel Carassou y Jorge Luis Leyva, cuyos relatos recorren una compleja gama de matices en lo que los elementos estereotipados se convierten en materia realista con la que el actor hace trascender al personaje de su contexto, lo muestra, y más tarde lo sumerge nuevamente en su historia minúscula y permanente.

Fabriles es una obra imperfecta. Esta verdad no asusta a nadie. **Fabriles** es el rostro parabólico de los hombres que la hacen. Esta verdad sí puede arrastrar preocupaciones. Después de criticar y desgarrarnos **todos** cerramos nuestra **fiesta** con una conga callejera. Todos somos uno y cada uno es nadie. La conga se transformará en una marcha estruendosa y cerrará el espectáculo la mirada fija y seria de los actores. Pero antes la orquesta volvió a desafinar y el pianista no calló su parlamento: "...en estas condiciones y con estos recursos, es imposible. Ya nada suena como antes". Luego un silencio. Más tarde la conga y el final. Las palabras referidas pudieron ser exactamente esas o algunas similares. La memoria es aquí mi única fuente. Pero lo cierto es que esa última imagen relativiza todo el discurso anterior. Este juego aparental no ha sido solo un recurso expresivo. Ha sido el registro de una condición real abocada a una toma de conciencia interior primero, para luego responder a las demandas exógenas. El sentido de la historia tradicional se invierte. No se puede participar de la transformación actual **desde** los "decorados y las máscaras". Hoy los paradigmas están en discusión. Por eso **Fabriles** refiere el develamiento de un gran vacío. Semejante valentía y honestidad denotan confianza y perspectivas de futuro. Los hombres que hacen este espectáculo también pueden jugar con las máscaras y los postizos dentro y fuera de la escena. Ellos no serán los únicos. Ni cargarán tampoco todas las culpas del pecado. Todo hombre es eminentemente pecador. Pero todo hombre es, a fin de cuentas, el único responsable de sus actos.

LOS JUEGOS DEL INICIAL

Raciel Reyes Geada

Hay épocas y estilos, corrientes y técnicas, escuelas, ismos, credos, en tanto de la idea al dogma, habita un abismo de luminarias conceptuales que el teatro debe elegir como suyos, a tenor del momento, los gustos dominantes, el criterio en boga o la audacia ideoestética que tienta al riesgo, camino éste elegido por un joven proyecto, para materializar sus inquietudes artísticas.

Los intereses creados es más que un simple título de un autor español, que se

suma al acervo cultural del teatro universal. A través de esta obra percibimos la manifestación tentativa que marca una actitud del hombre ante el mundo y sí mismo; denuncia una moral contestataria del individuo ante esa implacable relación que le enreja la existencia: necesidad-libertad, voluntad mediante, que le obligan a definirse en su condición de sapiens, tras cruenta lucha entre lo ideal de su ser y lo real de su medio, que abraza con su fuego voraz, la médula de su espíritu. La esencia humana



Fotos: Pirole

misma ofrece en lo intrínseco, un contenido de espíritu dual; desde sus orígenes, casi nada ha cambiando precisa entonces, de otra criatura omnisciente, que es el teatro -también dual de esencia- para que se poseione de la verdad, e indique al hombre su camino cierto.

De esa, tan conocida obra de Jacinto Benavente, toma el grupo de teatreros algunos de sus ingredientes dramáticos, tales componentes de carácter esencial, como son el conflicto principal, sucesos de la cadena transversal de acciones, algunos motivos medulares de la historia que se narra y buena parte de sus personajes, provenientes del mundo de la comedia del arte y que el autor original traslada al microcosmos de un país imaginario. Allí, como arrancados de aquel deambular de máscaras y caracteres farsescos, de atavíos y gestos estridentes, proliferan en sus travesuras: Polichinela, esta vez en su condición de rico señor, el Capitán, Pantalón, Arlequín, junto al resto de las figuras y fuerzas que intervienen en la historia, propias del universo teatral español: los jóvenes amantes, el criado pícaro, el doctor, el hostelero, mozos, alguacilillos, etc. Pero como "no todo es farsa en la farsa", trasciende en esta obra el sentido de mordacidad ante la condición humana minada por sus intereses, en ocasiones mezquinos, que como "cordelillos grotescos" tiran de nuestro destino y nos arrastran a conductas que oscilan, desde lo más sutil, hasta el sublime-grotesco. En fin, se trata del juego de la vida, a veces macabro y que este grupo teatral -por demás fiel a su condición nómada, al destino de aquellos zannis de la comedia del arte, pues viven sin techo fijo- actualiza, al modificar el título de la obra por el de **Juegos de intere-ses**.

