

tablas

revista de artes escénicas No. 1/1993



PAISAJE CON LAGUNAS...

● Antropología y posmodernismo

● I Taller Internacional de danza

Libreto No. 29

● *LA OBERTURA DE JOSAFAT*

Tablas No. 1/1993

Revista del Consejo Nacional de las Artes
Escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía,
Habana Vieja, Cuba
Apdo. Postal 297

Directora:
YANA ELSA BRUGAL

Redactores:
RAFAEL PEREZ-MALO
ANA Ma. GARCIA NUÑEZ

Diseño y realización:
ORLANDO S. SILVERA

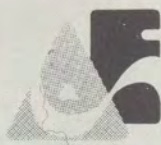
Publicidad:
CARIDAD ROSEÑADA

Administración:
JOSE L. VARGAS

Secretaria:
JACQUELINE PUEBLA

Portada: **Paisaje con lagunas en el espejo.**
Teatro Inicial. Foto: Guillermo Castellano (Willy).
Reverso de contraportada: Festival Internacio-
nal de Teatro de La Habana 1993. Diseño:
Silvera.

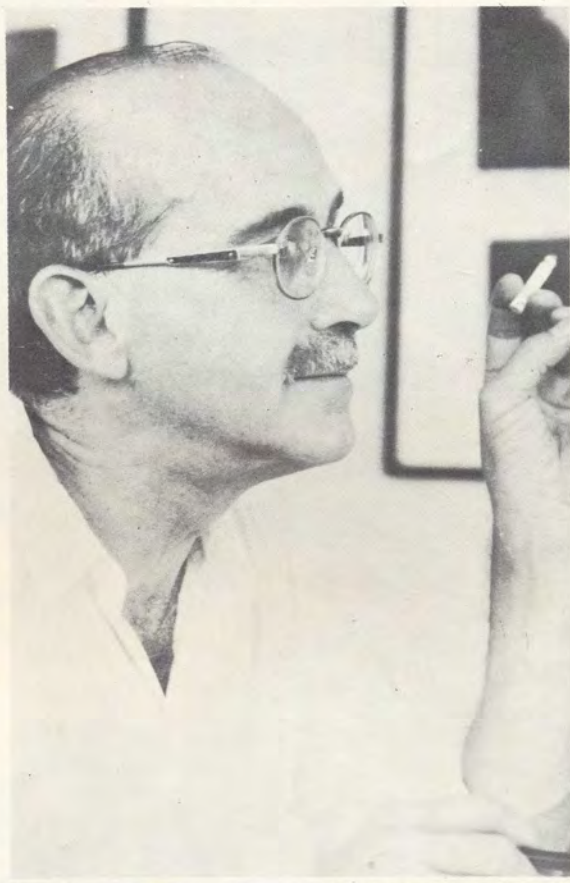
TABLAS aparece cada tres meses. No se devuelven
originales no solicitados. Cada trabajo expresa la
opinión de su autor. Permitida la reproducción indi-
cando la fuente.



CONSEJO
NACIONAL DE
LAS ARTES
ESCENICAS

Ministerio de Cultura

**UN TERRITORIO
SIN LIMITES PRECISOS**
Gerardo Fullea León 2



**ANTROPOLOGIA
Y POSMODERNIDAD**
Magaly Muguercia 7

**VII FIT DE CADIZ
CONFRONTACION
DE EXPERIENCIAS**
Osvaldo Obregón 18





**XI CONGRESO ASSITEJ
NAVE AL FUTURO**
Ernesto Rodríguez 27

VOLANDO BAJO, VOLANDO ALTO
Ramiro Guerra 30

UN CORAL PARA LA ESPERANZA
Esther Suárez 34

Críticas

**PAISAJE...
CON ASOCIACIONES SOSPECHOSAS**
Alexeis Sánchez 44



**EL AVARO
DIVERSION Y REFLEXIONES**
Roberto Gacio 50

SOÑAR EL MUNDO
Waldo González 53



**EL LADRON
ESPECTACULO INCONCLUSO**
Omar Valiño 56



**TEATER ALLENA
SALTANDO SOBRE EL IDIOMA**
Freddy Artilles 59

INVENTARIO TEATRAL 61

TABLILLAS 62

Gerardo Fullea León

Un territorio sin límites precisos

(Conversaciones y notas de una experiencia con José Sanchis Sinisterra)

Durante 12 jornadas intensas más de una veintena de teatristas procedentes de Argentina, Chile, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Cuba, nos reunimos para juntos, individualmente o en pequeños grupos, indagar sobre las posibilidades del texto dramático contemporáneo.

El conductor de la travesía, de una jovialidad que le gana adeptos por doquier que transita, había enunciado claramente en la convocatoria sus postulados: "El texto dramático vuelve a ocupar un lugar primordial en los procesos de renovación del teatro, tras una etapa caracterizada por

su relativa postergación y el predominio de la creación colectiva, la expresión corporal, el discurso de la imagen así como el protagonismo del director.

"Pero este texto que regresa se ha liberado de muchas convenciones que lo empantaban con cierta retórica literaria y ha adquirido conciencia de su origen y destino específicamente escénico. El nuevo texto dramático dice menos y hace más, oculta tanto como revela y propone al actor y al espectador un mayor compromiso con los procesos de producción y recepción del sentido."

● José Sanchis Sinisterra, destacado dramaturgo español



En la trayectoria se pretendía pues... "explorar mediante la teoría y la práctica, mediante la reflexión y la escritura, mediante el análisis y la creación, algunos de los caminos que conducen a la aprehensión de esta nueva textualidad, caminos que pasan por la Teoría de la Comunicación, y la Pragmática del Discurso, la Estética de la Recepción, la Sistemática y otras regiones del pensamiento contemporáneo".

El Seminario que estaba dirigido en especial a autores de teatro, independientemente

fotos: HECTOR MOLINA

de su mayor o menor experiencia, también concitó el interés de pedagogos, investigadores y críticos del patio, quienes con su participación activa ayudaron al enriquecimiento del trabajo cotidiano. Este se fundamentaba en ejercicios de escritura dramática que constituían "la columna vertebral de la metodología empleada. Estos ejercicios, fundamentalmente monólogos y diálogos, escritos por los integrantes del Seminario a partir de pautas comunes, contenían problemas concretos de dramaturgia que permitían dilucidar objetivamente algunos de los mecanismos del funcionamiento del texto dramático, esos que luego, en el proceso creativo de la obra propia, permiten convertir el impulso subjetivo en partitura compartible".

Mas este quehacer, que en manos de otro pudo convertirse en una mera labor escolástica, gracias a la vitalidad, el buen conocimiento y un mejor sentido operante del uso de la dialéctica de José Sanchis Sinisterra -quien resultó ser un transgresor contumaz y confeso de los patrones establecidos en la dramaturgia y la enseñanza- nos deparó un gozor inefable y el develamiento de zonas no comúnmente frecuentadas por nuestra creación.

De su mano nos fuimos adentrando en un territorio sin límites precisos, donde se nos plantearon problemas dramáticos a cada paso, que nos enfrentaba constantemente al saber adquirido con el no saber, en un juego donde para encontrar soluciones, teníamos que renunciar a la expe-

riencia para adquirir otras posibilidades, abrir nuevas puertas y llegar a inéditas respuestas.

Ello nos obligaba a asumir la escritura dramática como un laboratorio, al crear un sistema teatral internalizado donde se tenía en cuenta el proceso orgánico del actor y sus sugerencias, capaces de aportar nuevos dividendos a la puesta en escena. Se nos fue haciendo consciente la necesidad de controlar desde el texto las posibilidades de lo que pueda ocurrir en escena y a jugar con las expectativas del espectador, en última instancia un creador también del espectáculo teatral.

Por todo lo cual se nos hizo más evidente la obligación consecuente de explorar además de la técnica dramática y la aprehensión de las otras artes, otros planos del conocimiento y la crítica e investigaciones literarias y la lingüística; para aceptar el reto de un espectador moderno que, luego de Chéjov, Büchner y Beckett, reclama su derecho a asumirse ante la obra de arte, esa que crea un ámbito imaginario para la interpretación reflexiva de los problemas del hombre y su contemporaneidad.

Así en la práctica, nos mostró Sanchis cómo... "la tarea del pedagogo consiste en saber plantear preguntas, aportar interrogantes que cada uno tiene que responder de forma personal e intransferible e incluso provisional para poder tener siempre las respuestas provisionales que abran nuevas preguntas".

Tal metodología no era una simple receta para otros, sino que el mismo Sanchis nos proponía buenos ejemplos con las obras de los autores del llamado teatro irrepresentable: Rojas, Musset, Valle, Müller y con su propio teatro. El que intenta "...compartir una interrogación que parte del desconcierto, pero que ya en la propia pregunta apunta un conato de respuesta. Eso creo que me salva del didacticismo. Al asumir que no tengo ninguna verdad, no tengo ningún dogma, ninguna cosa acabada, estereotipada, ningún criterio compacto. Y me impide ponerme la máscara retórica y angelical del sabe y no saber. La propia escritura de la obra, de ese modo, es para mí, como un aprendizaje, hecho a base de interrogantes, de buscar nuevas soluciones de todo tipo a las inquietudes que me colman. Así podemos decir que la obra nos hace tanto como nosotros la hacemos. Elaboro mis obras desde mi fugacidad haciendo grietas y puentes para establecer ese vínculo con el espectador, que debe lograrse con un texto dramático.

"Esto tiene mucho que ver -retoma con avidez el dramaturgo español- con el trabajo de investigación formal, pienso que esta actitud implica un volcarse sobre las formas dramáticas y los principios y sobre las convenciones. Convenciones que son el modo a través del cual me comunico con el público y con sus interrogantes sobre la existencia y la propia realidad, que de ese modo se convierte en el propio objeto de mi investigación. Si no corremos el peligro



● Foto tomada durante una de las sesiones de trabajo del Taller

de caer en el posible abstraccionismo sin ningún referente vivo. Las propias convenciones significan modos de aprehensión de la realidad, pero hay que buscar otras que ya tienen sentido en el sueño y en otras parcelas de la percepción, que son medios, convenciones, tal vez nuevas, que tienen que ver con la vida pero no es el propio reflejo de ella, ni una mimesis, sino que es una parte de la realidad oculta, subterránea que debemos hacer brotar en nuestra creación".

Polémico, Sanchis Sinisterra también toma partido en el combate que algunos aún quieren sostener sobre la primacía de la imagen o la palabra en la escena de nuestros días: "no creo que la imagen sea transparente como sostienen sus defensores a ultranza, pues si la imagen es transparente, es tan vacua o tan literal como la palabra inútil. Por tanto, distingo entre imágenes transparentes e imágenes opacas, imágenes

que dicen de un modo unilateral, imágenes obvias, impositivas, e imágenes que son también compactas, enigmáticas y que constituyen por lo tanto, un desencadenante de la acción. Del mismo modo que existe una palabra transparente en el sentido negativo de la palabra, una palabra que dice lo que dice y nada más, hay una palabra opaca que además de decir algo, oculta, insinúa, alude, elude y es para mí una palabra dramática. Y en ese sentido la palabra opacidad se integra con los demás recursos de la escena como signo polivalente, ambiguo, signo abierto. Digo lo anterior porque existe un poco la tendencia de considerar que el teatro de imágenes se opone a la palabra y que la imagen es como más especial, como más directa, más libre y más honesta. Y se olvidan que hay también una retórica de la imagen y que hay imágenes vacuas, obvias, muertas, ante las cuales una palabra precisa tiene mayor solidez y niveles de resonancias".

Y no se detiene, sobrepasa el umbral y llega a precisar... "para mí lo que es más importante en mi creación dramática es el principio de la opacidad, que tiene que ver con la incertidumbre, con el no saber y el afán de transmitir un conjunto de dudas, de luces y sombras para provocar, incitar al público a confrontar sus propias dudas, sus luces y sombras y compartirlas".

Para esta tarea el autor no se encuentra desprovisto de armas: tiene sus resortes, sus mecanismos y astucias. La fundamental de ellas son las interrogantes: "Son importantes para mi dramaturgia, rechazo los finales cerrados, conclusivos esos finales que suenan como un acorde, donde todo se resuelve y las expectativas quedan aplazadas. Trato que los finales queden abiertos como interrogantes, como necesidades para seguir trabajando en su solución." Otro de sus estandartes más socorridos en este bregar es el humor al cual considera como... "un gesto de amistad, de cordialidad con el público y también eminentemente una estrategia para de alguna manera atenuar sus estereotipos, para ayudarlos a ablandar sus esquemas lógicos, sus rigideces, que todos los tenemos, pero también es un modo de aproximarnos a las cosas de una forma más vital que reduzca el riesgo de caer en la solemnidad y la resistencia a la instauración de la complicidad del espectador con el teatro".

Son conocidas las dramaturgias sobre textos de Joyce, Sábato, Cortázar; de este tam-

bién director de escena del Teatro Fronterizo, del cual es su fundador y su principal animador. En el trasiego con la narrativa ha ganado fuerza ese extenderse de los límites que demarca lo que es teatralizable o no; no limitándose a un predominio de la espectacularidad sino laborando contextos capaces de suscitar visiones, alternativas, donde la atomización de la dramaturgia y la diversificación de los modos expresivos arrojen una otra forma teatral.

"Para mí ha sido fundamental ese abordaje de la narrativa -confirma nuestro interlocutor- primero porque la narrativa contemporánea nos aporta una preocupación y un lenguaje de una riqueza temática y técnica tal a la hora de indagar en el hombre y sus con-

tingencias. La narrativa es un género que se está siempre proliferando, cuestionándose a sí mismo, revisando sus parámetros, estableciendo nuevas pautas al discurso. Algo de eso creo que ha influido en mi quehacer teatral de forma favorable. Impidiendo aferrarme a las fronteras que señalan lo que es teatral y no, los supuestos límites de una dramaturgia. Cada obra mía es un intento de deshacer esas fronteras, de aprender a dominar mis limitaciones y superarlas en la escritura, sin llegar a un experimentalismo maximalista, pero sí por lo menos me ha ayudado a poner en duda las situaciones y las soluciones de mis personajes en su relación con la realidad y los recursos técnicos que necesito para llevar a feliz término tal empresa."

*El destacado autor de **iAy, Carmela!**, **Ñaque o de piojos y actores** y **Lope de Guirre, traidor** entre otras obras de calibre, sin dejar de acudir a sus búsquedas e indagaciones teatrales aporta en ellas una calidez y una resonancia de los contextos tratados por lo cual tiene un público ávido de sus propuestas en cualquier escenario de Europa o América. Tarea nada fácil. El sabe que, "cuesta mucho entrar en el espectador de forma instintiva. Es una labor complicada. A mí lo que me interesa entonces es desolidarizar al espectador. Dejarlo inerte ante el hecho consumado de la representación y desde ese desconcierto, entonces proponerle otras reglas del juego. Proponerle otro itinerario de aquel que le había trazado con anterioridad el teatro vis-*

● El Taller tuvo como sede uno de los salones de la EITALC en La Habana





● *Teatristas participantes en el Taller impartido por el dramaturgo Sanchis Sinisterra*

to, las convenciones establecidas. Fue al conocer las teorías de la Recepción que comprendí entonces que esa es la tarea del autor: cambiar las perspectivas del espectador; que es modificar sus expectativas e implicaciones y crearle, hacerlo penetrar, en un territorio para el cual no estaba preparado. Claro que hay obras en que, en ese viaje compartido, se corre el riesgo de llegar el extravío. Me ha pasado en algunos textos y espectáculos en que no he conseguido esa pauta de interacción. Y hay otros en que sí, donde el público, después de sentirse extraviado en los primeros momentos de la representación, acepta el reto y comenzamos a transitar todos por una franja dinamizadora de originales percepciones de la realidad".

Ya con el pie en el estribo valora los resultados del Seminario. "Un saldo altamente positivo, no es el típico comentario de amabilidad al uso. Sino que realmente me ha

sorprendido el Seminario favorablemente. Por una parte por el alto nivel de los participantes, pero no es por el hecho tan sólo de que hayan concurrido autores con una trayectoria ya consagrada y que hayan puesto su experiencia y su saber al mejor desarrollo de cada jornada, a la par de los más inexpertos y el resto de los que compartimos estas lides dramáticas. Me ha impresionado mucho la relación estrecha del teatro con la realidad que se denota en los ejercicios de cada uno, nada comparable con las búsquedas de los escenarios europeos de carácter formalistas o bien con mundos que no tienen nada que ver con la realidad. Aquí encontré una honda preocupación por la realidad, por el momento vivido. Una enorme capacidad para intentar esa valoración de lo que está ocurriendo desde una perspectiva humana y estética. Si hasta hace poco se presentaba esta visión como ya analizada, es-

tructurada con ciertos parámetros que correspondían a una visión pre-determinada de la realidad; en cambio, encuentro ahora una mirada más subjetiva del entorno, del contexto que considera su carácter de provisionalidad en la historia y a la vez un grado de compromiso específico. Y eso al mismo tiempo desde una actitud de indagación en las formas teatrales, los lenguajes, los códigos que pueden utilizarse para dar cabida a ese compromiso de forma creadora. Ese ha sido un poco también el objetivo del Taller, que desde cierto punto de vista pudiera tacharse de formalista, pero que gracias a los aportes, muy personales de todos, y concentrándose en el control de las formas y en la perversión de las normas, de las convenciones, ha servido para explorar en ámbitos y formas establecidas que al ser dinamizadas nos ha propiciado apresar de otro modo la realidad." ■

ANTROPOLOGIA Y POSMODERNIDAD

Antropología y posmodernidad constituyen puntos de partida, premisas -de estatuto diferente- desde los cuales se generan en el mundo contemporáneo perspectivas muy diversas de interpretación de la realidad. El problema de una posible complementación o entrecruzamiento de las teorías, valoraciones y prácticas que desde uno y otro lugar de enunciación se nos proponen, constituye probablemente un tema de estudio de considerables implicaciones y actualidad. La problemática no sólo se pone de manifiesto -a veces de forma más intuitiva que sistematizada- en la actividad de artistas o investigadores de los problemas del arte y la cultura, sino que, de alguna manera, repercute en otros muchos ámbitos, como pueden ser el pensamiento social y político.

A interrogantes de este orden me he acercado con creciente interés desde mediados de los años ochenta. La selección de trabajos que aquí reúno registra en este sentido una trayectoria intelectual que va desde los primeros vislumbres -que ahora reconozco en los comentarios dedicados a algunos espec-

táculos cubanos hace ocho o diez años-, hasta el momento presente, en el que mis intentos de respuesta se han tornado, si no más lúcidos, por lo menos más explícitos.

Mediada la década de los ochenta comencé a percibir, primero en Cuba, más tarde en el conjunto del panorama escénico latinoamericano -al que me dio un acceso privilegiado mi trabajo en la Casa de las Américas-, un cambio en las estrategias de simbolización, en el carácter de las modelizaciones artísticas; este cambio apuntaba -dije entonces- hacia una mayor subjetivización y complejidad de las imágenes dramáticas propuestas por dramaturgos, directores y actores.⁽¹⁾

Desde entonces me han tentado al análisis todas aquellas corrientes y producciones artísticas particulares que parecían proponer alternativas frente al debilitamiento del poderoso **paradigma sociológico** que actuó sobre el conjunto de la cultura latinoamericana de los años sesenta y primera mitad de los setenta. Este paradigma dominante condicionó el surgimiento, en el teatro latino-

americano, de una zona claramente diferenciada. Alcanzó su auge en estos años un teatro que encontró en la estética brechtiana un referente de especial fuerza y significación. Muchas veces esta apropiación de Brecht aparecía asociada a los procedimientos de la llamada "creación colectiva", que desarrolló en la América Latina vías propias para la expresión de un teatro político.

Es cierto que no era ese **todo** el teatro que se hacía entonces en nuestro continente. Las influencias de Brecht rebasaban con mucho el marco de la "creación colectiva" y marcaban otras búsquedas; al mismo tiempo, modalidades del realismo, el teatro del absurdo y de la crueldad, las indagaciones de Grotowski y el Living Theatre, así como la evolución interna de tradiciones escénicas vernáculas -el caso del grotesco criollo argentino es quizás el más notable- alimentaban otras tendencias o enriquecían y complicaban la mirada sociológica y política.

Sin obviar la complejidad del panorama, creo sin embargo que fueron años en que este

paradigma sociológico ejerció el papel de poderoso eje **organizador** de muchas prácticas artísticas; aun si hubo zonas de la escena latinoamericana que mantuvieron con respecto a aquel una relación de mayor independencia.⁽²⁾

Un rasgo fundamental de aquella escena "sociológica" era su actitud básicamente explicativa del mundo -que a veces resultaba directamente didáctica- y la prioridad que concedía a la función concientizadora -e incluso movilizadora (literal)- del teatro. El mundo que desde ella se nos mostraba tenía su eje en la **lucha de clases** y desde aquellos escenarios se clamaba no tanto por la libertad como por la justicia social.

Este paradigma sociológico que contribuyó a la configuración de una zona muy representativa de la creación escénica latinoamericana, estuvo obviamente asociado con una etapa de insurrección popular en el continente, con los años de esperanza en un triunfo revolucionario a plazo breve. Los avatares sufridos desde finales de los años sesenta por el movimiento revolucionario continental, surgido al calor del triunfo de la Revolución Cubana, acabó por imponer, como una evidencia, la necesidad de replantearnos los caminos posibles de la lucha revolucionaria y proveernos de explicaciones e interpretaciones de la realidad mucho más complejas.⁽³⁾

Fue dentro de este contexto que aquel teatro organizado en torno a un paradigma so-

ciológico comenzó a sufrir transformaciones.

Escribo estas páginas bajo el influjo de una realidad mundial alucinante, de un fin de siglo en el que dramáticos e inimaginables acontecimientos políticos han tenido lugar, la mayoría referidos, por lo menos en el plazo inmediato, a una franca corriente de **de-rechización**. Pero ni siquiera la idea de una "derechización" resulta suficiente para carac-

terizar este cambiante cuadro. La humanidad vive un momento de profunda confusión de valores. Si dirigimos la mirada hacia el acontecer político -por volver a un terreno en el que hoy los ejemplos resultan harto elocuentes- habría que convenir en que, ni el más sagaz de los analistas sería capaz de definir, hoy por hoy, quién y qué representa la "derecha" y quién y qué representa la "izquierda" en las confrontaciones que



ilustraciones: KIKE

están teniendo lugar sobre las ruinas de lo que fue la Unión Soviética. Habría que preguntarse si acaso las nociones de "derecha" e "izquierda" resultan operativas para el desentrañamiento de ese debate.

Creo que cataclismos tales como el derrumbe del socialismo del Este, la desaparición de la Unión Soviética y la guerra de Irak, lejos de agotarse en su estricta relación con el

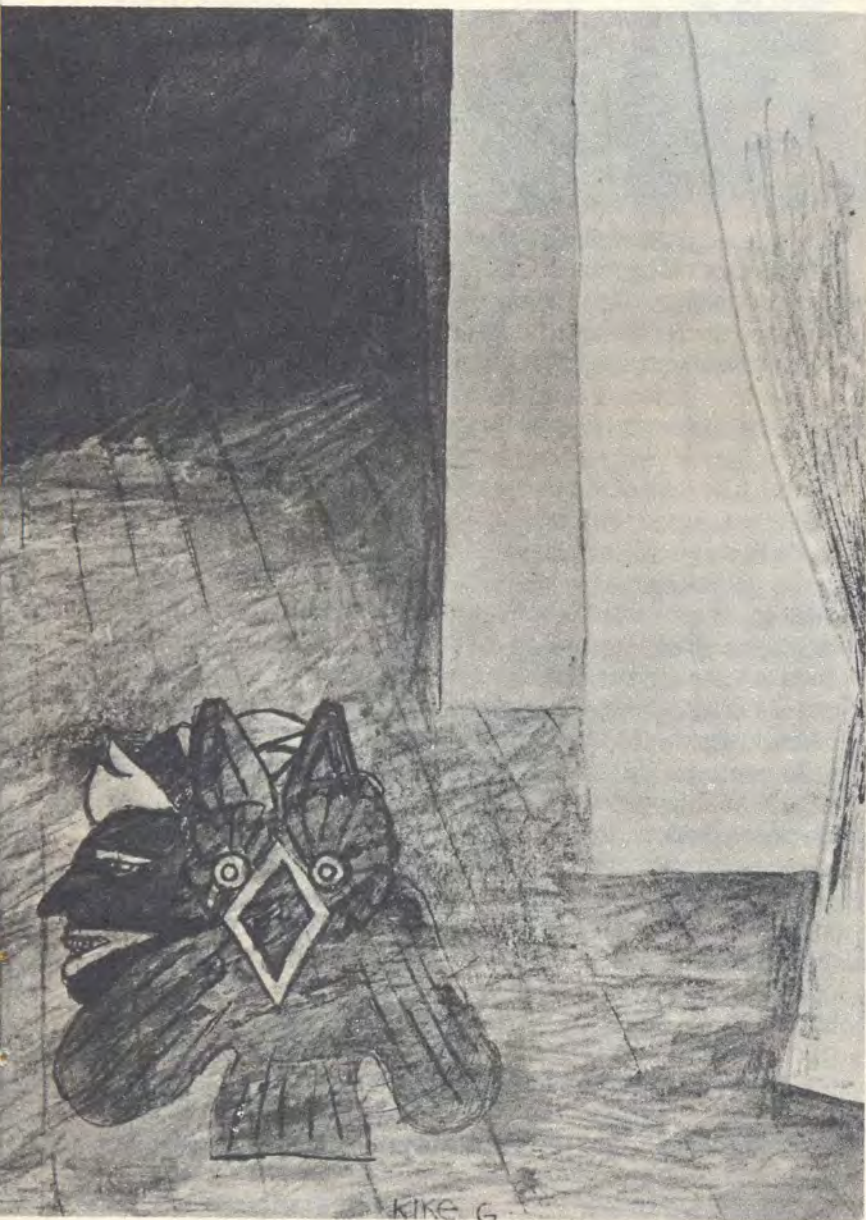
orden del poder, con el reparto y detentamiento de las hegemonías, se constituyen en señales -seguramente las más agudas y espectaculares- de **cambios estructurales** que afectan el destino y el rumbo de la humanidad en un sentido cultural de mucho mayor alcance.

La reflexión estética que en esta excepcional coyuntura intenta caracterizar las alternativas que parecen estarse

configurando en el universo del arte latinoamericano, se verá inevitablemente comprometida a adentrarse en el tema de la **sustitución de paradigmas** que está teniendo lugar, en el reconocimiento de la **mutación** de modelos teóricos y culturales que, de manera ora racional, ora inconsciente, anticipa y acompaña toda época de revolución del pensamiento.

Inteligentes ideólogos europeos que se declaran posmarxistas, brillantes y emprendedores filósofos-publicistas -todos por lo general generosamente subvencionados- se esmeran en servirnos con un nuevo aderezo los mitos de la socialdemocracia o los del liberalismo burgués. La formulación de la "utopía" conservadora que no puede, por definición, remitirnos sino al pasado o cuando más a la irrebalsable **topía** del presente, omite de manera sistemática -para sorpresa de los que tienen el hábito de observar las señales que emanan directamente de la realidad- la incómoda información de que existe un "Sur" imposibilitado de desarrollarse por el camino de la dependencia; que las tres cuartas partes de la humanidad se encuentran colocadas ante un callejón sin salida.

Siempre, desde luego, cabría la posibilidad de aceptar que el piadosamente denominado orden "desigual" no es sino un irrelevante residuo que la lógica ya felizmente consumada de la Historia va dejando a su paso. La "nivelación" de la humanidad habría de darse por añadidura, para dejar al fin libre de feos disonancias el



exultante paisaje de la civilización del bienestar. Cuando las transnacionales y los megaconsorcios hagan caer definitivamente las retrógradas barreras que el nacionalismo "aborigen" impone al progreso; cuando los parientes pobres del planeta asimilen en una medida prudencial una supertecnologización que no ha sido modelada ni por sus inteligencias ni por la dirección de sus demandas, la Historia contemplará satisfecha la indulgente equidad de su obra civilizadora.

No obstante, persisten tercios focos de resistencia. Muchos hombres y mujeres, a nivel pragmático y teórico, siguen empeñados en colocar ante sí utopías más retadoras.

Una de las corrientes del pensamiento latinoamericano que en la actualidad contribuye a avivar la voluntad de lucha por un modelo de sociedad más justa es la que, desde campos muy variados, acentúa las posibilidades transformadoras de un enfoque antropológico.

La antropología, como ciencia y como enfoque, fue durante muchos años tomada con reservas por el marxismo por razones de diverso orden. Ciertamente dentro de la perspectiva antropológica han encontrado cabida visiones del mundo susceptibles de desempeñar un papel conservador. Preciosos aportes de la ciencia antropológica no siempre han estado exentos de distorsiones. Algunas de ellas provienen de la tendencia a poner una atención **unilateral** sobre lo genérico humano, sobre las constantes

más universales de la conducta del hombre, sobre los aspectos no racionales de su actividad, desdeñando, por el camino, una perspectiva histórica.