Bajo la conducción de Filander Funes, su director, el **Teatro Inicial**, consigue una propuesta escénica, donde se orchestra un discurso que va más allá de un rebuscado polisentido, casi siempre subyacente en el teatro, pues la condiciona una simbiosis esencial de dos modos diametrales, en apariencia incongruentes, de hacer el teatro y ver el mundo. De un lado la dramatur-

gia del autor, es estructura unívoca, concurrente al obligado superobjetivo, como fin de una progresión dramática continua y sustentada ante todo en la palabra como pilar de la imagen y esa otra forma, irreverente, del teatro de la improvisación, donde lo fortuito descubre la organicidad de un lenguaje básico de gesto y movimiento. Ambos códigos se complementan en un contrapunteo textual que alcanza la síntesis básica de una imagen totalizadora que contiene en su estructura signifiante, tanto el lenguaje kinético gestual y la palabra en toda su dimensión léxica, fonológica, referencial y confluyen ambos códigos en una intencionalidad dirigida a trasladar un clásico al mundo actual.

La definida estructura cuadro a cuadro, algunos de los cuales, como el primero, son concebidos por el proceso creativo, contrasta tonos y matices, transiciones e intenciones particulares, con la atmósfera general de magia, en un movimiento hechizante. Como magos, el gesto preciso del actor, la palabra vigorosa, la pose sólida, sostienen la tensión dramática. Alternancias y combinaciones en los comienzos, desarrollo y términos de cada pasaje, las entradas y salidas de los personajes proponen contrastes abruptos que sorprenden, pues van de lo estridente, ágil, efímero, a un **tempo** lento, densidad de la carga dramática sin quebrar la cadencia general, salvo en momentos donde el ritmo se resiente, al agotarse el contenido y su fuente de significación que alimenta la imagen total.

En **Juego de intereses**, el discurso nos conmina del misterio, hacia su contrario, la risotada estruendosa, mofa, burla sádica a nuestros defectos, en un afán de mostrarnos la jungla espinosa de nuestra naturaleza humana y ese hilillo de luz que se enrosca en sus ramas, que es el amor desinteresado y sin procedencia ni fines preconcebidos.

El principal logro de la puesta, sin absolutos, está en que palabra e imagen, ambas, se contienen y asimilan mutuamente por ser una misma estructura sig-

nificante. No hay por qué entonces excluir una u otra para dar un aldabonazo al sentido interno que se expresa en ellas.

El mensaje en cuestión, llega claro desde el corazón de la anécdota: Crispín engendra intereses en todos, para que su señor, deudor junto a él de un cúmulo de préstamos, atenciones y promesas, pueda escapar, con el necesario perdón de las partes y obtener a cambio la felicidad y dicha, al cristalizar sin trabas la relación Leandro-Silvia, la rica hija del señor Polichinela.

De la actuación de conjunto emana aliento que rebasa el texto; el elenco muestra con seguridad, como confirmación del punto de vista de la dirección, el nivel de com-

prensión del texto, su nueva conformación estética y el modo en que vibra la relación público-espectáculo. Los actores reafirman la concepción de una poética delirante que deviene ironía grotesca y el remoto aroma de los comediantes a la usanza antigua -teatro de la representación- álito clásico, que trasmudan nuestros sentidos por la corrección idiomática, la línea del vestuario, los ademanes, en fin, el estilo seleccionado por director y actores.

Se imbrica pues, dentro del contexto actual universal al zaherirnos con un guiño, una joda cómplice, una reflexión directa en lo vivencial cotidiano.

Un gran mérito son las formidables incorporaciones: la actriz Yamira Díaz, por la





fuerza y estilo personales se revela en toda su magnitud en tan distintos personajes como el avisgado Crispín, tipo esencial de los caracteres picarescos, mezcla de payaso, juglar, zanni, mimo y en Colombina, de estridencias y hondura humana, en una eficaz interpretación. Cirenaica Moreira en su doble caracterización, dos rostros, dos sentimientos y una sola fuerza motriz. Por otro lado Alexander Rey en Leandro, el aventurero joven y jovial amante, alternado con el Polichinela, rígido señor de indolencia patriarcal, en una doble incorporación de discordancia oposicional de una contundente autenticidad. Excelente proyección del gesto y la voz, organicidad y fluidez, dominio del cuerpo y su manifestación en el espacio y el tiempo, definen a estos tres jóvenes, que saltando el abismo generacional de sus personajes, logran un exquisito trabajo. Eduardo Rodríguez en el Capitán, nos patentiza el dominio y autocontrol de recursos expresivos que le son propios. Sin dejar de significar el dibujo excelente que hace Valia Valdés en su lozano Arlequín y para ser justos el desem-

peño del Hostelero, además del juglaresco anunciador por José Luis Hidalgo, que se posesiona de ambos pero sobre todo del primero, por la construcción interna y su definida cualificación.

Queda señalar una eficaz asesoría a los consultores de ruidos retumbancias y chirridos: Juan Piñera y Lino Neyra, junto a los restantes intérpretes de la música.

¿Qué nos queda de esta vivencia escénica? ¿El que, "en la vida es más importante que crear afectos, crear intereses"? ¿O aquello de "qué valen las riquezas sin el amor"? De todas formas me atribuyo el derecho a finalizar con una sentencia en verso que me ha motivado esta puesta en escena:

El hombre arrienda su honor / para obtener
la finanza / a imagen y semejanza / de su
maltrecho impudor / y así traiciona su amor
/ por intereses baldíos / mueca de vicios
impíos / que corroen su ideal / ¡Que el
teatro denuncie su mal! / ¡Sinceros del
mundo, uníos!

OPTICA CUBANA DEL ESPECTACULO

Neysa Ramón

Berta Martínez fue una de las personalidades que recibiera el **Premio Ollantay - 1991**. Un jurado integrado por Juan Carlos Gené, Franklin Caicedo, Pagura, Héctor Quintero y Luis Molina, así lo decidió.

El fallo fue leído en la clausura del **Festival de La Habana**, a la penumbra de la sala Avellaneda del Teatro Nacional, mientras desde su luneta cada quien se regocijaba por la pertenencia cubana de esta mujer, formada en la alquimia y el misterio del teatro, suerte de Rey Midas capaz de multiplicar los valores de la escena.

De regreso de muchas partes, de esas donde nada humano es ya ajeno -ni nada teatral tampoco-, el Premio Ollantay coincide con su cumpleaños 60. Ella, sencilla en su modestia, modesta en su sencillez.

Berta Martínez mantiene joven y creciente su capacidad de asombrar al público -esto dije un tiempo atrás-, y si lo repito, es porque ante cada nuevo estreno suyo no cesa el deslumbramiento.

En el camino entre la actuación y la dirección, se tutea con clásicos y contemporáneos, se atreve con los inéditos, versiona a los favoritos, prescinde de recursos realistas -lo suyo son las atmósferas-, desdén los trapos, se adueña de las luces y las sombras transformándolas en vivientes criaturas, trenza la música a la trama, mueve actores a granel, atiende todo lo sublime y todo lo simple... Dirige Berta Martínez. Ningún cabo queda suelto.

Como es costumbre, se reserva el derecho de la indagación. ¿No son las innovaciones, la apertura de caminos, la investigación, su habitual caldo de cultivo?

Al encuentro habanero y para sorpresa de muchos visitantes que pudieron apeteecer las profundidades de un Shakespeare o las angustias de un Lorca -dramaturgos con cuyas obras ha tensado eficazmente sus esfuerzos-, llevó **El Tío Francisco y Las Leandras**, estreno de Teatro Estudio correspondiente a este año y segunda empresa que acomete en el mundo de la comedia musical española: la zarzuela. La anterior la rubricó en 1989 con **El boticario, las chulapas y celos mal reprimidos**, sustituto de la tan conocida **Verbena de La Paloma**.

Tal vez por su amor al teatro español -donde ha dejado su impronta- se acercó a la zarzuela. Mas como siempre, no fue a buscar lo que antes otros habían hallado lo evidente: fue por lo que habían mirado sin ver. Y encontró la verdad de un teatro entroncado en el vernáculo cubano. Ló demás fue leer, estudiar, transformar, adaptar.

En la aventura enroló nuevamente al compositor Juan Piñera, intérprete consecuente de los presupuestos de la directora a la hora de recrear mediante actualizados equipos electrónicos, un mundo sonoro que, sin traicionar sus vínculos originarios con el género chico, resultase coherente e inmediato a los oídos finiseculares de quienes lo escuchan a menos de una década del 2000.