También dentro de la antropología ha encontrado a veces su validación una mirada paternalista sobre las "culturas atrasadas", a las que se ha pretendido evaluar desde una racionalidad supuestamente universal que en el fondo no representa sino una determinada racionalidad: la del occidente blanco, "demócrata", cristiano y "desarrollado".

A estas reservas válidas que el marxismo ha opuesto a algunos resultados de la investigación o la teorización de base antropológica se suma, para incrementar las interferencias, el hecho cierto de que, el marxismo, a lo largo de su historia y de su práctica real, descuidó por lo menos dos aspectos de gran implicación: 1) **la valoración de los aspectos subjetivos** en la actividad humana, tanto en el plano de lo personal e individual como en el de las interacciones sociales (el papel de la voluntad, de la conciencia, de la imaginación, de la afectividad, de lo psicológico, de lo personal, de las dinámicas de lo subjetivo al interior del grupo o comunidad); 2) **el reconocimiento de las especificidades, de las autotonías o diferenciaciones culturales**, como consecuencia del ineludible prisma eurocéntrico presente en la génesis del pensamiento marxista, así como de la hegemonía que sobre el "saber marxista" ejerció durante décadas la Europa oriental y especialmente la URSS.⁽⁴⁾

Hoy, a la luz de los nuevos descubrimientos y generalizaciones aportados por las ciencias de la vida y la naturaleza y por las ciencias humanas, y en razón también de las experiencias políticas cruciales vividas por la humanidad en este siglo, una vertiente progresista de la crítica antropológica encuentra nuevos argumentos para, desde posiciones inspiradas con frecuencia en el propio marxismo, refutar el rígido economicismo, las concepciones deterministas ingenuas de la historia y de la política, la tendencia a la subestimación de los aspectos subjetivos y, finalmente, el desdén de las diferenciaciones culturales -tras el cual subyace la imposición de un patrón eurocéntrico-.

Una actualización del marxismo y, en general, del pensamiento progresista, obliga a descender a lo concreto, a las diferenciaciones, al dato cultural específico y al dato humano específico. Obliga a entender al hombre como una integralidad cuya dimensión espiritual y cultural no puede ser considerada en modo alguno un dato secundario. Obliga a buscar nuevas conciliaciones entre libertad e igualdad, entre lo personal y lo social, de modo tal que los proyectos utópicos no desaparezcan sepultados bajo un cúmulo de abstracciones.

En la América Latina se reflexiona hoy no sólo sobre la huella dejada por los factores constitutivos de nuestras culturas originarias, sino sobre la viva proyección de estas hacia el futuro. Se evalúan los elementos acarreados por

nuestras culturas nativas y por nuestros "pueblos nuevos" emergidos del mestizaje⁽⁵⁾; pero se indaga al mismo tiempo sobre la permanente modificación a que está sujeto este sustrato y la necesidad, en consecuencia, de "abrir" la noción de identidad.

El acento en lo cultural autóctono asumido en un sentido dialéctico, restituye al "ser material" la peculiar espiritualidad que le inficionan la comunidad nacional y las personas, con su saber acumulado y con sus nuevas preguntas; con sus mitologías y sus reordenamientos del universo simbólico; con su legado y sus expectativas; con la mutabilidad de sus habilidades e impericias de todo orden.

Por otra parte, la vertiginosidad de los avances científicos y tecnológicos en las dos últimas décadas, así como el dinamismo cultural y político sin precedentes que en este mismo período se ha puesto de manifiesto, introducen en la historia humana un síndrome inédito de aceleración. Esta "hipertensión", esta suerte de arritmia universalizada, este trastorno de la simetría, viene a expresarse con la mayor claridad, en el orden político-económico, a través del desbocado desfase entre el Norte y el Sur que la liquidación del bloque europeo-oriental ha desencadenado.

Los latinoamericanos estamos más urgidos que nunca -en virtud de este súbito giro hacia un mundo unipolar- de encontrar un camino viable de transformación del orden vigente. Tanto los esfuerzos por una sistematización de la con-

ciencia de sí latinoamericana que se realizan hoy, como la coyuntura política y económica, nos llaman con fuerza al reconocimiento y la modelación de una dinámica propia, no del todo concebible desde los modelos "centrales". (Estos modelos, por su parte, reflejan cada vez con mayor claridad el hecho de que -en oposición a la retórica que a veces nosotros mismos elaboramos sobre nuestra "vitalidad"- desde las perspectivas de esos modelos centrales nos estamos tornando, objetivamente, cada vez más **prescindibles**.)

Levantán su voz y actúan en la América Latina nuevos sujetos sociales cuya función ya no sería dable explicar **sólo** desde el concepto de "clase"; las izquierdas revalorizan la importancia de los aspectos subjetivos y de la "horizontalidad" en las prácticas sociales, culturales y políticas; se produce un significativo acercamiento entre cristianos y marxistas; se enfatiza la unidad entre hombre y naturaleza; se dan pasos efectivos hacia una integración regional real y no retórica. Estos y otros muchos datos y tendencias podrían ser índices que prefiguran la índole de las modificaciones que harían posible el advenimiento de una fase nueva en el proceso de liberación latinoamericano. Cada uno de ellos sugiere nuevamente una presumible "antropologización" de las perspectivas de interpretación de la realidad continental.

Un acercamiento a la realidad enriquecido por una perspectiva antropológica no abstracta, sino "dialéctica" -para em-

plear los términos de Darcy Ribeiro-, podría contribuir a generar -de hecho lo hace ya- modos de pensar el mundo y estrategias para transformarlo, más acordes con nuestra peculiaridad cultural y con los retos del corte civilizatorio en el que, al parecer, estamos inmersos.

En el potencial transformador de estas tendencias antropológicas -que tienen hoy en la América Latina representantes de gran talla intelectual, pero que nos hacen evocar además el pensamiento esencial de hombres como José Martí y Ernesto Guevara- vale la pena pensar hoy, cuando el mutilado humanismo del "socialismo real" europeo se reveló incapaz de enfrentar los desafíos de la creación de un hombre nuevo, de una modificación cultural radical.

En estos países proliferó una práctica perniciosa que, paulatinamente, sustituyó la aspiración de hacer surgir nuevos valores humanos, por la enmascarada mimetización de los ideales propios de la sociedad de consumo. La adulteración sufrida por el proyecto de un humanismo socialista de nuevo tipo, sería así la explicación última del descarrilamiento que sufrió, en veinticuatro meses, una historia de setenta años vividos en nombre de la conquista del "reino de la libertad". Un golpe tan devastador y desilusionante autorizaría a seguir insistiendo en que las personas no pueden ser pensadas como entidades indefinidas y abstractas, que la práctica revolucionaria tendría que tomar en cuenta con mucha mayor audacia el pro-

blema de los llamados "factores subjetivos", que el intento de subordinar burdamente la espiritualidad a las determinaciones materiales es, cuando menos, una insensatez. No puede haber desvío en el camino de la liberación creciente de las personas, de su potencial creador, de su protagonismo real y concreto y de su superación de sí mismas. Sacralizar los requerimientos atribuidos a una etapa de transición -y que se traducen en autoritarismo, burocratización, superestatización y dogmatismo-, con la consiguiente pérdida de una perspectiva humanista revolucionaria, se puede pagar -como acabamos de presenciar- al precio de una brutal pérdida de sentido, de un trágico extravío, de una regresión.

En una época me acerqué con suma cautela a propuestas teatrales latinoamericanas marcadas por una orientación antropológica; estas no pocas veces acusaban una pérdida sustantiva del prisma histórico y la fascinación por lo "exótico" -ya fuera lo oriental, ya lo latinoamericano "reimportado". Sin olvidar que está presente en nuestra escena este antropologismo básicamente evasivo, hoy me parece útil enfatizar cómo la influencia antropológica llega también hasta nuestros escenarios en tanto portadora de impulsos progresistas articulados a un proceso de renovación de ideas que pugna por estructurarse.

La presencia -a veces inconsciente- de este **paradigma antropológico** en zonas influyentes del teatro latinoamericano, revela en ocasiones no

sólo el enfrentamiento conformista a una cultura oficial, servil y autocomplaciente, sino la configuración de una estética y de una ética mucho más subversivas, capaces de hacer vislumbrar nuevos derroteros para una transformación radical de la cultura y el orden dominantes.

De esta gravitación de un entendido antropológico sobre nuestros escenarios podría estar dando fe una actitud bastante extendida en el teatro latinoamericano actual -incluido el cubano- que parecería reaccionar, desde los textos y desde el discurso escénico (rupturas de lo lineal, vivencialismo, reivindicación del cuerpo y de la ludicidad, exploración de mitos y rituales), contra un tipo de racionalidad supuestamente universal que desconoce nuestra posesión de una "lógica otra".

En la intuición de los mejores artistas, esta "lógica otra" no se configura, huelga decirlo, como un mero eco del rechazo al racionalismo que ha gravitado desde principios de siglo y de diversas maneras sobre la escena mundial. Sin desconocer lo que de común existe con esta actitud general, es interesante observar cómo las rupturas de lenguaje asociadas a lo antropológico que algunos teatrastas latinoamericanos introducen, tienen que ver con un reconocimiento **más sutil y actualizado, menos retórico**, de nuestra índole marginal y diversa y de nuestra riqueza de desposeídos, cada vez más ingobernable.⁽⁶⁾

No son pocos los latinoamericanos que, aun formados en

la más rigurosa y refinada disciplina intelectual occidental, sienten hoy, de una manera particularmente aguda cómo, trasplantados a los grandes centros del consumo y los milagros tecnológicos, o acogidos allí por los predios del más virtuoso saber académico -en el que, por lo demás, estamos no poco ejercitados- de repente se abre a su alrededor un vacío y experimentan como un sobresalto de libertad y suficiencia. Lo que hoy de manera tan punzante focalizamos en ese instante de extrañeza, podrían ser las pulsiones de una creatividad y de una singular riqueza de potentados sin oro, cada vez más amenazadas. No hay que mitificar esa secreta opulencia; pero no hay tampoco que desconocerla.

El **paradigma antropológico** que hoy podría estarse resignificando en el mundo latinoamericano, lo hace en contacto contradictorio, vitalizador y posiblemente complementario con un condicionamiento de orden más abarcador: la **posmodernidad**.

Sobre los contactos y entrecruzamientos que en la América Latina se producen entre lo antropológico y lo posmoderno me puso sobre aviso, antes que la teoría, la observación de la práctica escénica viva y, en general, del arte y la literatura de nuestro continente y de mi país.

La posmodernidad parece constituirse también como un lugar de enunciación donde se generan alternativas al paradigma sociológico. A diferencia de la antropología, la posmodernidad no es ni una

ciencia ni tampoco constituye, por lo menos en su primera instancia, un enfoque preciso, una perspectiva definida de interpretación de la realidad. La antropología está inscrita claramente, como ciencia y como enfoque, en el sistema epistemológico de la Modernidad. Aunque genera correlatos ideológicos susceptibles, como hemos visto, de funcionar con signos diversos "conservadores", "progresistas"- la antropología, en su conjunto, es un campo y una opción **subordinados** a un determinado tipo de racionalidad, a un sistema más amplio de disposiciones cognoscitivas que la incluyen. La posmodernidad, sin embargo, parece ser el estado, el **ser** de toda una época, un nuevo cuadro dentro del cual el pensamiento se reordena. Si esto fuera así, en el interior de la posmodernidad se generarían nuevas disposiciones epistemológicas.

A diferencia pues de la antropología, la posmodernidad no es una **opción**, sino, en primer lugar, un **dato**. Por ello la posmodernidad, menos aún que la antropología, no es reducible a la condición de una postura ideológica "conservadora". No tendría mucho sentido "enfrentarla" con juicios morales.

La impresión bastante generalizada de que la posmodernidad constituye, **per se**, una opción ideológica y más aún, una opción ideológica necesariamente confirmativa del orden dominante, creo que se explica, en parte al menos, por lo siguiente:

En el terreno del pensamiento

filosófico, hasta ahora sólo ha logrado manifestarse con un cierto grado, muy relativo por demás, de organicidad, un pensamiento filosófico posmoderno de signo conservador. No existe, hasta donde conozco, alguna posmodernidad filosófica que, desde presumibles condiciones civilizatorias nuevas, suministre un fundamento al problema de la superación de las relaciones de **opresión** (inscribiendo la opresión no sólo en el tema de la libertad, sino en el de la igualdad y la justicia social). Algunos que, para llenar ese vacío, se han apresurado a declararse "posmarxistas", no alcanzan a convencer.

¿Pero acaso no podríamos, hipotéticamente al menos, plantearnos la posibilidad de existencia de una filosofía posmoderna "progresista" y, en general, de posturas éticas, estéticas y políticas progresistas, inscritas en la posmodernidad?

Cuando un marxista cuestionador y atrevido como el norteamericano Fredric Jameson lanza la conjetura de un arte político posmoderno -aparente contradicción en los términos,⁽⁷⁾ o cuando otro marxista peleador, como Adolfo Sánchez Vázquez, sugiere la hipótesis de un "socialismo posmoderno", ambos están asumiendo, a mi modo de ver, posiciones teóricas que nos animarían a no ceder al pensamiento conservador la posmodernidad, pues estaríamos haciendo dejación de aquello que, para bien o para mal, es patrimonio de todos.⁽⁸⁾ De existir en la raíz de la posmodernidad no sólo

un principio de neutral constatación del orden capitalista subordinante, sino una lógica de ruptura cultural de mayor trascendencia, sería empobrecedor empeñarnos en reducir el paradigma posmoderno a una estrecha función ideológica sólo compatible con las imágenes que el estatus ofrece de sí mismo, en las voces del conservadurismo flagrante o de las tibias izquierdas arrepentidas.

Aceptemos convencionalmente -mientras la práctica y la teoría no permitan más precisas definiciones- que el escurridizo **paradigma posmoderno** se encuentra asociado a la indeterminación, la neutralidad y el antiutopismo; se expresaría en una nueva "sensibilidad de época" que da cuenta del imperio de la reproducción (Jameson), de las superficies sobre lo recóndito, del triunfo de la materialidad hechizante de los signos sobre la realidad misma. El paradigma que, desde la filosofía, nos anuncia el fin de la Historia, del Hombre y desde luego de la Antropología, todos epistemes de la Modernidad. Es el paradigma del pensamiento "blando"; el que hoy nos hace sentirnos un tanto ingenuos cuando nos apoyamos en conceptos "duros" como verdad, sentido y futuro.

¿Qué hacer ahora con las nociones -chillonamente modernas- de rebeldía, radicalidad y subversión, tan afines a la cultura latinoamericana? ¿Es la voluntad de cambiar el orden establecido -en cualquiera de sus niveles de manifestación- realmente irreconciliable con el posmo-

derno apaciguamiento de los afectos? ¿O se estará apropiando el arte latinoamericano de ese descreído pensamiento "blando" para insuflarle de manera subrepticia las urgencias de una eticidad "dura", la que proviene de nuestro propio ser cultural y político?

¿Dónde termina la modernidad y comienza la posmodernidad de Antunes Filho, del chileno Andrés Pérez, de Marco Antonio de la Parra en **La secreta obscenidad de cada día**, de las producciones más recientes del grupo Yuyachani, de Rosa Luisa Márquez y Toño Martorell?

Más productivo que perpetrar semejante escolástica diseción, sería avanzar la hipótesis de que, al menos en nuestro continente, la posmodernidad -fuere ella lo que fuere- pudiera estar incidiendo de un modo nuevo sobre ciertos principios de funcionamiento tradicionalmente atribuidos al ser latinoamericano: El principio de la **oscilación**, la ambigüedad y la hibridez, por un lado; por el otro, el recurso a la ironía, es decir, la forma **alternativa** de mirar al referente (orden dominante, cultura dominante, forma dominante), de jugar con su significado, invirtiéndolo o desviándolo.

¿Acaso los espejeos, los vai-venes y el trasvasamiento que definen nuestras infinitas yuxtaposiciones y mestizajes no nos vinculan a las ambivalencias y a las paradojas, a los **quidproquo** y las parodias, al trastocamiento de sentidos (al abierto orden de lo "femenino" y "seductor", en la provocadora acepción de Jean Baudrillard)?⁽⁹⁾

¿No podrían nuestras intrínsecas y retadoras impurezas, nuestra esencial necesidad de generar interpretaciones alternativas a la "simulación en profundidad" propia de nuestra condición dependiente, ser remitidas a una posmodernidad peligrosamente subversiva? ¿No podría resultarnos especialmente funcional -y por lo demás muy acorde a las ancestrales estrategias oblicuas del ser latinoamericano- una "simulación en superficie" -vuelvo a Baudrillard- mediante la cual "la forma excluida vence en secreto a la forma dominante"?

Desde luego que hago una lectura libérrima del pensador francés. Es quizás mi latinoamericana posmodernidad la que me provoca a acotarlo al margen (y desde el margen) y a concebir una desviación más de este suculento texto ideológico.

Mientras que en las zonas de la elaboración propiamente filosófica la posibilidad de estructuración de un "posmodernismo progresista" no pasa de ser una conjetura, en el terreno de la práctica artística y literaria latinoamericanas son muchos y significativos los datos que confirmarían la articulación de un discurso y de visiones del mundo que, susceptibles de ser adscritos -en algún nivel, en alguna medida- a lo posmoderno, no por ello prescinden ni de la historicidad, ni de una voluntad crítica radical, ni de una "visión progresista".

Quizás sea precisamente la puesta en signos de esa **oscilación** (diversidad, plurali-

dad) que culturalmente nos define -y que hoy percibimos acentuada por las inciertas expectativas de futuro- el eje simbólico que organizaría una intencionalidad crítica de nueva textura.⁽¹⁰⁾

Como antes la lucha de clases -en la "etapa sociológica"-, ahora esa **oscilación** podría resultar el pivote de no pocas estrategias de simbolización, el sustrato de variadas estéticas generadas en nuestro continente. Esa pendularidad que reacciona contra las oposiciones absolutas (la razón occidental, a punto ella misma de ser sometida a un definitivo des-orden por la posmodernidad) podría estar siendo vivenciada por no pocos artistas, no necesariamente desde el nihilismo y el escepticismo, sino como una actitud audaz de apertura y problematización, como un abandono del maniqueísmo.

De aquí puede resultar una radicalidad despatetizada, si se quiere, que trataría, con sus relativizaciones, con su ironía perversa, de desembarazar a la voluntad transformadora de los sucesivos encubrimientos y del desgaste a que ha sido sometida por el **uso tópico** hecho en este siglo de categorías aportadas, entre otros, por las vanguardias artísticas, por el freudismo y, también, por la antropología y el marxismo.

El agotamiento de todo un sistema epistemológico parece marcar las postrimerías del siglo XX. El sentido total de las rupturas que se están produciendo, las posibilidades de sistematización a nivel filosófico, político o estético

de estos deslizamientos y fracturas que podrían afectar toda una manera de estructurar el pensamiento, aún no han cristalizado.

Mientras tanto, el paradigma de la posmodernidad ha permitido vislumbrar, aun desde su polémica indefinición, algunas de las coordenadas que enmarcan el evidente reacomodo de categorías y afectos que tiene lugar en el mundo contemporáneo.

Una buena parte de la humanidad se interroga, desconcertada, sobre la viabilidad de la utopía.⁽¹¹⁾

Los optimistas creemos que la incertidumbre y la angustia en que nos ha precipitado este dramático cierre del siglo, el gran revés sufrido por el pensamiento progresista, será visto en el "tiempo grande" como el transitorio retroceso dentro de una ardua tarea de creación y aprendizaje liberadores. Las tendencias de avanzada se reorganizarán después de haber asimilado una lección: Guiados por grandes mitos movilizados, de noble raíz humanista y revolucionaria, y a nombre de ellos, algunos llegaron a atropellar y a negar, por el camino, muchas de las aspiraciones en que se fundaba la utopía.

Si algún "mecanismo antiutópico" valdría la pena hacer nuestro, sería en primer lugar, desde luego, para poner en evidencia el carácter ilusorio del paraíso neoliberal. Pero, al mismo tiempo, determinados "mecanismos antiutópicos" podrían ayudarnos a redefinir nuestro propio concepto de la

utopía; ayudarnos a comprender la utopía como camino y no sólo como meta; a llenarla no sólo de futuro sino de cotidianeidad.

El revés no justifica las mediocres claudicaciones de no pocos; pero sí debe ampliar nuestra mirada, recordarnos que los mitos en los que las utopías se sustentan son siempre -como todo mito-ambivalentes. Pueden en un momento mostrar su cara fecunda y, en otro, el envés paralizante. Sólo una actitud no doctrinaria, verdaderamente inquisitiva y respetuosa, además, de las diferenciaciones y las autoctonías culturales, nos puede poner a salvo de esa trampa.

No es posible ignorar las circunstancias materiales e históricas en que los hombres desenvuelven su existencia; pero tampoco es posible omitir las interrogantes más generales sobre el comportamiento humano. Hay mitos falsarios, existe un utopismo retórico; pero no debemos subestimar las potencialidades de un antipatetismo liberador y de una ironía trasgresora. Creo que estos son desafíos capaces de restituir, al mito, su fecundidad, y credibilidad a la utopía.

Muchos hombres y mujeres en la América Latina saben que la realidad está siendo sustituida por sus imágenes y que el proyecto de una totalidad planetaria más justa corre el peligro de abortar en un remedo de "globalidad" manipulada, que aspira a perpetuarnos en nuestro papel subalterno. El artista latinoamericano se pregunta qué hacer

con la ambivalencia de sus mitologías, de sus rituales y de sus imaginerías; lucha desde la perplejidad por instaurar su dignidad, que ahora deberá estar dotada de la inaplazable lucidez de una **mirada doble**. A ella lo urgen no sólo la hibridación en que descansa su configuración cultural, sino la acelerada complejización de las circunstancias que lo rodean. Lucha, en una palabra, por asumirse en su contradictoria y fluyente identidad y desde ella construir una radicalidad de nuevo tipo.

No faltarán los casos en los que, en el arte latinoamericano, la mirada antropológica y el condicionamiento posmoderno (muchas veces interactuantes) encarnen en una propuesta conservadora o escapista. Pero eso no es razón suficiente para desautorizar la hipótesis del desplazamiento sufrido por el dominante paradigma sociológico de otros tiempos y las muchas implicaciones que de esta modificación se desprenderían. Sería más interesante tratar de determinar en qué medida, de qué manera, la hipotética superación de aquella lógica que nos nucleó en otra etapa, estaría determinada por el surgimiento de **otras realidades** y, consecuentemente, de **otras lógicas**; de otros objetos de conocimiento y de otros patrones mentales que crean y hacen pensar de una manera diferente esos objetos.

Tratar de precisar de qué manera específica el teatro latinoamericano se apropia de la aproximación antropológica y del condicionamiento de la posmodernidad, así como es-



tudiar la interacción, o la coexistencia, en nuestra realidad escénica de hoy, de una y otra impronta; admitir la posibilidad de zonas comunes, de trasiegos en los que estos órdenes se interpenetran, parecen tareas capaces de contribuir a la aparición de claves para explicar nuevos procesos de reproducción cultural en nuestro continente.

Tenemos recursos morales y culturales para hacer frente a la coartada de la regresión y también para trascender las barreras de una mentalidad defensiva y dependiente. No es de dudar pues que nuestro teatro, en esta época confusa, sea capaz de sortear el empobrecimiento a que lo condenaría una actitud cognoscitiva inmovilista y simplificadora, fuere del orden que fuere.

No regalar a los conservado-

res ni el saber científico, ni la conciencia de nuestra diversidad, ni la jerarquización de la dimensión cultural y de la espiritualidad -campos donde lo antropológico ha hecho una contribución indiscutible-. No cederles tampoco la desacralizadora ironía posmoderna, su exploración de la hibridez, el potencial de radicalidad que pudiera enmascararse tras su programada indiferencia o su relativismo.

Tales podrían ser dos buenos puntos de partida para, desde los umbrales del siglo XXI, asumir el desafío de un cambio civilizatorio. La América Latina pudiera estar llamada a desempeñar, en el marco de estas modificaciones, una función dinamizadora muy especial.

Reconozco cuánto más hay de instinto que de disciplinado ejercicio científico en

estas reflexiones. Son muchas más mis preguntas que las respuestas que alcanzo, o que ni siquiera pretendo.

Me he expuesto, además, al peligro de racionalizar la esperanza.

El único antídoto posible frente a este riesgo sería acercarse a la realidad, observarla. ¿Existe en este momento en la América Latina un fermento subversivo más o menos articulado y viable? ¿O los cambios planetarios son procesados a escala social, en nuestro continente, desde una tendencia generalizada a la aceptación y la justificación del orden dominante?

En segundo lugar, hay que interrogar a las **formas** mismas. ¿Qué resultaría lo nuevo en términos de lenguajes artísticos (teatrales) concretos? ¿Qué papel se le asigna al espectador? ¿A qué espectador? ¿Se organizan los lenguajes de alguna manera peculiarmente "latinoamericana"?

"Asimilación", "subversión", "perplejidad", "oblicua resistencia"... ¿Existen realmente **formas nuevas** que estén dando cuenta de este entrecruzamiento de expectativas? ¿Esos lenguajes, tienden a anticipar (a organizarse como) **una nueva manera de conocer**? ¿En qué medida y con qué sentido esos lenguajes resultan aniquiladores de utopías? ¿En qué medida y con qué sentido son esos lenguajes **formadores** de utopías? ¿Hacia dónde apuntan las conceptualizaciones y hacia dónde las intuiciones de nuestros artistas? ■

(1) Cf. "¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano?", *Conjunto* n. 73, julio-septiembre 1987.

(2) Un fenómeno externo a la dinámica propia de la escena latinoamericana contribuyó a mitificar un tanto la imagen de un teatro latinoamericano "subversivo". Allí actuaban las idealizaciones de la Europa de los años sesenta, que miraba hacia la América Latina para confirmarse en la emoción de una radicalidad reverdecida que pronto se tornaría el canto de cisne de la Modernidad. Por su parte, algunos ejecutores de la política teatral cubana de aquel entonces contribuyeron a propagar la imagen de que el teatro de "creación colectiva" -significativamente denominado en Cuba "teatro nuevo"- constituía una especie de destino.

(3) Algún día se investigará en detalle cómo, en algunos teatros nacionales latinoamericanos, esta tendencia llegó a constituirse en tradición, esto es, fue creación de hondo arraigo, generadora de lenguajes propios y por ello terreno de fecundas transmisiones y rupturas. En los casos de Perú y Colombia, por ejemplo -que a finales de los años cincuenta disponían de tradiciones escénicas mucho menos articuladas que las de Argentina, país en el que el análisis resultaría muy diferente-; o en el caso de Cuba -en donde la Revolución creó una situación de conmoción cultural inédita en el continente-, no es posible evaluar las vanguardias escénicas de hoy (que en muchos casos recorren caminos "antropológicos" o "posmodernos") sin referirlas a las tradiciones de la escena "sociológica", bajo cuya influencia se formaron muchos de esos artistas y grupos que hoy nos sorprenden con sus nuevas trasgresiones. En muchas de las técnicas y lenguajes que hoy ellos emplean no es difícil detectar el aporte de aquella disposición sociológica, con todo lo que ella implicó de un sentido diferente del trabajo colectivo; de preocupación crítica, investigativa; de valoración de lo participativo y lo popular.

(4) Ya sabemos que, Marx redivivo, se horrorizaría de muchas de estas tergiversaciones o limitaciones. No fue otro sino él quien inscribió la problemática de la alienación de la condición humana dentro de una dimensión social e histórica. Al colocar en el núcleo de su doctrina el problema del carácter deshumanizador de la sociedad de clases, estaba haciendo un aporte teórico capital, de claro **fundamento antropológico**. También en su "descargo" habría que recordar -una vez más- que Marx no conoció el fenómeno de la universalización del capitalismo, ni vio surgir la contradicción países centrales-países periféricos -hoy decisiva para cualquier análisis-, ni pudo prever los rasgos del capitalismo dependiente, ni de la sociedad "pos-industrial". Luego no es posible que puedan encontrarse en Marx muchas respuestas concretas, aunque sí lineamientos metodológicos que conservan su vigencia.

(5) Me acojo aquí al concepto de "pueblos nuevos" desarrollado por el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro ("Antropologando", en *Testemunho*, Sao Paulo, 1990.)

(6) Las cifras de la "década perdida" y la pandemia medieval que azota el continente, harían pensar que nuestra "ingobernabilidad" pudiera devenir algo más que una metáfora.