ATREVIMIENTO Y EXPERIMENTACION

Mano sobre mano directora artística y director musical, dieron a la luz una sorprendente criatura que durante meses viese desfilar a centenares y centenares de espectadores ávidos del buen hacer en un divertimento que no cede lugar a la improvisación, regido por el alto profesionalismo de actores, técnicos y realizadores. Ello, no obstante la no pertenencia de Teatro Estudio a las compañías especializadas en el musical, lo cual apuntala aún más las exi-

gencias y resultados de un elenco capaz de cantar y bailar sin formación especializada.

El alto rigor en la realización de **Las Leandras** no se halla en un criterio innovador sobre esta vertiente del teatro musical, concebida más bien en un tono tradicional. Es en la interiorización, en la óptica cubana del espectáculo y en su raigal interpretación, donde radican el atrevimiento y la experimentación. Extensiva esta última a un diseño de luces de peculiar acento dramático.

Consecuente con el perfil del vernáculo, los resultados de **Las Leandras** demues-

tran la salud de nuestras tradiciones respecto de la comedia popular, cuyos orígenes subyacen en la propia naturaleza del actor, para quien basta una señal que sepa sacar a la luz toda una riqueza ancestral acumulada.

A propósito, y con respecto a la directora y la participación de Teatro Estudio en el **Festival de Moscú - 1990**, diría el crítico Leonid Vélejov en el No. 11/90 de la revista **América Latina**:

"El credo profesional de Berta Martínez es el de una esteta consumada. En segundo lugar, muestra profundo apego a las tradiciones de la cultura popular y a la tradición en general, como sistema de valores artísticos del pasado, como reserva de la idiosincrasia cultural. Y tercero, le gusta actuar como pionera, como descubridora de nuevas tierras o tierras olvidadas, abandonadas, en el mundo del teatro. De la feliz combinación de estas cualidades y aspiraciones nacieron sus mejores trabajos".

A esto responde la Martínez con el criterio de que, "Después de **La Verbena de La Paloma** me reafirmé en muchas cosas. Que estas obras no son piezas de museo, que la comunicación con el espectador depende de la vigencia y no del asunto; y que puede escribirse ahora mismo una obra que no logre esa comunicación".

Y agrega: "Mi planteamiento es el de que nosotros los cubanos, para avanzar hacia formas superiores en el desarrollo teatral, debemos recoger lo mejor de nuestro pasado y tradiciones. En mi carrera he tenido muy bien claro los años que voy a vivir y qué hacer con ellos. Puede parecer esquemático, pues un paso enriquece el otro, pero mi idea fue siempre asumir el bufonvernáculo y continuar desarrollando otros géneros. Todo cuanto he hecho hasta hoy ha sido prepararme para ese momento, que espero sea en 1992".



Vale, a la par, por un elenco altamente capaz de asimilar los presupuestos de la obra, y en el cual ninguno pasa inadvertido. Gracias a Miriam Learra, Yolanda Zamora, Leticia Marín, María Elena Soterías, José Raúl Cruz, Luis Otaño, Pancho Villalvilla, Erdwin Fernández, Daniel García y otros.

Simbiosis de dos culturas en el teatro, **El Tío Francisco** y **Las Leandras** deviene maestría de la dirección y la actuación, de la música y la picardía del patio merced a los ancestros hispanos. Es, en fin, arte del bueno, clasificado entre lo más importante visto en el año y durante el festival.



FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

TABLILLAS

El Ministerio de Cultura otorgó la **Distinción por la Cultura Nacional** a:

- JOSE MONLEON. Crítico y director de la revista **Primer Acto** (España).

- JUAN MARGALLO. Teatrista y director del Festival Iberoamericano de Cádiz (España).

- LUIS MOLINA. Teatrista y Director General del CELCIT (Venezuela).

El jurado convocado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), dio a conocer los Premios Ollantay correspondientes a 1991, en las diferentes categorías, en la noche de clausura.

Los merecedores de tan preciado reconocimiento fueron:

- **Berta Martínez**, de Cuba, por su destacada trayectoria y aporte al desarrollo de la actividad escénica latinoamericana.

- **Teatro TEHJA**, de Venezuela, colectivo ejemplo de teatro independiente.

- **Memorial de América Latina**, de Brasil, por su trabajo como institución en favor de la cultura latinoamericana y en especial por su apoyo al teatro.

- **Departamento de Investigación y Experimentación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile**, por su valiosa labor de investigación.

- **Conjunto de títeres "Kusi Kusi"**, de Perú, por su larga trayectoria en favor del teatro para niños.

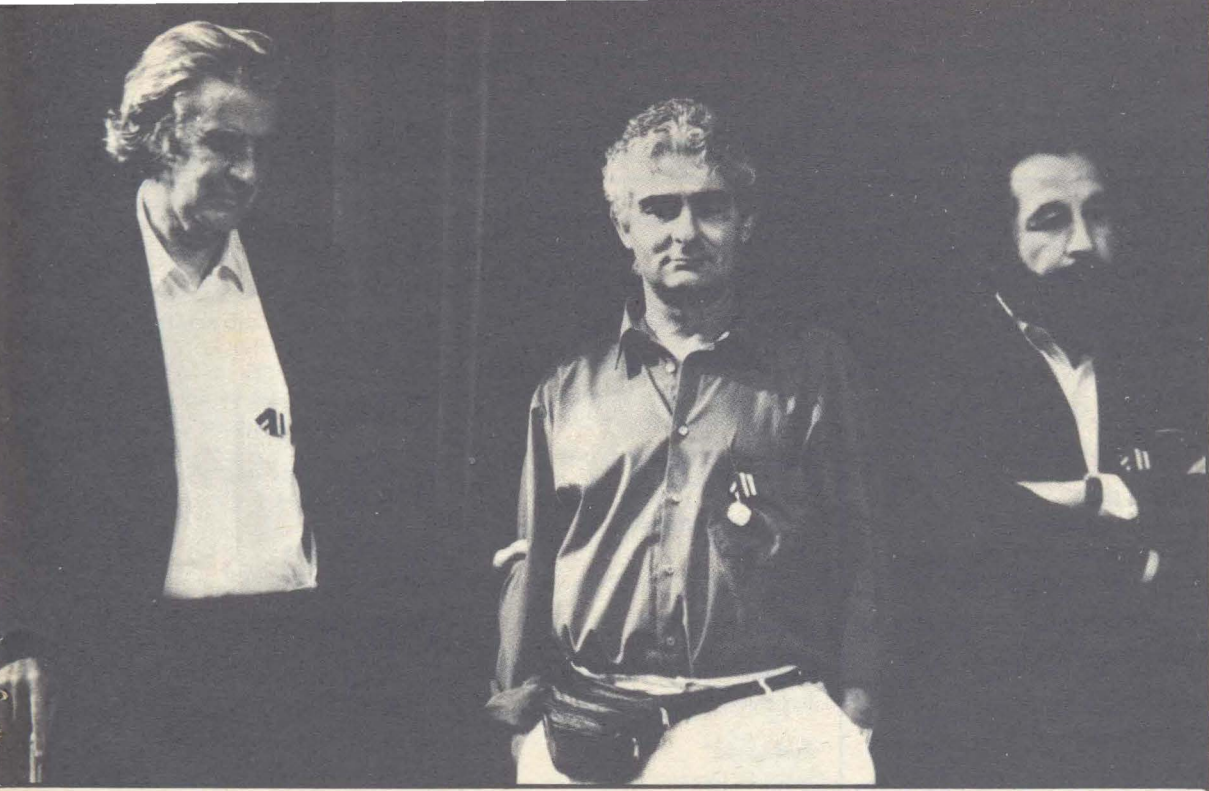
- Revista **Diógenes**, de ATIN, que se edita en Estados Unidos, porque desde su creación pone al alcance de los estudiosos del teatro iberoamericano un valioso material referido a las principales corrientes del Teatro en América Latina.

- Grupo de teatro **Organización La Negra**, de Argentina, por su trabajo renovador y calidad artística en lo que han denominado "El riesgo del actor".

- **Octavio Arbelaez**, como promotor de teatro, por su dedicación y entrega a la organización del Festival de Teatro de Manizales.

- **Asociación de Directores de Escena**, de España a quien se le otorga un Premio Ollantay Especial por la importancia de su trabajo en pro de la integración e intercambio de teatristas españoles y latinoamericanos.

El jurado estuvo integrado por Juan Carlos Gené, Rubén Pagura, Mario Bedoya, Héctor Quintero y Luis Molina.



La programación del FIT no quedó atrapada entre las paredes del edificio teatral. El Comité Organizador programó un plan de extensiones que abarcó desde la visita al Campamento "El Paraíso", donde laboran jóvenes en apoyo al plan alimentario; a las obras constructivas del Hotel Cohíba; el Aula Magna de la Universidad de La Habana; hasta el Instituto de Ingeniería Genética y Biotecnología, donde los improvisados espectadores pudieron disfrutar de las actuaciones de colectivos teatrales nacionales y de conversatorios con reconocidas figuras de las tablas. Se calcula que el auditorio ascendió a más de seiscientos interesados.