(7) Lo posmoderno fue explicado por Jameson, en un trabajo de 1984, como "la lógica cultural del capitalismo tardío". ("Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío", *Casa de las Américas*, n. 155-156, mayo-junio de 1986). En un trabajo posterior afirma Jameson:

Lo principal de la cuestión es que estamos **inmersos** en la cultura del posmodernismo hasta un punto en que su rechazo a la ligera es tan imposible como corrupta y engreída es cualquier celebración del mismo que se realice igualmente a la ligera (...)

En vez de caer en la tentación de denunciar la satisfacción de sí mismo del posmodernismo como una especie de síntoma final de decadencia, o de saldar las nuevas formas como los heraldos de la nueva utopía tecnológica y tecnocrática, parece más adecuado evaluar la nueva producción cultural en el marco de la hipótesis de trabajo de una modificación general de la cultura misma como parte de la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema. ("La política de la teoría. Posiciones ideológicas en el debate sobre el posmodernismo", *Criterios*, n. 25/28, diciembre de 1990, p. 275.)

(8) Cf. Adolfo Sánchez Vázquez: "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo", *Casa de las Américas*, n. 175, julio-agosto de 1989, p. 145.

(9) Cf. Jean Baudrillard: *De la seducción*, Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

(10) Ver sobre la **oscilación** nuestro comentario a la poética del director brasileño Antunes Filho en "Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano", *Conjunto* n. 85-86, octubre 1990-marzo 1991, p. 13.

(11) La intensificación en los últimos meses de un movimiento de solidaridad activa con Cuba hace pensar en el carácter emblemático que se otorga en el mundo a la resistencia del pueblo cubano. Creo que Cuba no está siendo asumida sólo como un fenómeno estrictamente político, sino como la última trinchera en la que el Occidente se juega su posibilidad de soñar un mundo más justo, de no conformarse. Quizá Cuba esté referida por estos movimientos de solidaridad, no tanto (o no sólo) al comunismo -la utopía concreta modelada por el marxismo-, como al Principio Utópico mismo.

Oswaldo Obregón

VII FIT DE CADIZ

Confrontación de experiencias



● Asturias, *El Señor Presidente*. Dir. Ulysses Cruz. Grupo Boi Volador.

En el año del V Centenario, el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz no podía realizar sino una edición especial en participantes y en duración: 39 espectáculos de 19 países se presentaron entre el 18 de septiembre y el 7 de octubre de 1992.

Un ritmo de tres y hasta cuatro espectáculos diarios en cuatro salas diferentes -además

de las representaciones callejeras- hacía imposible ver la programación completa. Si a ello se agrega las múltiples actividades paralelas al Festival (seminarios, talleres, debates, mesas redonda) se tiene un panorama de la diversidad de manifestaciones artísticas y culturales ofrecidas en esta séptima edición.

No fue fácil tampoco llegar a

Cádiz, debiendo seguir un itinerario similar al de Sevilla, que vivía con agitado ritmo las últimas semanas de la Expo con récord de asistencia. Nuestra llegada el 20 de septiembre en lugar del 18 nos privó de la representación inaugural a cargo de la Compañía brasileña Macunaíma con una versión moderna de **Caperucita Roja**, firmada por Nelson Rodrigues y dirigida

por Antunes Filho, que tuvo una excelente recepción, a juzgar por los comentarios.

Diversidad de países representados, pero diversidad también en cuanto a la naturaleza de los espectáculos: adaptaciones de obras literarias, obras de autor individual y de creación colectiva, unipersonales⁽¹⁾; sin contar la distinción entre teatro de sala y teatro de calle.

LAS ADAPTACIONES

Fueron particularmente numerosas este año, debido al proyecto CELCIT - AMERICA EUROPA 92, mediante el cual se estableció un sistema de coproducción con ocho grupos latinoamericanos, que se comprometieron a estrenar adaptaciones escénicas de obras de autores de prestigio internacional: Pablo Neruda, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Arturo Uslar Pietri, Eduardo Galeano y Sergio Ramírez, siendo este último el menos conocido. Según los autores del proyecto, éste debía sin duda crear "un impulso de gran dinamismo que permita al teatro latinoamericano una amplia difusión", gracias a la celebridad mundial de los autores seleccionados.

Una posición muy controvertida, pues el hecho de privilegiar textos narrativos y poéticos no podía sino operar en detrimento de los autores de textos dramáticos originales, incluso si algunos de ellos colaboraron en las adaptaciones. Al margen de esta controversia, había expectación frente a los resultados de esta

1) Por supuesto, hay unipersonales que son también obras de autor.

experiencia, tanto más cuanto que los grupos y directores implicados ofrecían, en general, las mejores garantías de profesionalismo.

Los espectáculos que consiguieron una mejor transposición escénica de los textos de base fueron: **Concierto barroco** de Teatro Estudio (Cuba), **Los encuentros** de la Compañía Nacional de México, y **La pluma del Arcángel** del Grupo Actoral 80 (Venezuela).

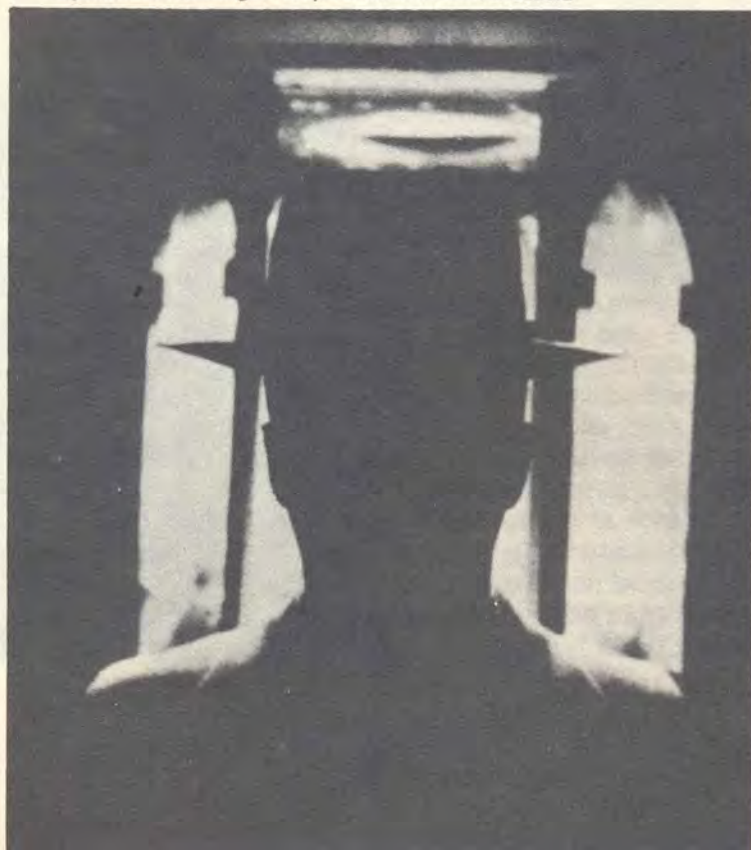
Teatro Estudio (fundado en 1958), bajo la dirección de Raquel Revuelta, logró plasmar una versión que puso de relieve las potencialidades dramáticas del texto carpenteriano (escrito en un español suntuoso), tanto en la construcción de una historia interesante, como en los aspectos interpretativos, plásticos y musicales. El contrapunto entre los mundos europeo y americano durante el Siglo de las Luces, prefigura

los actuales problemas de identidad de los pueblos del Nuevo Mundo. Actuación muy destacada -sin desmerecer las otras- la de Omar Alí en el papel de Filomeno, personaje que evoca el arquetipo del Negrito en la tradición del sainete cubano.

La Compañía Nacional de México, conducida por el joven director Mauricio Jiménez, hizo otro tanto con los textos de Juan Rulfo. Con acierto indudable el adaptador Juan Tovar logró fundir armoniosamente el viaje de Pedro Páramo a Comala en busca de su padre (novela) con episodios basados en diversos cuentos del mismo autor (**El llano en llamas**), en tanto que Jiménez encontró un lenguaje escénico rico de invención para crear ese mundo rural y pueblerino, acorde con la concepción no realista de Rulfo.

El Grupo Actoral 80 de Venezuela, dirigido por Juan Car-

● *La pluma del Arcángel. Grupo Actoral 80 de Venezuela*



los Gené (también adaptador y actor) encontró igualmente el lenguaje apropiado para transformar el cuento de Uslar Pietri sobre el tema del poder en un espectáculo bien estructurado, defendido por un elenco actoral homogéneo y con un dispositivo escenográfico funcional de Carlos di Pascuo, que facilitaba los diversos cambios espacio-temporales.

Por diversos motivos, las cinco adaptaciones restantes, sujetas al sistema de coproducción, fueron menos afortunadas que las precedentes en pasar la prueba de la teatralización.

El Grupo ICTUS de Chile, dirigido por Gustavo Meza, presentó **Pablo Neruda viene volando**, adaptación conjunta de Jorge Díaz y la misma compañía, de dilatada experiencia en la creación colectiva. El desafío consistió en poner en escena la vida de Neruda, apoyándose en documentos y en sus propios poemas. En una página de presentación del espectáculo, Jorge Díaz escribió: "En Chile la sacralización de Neruda se ha institucionalizado. La idea de escribir la vida ejemplar de un santón laico me estremecía las entretelas." Efectivamente, la adaptación logra humanizar al poeta, positivamente, bajarlo de su pedestal, pero no consigue insuflarle ni conflictos, ni las contradicciones del propio personaje, excepto en el episodio de su ruptura con Delia del Carril, en que éstas afloran mediante el diálogo de los cuatro Neruda (según las edades del personaje). El tratamiento de esta escena da la

sultado al haberse aplicado como principio global.

Aparte este problema específico, la puesta en escena de G. Meza y la actuación poseen el nivel habitual del ICTUS, que le ha permitido consolidar su prestigio en Chile y en América Latina. Aprovechamiento adecuado del espacio, efectos de sonido a cargo de los propios intérpretes -el mar, el viento y la lluvia, que tienen un lugar privilegiado en la poesía nerudiana- y juegos de iluminación respaldan el trabajo interpretativo, permitiendo una fácil comunicación con el público. Un episodio particularmente emotivo en la primera parte es aquel de la muerte del poeta pobre en la evocación de la bohemia santiaguina de los años 20, cuando recién nacía Neruda como poeta.

El Grupo Boi Volador presentó su espectáculo **Asturias, El Señor Presidente**, bajo la dirección de Ulysses Cruz, al cabo de un largo camino de preparación del texto.

● **Pablo Neruda viene volando.** Dir. Gustavo Meza. Teatro ICTUS

to. Fue grande la sorpresa de constatar que los brasileños habían decidido representar el espectáculo en español, rehusando la facilidad de hacerlo en su propio idioma y que habían salvado honorablemente el obstáculo. Evidentemente, era inevitable que gravitase la impronta brasileña en el montaje, pero la puesta en escena de Cruz careció de coherencia en algunos aspectos. ¿Por qué un telón de fondo pintado con motivos mayas presente durante todo el espectáculo, cuando éste sólo tenía funcionalidad escénica en breves secuencias? ¡Qué contraste entre el dispositivo escénico móvil y transformable del espectáculo presentado en el F.I.T. 91 (**Corpo de baile**) y esta escenografía precolombina fija (Elio Eichbauer) y sin verdadera justificación! Por supuesto, hay secuencias bien logradas, en que la crueldad de la represión y la atmósfera siniestra impuesta por la tiranía, substanciales a la novela asturiana, estaban bien reflejadas. En suma, un gran desafío



para Boi Volador, con un disparejo resultado.

El Galpón de Montevideo presentó **Vendedor de reliquias**, inspirado en **Memoria del fuego** de Eduardo Galeano, bajo la doble dirección de César Campodónico y Bernardo Gani. El adaptador Mauricio Rosencof organizó la historia alrededor de una pareja de vendedores ambulantes (Tabú y Talita), con fuerte apoyo musical, pero a pesar de este atractivo y del buen nivel actoral, el espectáculo no destacó entre las adaptaciones.

El Grupo Justo Rufino Garay de Nicaragua, dirigido por Enrique Polo (también adaptador) participó con **Los Caballeros, un réquiem**, versión libre de la novela **Te dio miedo la sangre** de Sergio Ramírez. La carrera artística del trío musical Los Caballeros, se ve mezclada irremediable y trágicamente con episodios de la historia reciente de Nicaragua y Guatemala, hasta tal punto la política impregna la vida cotidiana en los países latinoamericanos. Al igual que el espectáculo anterior, la música popular, representada esta vez por el bolero, cumple una función importante, pero el espectáculo no logra zafarse de una estética costumbrista ya caduca como lenguaje escénico.

El Teatro Municipal General San Martín se hizo presente en Cádiz con **Memoria del infierno**, inspirada en la novela **Sobre héroes y tumbas** de E. Sábato (Cap. "Informe sobre ciegos"), con puesta en escena de Sergio Renán. Elementos oníricos, surrealistas



● **La noche de Hernán Cortés.** Dir. Luis de Tavira. Compañía Nacional de México, Casa del Teatro

y expresionistas conforman este espectáculo, que no convenció, probablemente por su falta de consistencia dramática.

El Festival ofreció, además, dos adaptaciones suplementarias no incluidas en el Proyecto citado: **Orlando** de la Compañía Blls. Produções Artísticas Ltda., adaptación de la novela homónima de Virginia Woolf y **La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada** -título del conocido cuento de García Márquez, objeto ya de múltiples versiones para el teatro y el cine por el Teatro Popular de Bogotá (T.P.B.).

El primero de estos espectáculos fue considerado como uno de los mejores del Festival, y la muy joven directora Bia Lessa como una revelación para los que no conocían sus montajes anteriores, ya que mostró un verdadero talento para recrear escénicamente las sucesivas trans-

formaciones del personaje central, interpretado con brillo por Fernanda Torres. Orlando no sólo se transforma en mujer bastante liberada, sino que atraviesa los siglos desde la época isabelina hasta la época actual, en que termina en Londres comprando una aspiradora eléctrica. ¿Última etapa de la involución de la mujer? Este ingrediente feminista es uno de los tantos aspectos por descubrir en esta acertada versión teatral.

El montaje de T.P.B., dirigido por Jorge Alí Triana, no satisfizo las expectativas, puesto que no logró trasponer escénicamente ni el delirio ni el humor que campean en la narrativa Garcíamarqueana. Delfina Guido en el papel clave de la abuela "desalmada" no dio la desmesura propia del personaje.

OBRAS "DE AUTOR"

No fueron muchos, proporcionalmente, los espectáculos que se basaron en textos

escritos para el teatro por autores individuales, en su mayoría contemporáneos, con la sola excepción de Sor Juana Inés de la Cruz, considerada un clásico en México. Su obra **Los empeños de una casa**, emparentada con la comedia del Siglo de Oro español, fue presentada por el Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El director Alejandro Aura explotó al máximo el carácter lúdico de las situaciones y enredos amorosos de los personajes jóvenes, exagerando los efectos cómicos. Fidelidad estricta al texto, por una parte, e intento logrado de desempolvar una obra clásica, por la otra.

Desde México llegó también luego de su estreno **La noche de Hernán Cortés** del dramaturgo Vicente Leñero, en montaje de la Compañía Nacional, dirigida por Luis de Tavira. Los prestigios mancomunados del autor, del director y de la Compañía hacían augurar un gran acontecimiento teatral que, lamentablemente, no se produjo. A pesar del interés del tema histórico y de su tratamiento, así como de los medios materiales a la disposición, el espectáculo se malogró debido a una "hipertrofia" de efectos escénicos, en general, y de efectos especiales (Alejandro Jara), en particular, que paradójicamente desinteresaron al público, hasta el punto de abandonar parcialmente la sala. Habría que meditar sobre lo que es esencial en el teatro y sobre los traspiés de algunos espectáculos actuales proclives al gigantismo escénico, que han contado con medios materiales importantes.

De los tres montajes latinoamericanos restantes de esta serie: **Aeroplanos** de Carlos Gorostiza (argentino), **Ritorno a Corallina** de Juan Carlos Gené (argentino residente en Venezuela) y **Mirando al tendido** de Rodolfo Santana (venezolano), sólo pudimos asistir a los dos primeros.

El Teatro Circular de Montevideo, dirigido por Rubén Yáñez, presentó **Aeroplanos**, una obra menor de Gorostiza, de carácter intimista, que refleja la estrecha relación entre dos viejos amigos. Correctamente dirigida e interpretada (Walter Reyno y Carlos Frasca), deja sin embargo la impresión de un lenguaje teatral que ha envejecido.

Ritorno a Corallina, reciente obra de Gené -quien también dirige e interpreta el personaje principal- muestra precisamente el cambio de estética desde un realismo psicológico propio de la obra anterior a una representación mucho más compleja de la realidad, a propósito del viejo inmigrante italiano, que vive en Venezuela añorando la Italia que dejó, así como a su primera mujer, Corallina. El "aquí" y el "allá", el presente y el pasado se interfieren constantemente en la obra, a lo cual se agrega el tema del reencuentro padre e hijo, áspero y tierno a la vez. Obra intimista también, pero con más variados recursos y más sutiles matices, que la mayoría de los intérpretes defienden con eficacia (J.C. Gené, Verónica Oddo y Gladys Prince).

España aportó con tres obras "de autor": **El Pícaro** de Fer-

nando Fernán Gómez; **Picasso Andaluz. La muerte del Minotauro** de Salvador Távora; y **El retablo de Eldorado** de José Sanchis Sinisterra. No pudimos ver esta última en la versión de Los Cómicos, pero conocemos la **Trilogía Americana** de la cual forma parte, que estimamos una de las grandes contribuciones contemporáneas acerca del inagotable tema de la Conquista de América.

El Pícaro del Grupo Pentación, dirigido por Gerardo Malla, es un espectáculo bien afinado en todos los aspectos: soporte textual, puesta en escena, actuación, dispositivo escenográfico, iluminación, donde destaca la brillante interpretación de Rafael Alvarez en el papel protagónico de Lucas Maraña. Un homenaje contemporáneo a toda esa rica tradición picaresca de fibra castellana.

Con el **Picasso Andaluz** de Távora y **La Cuadra** de Sevilla estamos frente a un teatro de factura muy distinta en su forma de creación, aunque también se apoya en la tradición, no castellana sino andaluza y mediterránea. ¿Será necesario insistir en que, salvo excepciones, en los espectáculos de Távora no hay un texto pre-existente? Es autor en el sentido en que el punto de partida es ya la concepción del espectáculo total, que él va modelando en los ensayos con sus actores y colaboradores, con los cuales trabaja estrechamente el dispositivo escénico, la música, la iluminación y los trajes. Desde su primer espectáculo, **Quejío**, la cultura andaluza profunda, como fusión de sus diversos componentes, ha nutrido su



● *Aeroplanos. Dir. Rubén Yáñez. Teatro Circular de Montevideo*

teatro. **Picasso Andaluz** explora, mediante imágenes visuales y sonoras, algunos episodios de la vida del pintor malagueño, sus amores, su fascinación por el mito del Minotauro y su nostalgia de la tierra andaluza, desde su exilio francés. Episodios como los del nacimiento y bautizo del pintor adquieren la forma de solemnes autos sacramentales, con el apoyo esencial de la música y el canto. Teatro con mínima enunciación verbal, que se contenta con sugerir una historia en una sucesión de cuadros de gran belleza plástica.

OBRAS DE CREACION COLECTIVA

Pasado el apogeo de los años 60 y 70, la creación colectiva mantiene aún su vigencia en algunos grupos españoles y centroamericanos presentes en el Festival de Cádiz.

Ulen Spigel Teatro, dirigido por Juan Carlos Sánchez, presentó **Mucho sueño**, inter-

pretado por cinco actores. Este grupo cultiva un teatro cómico, que en el caso de este último espectáculo se sitúa a medio camino entre lo clownesco y el mundo infantil, con clara unidad en el estilo de interpretación.

La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja, presentó **Perdonen la tristeza**, bajo la dirección de Paco Sánchez. Son sólo tres personajes, de los cuales el más anciano va reconstituyendo retazos de su vida a partir de objetos y fotos. La senectud, la soledad, el problema de la identidad, son los temas principales tratados con ironía y humor.

El a-historicismo de los montajes españoles citados contrasta radicalmente con los espectáculos centroamericanos, para quienes la referencia a la historia y al contexto socio-político son esenciales.

Tierra de cenizas y esperanza del grupo salvadoreño Sol del Río 32, dirigido por Roberto Salomón, establece un

contrapunto constante entre la convulsionada época actual y un tiempo, ya mítico ya histórico; entre un presente marcado por la guerra, el exilio, el luto; y un pasado en que la violencia dejó también su profunda huella. El director invitado -salvadoreño residente en Ginebra- supo transponer escénicamente la historia narrada, aunque a veces faltara afinar las articulaciones entre los cuadros sucesivos, lo cual afectó el ritmo. Adecuada dosificación del humor dentro de la gravedad de los temas planteados, como aquella escena paródica en que interviene la Reina Isabel La Católica, interpretada por Isabel Dada, acompañada por Fernando Umaña, ambos de gran presencia escénica.

El Teatro Taller de Tegucigalpa se planteó el desafío de construir una obra sobre la figura del prócer máximo de la Independencia hondureña y centroamericana, Francisco Morazán, poco conocido en el resto del continente. Como director invitado participó el francés Jean-Marie Binoche, colaborador asiduo de varios grupos colombianos desde 1961. Resultado final: **Morazán, de la celda al paredón**, un espectáculo que combina múltiples recursos escénicos: máscaras, marionetas, siluetas, con utilización de la música y el baile. Los actores interpretan cada uno varios personajes, pero a su vez se turnan para representar el personaje protagónico, incluso las actrices. Espectáculo interesante, aunque no suficientemente rodado, en el cual serían necesarios algunos cortes que no afectarían el conjunto.

LOS UNIPERSONALES

Signo de la época actual, el espectáculo unipersonal ha proliferado estos últimos años. De los nueve programados en Cádiz, cada cual de muy distinta factura, destacaron dos de ellos y cuatro comediantes: **Poniendo la casa en orden** de Jorge Goldenberg, interpretado por Mabel Manzotti (Argentina); **Ché Tanguito**, concebido e interpretado por Franklin Caicedo (chileno); Ileana Solís (Panamá) y Teresa Ralli (Perú).

Mabel Manzotti dominó perfectamente su texto y al público, que debía desempeñar el papel de sus vecinos y recibir sus confidencias familiares. Sin encarnarlos formalmente, da vida a los diversos personajes involucrados en la historia, que alude a veces a la agitada vida política argentina.

Franklin Caicedo creó un espectáculo netamente musical, para lo cual compuso un personaje nostálgico del tango de los años cuarenta. Introduce también el diálogo con un desconocido no visible, situado en la sala. A su performance de actor en el F.I.T. 91 con su unipersonal basado en **Peer Gynt** de Ibsen, sucedió su performance, inesperada para muchos, de cantante de tangos, sin tener que traicionar su acento chileno.

Ileana Solís estuvo a punto de frustrar su actuación en Cádiz, a causa de un fuerte resfrío contraído en su viaje desde Panamá. Su unipersonal titulado **Los silencios del jaguar**, adaptado del **Popol Vuh** y dirigido por Alberto Gualde, debió postergarse



● **Poniendo la casa en orden.** Dir. Manuel Maccarini. Compañía Mabel Manzotti

para el día siguiente, en que sólo pudo mostrar una parte del espectáculo. La actriz sorprendió por su prestancia escénica. El espectáculo está concebido en forma de narración, en la cual ella encarna diversos personajes -divinos, humanos y animales- mediante una estilización expresiva corporal y vocal de gran jerarquía. Lástima que los espectadores hayamos sido privados de la versión integral, que venía precedida de críticas muy favorables con motivo del estreno en su país.⁽²⁾

2) Ver el artículo de Giulia de Sanctis: "Du Popol Vuh aux Silences du jaguar", *Théâtre/Public* No. 107/108,

Otra actriz que confirmó su alto nivel técnico fue Teresa Ralli del grupo peruano Yuyachkani en **Baladas del Bien-Estar**, sobre poemas y canciones de Bertolt Brecht, música de Kurt Weill y Hans Eisler. El espectáculo, dirigido por Miguel Rubio, pretendió ser más que un recital, con el soporte de una historia que ligaba las canciones, acompañadas por un pianista, pero no logró realmente su cometido.

sept./déc., 1992, p. 78-80 sobre el tema: "América 1492-1992. Théâtre et Histoire."

Las actrices Edda de los Ríos (Paraguay), Maritza Wilde (Bolivia) e Ilka Tanya Payán -con buenos antecedentes profesionales- no mostraron lo mejor de sí mismas en sus respectivos espectáculos.⁽³⁾

TEATRO DE CALLE

El desarrollo pujante de esta expresión en los últimos decenios ha determinado que se gane un merecido lugar en algunos festivales de Europa y América Latina. El F.I.T. 92 ofreció a la población de Cádiz diversas manifestaciones a cargo de Xarxa Teatre con **El foc del Mar** (España), Ta Na Rua con **¿Para qué sirven los pobres?** (Brasil), Teatro Taller de Colombia con **Prometeo**, versión de la tragedia de Esquilo, y Palo que sea con **De calle al 92** (Colombia).

Máscaras, marionetas, figuras gigantes, esculturas móviles, máquinas y carros ad hoc, pirotecnia, música, danza, iluminación, constituyen el arsenal complementario de la actuación de estos grupos, cuya evolución les ha conducido progresivamente a proponer espectáculos estructurados de manera cada vez más compleja, aunque también practiquen Pasacalles cuando la situación lo requiere.

Hubo también algunas representaciones que no se enmarcan en las categorías anteriores, como **Paredes de**

3) Resulta difícil juzgar el trabajo de la actriz Maria do Ceu Guerra cuando no se comprende cabalmente el portugués, sobre todo en un monólogo en que el texto es un elemento importante del espectáculo.

brillo tímido del Grupo Diquis Tiquis (Costa Rica), que prosigue su búsqueda de un nuevo lenguaje para la danza en América Central; **Sefarad** de José Monleón por la Compañía Al Andaluz, un alegato en favor de la tolerancia entre culturas que deben coexistir; **Autos de Navidad** por la Compañía de Titeres Tía Norica, de antigua tradición gaditana, que cuenta en cada ocasión con un público incondicional.

SEMINARIO DE DRAMATURGIA

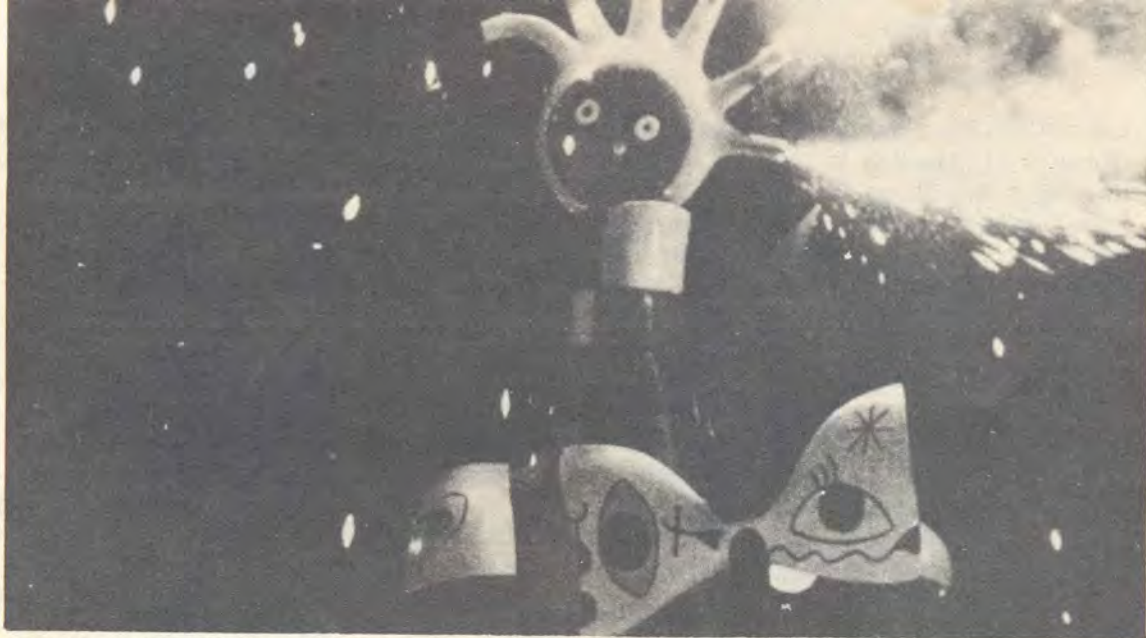
Entre las múltiples actividades paralelas, el Festival había congregado una decena de autores para intercambiar ideas y experiencias sobre el

tema de la enseñanza de la dramaturgia en talleres u otras instancias similares. Acudieron a la cita Alfonso Sastre, José Sanchis Sinistera y Fermín Cabal (España), Roberto Cossa y Mauricio Kartun (Argentina), Roberto Ramos-Perea y José Luis Ramos Escobar (Puerto Rico), María Irene Fornés (U.S.A.), Rodolfo Santana (Venezuela), Marco Antonio de la Parra (Chile), y Víctor Hugo Rascón (México). Todos excepto Sastre, tenían alguna experiencia en Talleres.

R. Santana puso en guardia contra la "Talleromanía", ya que constataba en Venezuela una proliferación indiscriminada de Talleres, con la cual él también había contribuido

● **Ché Tanguito.** Dir Franklin Caicedo





● *El foc del mar. Dir. Manuel V. Vilanova. Xarxa Teatre*

hasta fecha reciente. Si bien nadie objetó el hecho de poder transmitir un saber dramático, la mayoría se declaró contraria a toda preceptiva, a todo dogmatismo, al respecto. Más que transmitir el arte de escribir textos dramáticos, se trataría de provocar estímulos en el aspirante a dramaturgo, de entrenarlo en las técnicas de escritura, "de controlar sus mecanismos expresivos" (Sanchis Sinisterra) mediante ejercicios adecuados y de ofrecerle la posibilidad de confrontar su trabajo con los otros miembros del Taller. V.H. Rascón definió la función del dramaturgo en el marco del Taller como la de un "propiciador, animador, conductor".

A propósito de la concepción de la escritura dramática, el debate fluctuaba entre dos posiciones antitéticas: por una parte, se la concebía como una arquitectura o estructura con premisas bien definidas; por la otra, como "algo misterioso, oscuro", presidido por la inspiración, por la subjetividad, posiciones que, respectivamente, hacían o no

viable una eventual pedagogía de la dramaturgia. Hubo consenso en que lo transmisible es lo artesanal, lo puramente técnico, en ningún caso el talento, la sensibilidad, la creatividad personal.

A continuación, algunos juicios recogidos al voleo que ilustran el debate:

V.H. RASCON: "La dramaturgia no se enseña, se aprende en todas partes."

J. SANCHIS SINISTERRA: "Hay que distinguir lo que se espera de un taller: artesanía, des-aprendizaje, confrontación, de la creación propiamente tal."

R.RAMOS-PEREA: "El Taller tiene que hacerse también con el director, el actor y los técnicos."

Al calor del debate, los dramaturgos definieron su oficio de manera tal que algunas posiciones se situaban en los extremos. Para Roberto Cossa "el autor sólo escribe partituras", en tanto que para M.I. Fornés "el escritor tiene que

ser como Dios. Debe estar por encima de los críticos, de los directores, de los productores, del público. Tiene que evitar las trampas".

En el transcurso del Festival se tuvo la noticia del término de Juan Margallo en sus funciones de Director del F.I.T. de Cádiz para dedicarse a su actividad teatral habitual. A la hora del balance, no hay duda de que en siete festivales consecutivos, los teatros de lengua española y portuguesa, ampliamente representados, han gozado de una tribuna excepcional. El Festival de Cádiz ha hecho posible, en particular, que grupos de toda América Latina crucen el Atlántico para mostrar lo que estaban haciendo y confrontar sus experiencias. La personalidad de Margallo, de fácil comunicación y su conocimiento previo de América Latina facilitaron enormemente las relaciones necesarias para el buen éxito de un Festival que debía servir de nexo entre los teatristas del mundo ibérico e iberoamericano, hasta hace poco casi incomunicados. ■

Ernesto Rodríguez

XI CONGRESO ASSITEJ NAVE AL FUTURO

"...cuidemos el arte de aquellos que mezclan teorías ambiguas y exóticas para repetirse y repetirnos continuamente: 'hacemos arte, hacemos arte, hacemos arte' y exigen respeto por su arte."

I

Hemos convenido en que la manera de encauzar los caminos es la unión común de los hombres para reflexionar sobre ellos. La unión común para escarnecer las piedras que el andar de la naturaleza nos abrupta, según avanzan los años. Esta vez la unión común de los hombres tendría doble sentido: por una parte se ha-

ría historia y balance de lo vivido desde el X Congreso (Estocolmo, Suecia) hasta la fecha; por otra, se prendería el motor que "emproaría" la nave al futuro, con el más digno de sus pasajeros: el teatro para niños y jóvenes, amparado en medio de la tormenta económico-moderna por la ASSITEJ (Asociación Internacional del Teatro por la Infancia y la Juventud).

El tema de la cruzada internacional que colmó el Palacio de las Convenciones del 22 al 28 de febrero, con el próspero afán de reflexionar fue "EL

TEATRO PARA EL PUBLICO JOVEN EN EL CONTEXTO TEATRAL CONTEMPORANEO". Invitados de alrededor de 52 países surtieron con sus ideas los derroteros de la organización para el período que comienza. Verdades de antaño encendieron con fuego argentoso el pebetero temático: allí estuvieron los clamores de las pequeñas comunidades, empobrecidas materialmente por el poderío de los grandes estados, negados a reconocer el mundo de las "minorías", en ascendente desarrollo artístico. La lucha porque se acepte el len-



ASSITEJ
ASOCIACION INTERNACIONAL DE TEATRO POR LA INFANCIA
Y LA JUVENTUD
INTERNATIONAL ASSOCIATION OF THEATRE FOR CHILDREN AND
YOUNG PEOPLE
ASSOCIATION INTERNATIONALE
DU THEATRE POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE
Международная ассоциация театров для детей и юношества



fotos: O. SILVERA

guaje de estos sectores ocupó un lugar destacado en el XI Congreso.

Además, en el continuo fluir devinieron subtemas importantes: "LA IDENTIDAD CULTURAL" y "EL PAPEL DEL NIÑO EN LA ESCENA." Se hizo un recorrido teórico por el teatro latinoamericano reconociendo que nuestra dramaturgia se expresa con "fuerza y angustia. A veces demasiado encerrada en las paredes del teatro, no descubre con suficiente imaginación el amplio territorio que la habita". Se versó sobre la transformación espiritual e ideológica que impone al pequeño, el creciente influjo de una nueva realidad determinada por la producción de las grandes corporaciones, el auge de las computadoras y la creación de juegos electrónicos que formulan un nuevo lenguaje desprovisto de magia, la sensibilidad y la fantasía que proporciona el teatro.

El paso de cada participante dejó la huella de su país y el resultado de la perenne búsqueda de fuentes para comunicar el anhelo y la devoción con que se dedican al teatro. Algunos dijeron palabras dignas de recordar cada noche a la luz de una vela, rodeado de niños. Otros fueron más objetivos y se preocuparon por el destino de la organización y todo lo que representa, en una época en que el hombre vive dependiente del desmedido aumento del dólar y la difícil adquisición de lo indispensable para sobrevivir, en medio de otros que sonríen felices sin reparar en la aspe-
reza que vulnera el espíritu y la suerte. Quizás sea oportu-



● La Dra. Raquel Carrió expone la ponencia central del XI Congreso de la ASSITEJ.

tuno recordar estas palabras, que entrañan el sentir de un movimiento teatral juvenil surgido en Venezuela en 1971 (Rajatabla), expresadas por un participante al Congreso:

TU PAIS ESTA FELIZ

Dos fuerzas te presionan
dos mundos te dividen
dos voces te acorralan
y tú te niegas
tú te omites

Los problemas de este
mundo no son tuyos.
Tú no protestas o no
puedes.

Las guerras lejos de aquí
ni se oyen los tiros
tu país está feliz...

El hambre es cosa de la
India

desempleo no existe
no hay ranchos ni miseria
no hay analfabetismo
hay ministros negros
diputados negros
embajadores negros
y tú no eres negro ¿qué te
importa?

tú país está feliz
tú estás feliz
todos estamos felices
completamente felices...

En medio del fervor de estas voces, sucedió que, por vez primera, la Comisión Artística del Comité Organizador Inter-

nacional permitió a un teatrista latinoamericano, presentar la ponencia central. La oportunidad coronó a la destacada profesora, investigadora y crítico-teatral Raquel Carrió, quien asumió la responsabilidad con un trabajo profundo y analítico propugnador de sus concepciones sobre nuestro teatro actual y las bases estéticas que lo cimentan. También el marco sirvió para reafirmar a Eddy Socorro como presidente de la organización en nuestro país, destacando su labor al frente de ella hasta el presente.

II

Mientras la atmósfera de júbilo entre los delegados no se desvanecía, y la fuerza de cada tema era fuente para hermanar a los presentes y fortalecer los postulados de la organización, en una sala contigua se desarrollaba el Coloquio Internacional sobre la Creación Dramática Contemporánea, como parte teórica del evento. Los trabajos presentados por los cubanos René Fernández, Freddy Artiles, Gerardo Fullea León y Esther Suárez, unidos a los de los ponentes de los Países Bajos, Alemania, Inglaterra, Australia, Estados Unidos,

entre otros, ensalsaron polémicos debates. Las soluciones fueron audaces y adecuadas. Se abordó el hecho artístico y el papel de la dramaturgia en el teatro para niños, los temas, fantasía o vida cotidiana y la influencia de las corrientes teatrales contemporáneas; se expusieron visiones panorámicas de la dramaturgia infantil en Cuba y Alemania y el camino del teatro en Australia e Inglaterra. No faltó la reflexión sobre "el derecho de parcelamiento, de revisión de la vida que ejercemos, con terca asiduidad, los adultos en todo cuanto se relaciona con la creación artística para el niño". Pudieron conocerse concepciones teatrales y procedimientos creacionales de diversas regiones, donde el niño es ente activo de la creación y sus experiencias vitales, material propicio para la confección del texto dramático. Esta manera de enfocar el trabajo ha permitido a Arthur T. Wilson (Director del Grupo PITS) arran-

car a niños vagabundos reformados por él, textos donde la poesía sobrepasa la crudeza para enfrentarnos a un esbozo de la realidad artísticamente concebido. Por otra parte, pudimos conocer las especificidades en la perspectiva evolutiva del arte escénico en distintos períodos sociales de un mismo país, abordadas por Wolfgang Schneider (Panorama de la Dramaturgia para Niños y Jóvenes en Alemania). Su charla reconoció el cómo creacional de directores motivados por nuevos horizontes psicosociales, propiciadores de otras concepciones estéticas portadoras de un sentido integrado del medio en que se manifiesta el niño.

Notables resultaron también los trabajos presentados por Pauline Mol (Países Bajos) y Esther Suárez (Cuba). La primera abordó un tema que se ha desarrollado en el cine: la neoconceptualización o neo-caracterización del monstruo

y la exploración de un sentimiento afectivo, contrastante, disuelto en una imagen corpórea horripilante. La estructuración de este sistema comunicativo cobra nuevos valores en el trabajo fantástico para el niño, que termina aceptando el mundo afectivo del animal. La segunda dirigió su trabajo al hombre-creador, puente entre el niño y el producto artístico. Vale señalar su seria meditación acerca de la "experiencia cubana, las ideas sobre el niño con las que trabajamos, la escisión que existe entre creación teatral para adultos y jóvenes, y las relaciones que deben existir entre el teatro y disciplinas humanísticas tales como la psicología y la pedagogía".

En sentido general, se puede decir que el diálogo tanto en el Congreso como en el Coloquio, dio la medida del nivel unificador en la búsqueda de un lenguaje que no limite la inteligencia del niño, y la concepción de que todo espectáculo dirigido a él sea afrontado con sutileza, puesto que el niño, aunque no pueda realizar la obra que desea ver, tiene la suficiente agudeza como para valorar lo que para él creamos.

También quedó clara la necesidad de la permanencia del teatro en nuestras vidas y la fuente inagotable de nuestras vidas como surtidoras de su suerte. Para mantener latente esa condición, es necesario mirar al escenario rigurosamente y convencernos de que el desorden terrenal no debe inundar, nunca, su ámbito, de que podemos decir la realidad pero desde el arte, que es la única verdad. ■

● Wolfgang Schneider (Alemania)





Volando bajo, volando alto

Ramiro Guerra

El gran salón del noveno piso del Teatro Nacional de Cuba ha sido la sede del I Taller Internacional de Danza. Ese mastodonte arquitectónico es un fastuoso edificio habitado por no pocos fantasmas del reciente pasado de nuestra vida teatral en los últimos decenios, entre los cuales se perfilan translúcidos bailarines saliendo por sus ventanales, transitando por las aguas de sus fuentes y lobbies, corriendo por sus jardines, encaramándose en sus estatuas y colgando por sus aleros, todos personajes de una ya lejana aventura coreográfica de los años 70 que pertenece a la historia de la danza cubana.

Organizado por Rosario Cárdenas, directora del Grupo Danza Combinatoria y con el soporte del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cu-

ba, la Asociación Hermanos Saíz y el Ministerio de Cultura de Dinamarca entre los días 5 y 14 de abril, unos 50 bailarines provenientes de Danza Contemporánea de Cuba, Danza Combinatoria, Danza Abierta, Retazos, Así somos, Danza Espiral, e invitados del Instituto Superior de Arte (ISA) y la Escuela Nacional de Danza (ENA) más un puñado de observadores, durante 70 horas distribuidas dentro del espacio temporal de 8 días, con un **rating** diario de 8 a 9 horas de trabajo, nuestro país ha entrado en la Era de los Talleres de Danza.

Las últimas tendencias en el campo de actualización de la danza, plantean al bailarín y coreógrafo el uso de técnicas alternativas en el entrenamiento y concreción coreográfica, como la **eutonía**, el **tai-chi**, la **ideokinésis**, el **mé-**

todo Alexander, la **danza-teatro**, la **contact improvisation** y la **técnica de soltura**. De ahí que los talleres de cada una de esas líneas hayan tomado gran auge en los últimos años, tanto en América como en Europa.

Constantes migraciones de especialistas, de unas y otras formas de expansión del movimiento, se mueven geográficamente de un lugar a otro para ofrecer los distintos rubros del ancho spectrum que exige la formación y expresión de la danza en nuestros días. El taller se constituye en un espacio en que rápida y eficazmente se pone a núcleo de bailarines ya formados en contacto con nuevas ideas, nuevas formas, nuevas vías, nuevos fines y nuevos puntos de partida. La intercomunicación juega con la interpluralidad, un papel de explosiva ex-

pansión a través de los talleres.

Latinoamérica con su característica de la variedad dentro de la unidad, rápidamente se hace eco de esa actividad, y después de México y Venezuela, Cuba se incorpora al tráfico de información en vivo que significa el funcionamiento de los talleres de danza. La técnica de soltura, la de contacto y las improvisaciones dentro de esas dos áreas, han sido los sujetos precisos en este I Taller Internacional de la Danza.

David Zambrano, Jennifer Monson, Bo Madvig y Jeremy Nelson han sido los profesores de este primer taller en que la danza con artistas representativos de Venezuela (David), USA (Jennifer), Dinamarca (Bo), Nueva Zelanda (Jeremy), unidos a los bailarines de Cuba, Ecuador y Uruguay se han adentrado en una aventura acuariana de mezcla internacional entre sus componentes, más allá de las barreras idiomáticas, de la idiosincracia propia de diferentes culturas y de la diversidad de reacciones físicas de cuerpos y mentes de los bailarines y coreógrafos que se han reunido en este encuentro caribeño de interrelación comunicante en experiencias danzarias.

Dice David: "Jennifer, Bo, Jeremy y yo hemos trabajado indistintamente entre unos y otros en diversos talleres alrededor del mundo. Pero los cuatro juntos es la primera vez. Posiblemente sigamos encontrándonos por aquí y por allá, y quizás volvamos juntos a Cuba en otra oca-

sión. Por ejemplo, yo ahora me encontraré con Jennifer y Jeremy en Nueva York dentro de una semana, pero Bo vuelve a Dinamarca. Tenemos, sin embargo, una especie de base común que es Nueva York, donde cada un tiempo nos vemos. De allí partimos para un lado u otro, contratados o invitados para esta actividad de los talleres.

"Antes de encontrar mi verdadero camino de expresión, hice estudios en diversas técnicas, aún en las tradicionales. En 1985 mi encuentro con Simone Forti estabilizó mis búsquedas. En ella encontré lo que necesitaba para provocar en mí una excitante investigación en el movimiento. Su acercamiento a las raíces de la acción la llevaron a estudiar la manera de moverse los animales, el niño recién nacido y todo aquello que usara las energías básicas. Sobre ello, construye una imagería expresiva que no tiene que ver con ninguna técnica establecida, sino sólo con la de su cuerpo guiado por su creatividad.

"Estando en una ocasión dañado en un tobillo, no me resignaba a renunciar al entrenamiento. Como no podía ponerme en pie, me puse a desarrollar movimientos en el suelo, guiados por la técnica del **release** (soltura). Y mis improvisaciones dentro de esa forma fueron llamados **flying low**, de ahí su denominación castellana de estilo de **vuelo bajo**. Apenas me separaba del suelo, pero me desplazaba utilizando algunas elevaciones a ras del piso. Más tarde incorporé mayores alejamientos del suelo, pero sin

perder esa calidad de apego a la tierra. Hoy no me siento tan comprometido con todo eso. Pienso que uno debe estar siempre dispuesto a romper con lo adquirido para poder seguir adelante. Lo contrario sería quedarse a vivir en el escalón, renunciando a la escalera."

Bo, Jennifer, Jeremy y David están todos de acuerdo con que el término de postmoderno ha creado mucha algarabía al aplicarse a la danza, a partir de los años 60. Fue necesario denominarlo de alguna forma para marcar su ruptura con lo que se hacía hasta el momento, y como el término de postmoderno corría por aquí y por allá, pareció el apropiado. Luego vinieron las diatribas al encontrarse que lo que definía a esa forma estilística no coincidía con los rasgos de lo que se estaba haciendo en la danza. Es decir, la mezcla indiscriminada, el gusto por la nostalgia (retro) y por el llamado mal gusto (kitsch), la deconstrucción y demás características del postmodernismo no estaban en la mayoría de las últimas formas de danzar. Entonces, los nuevos creadores se sintieron incómodos bajo tal etiqueta. Ultimamente se han decidido a sólo ser incluidos dentro del término de **Nueva Danza**. Claro que esto viene a ser también otro tipo de etiqueta, pero al menos es menos compulsiva y comprometida a los definidos rasgos del llamado postmodernismo. No se sienten atraídos por el exceso de teatralidad sobre el sujeto intrínseco que es la danza, y no les gusta, o por lo menos no les incitan los sistemas que pueden conside-

rarse como capaces de ahogar a la danza en el cuerpo del bailarín.

Saben que hoy por hoy, se mueven muchas inquietudes entre los estratos de esa **Nueva Danza**. Por ejemplo, las compulsiones sociales y políticas. Las minorías dentro de la sociedad actual que llevan sobre sus hombros los problemas raciales, feministas, étnicos o de segregación por causa de homosexualidad, se han volcado agresivamente en el ámbito de la danza en los últimos tiempos, por lo menos, en el área neoyorkina. El retiro de los fondos de ayuda a las artes por expresarse dentro de los moldes de las mencionadas piedras de choque ha hecho más virulento el asunto, y se habla de intentos de censura y su secuela de auto-censura por parte de los artistas. Ellos, Bo, David, Jennifer y Jeremy se sienten tocados por esas violencias, pero prefieren, hasta ahora, mantenerse al margen, aunque alertas, de esos involucramientos de los problemas políticos en la danza.

Adjunto a las actividades del taller, estuvo la función en que se presentaron Jennifer, Bo y David ante el público cubano, en la Sala Alejo Carpentier del Gran Teatro de La Habana, en los días 11 y 12 de abril.

Allí pudimos adentrarnos en un resultado escénico de las técnicas que se enseñaron en el taller, con precisas concreciones del quehacer artístico que ellos cultivan, dentro de la improvisación. Durante aproximadamente una hora, estos tres artistas se aplicaron a mostrar en tres

solos y un duo, sus destrezas improvisatorias ante un público formalizado y en el marco de un escenario, lo que quiere decir, dentro de un espacio teatralizado.

Seguramente que cualquiera que compró su entrada y se sentó a ver un espectáculo danzario, al uso, debe haberse sentido defraudado en gran parte ante estos tres bailarines, vestidos como en la calle, o al menos, a la manera del salón de clases, y sin alguna narratividad expresiva que fuera capaz de comunicar algún signo usual en el espectáculo danzario. Movimientos sin aparente emotividad, ausencia de elementos plásticos-visuales, música por cuenta-gotas; los espacios limitados por específicas áreas luminosas, a veces coloreadas, fueron quizás algunos de los pocos elementos teatrales que ubicaron al espectáculo en el consenso de alguna convención. Un desnudo sin erotismo de Jennifer, una bizarra gestualidad de Bo, un recorrido lúdico de la tridimensionalidad del espacio escénico en David, serán algunas de las pocas pistas reconocibles en la expresividad psico-física de las tres figuras danzantes.

La energía volátil de sus cuerpos, los hizo transitar ante nuestros ojos como "rara avis" de un mundo diferente al nuestro y poco palpable de lo real. Seres iguales que nosotros, pero de otra substancia, emergieron del cuadrulado espacio escénico. Vibrátiles, transparentes, tremantes, inasibles en relación a lo pedestre, se esfumaba en acción tan pronto se pretendía poseerlos por el ojo receptor.

Un duo, no amoroso, pero afectivo en intercambio de sensaciones, nos ofrecieron David y Jennifer, dentro del juego de contacto, sin penetrarse, sino sólo apenas rozarse en sus límites físicos. Una broma quizás de pulgas extraterrestres, hizo vibrar al largo junco o trémulo sauce que podía ser el cuerpo de Bo, cuando hurgaba por sus largas extremidades. ¿Humor o auto-juego con su físico? **Misterio**, fue el título del espectáculo, y quizás esa palabra defina -o no- esta inserción de improvisadas muestras en una voluntad de entregarse al movimiento sin consecuencias significantes, sino sólo como un fin: en sí, para sí y porque sí.

El espectador de quien hablamos anteriormente se habrá quedado con las ganas de pedir a la taquilla la devolución de su dinero, pero para el otro, menos comprometido con lo usual, la experiencia de la noche le dejó con el gusto de haber compartido una experiencia con Bo, Jennifer y David. Yo estuve entre estos últimos y verdaderamente lo siento por los otros, pues perdieron, además de su tiempo y su dinero, el placer de penetrar en lo inasible por acuático que puede ser la danza hecha vibración, temblor, efimereidad penetrante.

Los bailarines de Cuba, grandemente estimulados, se han entregado por un exhaustivo período de tiempo en clases e improvisaciones, al irrefrenable impulso de la acción danzaria que David, Jennifer, Bo y Jeremy les han sometido. Ajenos a prejuicios de códigos o formas estilísticas estableci-

tablas

Libreto
No. 29

LA OBERTURA DE JOSAFAT

A partir de una idea contenida en el cuento **La huida del pintor LI**,
del libro de Herminio Almendros, **Oros Viejos**

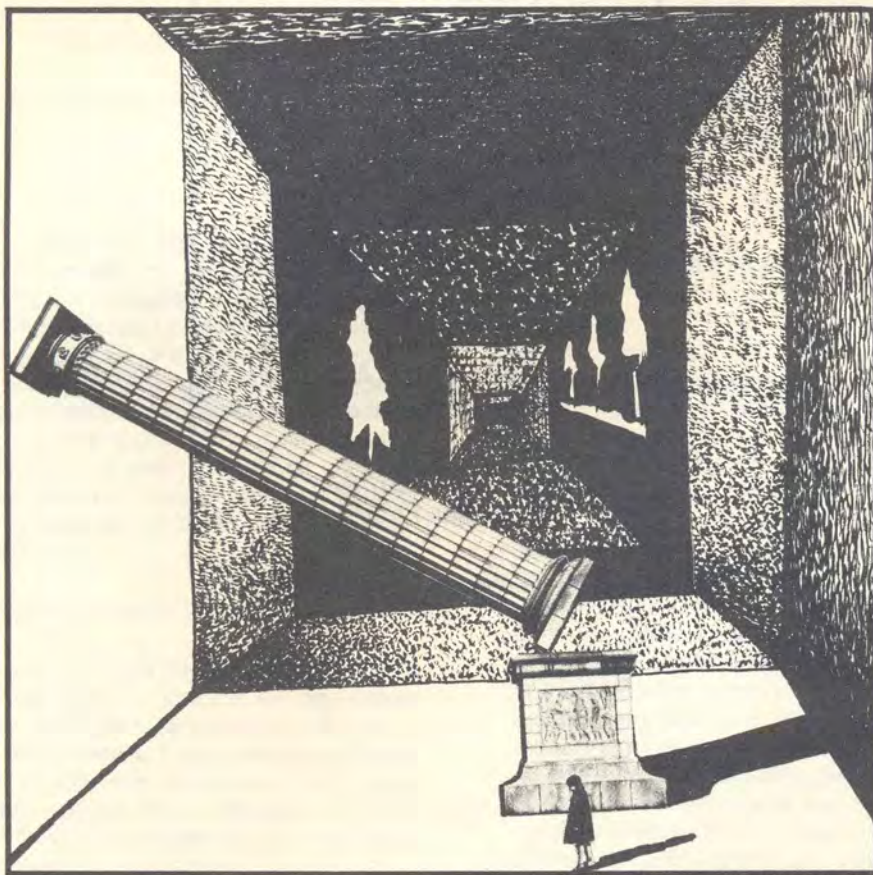


ilustración: Arturo Montoto

de Jorge Luis Torres

Jorge Luis Torres (Ciudad de La Habana, 1964). Egresado de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (1985). Primer Premio en el Festival de Teatro Universitario (1984). Egresado del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Teatrología-Dramaturgia (1990). Ha publicado en la Revista ALBUR, del ISA y en la Revista TABLAS. Trabajó como asesor en el Proyecto Teatro Inicial. Actualmente dirige su obra **La obertura de Josafat**, en el Proyecto Teatro del Círculo, colectivo en el que se desempeña como asesor.

PERSONAJES:

JOSAFAT

(Joven pintor)

EDUVIGIS

(Anciana madre del pintor)

MALQUIAS

(Consejero del Rey Wenceslao)

WENCESLAO

(Rey de la comarca)

FANTASMA

(Anciana Eduvigis)

La acción transcurre en una región imaginaria en tiempos muy antiguos

PRIMER CUADRO:

LOS DESVELOS DEL ABRIGO MATERNO.

(Cabaña. Caballete alumbrado por una vela. Josafat dibuja sobre suave lienzo.)

JOSAFAT: Las aguas claras de las montañas y el verde del bosque y los elegantes caminos y la tranquilidad del bien. El hombre y el misterio de su cielo. Este recuento retumbante es la mudanza melodiosa del paisaje. El pincel y sus trazos es lacerante y el pintor es vigoroso.

(Aparece Eduvigis.)

EDUVIGIS: Lejos está aún el crepúsculo matutino, Josafat. Debes descansar hasta el amanecer.

JOSAFAT: Madre... regrese usted y aguarde las primeras luces.

EDUVIGIS: ¿Y tú?

JOSAFAT: Yo estoy bien.

EDUVIGIS: ¿Qué haces?

JOSAFAT: Dibujo.

EDUVIGIS: ¿Qué dibujas?

JOSAFAT: Paisajes de nuestro pueblo.

EDUVIGIS: ¿Por qué no dibujas con la aurora?

JOSAFAT: Madre... descanse usted.

EDUVIGIS: ¡Vuelve a la cama!

JOSAFAT: Cuando rompa el alba lo haré.

EDUVIGIS: Me tienes el alma en vilo, Josafat.

JOSAFAT: ¿Por qué, madre?

EDUVIGIS: ¡Esos paisajes...!

JOSAFAT: ¿Qué sucede con mis paisajes?

EDUVIGIS: ¡Estas madrugadas...!

JOSAFAT: ¿La madre Eduvigis está asustada?

EDUVIGIS: ¡Lo estoy!

JOSAFAT: No encuentro razón para su susto.

EDUVIGIS: ¡Lo sé! ¡Tu razón está dentro de esos paisajes!

JOSAFAT: ¿Me reprende usted?

EDUVIGIS: ¡Soy tu madre! ¡Tu protectora!

JOSAFAT: Yo siento orgullo de mi madre protectora, pero...

EDUVIGIS: Josafat... ¿cómo arrancarme este sobresalto?

JOSAFAT: ¿Qué quiere decir usted?

EDUVIGIS: ¡Nada! Es que ya estoy muy vieja... y sola.

JOSAFAT: ¿Sola usted? ¿Y yo...?

EDUVIGIS: ¿Tú...? ¡Tú eres un milagro del cielo!

JOSAFAT: ¡Un hombre! Yo puedo echar a los demonios de los paisajes del pueblo. Mi pincel rompe hechizos y derrumba mitos del tiempo. ¿Cómo vivir sin dibujar? Soy huidizo, pero mis imágenes hacen temblar a lo falso y obligan a todos los fugitivos a detenerse ante mi obra ceremoniosa.

EDUVIGIS: Josafat, hijo... los hombres del bosque comentan.

JOSAFAT: *(Ríe.)* ¿Cuál es el comentario de esos forzudos?

EDUVIGIS: Bah... ¡no repares en mis temores!

JOSAFAT: Hable usted y nada me oculte.

EDUVIGIS: Sólo son murmuraciones.

JOSAFAT: ¡Madre! Josafat quiere saber. ¡Hable, yo escucho!

EDUVIGIS: Yo te contaré las habladurías que a mis oídos llegaron y tú comprenderás el motivo de mis temores. Cuentan las mujeres de los hombres del bosque que tus paisajes son tan populares y que tu ingenio creador es tan fulminante que en Palacio el Rey Wenceslao quiere colocar tus afortunadas imágenes para engatusar con sus colores a los poderosos hidalgos de la corte.

JCSAFAT: ¿Quiere engrandecer el panorama de su Palacio con mis paisajes de magias?

EDUVIGIS: Eso dicen las lenguas. Los guardias del Rey Wenceslao andan el bosque de arriba a abajo y siempre con los tontos hombres del hacha hablan en sus andanzas.

JOSAFAT: ¡Jesucristo!

EDUVIGIS: ¿Qué pasa hijo?

JOSAFAT: ¡Seremos ricos!

EDUVIGIS: No has comprendido el motivo de mis temores.

JOSAFAT: ¡El Rey Wenceslao comprará mis paisajes!

EDUVIGIS: ¿Olvidas a tu padre? Hombre libre era y el Rey Wenceslao le obligó a cazador del bosque y como esclavo murió.

JOSAFAT: ¡Por Dios, calle usted!

EDUVIGIS: ¡Murió entre las garras de un tigre salvaje!

JOSAFAT: ¡Pero el tigre por mi lanza murió!

EDUVIGIS: ¡Mas tu padre ya nunca miró los paisajes que ahora entre colores tú recreas! ¡El quedó muerto en el vientre asqueroso del tigre! ¿Me has comprendido?

JOSAFAT: ¿Y qué quiere usted?

EDUVIGIS: ¡Que te alejes de los deseos del Rey Wenceslao!

JOSAFAT: Por los deseos del Rey seremos recompensados.

EDUVIGIS: ¿Cuál fue la recompensa por la muerte de mi esposo? Eres tú lo único que me queda, Josafat.

JOSAFAT: ¡Y a usted me debo!

EDUVIGIS: ¡Entonces obedece!

JOSAFAT: ¡No puedo!

EDUVIGIS: ¡No me faltes, Josafat!

JOSAFAT: ¡No lo hago, madre! Sólo deseo que usted comprenda que me es imposible ignorar esta región húmeda y verde donde los prados y los blancos árboles floridos alborotan con es-

trepitoso copleo las transparentes aguas del río que se espuma entre los cañaverales de bambú.

EDUVIGIS: Eso está muy bien y me causa placer tu amor por la digna tierra natal; pero en la patria chica hay peligros desmesurados que nos someten con pavor y espanto.

JOSAFAT: En este terruño está todo mi gozo y toda mi vida. Hombres de campo sembraron en la tierra de mi corazón los serenos tramos del paisaje y la testarudez por este suelo. ¿Puedo provocar un terremoto en la superficie de mi corazón?

EDUVIGIS: ¡Abuelo y padre campesino te hicieron! ¡Puedes!

JOSAFAT: Entonces que el temblor de tierra venga de la bruñida naturaleza y no de la fineza de mi corazón.

EDUVIGIS: ¿Cómo romper tu porfía?

JOSAFAT: ¿Tengo yo postura?

EDUVIGIS: ¡La tienes! ¡Y también empeño!

JOSAFAT: ¡Rompa, pues, con razones puras mi porfía!

EDUVIGIS: ¡Desgraciado! ¡Madre soy y por tu ventura temo!

JOSAFAT: ¡A su obstinamiento me niego!

EDUVIGIS: ¡Necio!

JOSAFAT: Madre... hasta cuando duermo me sorprendo soñando la blanca luz de cristal del campo.

EDUVIGIS: ¿Cómo le explicarás tu sueño al Rey Wenceslao?

JOSAFAT: Dibujando los peces y los pájaros entre las piedras lavadas del río y coloreando los baños y los pastores ancianos en las maderas de los establos.

EDUVIGIS: Sueñas aún despierto. Los deseos del Rey Wenceslao están por encima de tus sueños.

JOSAFAT: Son nuestros deseos, madre, los que están en lugares bien opuestos. Hoy dejo el yeso y el carbón de mis lápices mágicos y al Palacio con mis paisajes me voy.

EDUVIGIS: ¡Oh, Dios mío!

JOSAFAT: Pero... mejor aguardaré por la solicitud... ¡mejor espero por el llamado del Rey Wenceslao!

EDUVIGIS: ¡¿También eres soberbio?!

JOSAFAT: Soy el trazador de sorprendentes ingenios y tengo la suerte del talento. Mi entrada en Palacio tiene como finalidad, ¡la obertura de mi gloria!

EDUVIGIS: ¡Fanfarrón! ¡Dios no te escuche!

JOSAFAT: ¿Por qué? ¡Dios es mi autor!

EDUVIGIS: ¡Calla! ¡Son profanas tus palabras!

JOSAFAT: Madre, sólo deseo cambiar por mucho dinero mi enorme fantasía.

EDUVIGIS: ¿Sólo eso?

JOSAFAT: ¡También lo hago por usted!

EDUVIGIS: ¡Desvergonzado! ¡No mientas!

JOSAFAT: ¿Qué verdad le place escuchar?

EDUVIGIS: Insolente, la que escondes dentro de tu orgullo.

JOSAFAT: Bien... quiero abandonar este antro y en Palacio ser como los poderosos hidalgos de la corte.

EDUVIGIS: ¡Qué licencia tan ingenua!

JOSAFAT: ¿Me ha comprendido usted?

EDUVIGIS: ¡No eres hombre honesto!

JOSAFAT: ¡Dios! ¿Quiere usted más verdad?

EDUVIGIS: ¡Habla antes que...!

JOSAFAT: ¡Soy distinto a todos ustedes! ¡Eso es cierto!

EDUVIGIS: ¿Por qué distinto?

JOSAFAT: La fama de mi mérito ha crecido hasta llegar al Palacio del Rey Wenceslao.

EDUVIGIS: ¿Sólo por eso eres, o te sientes, distinto?

JOSAFAT: ¿Soy atrevido al expresarle mi opinión?

EDUVIGIS: Eres orgulloso... ¡y el orgullo engendra tiranos!

JOSAFAT: ¿Eso piensa usted de nuestro Soberano?

EDUVIGIS: ¡Eso pienso de mi Rey y también de mi hijo!

JOSAFAT: La intolerancia de sus palabras me hiera.

EDUVIGIS: La imposición del Rey será tu más penosa herida.

JOSAFAT: ¡También me hiera el yugo de esta choza!

EDUVIGIS: Tu deslenguamiento me causa pesar.

JOSAFAT: Madre, ¡mi descompostura no será eterna!

EDUVIGIS: ¿Serán esos paisajes el motivo de tu irreverencia?

JOSAFAT: ¡No madre! ¡Son mis paisajes el motivo de mi crédito!

EDUVIGIS: Ya encontrarás tropiezos en Palacio.

JOSAFAT: ¿Por qué se empeña en destruir mis planes?

EDUVIGIS: Tus planes se han destruido desde su propia creación y ya son los escombros de un mal sueño.

JOSAFAT: ¿Eso piensa... mi madre?

EDUVIGIS: No saldrás saludable del pabellón más opulento y placentero del Palacio.

JOSAFAT: ¿Por qué, madre?

EDUVIGIS: ¡Eres virgen para entrar en un lugar tan enfermo!

JOSAFAT: ¡Sus razones siempre son las mismas!

EDUVIGIS: ¿Qué quieres decir?

JOSAFAT: Sus palabras no son razonables porque todo en usted y en sus cuidados es postizo y bastardo.

EDUVIGIS: ¡Dios mío! ¡Castiga a este hombre!

JOSAFAT: ¡Basta de pretextos infundados!

EDUVIGIS: ¿Quién te ha descabezado?

JOSAFAT: Madre... observe usted; ya amanece.

EDUVIGIS: Es mejor morir.

(Lentamente amanece. La madre Eduvigis llora mientras Josafat vuelve a sus dibujos después de apagar la vela.)

SEGUNDO CUADRO:

LA AVIDEZ SE PONE EN CAMINO.

(Cabaña. Josafat dibuja. Malaquías observa detenidamente los paisajes tratando de explicarse el milagro que se esconde en las manos del joven pintor.)

JOSAFAT: ¿Qué le parece?

MALAQUIAS: ¡Dios! Tus manos son verdaderamente hábiles.

JOSAFAT: Seguro, Señor Consejero.

MALAQUIAS: ¿Eres un joven instruido?

JOSAFAT: Soy campesino; ¡pero un campesino ingenioso!

MALAQUIAS: Cierto; eres un campesino amaestrado.

JOSAFAT: ¿Amaestrado...?

MALAQUIAS: Quiero decir... industrial.

JOSAFAT: ¡Soy un artista, Señor Consejero!

MALAQUIAS: ¡Un joven ejercitado! ¿No...?

JOSAFAT: Eso es indudable, Señor Consejero.

MALAQUIAS: ¿Qué tal eres con la tierra?

JOSAFAT: ¿Con la tierra...?

MALAQUIAS: ¡Eres un campesino! ¿O no?

JOSAFAT: Lo soy... ¡pero yo prefiero el color!

MALAQUIAS: ¡El color de la tierra!

JOSAFAT: Y también el color del cielo, Señor Consejero.

MALAQUIAS: ¡Muéstrame tus manos, Josafat!

JOSAFAT: ¿Mis manos...?

MALAQUIAS: ¡Quiero ver tus manos, campesino! *(Josafat le muestra sus manos a Malaquías.)*

JOSAFAT: Señor Consejero, soy un campesino muy experto.

MALAQUIAS: ¡Tus manos prueban lo contrario!

JOSAFAT: ¿Lo contrario...? ¿Pero, está usted en lo cierto?

MALAQUIAS: Observa tus manos.

JOSAFAT: *(Se observa sus manos.)* Son manos muy diestras.

MALAQUIAS: ¡Pero no son manos diestras para trabajar la tierra!

JOSAFAT: ¡Porque son manos venturosas para los paisajes!

MALAQUIAS: No eres un hombre versado pero hay que reconocer que tus paisajes son muy atractivos. En el Palacio serán como un nuevo trazado que nos protegerá de esa arquitectura tan poco compasiva.

JOSAFAT: Entonces... ¿me lleva usted al Palacio?

MALAQUIAS: Ese es el deseo del Rey Wenceslao.

JOSAFAT: Gracias al cielo. Estoy ascendiendo como el águila y hoy soy un guerrero glorioso.

MALAQUIAS: Eres un jornalero muy contemplativo.

JOSAFAT: ¿Qué quiere decir el Señor Consejero?

MALAQUIAS: Los campesinos suelen ser muy curiosos y algo los motiva cuando la ritualidad salvaje de la tierra se levanta tenebrosa para obligar a sus hijos a lavar con agua dulce la crujiente raíz del tiempo.

JOSAFAT: Soy un hombre bueno y mi curiosidad es equitativa.

MALAQUIAS: ¿Equitativa? ¿Por qué, muchacho?

JOSAFAT: Porque soy recomendable. El ritual de la tierra no se halla en la naturaleza; ese ritual está en mis paisajes.

MALAQUIAS: ¿Tus paisajes son salvajes?

JOSAFAT: ¡No! Son como el agua dulce.

MALAQUIAS: ¿Tu paisajes...?

JOSAFAT: La raíz del tiempo crece desde mis manos.

MALAQUIAS: ¿Estás contento?

JOSAFAT: ¿Por qué no he de estarlo? ¡Soy dichoso!

MALAQUIAS: ¿Con quién vives?

JOSAFAT: Con mi madre.

MALAQUIAS: ¿Piensas abandonarla?

JOSAFAT: De ninguna manera, Señor Consejero.

MALAQUIAS: Pero... ¿no quieres vivir en el Palacio?

JOSAFAT: ¿Vivir...? ¡En el Palacio! ¿Yo...?

MALAQUIAS: El Rey Wenceslao quiere que tú vivas en el Palacio.

(Aparece la madre Eduvigis.)

EDUVIGIS: ¡Para que mi hijo sea su esclavo!

JOSAFAT: ¡Madre, por favor!

EDUVIGIS: Hijo... la historia se repite.

MALAQUIAS: *(Muy sorprendido.)* ¿Eduvigis...?

EDUVIGIS: ¡La misma, Señor Malaquías!

MALAQUIAS: Pero... ¿cómo es posible? ¿Tú...?

(Josafat permanece en el lugar sin comprender.)

EDUVIGIS: ¿También se quieren llevar a mi hijo?

JOSAFAT: ¡Madre! Señor Consejero, perdone usted, es que...

MALAQUIAS: No te preocupes, Josafat.

JOSAFAT: Mi madre está muy anciana y acostumbra a retenerme y también a refutarlo todo... sólo desea protegerme.

MALAQUIAS: *(Incrédulo.)* ¿Protegerte de quién?

EDUVIGIS: ¡Quiero protegerlo del hombre rabioso!

MALAQUIAS: ¡Josafat es ya un hombre!

EDUVIGIS: ¡Lo es! ¡Es el hombre de esta casa!

MALAQUIAS: Los hombres emigran como las aves. No se puede sentir temor cuando un hijo quiere partir para olvidar todo lo lamentable y tremebundo del lecho materno. El hijo es grande porque su inspiración no es pavorosa; el hijo regresará con méritos para eliminar lo repugnante... lo feo.

JOSAFAT: Madre, el Señor Consejero tiene razón.

EDUVIGIS: ¡Tonto! ¡Este es tu hogar!

MALAQUIAS: Eduvigis, debe quedarse tranquila; ¡Josafat volverá!

EDUVIGIS: Hijo... ¿quieres partir?

JOSAFAT: ¡Quiero partir!

EDUVIGIS: Hijo... ¿me abandonas?

JOSAFAT: ¡Nunca! ¡Yo vendré! ¡Yo regresaré!

EDUVIGIS: Dios mío... ¿qué puedo hacer?

JOSAFAT: ¡Rezará por mi suerte, madre!

EDUVIGIS: Andaré con esta cruz a cuestas... ¡hasta morir!

JOSAFAT: Madre, usted no...

MALAQUIAS: Josafat, ya es hora de liar los bártulos.

JOSAFAT: A sus órdenes, Señor Consejero. *(Josafat se retira.)*

EDUVIGIS: Pobre desgraciado...

MALAQUIAS: Bueno, es hora de...

EDUVIGIS: ¡Señor Malaquías! ¡Hablaré con Dios!

MALAQUIAS: ¿Y...?

EDUVIGIS: ¡Usted sabe que Josafat es un soñador!

MALAQUIAS: ¡El ha elegido! Es un buen muchacho. ¡Josafat es un deslumbrante milagro! ¡Un ángel!

EDUVIGIS: ¿Por qué engaña a mi hijo?

MALAQUIAS: Eduvigis... quede usted con Dios. *(Regresa Josafat; sus manos sostienen una pequeña talega que guarda ropas viejas en su interior.)*

EDUVIGIS: Josafat... ¡quiero una razón! ¿Por qué me haces esto?

JOSAFAT: No deseo dañar a mi madre.

EDUVIGIS: Entonces... ¡no partas!

JOSAFAT: ¿Cómo...? Pero... ¡madre!

MALQUIAS: ¡Josafat! El Rey Wenceslao te espera en Palacio.

JOSAFAT: Lo siento mucho, madre. ¡Que Dios me perdone. (*Velozmente Josafat abandona la cabaña.*)

EDUVIGIS: ¡Oh! ¡Suerte adversa!

(*Malaquías con paso lento se aleja de Eduvigis. La anciana llora.*)

TERCER CUADRO:

EL DESENGAÑO DE JOSAFAT EN LA CORTE DEL REY WENCESLAO.

(*Palacio. El Rey Wenceslao y Malaquías observan con gran interés y con cierto recelo a Josafat que se arrodilla ante el monarca y toca tres veces el suelo con su frente.*)

WENCESLAO: Josafat, te quedarás en el Palacio y trabajarás para esbozar y adornar con tus paisajes los corredores y salones de ésta, la más importante casa. Ya he mandado a preparar en una de las salas tu taller bien provisto de colores, lacas y ricas maderas.

JOSAFAT: ¡Trabajaré para usted sin fatigas!

MALQUIAS: El ajetreo del Palacio te puede causar desaliento. Todo lo hemos calculado con buen tino para que no sientas el agobio que se rompe desde el amanecer bajo este techo y para que nuestros caprichosos hidalgos no te molesten y ocupen tu labor con sus alunados criterios.

WENCESLAO: El Señor Consejero tiene razón. Mi decorador tendrá trabajo desde el amanecer has-

ta la noche. Josafat y sus fabulosos paisajes vivirán dentro del taller; alejados de los hidalgos, distante de las luminarias de la corte.

MALQUIAS: ¿Has comprendido, Josafat?

JOSAFAT: Completamente, Señor Consejero... aunque, la brillantez y la copiosidad del Palacio y sus hidalgos... motivan enormemente mis deseos.

WENCESLAO: ¿Cuáles deseos, Josafat?

JOSAFAT: ¡Quiero ser como los hidalgos de la corte!

MALQUIAS: ¡No puedes!

JOSAFAT: ¿Por qué, Señor Consejero?

MALQUIAS: Tranquilo; tu condición no te lo permite.

JOSAFAT: ¿Cuál condición, mi Señor?

MALQUIAS: Ten calma; la de campesino decorador.

WENCESLAO: Josafat, debes conformarte con la paga.

JOSAFAT: Con la paga estaré conforme.

MALQUIAS: ¿Entonces...?

JOSAFAT: Es que soy un artista.

WENCESLAO: Tu vida cambiará desde hoy.

JOSAFAT: Un artista del paisaje.

WENCESLAO: ¡Ya no volverás allá donde naciste!

JOSAFAT: ¡Madre! Rey Wenceslao, tengo que volver.

WENCESLAO: ¡No me contradigas, Josafat!

MALQUIAS: Eso es todo, muchacho... (*Llama*) ... ¡guardias!

JOSAFAT: ¡Dios mío! ¡Espere, Señor Consejero!

MALQUIAS: ¿Qué sucede?

JOSAFAT: ¿Y si yo quisiera regresar donde mi madre?

WENCESLAO: ¿Regresar...?

MALAQUIAS: ¡Te has vuelto loco, Josafat!

JOSAFAT: ¿Yo...? ¿Por qué?

MALAQUIAS: Porque tu deseo es un agravio para el Rey Wenceslao. No te hagas indigno de las buenas intenciones que nuestros hidalgos tienen hacia tus paisajes. Josafat, no acostumbro al esclavo con mis exigencias; pero, en mis severas amonestaciones el cautivo encuentra educación.

JOSAFAT: Pero... ¿soy yo su esclavo?

WENCESLAO: Josafat, ¿recuerdas a tu padre?

JOSAFAT: Lo recuerdo siempre.

WENCESLAO: ¡Gran hombre!

MALAQUIAS: Muy obediente.

WENCESLAO: Josafat, tu padre nunca regresó.

JOSAFAT: Nunca, Rey Wenceslao.

WENCESLAO: ¿Sabes por qué?

JOSAFAT: ¡Mi padre murió!

MALAQUIAS: Entre las garras de un tigre salvaje.

WENCESLAO: Tu padre era un gran cazador.

JOSAFAT: ¿Por qué mi madre nunca fue recompensada por su muerte?

MALAQUIAS: ¿Recompensada...?

WENCESLAO: Señor Consejero, ¿puede usted responder esa pregunta?

MALAQUIAS: Por supuesto, Rey Wenceslao. Tu padre, Josafat, siempre quiso ser un hombre humilde y todo cuanto hizo para que las necesidades de esta casa fueran satisfechas, lo ejecutó con cuidadoso esmero y con oficio asombroso. Todos sus sueños eran de paja y tierra; nunca quiso mezclarse con la opulencia para entonces poder asirse con milagroso empeño al pedazo de cielo que lo amparó. Tu padre se ganó nuestra estima porque siempre fue como nació y sus reparos se nos hicieron provechosos y no costosos. Todo en él fue simple y frugal; toda la recompensa que tu madre aún espera, se la llevó como hacen los santos...

JOSAFAT: ¿Hasta el estómago de un tigre salvaje?

WENCESLAO: ¡No seas irreverente, Josafat!

MALAQUIAS: Josafat, tienes razón, el tigre se tragó la recompensa y también el resplandor modesto de tu padre. Nada pudo salvarse; nada quedó de la franqueza del cazador. Tu estimable madre debe contentarse con saber que su esposo logró con su lucidez opacar el fulgor de nuestras monedas.

JOSAFAT: ¡Madre! ¿Por qué siento crujir mi corazón? ¿Por qué mis manos quieren traquear hasta romperse? ¡Madre! Han colocado, estoy seguro, un prelude estafador en mis paisajes.

WENCESLAO: ¿Qué dices, muchacho? ¿Me tildas de embaucador?

MALAQUIAS: Josafat, ¡calla o tendrás agujeros en tus manos!

JOSAFAT: ¡Dios mío! ¿Dónde estoy?

WENCESLAO: Señor Consejero, ¡quiero que el esclavo trabaje!

MALAQUIAS: Rey Wenceslao, este decorador no podrá mofarse del rigor establecido en nuestro Palacio.

JOSAFAT: Señor Consejero, ¡usted me engañó!

MALAQUIAS: Los hombres emigran como las aves; ¡Josafat! ¿Recuerdas?

JOSAFAT: ¿Por qué me quieren hacer esto?

WENCESLAO: Josafat, ¡tú estás cumpliendo con mis deseos!

JOSAFAT: Pero... ¿qué pasará con mis paisajes?

WENCESLAO: Tus paisajes le darán un toque mágico a este sobrehumano Palacio. Los muros de esta casa necesitan probar una exuberancia prodigiosa; mis corredores requieren de una fertilidad de colores. ¿Me has comprendido, Josafat?

JOSAFAT: Entonces... ¡soy un decorador!

WENCESLAO: ¡Josafat, a trabajar en el taller!

JOSAFAT: ¡Soy un pintor esclavo! ¡Madre!

MALAQUIAS: ¡Guardias! ¡Guardias!

(Josafat llora.)

CUARTO CUADRO:

EDUVIGIS HA MUERTO Y JOSAFAT RECIBE SU PRIMERA PAGA DESPUES DE UN AÑO.

(Taller en una de las salas del Palacio. Caballete de caoba alumbrado por un fastuoso candelabro de plata. Josafat observa con nostalgia el suave lienzo en blanco.)

JOSAFAT: ¿Dónde encontrar mi dulce aldea blanca de árboles floridos a la orilla del río transparente y manso? ¿Tendré que contentarme con soñar la alegría del campo en las cerradas salas de este Palacio? Estos barbados dragones de piedra los tengo enclavados en mis ojos. Yo trabajo sin descanso para agradar al Rey Wenceslao; mis paisajes llenan los biombos lacados, las puertas de madera y de hierro y los muros de los templos y salones imperiales. Ya ha pasado un año y deseo tanto la orden del Rey Wenceslao para poder ver engalanada mi casa con las azuleñas que tanto encanto le otorgan al exhausto andar de mi madre. Eduvigis, la señora del hechizo cautivante; mi madre, ¿cómo estará? ¡Vieja, amable y risueña! Mi madre, ¡picante y graciosa! Dios mío...

(Aparece Malaquías.)

MALAQUIAS: ¡Decorador!

JOSAFAT: Diga usted, Señor Consejero.

MALAQUIAS: ¿Qué has decorado en el día de hoy?

JOSAFAT: Muy poco, Señor Consejero.

MALAQUIAS: ¿Por qué?

JOSAFAT: Es que estoy muy triste.

MALAQUIAS: ¡No inclines la cabeza! ¡Detesto la angustia! ¡Me aburre!

JOSAFAT: Señor Consejero, ¿cuándo puedo regresar a mi aldea? ¿Cuándo puedo ver mi casa? ¿Cuándo podré abrazar y besar a mi buena madre? ¡Usted debe comprenderme!

MALAQUIAS: Decorador, un dolor en el corazón acabó con tu madre para siempre... lo siento mucho.

JOSAFAT: ¿Cómo...? ¡Usted me quiere apesadumbrar!

MALAQUIAS: ¡Eduvigis murió!

JOSAFAT: ¡Madre! ¿Murió...? ¡No puede ser! ¡No!

MALAQUIAS: Su cuerpo ya descansa bajo tierra.

JOSAFAT: ¡Bajo tierra! ¿Y yo...?

MALAQUIAS: ¿Tú...? ¡Tú recibes hoy tu primera paga! ¡Diez cruces!

(Malaquías le lanza a Josafat una pequeña talega con monedas.)

JOSAFAT: Dios mío, pero yo...

MALAQUIAS: Tú eres un hombre con buena sombra. ¡Tienes ángel!

JOSAFAT: ¿Ángel...? ¿Cree usted eso?

MALAQUIAS: Lo expreso sin torpeza.

JOSAFAT: Dios me ha castigado.

MALAQUIAS: ¡Dios! ¿Por qué te sientes castigado?

JOSAFAT: Por insensato. ¿Cómo pude hacerlo? ¡Estoy loco! ¿Qué está pasando por entre mis deseos? Esta manía fangosa me ahogó en mi propia charlatanería. ¡Madre! ¿Por qué me ha dejado solo? ¡Esa es su venganza! ¿Yo la abandoné a usted? Yo he sido un traidor con mi abuelo y con mi padre. Pero, querida madre Eduvigis, ¿esa es razón para que usted me abandone por siempre?

MALAQUIAS: Oh... ¡costumbres campesinas!

JOSAFAT: ¡Madre! ¿Temblará la tierra después de su muerte?

MALAQUIAS: Eduvigis ya no te escucha.

JOSAFAT: ¡Madre! ¿Qué pasará con la fineza de mi corazón?

MALAQUIAS: El hijo ha crecido y nada lo ha liberado del enclaustramiento. ¿Quieres salvarte del tropezamiento final?

JOSAFAT: ¡Quiero partir!

MALAQUIAS: ¡No! ¡Tú estás en retiro!

JOSAFAT: ¿Qué puedo hacer yo con diez cruces? ¿Estas monedas están tratando de recompensar la muerte de mi madre o es la nunca vista herencia que recibo por la muerte de mi padre en las garras de un tigre salvaje? ¡Diez cruces! ¿Me han querido pagar mi obra? ¿Mis pátinas claras y transparentes y brillosas son halagadas? ¡Oro contra color! ¿No es cierto lo que digo, Señor Consejero?

MALAQUIAS: ¿Qué pretendes...? ¿Redimirte? ¡Tonto muchacho!

(Malaquías ríe irónicamente y entre las columnas del taller su sombra alargada desaparece. Josafat calla.)

QUINTO CUADRO:

JOSAFAT ES ACUSADO DE LADRON POR EL REINO. SE PREPARA UNA CONSPIRACION CONTRA EL JOVEN.

(El Rey Wenceslao y su Consejero Malaquías, conversan muy preocupados ante la puerta del taller de Josafat.)

MALAQUIAS: Rey Wenceslao, mil guardias buscaron al ladrón. Llegaron a todas las casas, a todos los rincones... y donde hallaron el cuadro fue en el taller de Josafat, escondido entre tablas y desnudos lienzos.

WENCESLAO: ¡Guardias estúpidos! ¿Cómo pudo escapar el desgraciado y cómo logró robar el paisaje? ¡La alarma se ha extendido, maldición, por toda la ciudad! ¿Qué pensará la plebe del equilibrio de mi reino? ¡Quiero que los guardias sean remachados! ¡Por ingenuos! Señor Consejero, ¿cree usted en los escarmientos?

MALAQUIAS: Absolutamente, Rey Wenceslao.

WENCESLAO: ¿Qué castigo deben recibir esos guardias despreocupados?

MALAQUIAS: ¡Suspensión de empleo y sueldo!

WENCESLAO: ¡No! ¡Yo quiero una muerte civil!

MALAQUIAS: ¡Destierro!

WENCESLAO: ¡Cadena perpetua! ¿Qué le parece, Señor Consejero?

MALAQUIAS: Una justa condena, Rey Wenceslao.

WENCESLAO: ¡Cadena perpetua! Señor Consejero, ¿cree usted que encarcelar a Josafat...?

MALAQUIAS: Rey Wenceslao, si usted encarcela a Josafat nuestros planes se pueden malograr. El pintor necesita luz para retocar de color lo opaco de nuestros muros. La arquitectura y la tradición pictográfica de este Palacio están al borde de un despeñadero. Tenemos que preservar la noble historia de esta casa. Los paisajes de Josafat nos entretienen y también nos alejan del abismo. Ese muchacho estará en este Palacio hasta que logre dibujar en estos aterradores muros la alegría de su corazón.

WENCESLAO: ¿Y después que lo logre? ¿Qué hacemos con él?

MALAQUIAS: *(Pausa.)* Lo separamos de sus paisajes.

WENCESLAO: ¡Y del mundo! ¿Qué le parece, Señor Consejero?

MALAQUIAS: Una muy inteligente conclusión.

WENCESLAO: ¿Por qué, Señor Consejero?

MALAQUIAS: Separar a Josafat beneficiará nuestro proyecto.

WENCESLAO: No lo entiendo.

MALAQUIAS: Es que seremos nosotros los únicos propietarios de un poder sobrenatural que salta por sobre todas las inexplicables patrañas y embustes de la corte. Rey Wenceslao, tanto alboroto nos ha lastimado, tanto cuento nos ha perdido; ya es hora de tener algo con lo cual llegar al montículo de la verdad. ¡Josafat es nuestro brinco! Las desenfadadas cabriolas de sus colores serán el sello digno que hemos perdido. Mas, después de lograr el salto, todos los escrúpulos de Josafat se nos harán intratables y tendremos que separar al rebelde pintor del mundo de sus provechosas y cautivadoras y desnudas imágenes; los paisajes de Josafat se levantarán asombrosamente desde la tierra y se mezclarán con nuestros circunspectos muros del tiempo.

WENCESLAO: Entonces tenemos la misión de separar a Josafat, pintor, decorador y esclavo, del mundo. El muy tonto tiene pocos remedios o recursos para insistir en sus caprichos; ¡yo orde-

WENCESLAO: La raíz de lo unimaginable se ha apoderado de tu cabeza privándola de su libertad espontánea para engendrar los proyectos de una habilidad natural. ¡Eres único! Mundos raros han crecido después de tus sueños. ¿Comprendes? Y este mundo es pequeño y pobre ante tu imperio. Yo estoy esclavizando tu caudillaje para asesinar todo lo despreciable que la naturaleza planificó para mis eternas propiedades. Y voy a ganar esta batalla porque hoy tú eres mío. El hombre sorprendente necesita un yugo. ¡Eres único! Pero ya eres parte de mis pertenencias. Josafat, yo soy tu dueño; he obligado con mi coacción a la naturaleza y ella te ha hecho mi deudor.

(Malaquías, apartado, observa muy atento lo que ocurre.)

JOSAFAT: ¿Usted, Rey Wenceslao, quiere hacer una cruz sobre mi destreza? ¿Usted, Rey Wenceslao, quiere romper mi genio? ¿Usted, Rey Wenceslao, quiere empañar mis colores?

WENCESLAO: Josafat, ¡te prohíbo contemplar el paisaje del campo!

JOSAFAT: ¿Qué quiere decir usted?

WENCESLAO: ¡Voy a clausurar todas las ventanas del Palacio!

MALAQUIAS: **(Precipitadamente.)** Mas, tendrás la posibilidad de regocijarte durante varios minutos frente a tu paisaje.

WENCESLAO: ¡Sólo cinco minutos! ¡Ni uno más!

(Wenceslao y Malaquías se retiran. Josafat apoya su cabeza enloquecida en la ventana mientras estudia con sus manos el relieve afilado de la columna.)

SEPTIMO CUADRO:

JOSAFAT CONTEMPLA SU PAISAJE EN CAUTIVERIO. EL JOVEN PINTOR ESCUCHA VOCES ALERTADORAS.

(Josafat frente al campo libre de su verde país.)

JOSAFAT: ¿Tendré hielo en el corazón? ¿Por qué mi sangre deja de correr? ¿Cómo espantar tantos recuerdos? Quiero sacarme esta pesadilla y alejarme de tanto horror. ¿Qué está pasando con mis manos? ¿Quieren despedirse? Mis manos quedan endurecidas; de repente mueren y después vuelven al color y luego son pálidas. ¿Dónde olvidé mi natural expansión? ¿Dónde abandoné mi pasado?

(Aparece Malaquías.)

MALAQUIAS: Josafat, se acabó el tiempo de la contemplación.

JOSAFAT: ¿Ya...? ¿Tan pronto...?

MALAQUIAS: Llevas diez minutos extasiado con tu paisaje y el Rey Wenceslao sólo dispuso cinco.

JOSAFAT: Lo recuerdo, Señor Consejero. Pero la lobreguez de este Palacio me obliga a estar expectante para evitar que el campo libre de mi verde país sea eclipsado y las noches umbrosas impidan la luz del sol. Señor Consejero, estoy en las tinieblas de la cerrazón y en mis sueños escucho las protestas de los muertos que se esconden en las sombras de este Palacio... los muertos de la niebla... los muertos que me exigen andar a tientas para llegar hasta este paisaje y protegerlo de la opacidad; ¿por qué ustedes quieren oscurecer el día? ¡Yo quiero amanecer bañado por una región despejada! ¡Yo quiero correr!

MALAQUIAS: ¡Cállate! ¿Estarás enfermo?

JOSAFAT: ¿Yo...? ¡No! Quiero aguzar los sentidos para que mi paisaje esté a salvo. El campo libre de mi verde país puede morir si queda encerrado en esta nube negra.

MALAQUIAS: Mañana volverás para elevarte junto a tu paisaje.

JOSAFAT: ¿Y hoy...?

MALAQUIAS: Hoy ya terminó... ¡tienes que regresar al taller!

JOSAFAT: ¿Y mañana...?

MALAQUIAS: ¿Qué te sucede, Josafat?

JOSAFAT: Voy a seguir los pasos de esas sombras que me hablan.

MALAQUIAS: ¡Tienes el diablo reflejado en tu frente! ¡El diablo se ha metido en tu cuerpo!

no! Ese esclavo tiene que saltar de nuestro camino... la claridad que deje en este Palacio saldrá al encuentro de lo triste que por años enteros nos ha coronado.

MALAQUIAS: Terminen sus palabras en hechos, Rey Wenceslao.

(Malaquías y Wenceslao se retiran.)

SEXTO CUADRO:

EL REY WENCESLAO PROHIBE A JOSAFAT CONTEMPLAR EL PAISAJE DESDE LAS VENTANAS DEL PALACIO.

(Josafat observa el paisaje del campo desde una ventana en arco con una columna en medio.)

JOSAFAT: Eres tú. El trazado desde tus contornos y la imagen de tus figuras grabadas en los esbozos. Eres tú. ¡Lo he logrado y sólo tú lo sabes! Nos conocemos. Somos pincel y color. Los apuntes imaginarios se conservan vivos. Eres tú. Estaremos cristalinos en cada amanecer. Yo espero por la fuerza cáustica de tus esquicios y tú aguardas por el delineante enloquecido con tu perfil. Nos conocemos. Eres mi sueño perverso; te necesito para vivir. Todos los hidalgos del Palacio acuden a verte. Te han colgado en un lujoso salón y ya pareces una ventana abierta en el recio muro frente a lo delicioso y sereno de tu silueta caritativa. Eres mi paisaje campesino; el transparente cielo de mi infancia bien dichosa, el campo de prados, el puentecito de estacas en el río bordeado de bambúes, la blanca aldea entre vuelos de patos salvajes, un rojo sol de aurora y un verde limpio de yerba húmeda. ¡Eres tú! Mi paisaje campesino.

(Aparecen Wenceslao y Malaquías.)

WENCESLAO: Josafat, has hecho tu mejor obra.

JOSAFAT: Rey Wenceslao, esa obra siempre la he llevado en mi mágico pensamiento y en mis sueños. No me parece la pintura de mi pueblo, sino mi pueblo mismo recogido en el cuadro como un milagro. Por eso me he pasado horas largas frente a él, aspirando su aire casto y fragante.

WENCESLAO: *(Indignado.)* ¡Te has portado muy mal!

MALAQUIAS: ¿Por qué robaste el paisaje?

JOSAFAT: Señor Consejero, inunca he robado nada!

WENCESLAO: ¡Mientes! ¿Qué pensabas hacer con nuestro paisaje?

JOSAFAT: Yo espiaba siempre para poder ver mi paisaje a través...

WENCESLAO: ¡No dejes de hablar! ¿No me escuchas, ingrato?

JOSAFAT: ...de las puertas entreabiertas. Hoy, en la mañana, ausentes guardianes y criados, entré muy despacio en el opulento salón, descolgué el campo verde y... me lo llevé por corredores oscuros para esconderlo en mi taller.

WENCESLAO: *(Furioso.)* ¡Puedo llevarte a prisión!

MALAQUIAS: *(Rápidamente.)* ¡Pero no lo haremos! Por compasión... por piedad. En cambio, para que te contentes, te dejaremos a solas con tu extraordinario paisaje unos breves momentos cada día.

WENCESLAO: ¡Sólo cinco minutos! ¡Ni uno más!

MALAQUIAS: Pero si intentas algo que pueda enojarnos...

WENCESLAO: *(Frenético.)* ¡Serás castigado sin compasión!

JOSAFAT: Rey Wenceslao, ¿qué debo hacer cuando mi fantasía vuela como lo hacen las aves hasta las bellas tierras húmedas donde he vivido feliz?

WENCESLAO: ¡Tienes que crear una frontera entre tu fantasía y tú!

JOSAFAT: Yo sueño con regresar a mi tierra.

WENCESLAO: ¡Pues dibuja una raya sobre tus sueños!

JOSAFAT: ¿Por qué tengo que vivir olvidado por todos?

WENCESLAO: *(Pausa larga.)* ¡Eres el engendro de lo extraordinario!

JOSAFAT: ¡Dios mío! Todo es tan absurdo.

JOSAFAT: Y también en mis manos... ¡ellas no quieren moverse!

MALAQUIAS: Dios mío... pero, ¿por qué tiembles?

JOSAFAT: Señor Consejero, ¿por qué me hacen esto?

MALAQUIAS: ¿Qué te hacemos? Es decir, ¿quién te hace daño?

JOSAFAT: Ustedes quieren anublar mi fuente.

MALAQUIAS: ¡Qué palabras tan complicadas!

JOSAFAT: ¿Cómo...? Todo está claro, Señor Consejero. Estamos tratando de que nuestras palabras sean moderadas, sobrias, frugales; pero, tanto regodeo es terrible. ¿Cuál es la verdad y el objetivo de mi encierro? ¿Por qué soy presa de la misma fiera que devoró a mi padre y que enterró a mi madre? ¿Qué mal engendró mi familia en su inocencia? ¿Son mis paisajes la imagen prohibida de una estirpe desgraciada?

MALAQUIAS: ¿Quieres levantar el fuego?

JOSAFAT: Si en el fuego está la razón que oculta la verdad de tanto encierro, entonces quiero yo la hoguera del resplandor más ardoroso quemando los lienzos de mi semblante.

MALAQUIAS: Eres muy valiente, Josafat.

JOSAFAT: ¡Quiero la verdad!

MALAQUIAS: ¿La verdad...? La mayor verdad de un artista está en los oasis de su obra. Un artista...

JOSAFAT: ¡Yo soy un decorador!

MALAQUIAS: Y un campesino... en efecto, eres sólo eso.

JOSAFAT: Entonces piensa usted que...

MALAQUIAS: Pienso que tus exigencias son bien limitadas.

JOSAFAT: ¿Eso es todo? ¿Esa es la verdad?

MALAQUIAS: Hay verdades triviales.

JOSAFAT: Por favor, Señor Consejero...

MALAQUIAS: Hay verdades insubstanciales; que no existen.

JOSAFAT: ¿Verdades que no existen?

MALAQUIAS: Josafat, regresa al taller. ¡Guardias!

(Josafat se cubre el rostro con sus manos.)

OCTAVO CUADRO:

SE LE APARECE A JOSAFAT EL FANTASMA DE LA MADRE EDUVIGIS.

(Medianoche en el taller de Josafat. Aparece el fantasma de la madre Eduvigis.)

FANTASMA: ¡Y un día ya no pudo resistir más!

JOSAFAT: ¿Cómo...? ¿Quién es usted? ¿Las voces de las sombras?

FANTASMA: Se encontraba solo en el amplio taller ante su extraordinario paisaje, mirándolo con grandes ojos, muy abiertos. Su aldea, su aldea verde y luminosa; ancho el campo para correr sin llegar al fin, para tragar el aire misterioso que se filtra por los sauces, para abrazarse a los árboles, para cantar con el viento y oír su murmullo en esos cañaverales de bambú... para huir de este otro mundo negro y pesado como una cárcel. Sí, ancho el campo, muy ancho, allí cerca, blando de prados, para pisarlos, y también para seducirlos, para correr allá con los brazos relajados, abiertos como alas y gritar el placer de tantos colores naturales; para adorar lo mágico de la tierra madre, lo divino del cielo santo.

JOSAFAT: ¡Calle usted! Dios mío... ¡no lo puedo creer!

FANTASMA: ¿Qué prefieres...?

JOSAFAT: ¿Madre...?

FANTASMA: ¿... los sauces o la cárcel?

JOSAFAT: ¡Eduvigis!

FANTASMA: ¡Sólo dos opciones! ¿Cuál escoges?

JOSAFAT: Madre Eduvigis... ¡perdóneme!

FANTASMA: ¡Respóndeme! ¿La vida o la muerte?

JOSAFAT: ¿Tengo yo derecho a elegir?

FANTASMA: Saber elegir es una de las virtudes del hombre.

JOSAFAT: Madre... no tendrá sentido mi elección.

FANTASMA: ¿Por qué, infortunado?

JOSAFAT: ¡Porque ya estoy condenado!

FANTASMA: Te equivocas; ¡tú no estás condenado!

JOSAFAT: No quiera usted consolarme.

FANTASMA: Tiempo atrás tomaste una importante decisión.

JOSAFAT: Dios mío... ¡no la comprendo, madre!

FANTASMA: Quisiste trocar la tierra por alto copete y...

JOSAFAT: ¿Y...?

FANTASMA: Y la sangre azul se mezcló con los colores de tus caladizos paisajes y cada color se llenó de un tono derretido, asustado; sin surco para aplacar su fuerza. La flecha de tu pincel se perdió en el bosque linajudo de tus grandes sueños y la derrota de su regreso hizo blanco en tu corazón campesino. No estás condenado, Josafat; has condenado con tu inocencia a tu familia porque destruiste la noble historia de un techo pobre y has coronado nuestra estimable bondad con tu desgracia; con algo más, con tu desagradable ambición.

JOSAFAT: ¿Puedo arrodillarme y pedirle perdón?

FANTASMA: Los muertos somos muy soberbios para soportar tanta humillación. Es degradante observar tu desespero; es vergonzoso escuchar tus gritos de clemencia. Estamos esperando por tu destino; todos aguardamos en silencio, pero atentos, muy atentos. Poco importa cuál sea tu resolución final; sólo anhelamos que el resultado de tu fallo se haga palpable ya.

JOSAFAT: ¡No!

FANTASMA: ¡Cobarde! ¡Tienes que echar el pecho al agua!

JOSAFAT: ¿Al agua...? ¡A la sangre! Eso quieren, ¡echarme sobre un mar de sangre! Pero, ¡yo quiero ser perdonado!

FANTASMA: Tú nos entregaste por destino las tinieblas; nosotros vamos a reciprocarte tu oferta para obsequiarte con profundo calor nuestro pro-

pio destino. Hemos construido un camino más en tu encrucijada y sólo él puede salvarte. La llama de la piedad está ardiendo; allá, al final del camino generoso, están los sauces; aquí, dentro de esta cárcel hedionda, no hay caminos... sólo silencio y más silencio y más silencio...

JOSAFAT: ¡Morir! ¿Ese es mi destino?

(Desaparece el fantasma de la madre Eduvigis mientras Josafat como un niño asustado observa sus manos temblorosas.)

NOVENO CUADRO:

JOSAFAT Y LOS ULTIMOS SUSPIROS DEL COLOR.

(Josafat dibuja sobre su paisaje.)

JOSAFAT: El discurso de los esbozos; el trazado final. Los últimos suspiros del color; el atardecer en mis sueños, la oscura suerte de mis enajenados deseos; el horizonte y yo... ¿es mi imagen? ¡Yo! La cautelosa imagen, las sombras de todos los dioses... los surcos de la tierra; ¿la historia? Este encubierto enloquecedor... ¿la tradición? El bien y el insoportable mal... ¿yo? El pasado que se olvida, el presente que se pierde... ¿y el futuro? El sol y los alegres cañaverales de bambú... ¿yo? La nada y los encantos del destino... ¿destinos? Enardecidos y vencidos... todos los extraños hombres... ¿hombre? ¡El mar! La tierra prometida y sus quiméricos giros; los relieves en los rostros muy agotados. ¡Los silencios del volcán! Los tributos, los sufrimientos, el flagelo... la familia y el Palacio del Rey... ¡la trampa y el artificio! ¡La tierra podrida! ¡Y yo frente a la tierra! ¡Solo! Esperando... ¡nada!

(Aparece el fantasma de la madre Eduvigis. Mientras habla, Josafat abandona su dibujo y saca del interior de su chaqueta una afilada daga con la que hiere violentamente su pecho.)

FANTASMA: Josafat se acercó a su paisaje, se acercó, dio un pequeño salto y se metió en el cuadro; en el campo, en los divertidos prados, sin buscar los caminos, corriendo, rápidamente, corriendo sin descanso, alejándose, transformándose en una figura muy pequeña; cada vez toda su endeble sombra era más pequeña, muy pequeña,

pequeñita... su sombra perdida... hasta disiparse y perderse en el distante horizonte azul.

(Josafat muere. La madre Eduvigis observa el paisaje y en él ya se descubren las pisadas de Josafat en la hierba húmeda de los prados colorados. El fantasma desaparece; se escucha una fuerte ventolera en los estrechos corredores del Palacio.)

DECIMO CUADRO:

INEXPLICABLEMENTE EL REY WENCESLAO OCULTA LA VERDAD E INSISTE EN LA BUSQUEDA DE JOSAFAT.

(El Rey Wenceslao y Malaquías, su Consejero, observan detenidamente el paisaje. Wenceslao esta furioso. Malaquías reflexiona con profunda inteligencia mientras trata de explicarse el fenómeno. Josafat, sin vida, yace junto a su caballete, pero nadie repara en él.)

WENCESLAO: ¡Es imposible! ¿Cómo pudo escapar sin ser visto?

MALAQUIAS: Josafat...

WENCESLAO: ¿Cómo pudo burlar a mis guardias?

MALAQUIAS: Rey Wenceslao; este misterio debe tener alguna explicación.

WENCESLAO: ¿Cuál? La única explicación posible está ante nuestros sorprendidos ojos. El pintor escapó; el decorador esclavo está cerca. ¡Tenemos que encontrarlo! ¿Qué pasará con los grises muros de mi Palacio flamante si el muchacho no regresa? ¿Me ha comprendido, incrédulo Señor Consejero?

MALAQUIAS: Perfectamente, Rey Wenceslao.

WENCESLAO: ¡No quiero este paisaje! ¡Quiero al pintor esclavo!

MALAQUIAS: Josafat...

WENCESLAO: ¡Búsquelo!

MALAQUIAS: Esas huellas en la yerba húmeda de los prados...

WENCESLAO: ¿Cómo...? ¿Qué dice...?

MALAQUIAS: Aún se ven sus pisadas...

WENCESLAO: ¿De quién me habla usted?

MALAQUIAS: ¡De Josafat!

WENCESLAO: Pero...

MALAQUIAS: ¡Josafat huyó por el cuadro!

WENCESLAO: ¡Cállese! ¡No, no y no!

MALAQUIAS: ¡Metiéndose y corriendo por el paisaje que pintó!

WENCESLAO: ¡No quiero escuchar ni una palabra más!

MALAQUIAS: ¿Por qué...?

WENCESLAO: ¡Porque yo soy el Rey! ¡Busque al maldito decorador!

MALAQUIAS: (Pausa.) Como usted diga, Rey Wenceslao.

(Malaquías desaparece. Wenceslao con un pincel húmedo desdibuja las pisadas de Josafat hasta despejar el camino del paisaje.)

WENCESLAO: (Ríe.) El ingenio perdió sus pruebas.

ESPACIO EDITORIAL DEL TEATRO IBEROAMERICANO

ARGENTINA) ESPACIO
TEATRO CELCIT
TEATRO/2
COLOMBIA) ACTUAMOS
CUBA) CONJUNTO
TABLAS
CHILE) APUNTES
ESPAÑA) ADE
EL PUBLICO
ENTREACTE
PRIMER ACTO
PUCK
ESTADOS UNIDOS) DIOGENES
GESTOS
LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW
MEXICO) MASCARA
REPERTORIO
TRAMOYA



fotos: FELICIA HONDAL

das, se han entregado al placer de lo alternativo, que aunque ellos conocen y practican, en este Taller Internacional de la Danza, se les ofrece con nuevos profesores, tan jóvenes como ellos y portadores de individualidades bien diferenciadas. Creativos, prestos a cabalgar en la frescura de lo nuevo, han hecho un despliegue energético de entrega, más allá, quizás de lo que permite un organismo de bailarín. De ocho a nueve horas diarias bailando con sólo un descanso intermedio de una hora para ingerir una modesta merienda, no es ningún parámetro admisible a cuerpo, por muy profesionales y en-

trenados que sean los bailarines. A veces caían exhaustos por breves lapsus, tras los cuales volvían de nuevo, infatigablemente a moverse. Como es natural, en ocasiones perdían la capacidad de concentración, sobre todo cuando se hacía algo prolongado las repeticiones de algún ejercicio o improvisación. Por otra parte, todos, coreógrafos y bailarines, se prestaron gustosamente a mostrar sus trabajos a los cuatro profesores, en condiciones nada fáciles, por dificultades de horarios y espacios escénicos, cosa que impresionó mucho a David, Bo, Jennifer y Jeremy, quienes declaran no haber

encontrado en ninguna parte esa disponibilidad a mostrar sus obras sin tener las más óptimas condiciones para enseñarlas.

Con esta experiencia, que esperamos se amplíe periódicamente, Cuba ha entrado en la ya mencionada Era de los Talleres de Danza, dando un paso más hacia la necesaria y constante actualización del movimiento de la danza de hoy, ubicándose más y más en la universalidad, sin perder su identidad nacional, o quizás para penetrar más en ella, al practicar vivamente lo que nos une a los demás para conocer mejor lo que nos diferencia. ■

UN CORAL PARA LA ESPERANZA

Esther Suárez

- didascalias

En los últimos meses del año la revista TABLAS me solicitó un artículo sobre el teatro para niños y jóvenes, a partir de entrevistas con cinco directores de esta zona de la creación teatral.

La distancia geográfica que me separaba de algunos de ellos definió las particularidades del diálogo. Las entrevistas serían realizadas mediante un cuestionario común, que sería respondido por escrito.

Las características de quienes serían mis interlocutores: Armando Morales, René Fernández, Bebo Ruiz, Fernando Sáez y Marta Díaz Farré (Rirri); algunos con una extensa trayectoria en el teatro, procedencias y poéticas disímiles, pasión similar y, en particular, ausencia total de "pelos en la lengua", concedían una situación de privilegio a esta experiencia. Por tanto, las preguntas que condujeron este intercambio peculiar se formularon con el propósito cierto de ser instrumentos de provocación. Se derivaron del estudio minucioso de gran parte del material periodístico sobre el tema publicado con anterioridad- sobre todo en las páginas de esta propia revista-, y en conjunto, intentan

una indagación múltiple, por demás ambiciosa, de las coordenadas plurales en que se instala la creación para los más jóvenes.

Creo que la vía utilizada tuvo la ventaja de dar margen a la meditación individual y amplio cauce para la producción del discurso, pero no brindó posibilidad para la discusión, la disensión o el consenso, de modo que, si la lectura cuidadosa del material que a continuación se presenta permite hallar puntos de vista comunes, no da ocasión siempre para conocer, o suponer, las contradicciones. Hasta hoy mis solícitos entrevistados no habrán de conocer las ideas expresadas al respecto por el resto de sus compañeros de aventura.

No hay que decir que la riqueza de los originales excede en mucho los resultados que aquí se exponen. Fue necesario realizar una delicada síntesis, conservando los aportes más valiosos de cada cual y brindando los matices exclusivos de cada voz. Fuera quedaron otros datos y reflexiones interesantes, pero... el espacio editorial impone sus condiciones.

Las respuestas a las preguntas formuladas, en más de un caso, comportaban riesgos. El lector acordará conmigo que ellos fueron asumidos generosamente, y hallará aquí, no sólo una polifonía de ideas, ni la reflexión histórico-crítica en algunas de las más autorizadas voces sino, también, esa energía que dimana de la palabra comprometida únicamente con la verdad más íntima. Pero no hay que olvidar que estos hombres viven empeñados en un compromiso mayor: el de asegurar que, para la esperanza del mundo, se torne imprescindible la búsqueda bajo las aguas de aquel entrañable caballo de coral.

- Desde el escenario, se escucha una tonada. Gradualmente la luz sube...

¿Cómo caracterizaría el desarrollo actual del Teatro para Niños y Jóvenes en el país?

ARMANDO: El Teatro para Niños presenta una "prolongada extensión sobre el horizonte", y este verso lezamiانو define, situando, el desarrollo de una expresión que, ya en esto se diferencia de restantes manifestaciones



● Armando Morales

escénicas que en la capital exhiben más señales de vida.

RENE: Hoy en día somos testigos de una gran diversidad de formas para enfrentar la creación para niños. Lamentablemente no todos los grupos tienen el mismo nivel de desarrollo técnico-artístico, lo que trae como consecuencia cierto desequilibrio en los resultados: agrupaciones que muestran un nivel elevado y otras que se mantienen dentro de modos y maneras que han envejecido.

BEBO: Creo que la característica fundamental está en la búsqueda de nuevas formas para hacer más contemporáneo este teatro, aunque no todos los grupos se hallan en este proceso. En él colabora la misma instauración de la estructura de Proyectos, que genera que cada grupo busque su propia personalidad, que precise los objetivos para los cuales trabaja.

RIRRI: Hace años que no me es posible seguir de cerca el desarrollo del teatro para niños en el país. Hubo un tiempo en el que teníamos una escuela de capacitación para actores y directores, que propiciaba los encuentros y las confrontaciones. Después eso se perdió, limitándonos a vernos de tarde en tarde en los festivales. Creo que en la fase actual cada grupo se desarrolla a su manera, de acuerdo con sus posibilidades.

FERNANDO: Si bien podemos hablar de un movimiento teatral en términos nominativos, no me parece lícito utilizar la acepción en un sentido más profundo, respecto a los resultados artísticos; ya que estos no están en correspondencia con las expectativas que suponen las garantías económicas y sociales que hemos tenido y la supuesta experiencia de más de treinta años.

"En el Festival Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes celebrado en Santiago de Cuba, en noviembre de 1990, se evidenció una marcada involución de los resultados artísticos, en comparación con los obtenidos durante la década del ochenta: un período muy fructífero en el que se produjo un salto cualitativo sin precedentes en la historia del teatro para niños en nuestro país. ¿Dónde estaba ese movimiento vigoroso que avanzaba desembarazándose de atavismos didactistas y pseudopedagógicos, ñoños, manieristas y maniqueos, que marcaron los inicios de este teatro y que constituían, si no algo erradicado

de raíz, al menos mayoritariamente superado por los colectivos vanguardias de dicho movimiento? ¿Por qué la simpleza en el tratamiento de los temas y los lenguajes escénicos? ¿Por qué tanto conservadurismo en lugar de riesgos, de búsquedas y de experimentaciones? ¿No fue, acaso, romántico, ingenuo, o, cuando menos, iluso, concebir y aspirar a que un Movimiento "masivo" tenga resultados uniformes? ¿No sería esta concepción causante de una política igualitaria cuyos resultados artificiales se han decantado como consecuencia de un desarrollo real impuesto por razones causales de la propia praxis, de la propia vida? ¿No estamos en presencia de resultados más realistas, y por ende, positivos con respecto a un fenómeno como el arte, en un país que hace tres décadas no disponía de un movimiento artístico profesional?"

¿En su opinión, qué logros se han obtenido en el teatro cubano para niños y jóvenes? ¿Con qué podemos sentirnos satisfechos?

RIRRI: El mayor logro es que sobrevive. Podemos estar satisfechos de los creadores que hacen esto posible.

FERNANDO: El apoyo económico y social que se le brinda al teatro para niños y jóvenes por parte del Estado; la existencia por más de treinta años de un número de agrupaciones profesionales, que nos permite hoy día reflexionar acerca de una trayectoria del teatro para niños; la conformación de un personal artístico y técnico capaz de exhibir

resultados profesionales a la altura de lo mejor de la escena internacional; la adopción del acuerdo, por parte de la Dirección de Teatro y Danza, en 1983, de unificar el teatro para niños y el teatro para adultos bajo una misma dirección, lo cual eliminó la vieja dicotomía que subvaloraba el teatro para niños y posibilitó, además, la aparición de perspectivas ideológicas que compulsaron positivamente el movimiento.

RENE: El movimiento ha ganado en selectividad. En una época existieron decenas de colectivos, pero hoy esa cantidad ha disminuido. Al teatro ha llegado un número considerable de jóvenes egresados de las escuelas de arte y han traído una inyección renovadora. Esto, sin lugar a dudas, es un logro, como también lo es la expansión de nuestro arte por el mundo. Este contacto ha abierto muchas puertas, porque la información y la confrontación son muy necesarias.

BEBO: Los logros son parciales, no se puede hablar de ellos en el movimiento en general. Entre ellos está el tener una dramaturgia para niños, un grupo de autores que escriben para los niños; en el teatro de muñecos habernos separado de los diseños europeos tradicionales que habíamos asumido acríticamente. En el teatro con actores, la búsqueda de formas de expresión contemporáneas...

ARMANDO: La permanencia sostenida en el trabajo; la respuesta inmediata a los problemas de la falta de equipamiento técnico y a la falta de materiales; la madurez artís-

tica alcanzada, que se muestra en la selección de los mejores textos, en la inclusión de jóvenes autores en el repertorio; y algo no divulgado: el reconocimiento que el teatro para niños y jóvenes y sus artistas logran en el extranjero.

¿Cuáles son, a su juicio, en la actualidad, los aspectos deficitarios, o de menos desarrollo? ¿De qué podemos sentirnos insatisfechos?

RENE: La cantera de directores artísticos no se ha renovado. Esto torna muy sensible el espacio del teatro para niños. Tampoco ha existido conciencia de la necesidad de diseñadores, músicos, actores, todos con sólida formación académica que lleguen desprejuiciados a este teatro; lo que tiene que ver con un mal de fondo: nosotros todavía no hemos logrado deslumbrar a todos con nuestro arte, porque existe el criterio, muy generalizado, de que tanto el teatro como la dramaturgia para niños son géneros menores. Y toqué un punto extremadamente delicado: la dramaturgia para niños se estancó. No se puede hablar de movimiento contando con uno o dos dramaturgos, por lo tanto es un terreno baldío.

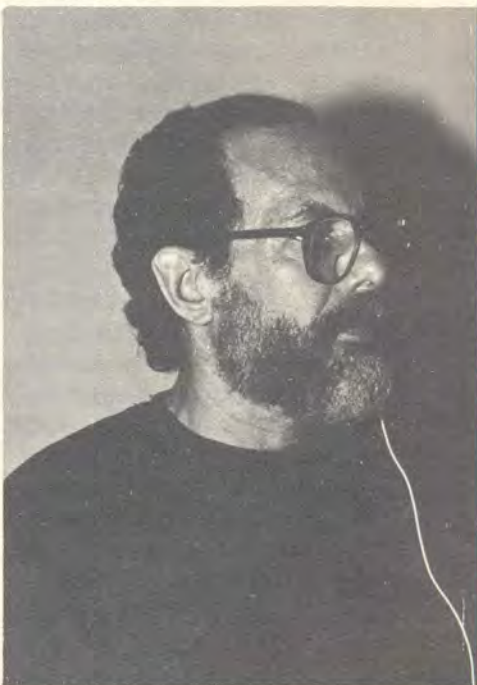
ARMANDO: Un lado oscuro es la casi extinción titiritera, a pesar del arraigo y de la aceptación de todos los públicos. En la actualidad el hacer teatro de títeres es labor de empecinados solitarios. Históricamente también está la sistemática actitud de negar los créditos en las carteleras periodísticas a los artistas del teatro para niños; la

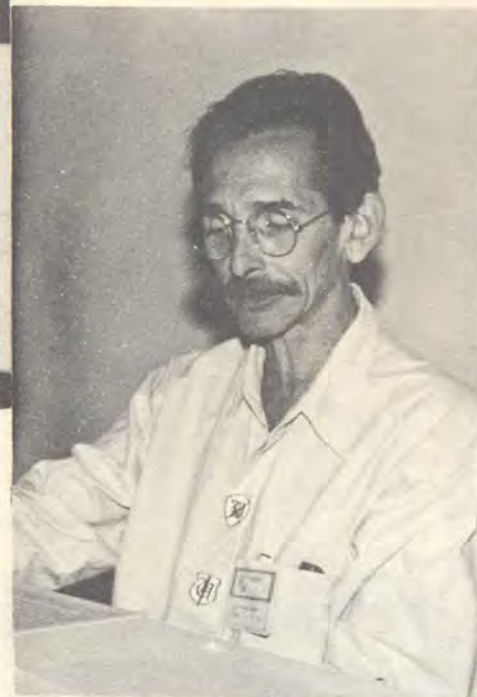
política publicística de desinteresarse en lo que se estrena en esta zona de silencio en que se ha convertido el teatro para niños.

FERNANDO: Los aspectos relacionados con la calidad, con la factura de un teatro cuyo nivel de elaboración estética no ha rebasado ciertos esquemas de un llamado "teatro para niños", dentro de moldes y concepciones caducas carentes de una verdadera base científica y artística; la pobreza del lenguaje teatral, como consecuencia de no tener en cuenta el teatro como un hecho semiológico, productor de sentidos, capaz de interesar al espectador, en una dimensión inteligente y sensible, con la ambigüedad, el nivel poético y la polisemia que es dable al espectáculo teatral.

BEBO: Uno de los déficits radica en la dirección artística.

● Fernando Sáez





● René Fernández

Nos afectan los cambios de directores, la inestabilidad. Algo de lo que nunca se habla es de la construcción de mecanismos, estamos trabajando con los mismos de hace cuarenta años, no nos dedicamos a la búsqueda y al perfeccionamiento en este terreno.

¿Qué tendencias, estilos, modos de hacer, o poéticas, pueden identificarse en este teatro, dentro del país, en la actualidad?

BEBO: Diría que existe una tendencia conservadora, con el retablo y los muñecos tradicionales, que realizan una puesta en escena de modo tradicional. Otra que elimina el retablo y emplea al actor en igualdad de condiciones escénicas con el muñeco.

"La mayoría de la veces los espectáculos de actores y muñecos quedan a medio ca-

mino, porque esta "tendencia" no surgió de modo orgánico, como producto de una reflexión, de una renuncia o de un hallazgo. Aparece cuando muchos actores arriban al teatro para niños sin tener una vocación hacia él, y entonces surgen "los sacudidores de muñecos", actores que sacuden el muñeco, porque lo que persiguen es que el público se detenga en ellos.

"Después, podemos agrupar cuatro o cinco colectivos que han ido a una búsqueda seria en las técnicas de construcción y manipulación, en las técnicas actorales, en los lenguajes más contemporáneos del teatro."

RENE: A la sazón de los noventa sólo unas cuantas agrupaciones pueden exhibir un estilo de creación que se sustenta en logros de carácter estético coherentes con un desarrollo dialéctico. El resto de los colectivos, en su mayoría, se encuentran apresados en lo tradicional, con aciertos renovadores casuales, y no como consecuencia de una necesidad intrínseca de cambio o superación evolutiva. La continuidad de este teatro se ha producido a grandes saltos. Pocas veces se ha transitado por expresiones comprometidas con las necesidades de los grupos, con sus condiciones técnicas, con la preparación de los creadores, que se dejan seducir, en muchos casos, por el snob.

FERNANDO: A diferencia de los años anteriores, ahora asistimos a una suerte de falta de tendencias, estado verdaderamente esterilizante. Sin embargo, el espacio de confron-

tación artística está siendo invadido progresivamente por espectáculos "folkloristas", que persiguen únicamente ventajas comerciales, superficiales, que colocan al teatro en una condición mezquina.

RIRRI: En el Festival de Santiago vi obras folklóricas, humorísticas, poéticas, y otras de corte totalmente tradicional. En los últimos meses, en La Habana, he visto puestas en escena muy diversas, producto de influencias muy diferentes.

¿En su opinión, las experiencias renovadoras que tienen lugar en el teatro para adultos, encuentran eco en el teatro para niños y jóvenes?

RENE: El teatro para niños y jóvenes no puede verse como un fenómeno aislado. Las experiencias renovadoras llegan al teatro, en sentido general. Lo que sucede es que muy poca gente está preparada para sintonizar con estas tendencias de un modo claro. Algunos directores se dejan arrastrar por códigos y lenguajes ajenos a la escena para niños, y entonces parece que el teatro dramático lleva la delantera. Pienso que son muy pocos los directores que dejan entrar la renovación a su teatro y expresarla con un estilo personal.

FERNANDO: Las experiencias renovadoras llegan, pero la mayor parte de las veces con resultados negativos, pues se "enchapan" sin que exista un nexo, una verdadera necesidad. Ello, por supuesto, denota la carencia de una sólida base conceptual en las personas responsables de los

destinos artísticos de las agrupaciones. Lo que suele verse con más frecuencia es que la información se interprete de modo tergiversado y con el desfase que tiene todo eso con respecto al estímulo original. "Cuando se escucha el sonido de la campana, el badajo es de madera."

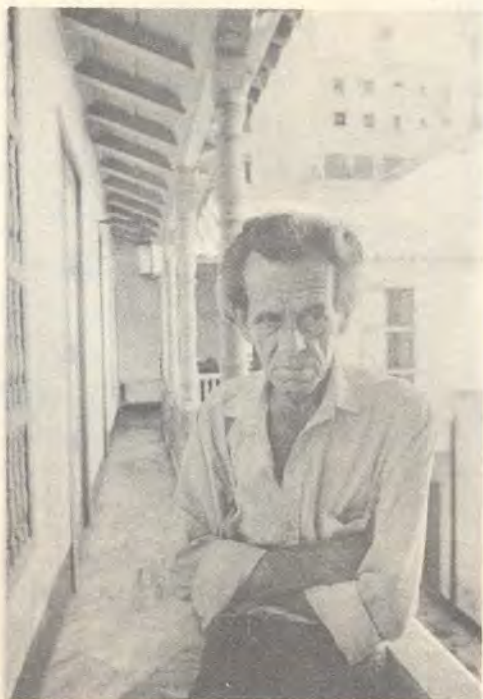
ARMANDO: Habría que conocer, investigar el trabajo de algunas agrupaciones para entender que la renovación no ha sido, entre nosotros, una moda o fiebre pasajera, sino todo lo contrario: proceso de investigación, de laboratorio, de taller, de rastreo histórico. Las experiencias renovadoras donde no encuentran eco es en la crítica especializada, en los espacios divulgativos de los medios masivos, en los propios creadores teatrales que ignoran, como dioses olímpicos, la existencia de artistas que han demostrado en confrontaciones internacionales su valía artística.

BEBO: Creo que es ahora cuando más se está tratando de integrar los hallazgos del teatro universal contemporáneo, y quizás no se ha hecho más porque todavía tenemos un concepto del teatro para niños y el teatro para adultos, y esto afecta la incorporación, por ejemplo, de nuevas técnicas actorales; sin embargo, el actor es el mismo para ambos públicos, y tiene que prepararse y desarrollarse.

¿Los creadores que intervienen en la producción teatral para los niños y los jóvenes, están en capacidad de sustentar conceptualmente los objetivos de sus procesos de creación?

ARMANDO: Sustentar conceptualmente un proceso teatral implica poseer una formación rigurosa, o lo suficientemente académica para expresar, mediante el análisis teórico, lo expuesto en el trabajo de la puesta en escena. Como nuestra realidad teatral docente exhibe la ausencia de un plan de estudios sobre la disciplina "teatro para niños", donde al futuro artista se le brinden las armas teóricas para su trabajo posterior, es imposible para nuestros actuales creadores -salvo las honrosas excepciones de rigor- la capacidad expositiva teórica del trabajo teatral.

FERNANDO: Considero esta pregunta de vital importancia porque esta problemática es consustancial a todo el teatro que hacemos, no importa para quién esté destinado. Nuestro teatro echó a andar en los sesenta sin que una tradición nos sirviera de brújula para desandar el camino, sólo nos compulsó la necesidad de hacer. Erigimos un teatro sobre bases eminentemente prácticas, y no podía ser de otro modo. Pero el empirismo tiene un tope, transcurridos más de treinta años se imponía la necesaria reflexión; un alto en el camino para meditar en lo realizado, conceptualizar los resultados, proyectar las intenciones, orientar el camino hacia el futuro. Esto no se ha producido, y padecemos de cierta deformación a causa de una actitud pragmática de años, sin un elemental y necesario sentido teórico, que nos impide comprender que este fenómeno es el principal responsable de los males que aquejan a nuestra práctica teatral en la actualidad.



● Bebo Ruíz

RENE: Quizás muchos creadores estén tratando de encontrar todavía las claves del teatro para niños y este rastreo lo hayan dirigido epidérmicamente. Los resultados son muy elocuentes. No se puede negar que hay un déficit notable de este tipo de conceptualización.

RIRRI: En general, somos empíricos hasta los que hemos estudiado Teatología. Hay quienes pueden sustentar conceptos, pero en la práctica se pierden, o simplemente se quedan en los conceptos. Otros actúan por intuición.

¿Integran estos creadores, en un camino concreto o definido, los hallazgos que realizan en sus procesos de creación, o estos hallazgos, cuando se producen, quedan como algo casual y aislado?

FERNANDO: Los directores cubanos nos hemos caracterizado por la dedicación sistemática al montaje de obras, una tras otra, pero hemos adolecido de la falta de perspectiva para considerar las puestas en escena como procesos de estudio, y menos aún como procesos de investigación capaces de eslabonar un camino definido. Esto hace que queden aislados los resultados de las experiencias, porque no son recogidos, ni debidamente estudiados y transmitidos; aunque, claro está, existen excepciones.

BEBO: Hay grupos que han ido incorporando y perfilando sus hallazgos y ahora están en una etapa de refinamiento, de perfeccionamiento. Pero, en los grupos de provincia, allá donde va un director, trabaja una puesta, y se marcha, y luego va otro, queda como resultado un espec-

● *Marta Díaz Farré (Rirri)*



táculo, pero no creo que quede nada más. Esta variante, de mantenerse, tendría que llevarse a cabo de un modo más cuidadoso, con mayor conciencia.

ARMANDO: No todos los que se dedican al teatro son directores artísticos en rigor, algunos convierten el acto supremo y absoluto de la creación teatral en una mediocre rutina, y cuando, por casualidad, "tocan la flauta" es, al igual que el burro del cuento, una verdadera burrada incapaz de repetir o trascender a un próximo trabajo. Pero los verdaderos creadores, como el árbol, se conocen por el fruto, "por el fruto, por los frutos, los conoceréis".

RENE: Si no existe conciencia de la esencia del teatro para niños, entonces, mucha gente está desorientada, y si se produce algún hallazgo, este queda reducido a la categoría de la espontaneidad. Lo casual juega un papel predominante en muchos grupos. Sin embargo, puede hablar de colectivos que trazan perspectivamente sus objetivos y van en busca de esos resultados de una manera planificada; y, una vez que se producen, se integran. Pero, en sentido general, esta voluntad no es denominador común.

RIRRI: No creo que hay un camino concreto y definido, pues tendría que ser un solo camino. Cada cosa que encuentra la gente es un nuevo trillo que se abre en un monte inmenso. Si tiene seguidores, ese trillo se convertirá en camino; si no los tiene, se lo tragaré el monte.

¿Comparte usted, como creador, la tesis de que en la puesta en escena dirigida a los niños, está presente la complejidad inherente a todo hecho escénico, o piensa, por el contrario, que esta complejidad sólo es pertinente del teatro que se realiza para adultos? ¿Cree que esta tesis o idea es compartida por la mayoría de los creadores que intervienen en el teatro para niños? ¿Pudiera ser esto, a nivel conceptual, una de las causas de las deficiencias artísticas que aún presenta este teatro?

RIRRI: Comparto esa tesis y creo que es compartida por la mayoría de los creadores que conozco. La causa de las deficiencias artísticas no está en los creadores, sino en los falsos mecanismos que no pueden eludir.

BEBO: Como el teatro es uno solo, la complejidad escénica es la misma. Algunos creadores comparten este punto de vista y otros no. Y, por supuesto que algunos problemas actuales se derivan de esta toma de posición.

"Los grupos del interior viven en una soledad intelectual tremenda, sin posibilidades de confrontación. Cuando allí arriban otros creadores jóvenes, recién graduados, son aplastados por ese ambiente. Por eso soy partidario de los proyectos. Es preferible que exista un proyecto con tres integrantes, y que se puedan desarrollar, sin trabas internas, con conceptos nuevos, diferentes, y que representen otra alternativa ante los grupos existentes. Esto genera la

polémica. Las provincias, sobre todo, debían aprovechar, para su propio desarrollo, la oportunidad que brinda la estructura de proyectos."

RENE: Todas las artes escénicas son complejas por naturaleza, siempre que sean asumidas desde el punto de vista profesional. El teatro para niños se ubica dentro de estos indicadores y es tan complejo como cualquier otro tipo de espectáculo teatral. Lamentablemente, este teatro es considerado por muchos como un espacio ausente de rigor. Llega un número considerable de artistas con ese criterio, y a la larga es gente que va quedando, porque su arte es muy simple. Lo más doloroso es que contribuye a desvalorizar otro tanto este teatro y, entonces, uno tiene que salir a defenderlo como un Quijote, frente a la opinión adversa de otros que, por lo general, desconocen la verdadera vida de nuestra escena.

"La falta de conocimiento provoca cierto facilismo en la creación, que ilustre la necesidad de un criterio más profundo. La mayoría de los jóvenes tiene que descubrir por sus propios medios la médula del teatro para niños, porque no existen los mecanismos oficiales que respondan todas las interrogantes y dejen descartadas las respuestas más sencillas. Falta concepto, porque falta compromiso y falta mucho compromiso porque existe mucha ignorancia alrededor de nuestros resultados. Hasta que nosotros mismos no logremos destruir la subvaloración, no habremos logrado nada."

ARMANDO: El teatro dirigido a los niños es, ante todo, TEATRO. No es "papita para el nené", ni "natillita para el niño", ni "lechita para el hombrecito de la casa". Este teatro difiere, exclusivamente, de otras manifestaciones escénicas por el espectador al cual va dirigido. Esa complejidad, inherente al lenguaje del arte, es necesaria para la mayor claridad del mensaje. Es necesaria para estimular la atención, para provocar a la inteligencia; está en función directa de lo que se quiere comunicar, muy diferente a la complejidad oscura y tarequera de cuando no se tiene, o no se sabe, qué decir.

FERNANDO: El teatro para niños arrastra una serie de males desde la misma propuesta textual, que marca el inicio de una disminución progresiva de la complejidad, o como prefiero llamarle: la pérdida progresiva del sentido en el espectáculo teatral. Existe una visión afianzada en la idea de que el teatro para niños es un "teatro aséptico", dirigido a un receptor anodino, cuyo mensaje debe ser claro unívoco.

"A mi juicio esto parte de un pecado original. Todo surge cuando los teatristas del "teatro para niños" iniciaron una lucha a brazo partido por conquistar un justo reconocimiento en el panorama teatral, opacado por el "teatro para adultos", del cual era, supuestamente, deudor. Se apoyaron en la conocida frase de que "nada es más importante que un niño", de lo que dedujeron y argumentaron que el teatro para los pequeños debía, innegablemente,

ser el más importante de los teatros. Comenzó, entonces "el síndrome de la especialización". El teatro para niños se fue aderezando de teorías y personal científico de todo tipo y cargando de atributos y complejidades que terminaron por sublimarlo hasta los límites de subvertir su condición de fenómeno artístico. Lo que pudo ser una importante contribución, por una inadecuada orientación de los objetivos, terminó ahogando el hecho artístico.

"Fue utilizado el teatro como un medio y no como un fin; fue objeto y no sujeto, lo que no resultó inocuo: inhibió al teatro de su condición artística primera, la de entretener, conmover y enriquecer el espíritu. El teatro para niños ha quedado marcado profundamente por dichos errores. Los propios realizadores, al equivocar la estrategia, fueron los responsables de una división artificial que los sumió en un aislamiento general de su contexto. Lo que es sustancial es que no aparecen respuestas concretas satisfactorias."

¿Tiene el teatro para niños y jóvenes los actores que requiere, o trabaja con los que no encuentran cabida en otros espacios, como el teatro para adultos, la televisión, etc.?

ARMANDO: Tiene a los creadores que han descubierto en esa expresión su razón de ser, de vivir. Intérpretes como Mery Márquez, María E. Acosta, José Rodríguez, Olga Jiménez, Carmen Pallas, Juan Acosta, Graciela González, Berta Sánchez, Maritza del Val, Jorge L. Rojas, Albio Pérez,

Nancy Obrador, Inés Rosa Morejón, Ana María Agüero, Miriam Boizán, Miriam Sánchez, Santiago Montero, y otros que mi memoria ha dejado escapar, son nombres que a muchos, desgraciadamente, nada le dirán. Sus rostros no aparecen en portadas de revistas, sus nombres no encabezan el titular de una entrevista, no aparecen en las listas de órdenes, condecoraciones, que las instituciones culturales otorgan. Son los nombres de quienes, anónimamente, por más de treinta años, han sostenido el destino del teatro para niños en Cuba. A esa generación ha seguido otra, tan anónima como la anterior, y que ha visto en el camino abierto por sus predecesores una vía a seguir, y a estas dos generaciones se han incorporado los más nuevos.

FERNANDO: No creo que esto sea un problema en el presente, como lo fue en años anteriores a la creación de los proyectos, cuya política ha favorecido a una más lógica agrupación de los integrantes por intereses artísticos, y no administrativos, como en otra época.

RIRRI: A veces otros espacios no "piratean" a los actores, como es el caso del teatro para adultos y la televisión. No se puede criticar a los actores porque el teatro para adultos goce de más consideración y la televisión pague más caro. Hay que criticar a los que hacen que el teatro para niños sólo disponga de migajas.

RENE: No tenemos todos los actores que requerimos desde el punto de vista técnico.

Nunca existió la necesidad de renovar esa cantera, cuando el teatro dramático, la radio, lo hacían con frecuencia. En fin, durante mucho tiempo, la gente que se desechaba en otros lugares recalaba en el teatro para niños como solución. Hoy va llegando una hornada de actores jóvenes, no siempre por vocación, pero cuando descubren los verdaderos valores de nuestro arte se enamoran, y en esto hay que confiar.

¿En su opinión, la creación teatral existe como algo aislado, o logra insertarse dentro de todo el sistema de influencias que actúa sobre el niño y el adolescente? (Organizaciones sociales, familia, medios de difusión, y en particular, la escuela.)

FERNANDO: Aunque el acto teatral es un hecho autónomo, no se puede pretender aislar al teatro y a los espectadores del amplio conjunto de interrelaciones sociales. El teatro perdería su fuerza real de acción si obrara de forma ingenua.

ARMANDO: El niño no viene solo al teatro, lo llevan los adultos. Por tanto, esto supone una influencia parcial o intermitente, ya que hay niños que llegan a la adultez sin haber presenciado una función de títeres; una realidad muy contraria a nuestros publicistas alardes educativos al uso. Todos conocemos la ausencia del teatro en nuestros programas introductorios de la cultura artística en los planes del sistema nacional. Entonces, ¿dónde se inserta el teatro? ¿Cómo puede influir? Y sin embargo -parodiando la

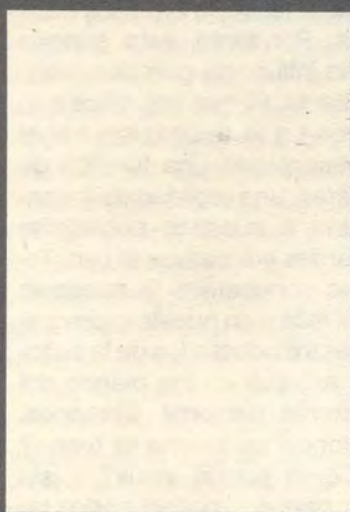
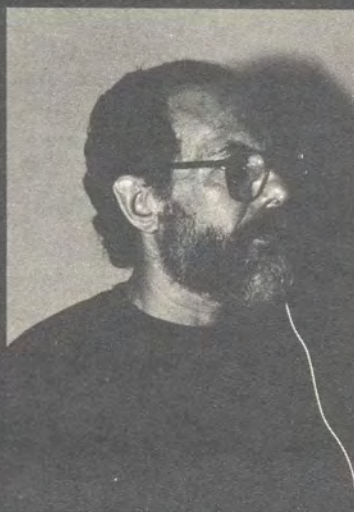
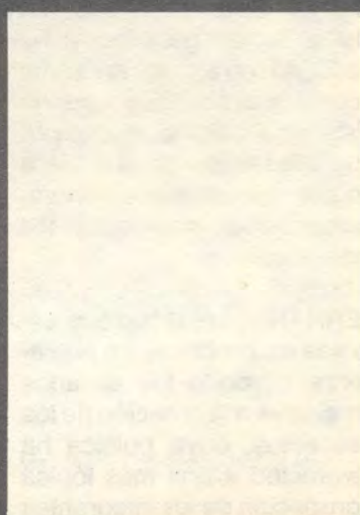
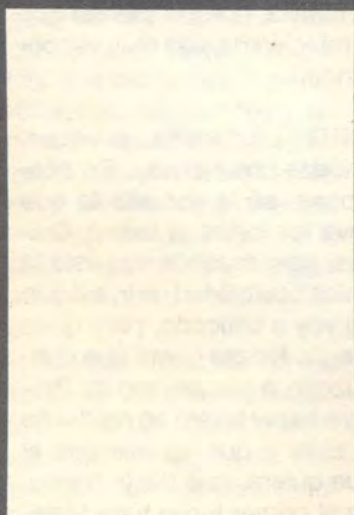
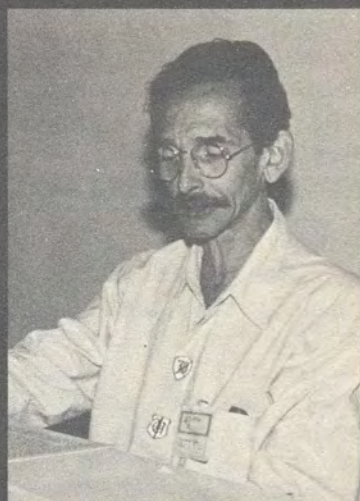
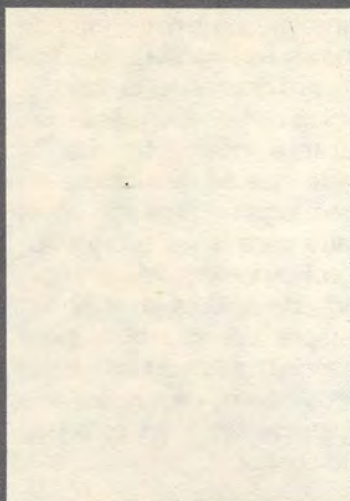
famosa frase- se mueve; es decir, a pesar de todo, INFLUYE.

RENE: Aunque el grupo Papalote intenta relacionar todos los factores sociales dentro de un sistema único de influencias, esta experiencia aún no ha cristalizado. El teatro continúa limitándose a un edificio teatral o al lugar donde se realice la representación. No creo que haya habido correspondencia entre esa gran cadena, donde interviene la escuela, las organizaciones sociales y, por último, la familia, porque pienso que la relación ha sido muy espontánea.

RIRRI: La familia, a veces, prioriza otras cosas. En ocasiones, es la escuela la que lleva los niños al teatro. Quizás, para muchos sea ésta la única posibilidad de ir, así que no voy a criticarlo, pero quita magia. No me gusta que conduzcan a las personas. Prefiero hacer teatro en medio de la calle y que se acerque el que quiera, que decir: "niños, en el primer turno toca Matemática, y en el segundo turno toca ver teatro".

¿La creación teatral para niños logra cubrir las expectativas de los públicos infantiles y juveniles en todos los rangos de edades? ¿Qué edades resultan privilegiadas? ¿Cuáles son menos atendidas?

FERNANDO: Cuando podamos hablar de calidad y de resultados palpables podremos entonces adentrarnos con propiedad en el tema. Por ahora, tenemos públicos necesitados y tolerantes, pero



no creo que sean, en verdad, favorecidos.

RENE: No logramos cubrir las necesidades de todos los grupos de edades. Los adolescentes resultan mal atendidos, en cambio los niños entre cuatro y diez años reciben mayor cantidad de opciones. Será porque no ha habido audacia para atrapar a los adolescentes con temas interesantes y propuestas que los estimulen a regresar una y otra vez al teatro.

ARMANDO: Se hace énfasis en las edades que oscilan entre los siete y los trece años, quedando marginados los primeros años y la tan importante producción teatral para jóvenes. El niño de las primeras edades carece del teatro que lo incorpore o lo inicie en el goce de la representación teatral. Otro tanto ocurre con el público juvenil totalmente desatendido, lo que crea la opinión lógica en la juventud de que el teatro no es asunto de su interés, respuesta directa al desinterés del teatro por los jóvenes.

BEBO: Las primeras edades han estado abandonadas, porque también es más difícil para el adulto. El niño muy pequeño todavía no puede seguir una anécdota. Hay que hacer, para él, un teatro que tenga en la imagen su soporte esencial. A los adolescentes no sabemos cómo tratarlos. Es como un espacio muerto. No les interesan los espectáculos para adultos, pero tampoco los de niños. Como país subdesarrollado nosotros tenemos una adolescencia breve, entonces se hace difícil hallar el lenguaje para

los adolescentes, que es algo más complejo que hacer un espectáculo con música rock. Esto se complica aún más en los barrios marginales, por eso a veces se pregunta sobre logros estéticos, y a mí, que soy un creador me da risa, porque en estos barrios lo primero que hay que obtener son logros sociales, y entonces, pienso hasta donde lo social no es, incluso, estético.

RIRRI: Parece que los padres piensan que el teatro es para niños de dos o tres años, porque ellos hacen la mayoría del público en nuestros espectáculos. Tal vez suceda que los padres no saben qué hacer con estos niños y entonces, lo resuelven yendo al teatro.

¿En su opinión, resulta nuestra producción teatral lo suficientemente contemporánea con respecto a la información, grado de desarrollo, problemática social, expectativas e intereses de los niños en la actualidad?

RENE: Continuamos arrastrando con temas tabúes. Se respira cierta mojigatería cuando se intenta hablar de la relación niño-sociedad. He visto grupos que introducen interrogantes audaces, otros que pecan por exceso en indagaciones desorientadas con nuestro contexto, y otros que no se atreven a quebrar la barrera de la simplonería. Para ser contemporáneos sólo hay que dirigir una mirada a nuestro alrededor.

"El fenómeno exterior es interesante, pero desprende un fuego fatuo que no se corresponde con nuestra realidad.

El mimetismo con este teatro tampoco puede considerarse contemporáneo porque se pierde en el tiempo. Contemporáneo es aquel que logra equilibrar una expresión acusada en la sintaxis de la puesta en escena y en la carga de conceptos que pongan al público a pensar detenidamente."

ARMANDO: Todavía persisten en nuestra producción teatral títulos que no se sabe por qué destino han llegado al escenario. Obras aburridas, sin ningún alcance social, sin atributos formales que hagan válidos los recursos, el talento y el tiempo que se le ha dedicado a lo que desde su base textual es incapaz de garantizar un mínimo de calidad. En otras ocasiones aparecen textos brillantes, pero la puesta en escena no traduce en respuesta artística la especulación que tal texto prometía. Una tendencia muy válida es la de espectáculos que, por su tema y recursos formales, están dirigidos a toda la familia.

RIRRI: Creo que los niños se nos van por encima, pero aún así nos necesitan tanto que nos hacen concesiones y se ponen a nuestro nivel...

- Paulatinamente la luz decrece. La tonada se escucha, ahora, a lo lejos.

En mi carácter de destinataria inicial de estas consideraciones, en más de una ocasión me sentí tentada a introducir comentarios propios. De nuevo el espacio no lo hacía posible. Ahora, sólo espero que, en los lectores, mi tentación se multiplique. ■

PAISAJE... con asociaciones sospechosas

Alexeis Sánchez

"Ninguna revelación particular es posible, si la misma existencia no es por entero un instrumento de revelación."

William Temple

Este, nuestro planeta, es inmenso, diminuto y maravilloso...

Inmenso, pues un hombre inclinado sobre una hoja de papel, que deja de ser una nube blanca lentamente al cubrirse con los jeroglíficos de una caligrafía extraña y apresurada, puede inventar su literatura en Dublín o París, sin conocer la existencia de otro hombre cuya elección de vida tiene extraordinaria cantidad de paralelismos y contactos con la suya; de otro hombre, en ese mismo instante, en ese mismo sueño, también inclinado sobre una hoja de papel que pierde la virginidad lentamente al ser penetrada por otros signos, por otra caligrafía extraña y apresurada, hacedor de su literatura en una ciudad, Sao Paulo, de otro continente remoto.

Diminuto, pues pueden encontrarse obras literarias, de esos lejanos entre sí escritores hombres inclinados, en un espectáculo teatral de una isla del "mediterráneo americano".

Maravilloso, pues ese encuentro, nada casual y sí muy premeditado, alejoso y detenidamente soñado, engendrado y materializado por sus creadores, puede desencadenar dentro de este espectador hablante, un

piélago de "asociaciones sospechosas".

Una mujer encantadora, encantadora en el sentido medioeval de la palabra, me dijo en un inolvidable día: ¡Sospecha de todo, esa es la frase de la Posmodernidad!

Yo, no sé hasta dónde la Posmodernidad nos toca en nuestra existencia o nos lanzamos conscientemente y de lleno a sus manos para ser de alguna forma tocados en este lejano Tercer Mundo, o descubramos algún día, no sería la primera vez, que la Posmodernidad sólo es posible aquí, y por lo tanto significa una utopía allá, donde se acuñó el término. Pero de lo que sí estoy seguro es de lo siguiente: Siempre he sospechado, de hecho y de concepto.

Por esa sospecha históricamente practicada, me veo envuelto en la aventura de estas palabras...

Paisaje con lagunas en el espejo, es el nombre de la última creación de Teatro Inicial; la he visto transcurrir delante de mí en varias ocasiones, y confieso sentir ante ella siempre la misma sensación, el mismo movimiento inefable dentro de mí, que me traslada hacia el tiempo y el espacio de las "asociaciones sospechosamente libres", hacia el tiempo y el espacio de la "Esoteria".



fotos: ISMAEL

Hablaré de una vivencia, del sumergirme en el "develamiento" de ciertas acciones asociativas del espectáculo y su génesis, que pueden alimentar o hacer nacer la inquietud de espectadores y creadores del teatro, por la influencia soterrada y "subjetiva" de ciertos "hechos" habitualmente poco valorados.

TEATRO INICIAL

El grupo está dirigido por un director de origen salvadoreño (nació en la ciudad de los Quetzales, Quetzaltenango), que cursó estudios de arte teatral en su país y en el Instituto Estatal de Teatro, Música y Cinematografía de San Petersburgo. Por lo tanto, la cosmogonía teatral de Filander Funes es "transcultural", late en ella la respiración fundadora de los Toltecas, la tradición europea y rusa, el inquietante espectro del oriente, la práctica latinoamericana y la cubana.

En correspondencia con lo anterior, se pueden reconocer en Funes, claramente, la presencia de diversas razas: la indígena americana, la europea, la asiática y la negra. Tal magnitud de mezcla, real o aparente, sólo puede producir un extraño producto humano a niveles de fenotipo y genotipo.

Los otros integrantes son:

Cirenaica Moreira, actriz recién egresada del Instituto Superior de Arte, en la que intuyo una energía poderosa, todavía en proceso de concientización, comprensión y dosificación. Hija de un alucinante pintor cubano, tiene grandes facilidades manuales que ha concretado en sugerentes experimentos pictóricos y artesanales en general.

Yamira Díaz, actriz también egresada del Instituto Superior de Arte, "pequeñísima" de tamaño, me dijo como en un juego "venir de la nada". Me asomo en ella a un inefable e inconmesurable mundo interior en armonía, comunión

y resonancia con su cuerpo y especialmente con su voz.

Pedro Pablo Pedroso, violinista, egresado del Conservatorio Amadeo Rol-dán, miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional. Hijo de un cubano y una eslovaca.

Al grupo también se integran dos personas importantísimas para todo el trabajo: una, es el esposo de Yamira Díaz, artista plástico, específicamente grabador, ha colaborado en la concepción-realización del universo visual de **Palsaje...**, presiento además, es una de las fuentes de alimentación de las potencias de Yamira; la otra persona es un joven bastante "inquietante", visto por mí fugazmente, él tiene un rol tremendo, no voy a revelarlo, en "la parte" de **La Nana**, del espectáculo.

Estos seres se unen en un proyecto nombrado Teatro Inicial. ¿Inicial porque son jóvenes que comienzan a recorrer el camino de la profesión? Sospecho de esa lectura tan ingenua y el torbellino de la espiral me lanza al reino de lo iniciático. ¿Iniciático para quienes? ¿Para los integrantes del grupo o para ellos y los espectadores? Me noto entonces colocado más cerca de la verdad: Inicial, perteneciente al origen. ¿A qué origen? Al origen ritual del teatro, a su origen esotérico, a los misterios órficos presenciados por Platón y que lo colocaron al borde del punto de fuga, al borde del punto de no retorno, donde toda "lógica" se hunde en la ciudad del descubrimiento.

TEATRO FAUSTO

Teatro Inicial realiza la parte fundamental de la "conformación" de sus espectáculos en el Teatro Fausto, fuera de servicio por razones "técnicas", y por lo tanto libre de las influencias de los diferentes grados y signos de las energías que los espectadores dejan en las salas teatrales a su paso, lo que



es muy favorable, pues protege el ámbito de creación y el "proceso de trabajo".

Fausto, desde él, "el azar" me suscita un mundo de acercamientos súbitos, de coincidencias pasmosas, de reflejos generados por la invocación del hechicero legendario, del príncipe de los nigromantes, del alquimista que vivió el tiempo oscuramente mágico del tránsito de la Edad Media al Renacimiento, y cuya saga, manando desde el período de 1480 a 1540, donde se sitúa su vida, hoy es todavía un filón inagotable, cuando puede obtenerse ya el siglo XXI.

Aseguro, por todo esto, que hacer teatro en un espacio situado bajo la advocación de Fausto, llevará a los "oficiantes" al fondo de lo desconocido.

Resonancias del cosmos ideoes-tético de Antonin Artaud.

Quando visité el Teatro Fausto para asistir a un ensayo general de **Paisaje...**, mientras recorría el espacio, lleno de espejos reflejadores de mi imagen con ojos muy abiertos, y pasaba por la platea, que comienza a olvidar la materialidad de los espectadores, camino al escenario donde nos esperaba el "espectáculo" listo para iniciarse, sentí en mí "resonancias" atribuidas en ese instante por mi yo convencional, a causas fisiológicas.

Luego, cuando comenzó a sucederme el espectáculo visceralmente, las resonancias se amplificaron y me percaté de la forma absolutamente inesperada del anunciar de mi sensibilidad, que en ese lugar me aguardaba "algo" trascendente...

El espectador que viene a vernos sabe que se ofrece a una operación verdadera, en la que no sólo su espíritu, sino también sus sentidos y su carne están en juego...

...él debe estar totalmente convencido de que somos capaces de hacerlo gritar

El teatro es ante todo ritual y mágico, es decir, está ligado a fuerzas, basado en una religión, en creencias efectivas, cuya eficacia se traduce en gestos y está ligada directamente a los ritos del teatro, que son el ejercicio y la expresión de una necesidad mágica espiritual.¹

Eso había sucedido: ellos desgranaron su "rito necesario" y fui "iniciado". La energía de las fuerzas conjuradas me había poseído, yo era un contaminado, un hombre "despierto", resonador del iluminado de Artaud.

Necesitamos que el espectáculo a que asistimos sea único, que nos dé la impresión de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetirse como cualquier suceso de la vida, como cualquier acontecimiento provocado por las circunstancias.²

Desde aquel momento, cuando al finalizar las funciones de Teatro Inicial, alguien se me acerca para hacerme partícipe de su conmoción, le miro a los ojos, buscando el signo inequívoco de la irrepitibilidad.

ACTORES Y ALQUIMISTAS

Ambos existen en oficios de tinieblas, perdidos allá en la noche indevelable para las miradas, cuya finalidad es el dorado sueño de la transmutación, de la liberación del espíritu, posible sólo, mediante la realización de un dilatado viaje, lleno de tentaciones que instante tras instante, ofrecen la jugosa manzana del abandonar.

¿Qué ritual secreto se esconde detrás del inquietante nombre: **Paisaje con lagunas en el espejo**? ¿Qué ritual personal se encubre con el trabajo kinético de los actores, y "yace" sumergido en el rito mayor del "espectáculo"?

1) Artaud, Antonin. **El teatro y su doble**. La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1969.

2) Artaud, Antonin. Ob. cit.

Hacia esos "espacios" trato de "ver", y me siento como un niño que en un botecillo, sobre un mar picado, observa hechizado la parte sobresaliente de un iceberg, e intuye, no sólo la inmensidad de la porción sumergida, también la formación y el crecimiento infinito de esa porción.

Decido entonces, "iluminarlos" desde la Alquimia.

PREPARACION

Años de "soledad" desentrañando antiguas sabidurías que les obligan a quemar las naves y adentrarse en un laberinto impenetrable, provocador en el iniciado de una mirada introspectiva cuya consecuencia directa es el autodescubrimiento de energías insospechadas, entregadoras de la óptima conformación de sus cuerpos físicos.

Esta etapa termina cuando los iniciados logran el dominio necesario de las ancestrales palabras y la exacta conformación de seres duros como el hierro y flexibles como el acero, cuyas paciencias, humildades y fe, les abrirán las puertas de lo "innombrable".

INICIO Y DESARROLLO DEL RITUAL, PRIMERA FASE.

Todo está listo, entonces, comienza el "rito de las manipulaciones de la materia", para encontrar, reunir y dirigir la energía espiritual, en un accionar constante, repetido durante años, en una habitación especialmente preparada, para lograr la conjunción del cansancio de la materia con las condiciones favorables del universo. La repetición es la clave del éxito, repetir sin variación, acudiendo a la "paciencia sagrada" que provoca la "lenta condensación del espíritu universal", repetir hasta que se produzca algo extraordinario: "la señal esperada".

REALIZACION DE "LA GRAN OBRA", SEGUNDA FASE DEL RITUAL

...Comienza "la preparación de las tinieblas".

La repetición de las manipulaciones de la materia genera un fluido, una "esencia": la materia "transmutada". Lentamente o de golpe los "ejecutantes" ven la necesidad y el fin del largo camino, se les entregan los secretos de la materia y avisan los lejanos confines de la vida, cruzan el umbral, sus existencias se elongan, sus inteligencias y sus percepciones ascienden a un estadio superior, pasan a "otro estado del ser" y vuelan en otro estado de conciencia que les hace sentirse hombres "despiertos" observadores de la humanidad durmiente.

Los acercamientos generan el relámpago . . .

Más allá comienza el misterio, más acá no hay misterio, no hay esoterismo, no hay más sombras que la que proyectan nuestros deseos y, sobre todo, nuestro orgullo.

Pero como es más fácil contentarse con ideas y palabras que hacer algo con las manos con dolor y fatiga, en el silencio y en la soledad, como es más fácil y cómodo buscar refugio en el pensamiento llamado "puro" que luchar a brazo partido y cuerpo a cuerpo contra el peso y las tinieblas de la materia, muy pocos toman este camino del claroscuro y lo interminable, prefiriendo las avenidas iluminadas y tumultuosas que retornan siempre al punto exacto en el que comenzaron, eternamente.³

El Vals del minuto, La nana, Nelson Rodrigues, Samuel Beckett y la "gestación-obtención" de Paisaje con lagunas en el espejo: espacio infinito.

3) Pawuels, Louis y Jacques Bergier. *El retorno de los brujos*. Barcelona, Plaza & James Editores, 1962.

Coexistiendo, sin verse mutuamente, en el camino de tenebrismos y selva, abierto por la luz del derrumbe del Tercer Reich y el fin de la II Guerra Mundial, hacia la segunda mitad del siglo veinte, **Vals del minuto** y **La nana**, son dos caminantes generados por los dramaturgos Nelson Rodrigues y Samuel Beckett, cuyas escrituras y vidas respiraron el mismo "aire del tiempo" cargado de sucesos terriblemente presagiadores de este cataclísmico fin de siglo, ante nuestros ojos hoy, que los llevaron, desde continentes lejanos entre sí, a emprender el viaje prohibido hacia lo insondable del hombre, oculto tras sus instintos, su angustia, su náusea, su desesperación y su espanto; viaje que provocó

recibiera el brasilerero, en su país, el título de "escritor abominable" y nombrara él mismo: "Teatro Desagradable", a uno de sus principales ciclos dramáticos, mientras el irlandés alucinaba a toda Europa con sus seres nacidos de la imprevisible pócima obtenida con dolor de alquimista, en la que los "Catadores" dicen haber degustado la esencia de los espíritus: nonense, romántico, dadaísta, surrealista y existencialista.

Y es precisamente en esta isla-crisol, en este espacio de confluencias, sobreposiciones y cruzamientos que habitamos, donde se encuentran los caminantes: **Vals del minuto**, **La nana**, Nelson Rodrigues y Samuel Beckett. ¿En qué otro lugar podría suceder? Si este es el lugar-llave del portón de los encuentros y los desencuentros, desde aquel remotísimo y actual año de 1492.

Sucede entonces el espectáculo-encuentro:

En un claroscuro de sugerencia "barroca", un guía, "demiurgo" develador, acerca a nuestros sentidos dos seres, interpreta en vivo una versión para violín del **Vals No. 6**, de Federico Chopín, que hurga en el interior del espectador y hace aflorar la tormentosa vida del músico y el infausto sueño del Romanticismo, colocándonos en posición vulnerable para la penetración de dos destinos humanos femeninos: inicialmente el del personaje de **Vals...** y luego el de **La nana**; vidas trucas, inacabadas en diferentes momentos.

Es precisamente ese olor de lo no realizado, lo que nos lleva a presentir las innumerables posibilidades, los infinitos proyectos de ser que nos muestran su inasible cabellera durante un instante, para hundirse después en la impasible laguna de los caminos perdidos, sobre la que flota el rostro asombrado, a duras penas atrapado, por el hombre, que le tocará llevar, como única posibilidad, por la vida.



Primero, Cirenaica Moreira es la niña, desnuda la extroversión de su vida, lanza su energía en un círculo de fuego, se vale de objetos y de su gran capacidad para convertir la manipulación en rito. Muñecos, espejo, calavera (que se convierte en una fortísima y subyugante cita a Hamlet), casa de juguete; adquieren el accionar atormentador de objetos de culto, en una ritualidad hermética, resonante y sobreacogedora que arrastra al personaje hacia el desconcertante habitat de la nada, donde le aguarda la mansa y nerviosa entrega del cordero sorprendido por el cuchillo de alaridos que un asesino oscuramente relacionado con las sombras, agita relampagueante.

Luego, un espacio de oscuridad para las recurrencias de las sensaciones.

Retorna el claroscuro, y el "demiurgo" nos convoca, devela ahora el otro ser: el de **La nana** (Yamira Díaz), figura "hierática" que lleva en su cuerpo la huella de lo intemporal, la espiral eterna del transcurrir introspectivo en el espacio de la memoria. Juego de confluencias entre la voz en off de la actriz que adquiere poderes de obicuidad y su cuerpo, "generador" de las palabras fluyentes hacia el espectador convulsionado por la indeleble huella de los impactos en su sensibilidad. Historia fragmentada, con tiempos de oscuridad entre una andanada y otra de palabras cada vez más aguzadas, para avivar el fuego desde lo profundo y asomar al espectador a los remolinos del ser que late ante sus ojos, dolorosamente en el filo de la imposibilidad, ese hilo de Ariadna hacia la muerte.

A todo lo anterior "mezclado" y "macerado" en el crisol, Teatro Inicial agregó diversas sustancias sospechosas: los colores blanco y negro, un vestuario que logra por oscuros caminos, sobresaltar, crisar, con un cierto "ruido", "desajuste" y "desbordamiento", al

espectador; otorgando una pátina de intemporalidad a los personajes y sucesos, una banda sonora sobreacogedora que conjura insospechadas presencias: Chopín, los fantasmas de una misa renacentista, la "terrible" presencia de Mozart con su **Réquiem** y la voz de alucinación que inventa Mario Lanza, en la **Furtiva lágrima**, de Donizetti para cerrar el paisaje.

Estas sustancias fueron nuevamente "mezcladas" y "maceradas" hasta homogeneizarlas y obtener una construcción que fue "nombrada" gracias a un ritual de asociaciones, de acercamientos rápidos:

El paisaje son los otros, es el espacio, el ámbito poblado por el espíritu humano. El espejo soy yo en un ámbito ajeno, el "yo soy otro" de Rimbaud, el espejo soy yo observándome desde mi imagen. Las lagunas son también el espejo, el reflejo que salta sobre nosotros desde la pupila, espacios de silencio, espacios en blanco, subconciencia, grito...

Y al final, **Paisaje con lagunas en el espejo**, "oficio de tinieblas", salvado para nosotros y para él mismo, en el acto "agotador" de repetirse eternamente sin posibilidad de abandonar; hasta que el relámpago irrumpa y "la Gran Obra" se realice en todos los oficiantes: actores y público.

Fluye, entonces, dentro de mí la "asociación final".

... pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verás, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad...⁴

4) Lezama Lima, José. **Paradiso**. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1991.

EL AVARO

diversión y reflexiones

Roberto Gacio

A través de las últimas décadas se ha insistido tanto en nuestro país como internacionalmente en la existencia de tres enfoques fundamentales al seleccionar y llevar a escena un clásico.

Pudieran resumirse los mismos en: el tratamiento de respeto absoluto al texto y por consiguiente su reproducción fiel que pretende crear una reconstrucción más propia de un museo. Por otra parte, también se conoce lo que podríamos denominar rompimiento casi total con la tradición de una obra clásica y su transformación en un espectáculo muy actual. Esa ruptura conduce a una visión bien diferente que se remite sólo a las esencias para establecer un discurso otro, de plena vigencia.

Una tercera variante consiste en rea-

lizar la apropiación del original del autor, añadirle modificaciones lingüísticas más recientes y apoyarse en un punto de vista más contemporáneo y contextualizado para su puesta en escena, sin quebrar los principales cánones clásicos. A este último modo se adscribe la versión del director Luis Brunet para **El avaro**, llevada a escena por Teatro Estudio en la sala Hubert de Blanck.

Jean Baptiste Poquelin, llamado Molière (1622-1673), autor, director y actor, logró con personajes arquetípicos fustigar vicios, costumbres y formas de vida que inspirándose en la realidad que le tocó vivir, trascendió hasta lograr su actualidad en estos tiempos. Siendo capaz aún hoy, de suscitar enriquecedoras reflexiones sobre el ser humano y su comportamiento dentro del entorno social.

fotos: MAQUEIRA



Esta nueva puesta en escena -recordamos la primera enfrentada por actores cubanos en 1948, a cargo de la ADAD y con posterioridad su estreno, del tipo llamado de la reconstrucción minuciosa de época, por el Teatro Universitario en la década del 60 y cuya dirección se debió a la desaparecida profesora y directora Elena de Armas- deja bien sentadas las diferencias entre amos y criados. Además posee la peculiaridad de ofrecer un final abierto, en el cual la palabra última corresponde al espectador en cuanto a dilucidar el planteamiento que desde el prólogo sostienen los servidores acerca del sistema de valores predominantes en aquella época.

El concepto espacial se apoya y sintetiza plásticamente en dos teloncillos que manipulan los criados -uno reproduce a un Cupido, otro a la Fortuna con una cornucopia de la que brota un generoso chorro de monedas- esos elementos escenográficos develan y ocultan escenas según convenga a sus posiciones frente al conflicto, del cual son los primeros receptores. Esos fundamentales resortes decorativos, conseguidos con belleza y conceptualización por el diseñador Rogelio Díaz Cuesta, contribuyen a dinamizar la representación y otorgarle fluidez cinematográfica.

Quedan expuestas ante el público algunas inquietas interrogantes:

¿Prevalece en este contexto la ambición por la riqueza o la búsqueda del amor? ¿Es **El avaro** solamente el retrato de un carácter o es el cuadro crítico de una familia burguesa o aburguesada?

¿Es Cleonte -el hijo- un héroe positivo al uso que se enfrenta a su avaro progenitor, o es otro avaro en ciernes igualmente mezquino con los que lo sirven? ¿Sólo rinde Harpagón veneración al oro o es ésta una aberración más generalizada, como parece sugerir el final -tras el saludo de los actores-

en que todos los personajes corren tras la arquilla de Harpagón?

He ahí la importancia de lo que nos comunica la obra y su discurso espectacular, la cual sirve de espejo para ver reflejadas las tendencias de algunos ambiciosos, de quienes deslumbrados por las riquezas, llegan a desdeñar principios o posiciones más justas en pos del lucro personal.

A estas preguntas y a otras muchas deberán responder los asistentes al teatro y para esclarecer esas ideas el espectáculo plantea a partir de sus códigos estéticos todo un arsenal de propuestas que responden al tejido idiomático de los realizadores, hombres bien insertados en su tiempo.

Las principales cuestiones giran alrededor de las relaciones humanas condicionadas por intereses mezquinos, incluyéndose por supuesto las correspondientes a la familia, a la sociedad y las amorosas, entre otras. Pero además se exponen las referidas a las conveniencias sociales condicionadas a la conducta humana, la fragilidad de lo que hoy llamamos: hipocresía social (doble moral). Y sobre todo, la presencia del dinero como posible búsqueda de la felicidad.

Seres deformes se presentan a nuestros ojos dentro de una farsa que denota ribetes absurdos, con un nítido fondo de comedia, esta última preside como tono general la puesta.

Se pudiera hablar de logros plausibles en cuanto al acercamiento del lenguaje del autor, sólo se es fiel en la representación al **preciosismo** de Molière en las situaciones de la mencionada doble moral de los personajes.

Una manera de escenificar las tensiones crecientes entre amos y sirvientes se encuentra en la alambicada coreografía de Irida Malberti que coadyuva con creatividad y también se integra a la dirección.



La estructura original de la pieza se varía, al mezclar escenas y crear otras -en las que no se añade texto- sino que se aplican diseños de movimientos que transparentan los propósitos sin alterar el original, insistimos, pues, en el valioso aporte, de las reflexiones sobre patrones de conducta social que se infieren de la *mise en scène*.

Esta puesta ayuda a reafirmar el necesario espacio en nuestro panorama teatral por un teatro clásico tratado escénicamente de un modo contemporáneo, aspecto enriquecido por la banda sonora surgida del talento del prolífico compositor Juan Piñera, artífice de la música para la escena.

La recreación musical imprime vigor, facilita los cambios escénicos y proporciona el clima lúdico tan necesario al texto molieresco.

Eso sí, habría que incidir aún más en la puesta acerca del humor que no está del todo presente en algunas situaciones que lo demandan, esto tiene que ver con la dinámica del juego actoral y corresponde tanto a aquellos como al regisseur. Será beneficioso insistir en lo paródico y en lo irónico del enredo contado.

Dentro del reparto hay tres figuras que marcan quizás el objetivo direccional que francamente se inclina más hacia la comedia que hacia la farsa. Ellos son: el criado interpretado por Luis Otaño, el actor acierta en su burla sutil, penetrante y sobre todo en la concepción de la parodia que realiza de su amo. Su actuación se inscribe entre las mejores de su carrera. En cuanto a Frosina interpretada por Corina Mestre, (esta relevante actriz) brinda en el mismo tono del anterior, una tarea actoral rica en matices tanto en las intenciones como en su desempeño corporal -elabora movimientos felinos- así como en su plena mímica facial. Por otra parte responde a la constante interiorización a la que nos tiene acostumbrados. Dejamos para el final al protagonista, Harpagón, al cuidado de Pedro Díaz Ramos, un actor de larga y fructífera trayectoria, quien retoma algunas cualidades de la caracterización que desarrolló en Teatro Universitario Rafael Ugarte. Pedro fue alumno de ese centro de estudios y la enriquece con la profundización psicológica demandada en nuestros tiempos. Además atiende la incorporación del contrahecho físico del arquetipo y su desempeño se corona también por la inteligente comprensión de las múltiples y vertiginosas transiciones.

En la escena del monólogo comprende lo que muchos intérpretes aún olvidan: vivir los conflictos y dejar lo humorístico como necesario resultado. Por lo que su protagónico huye totalmente de esquematismos, de la búsqueda desesperada de la comicidad. Un desempeño que pudiera calificarse de convincente visualización de un personaje paradigmático.

El avaro, en ésta su más reciente presencia en nuestra escena, deviene en un entretenimiento pletórico de agudezas y saludables aires de contemporaneidad.

SOÑAR EL MUNDO

Waldo González

El teatro para niños -que no "infantil", toda vez que el término convoca, para algunos tendenciosos, un tinte peyorativo- es, por fortuna, noticia común en las carteleras de no pocas de nuestras salas. Se sabe que sólo a partir de los primeros años de la Revolución pudo desarrollarse