Una de las actividades del festival más esperadas por los interesados en cuestiones teatrales fue el lanzamiento de publicaciones de Teatro Iberoamericano que se efectuó en el Teatro Nacional. Se presentaron los últimos números de las revistas **Primer Acto**, **Publicaciones ADE** y **El público** (España); **Revista CELCIT**; **Máscaras** (México) y **Conjunto** (Cuba).

Además fueron dados a conocer los libros **Repertorio Teatral**, de Cuba y **La dramaturgia de la creación colectiva**, de Beatriz Rizk, editada en México.

Coincidiendo con la celebración del FIT '91 de La Habana, la EITALC desarrolló entre el 1ro. y el 20 de septiembre, en el poblado de Machurrucutu, al oeste de la capital, el III Taller Internacional de Investigación y Práctica Escénica que este año estuvo dedicado al **Teatro en la Comunidad**.

Esta edición contó con la presencia de numerosos investigadores y profesionales de las tablas de América Latina y el Caribe.



ESPECTACULOS PARTICIPANTES

ARGENTINA

El canto del fuego

Compañía de espectáculos mágicos

Los mismos golpes

Grupo Amuyen

BRASIL

Josefina la Cantora y la Gruta

Compañía Absurda

COSTA RICA

Historia de Ixqui

Grupo Quetzal

CUBA

Dos viejos pánicos

Teatro Irrumpe

Un sueño feliz

Teatro Irrumpe

El partener

Grupo Buscón

Pareja abierta

Grupo Buscón

Don Juan Normado

Colectivo Teatral Granma

Desamparados

Teatro Mío

Mi socio Manolo

Teatro Nacional

Un almirante para la mar oceana

Teatro Nacional

Esa música que llevo dentro

Estudio Lírico de La Habana

El murciélago

Estudio Lírico de La Habana

Juego de intereses

Teatro Inicial

Fabriles

Teatro Escambray

Elogio de la locura

Grupo Caracol

Azundiansam

Teatro a Cuestas

El tío Francisco y Las Leandras

Teatro Estudio

La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea

Teatro Estudio

Las perlas de tu boca

Grupo Buendía

Habla bajo o si no yo grito

Grupo Rita Montaner

Juana de Belciel

Grupo Rita Montaner

Canto subterráneo

Teatro Adentro

Baroko

Cabildo Teatral de Santiago

El que quiera azul celeste

Teatro del Círculo

Perra vida

Teatro del Círculo

Alafin de Oyó

Conjunto Folklórico Nacional Cuba

A dos voces

Amelita Pita - Paula Ali

Lazarito

Rafael Lahera

Yo tengo un brillante

Elena Huerta

Monólogo para un café

Nieves Ríoalves

Las penas saben nadar

Adria Santana

El italiano

Andrés Mari

Las penas que a mí me matan

Miriam Muñoz

CHILE

El emperador Gynt

Franklyn Caicedo

ESPAÑA

Romanceros

La quimera de plástico

La muerte de Iván Ilich

La quimera de plástico

Orquesta de señoritas

Díptico Atroz

Ñaque o de piojos y actores

Teatro Fronterizo

Cuarteto para cuatro actores

Compañía de Teatro Nuevo

Hacia las sombras verdes

Compañía de Teatro Nuevo

Cómeme el coco negro

La Cubana

El príncipe azul

Centro de Teatro Andaluz

Pues que le voy a hacer

La Canyí

Para-ielos 92

Uroc Teatro

Profesor Margus

Uroc Teatro

Poesía porque sí

El silvo vulnerado

Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana, a mi hermano...

Compañía Deliciosa Royala

La legionaria

Teatro del Mentidero

El banquero anarquista

Abel Vitón

Paciencia-ficción (No sabía que los ratones fueran tan listos)

Gloria Muñoz

MEXICO

El Eclipse

Compañía Nacional de Teatro

PERU

Yepeto

Grupo Ensayo

¡Ay, Carmela!

Grupo Ensayo

VENEZUELA

La Dorotea

Teatro Nacional de repertorio

La secreta obsenidad de cada día

Teatro Itinerante

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO



fit
DE LA
HABANA
1991
FESTIVAL INTERNA



FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO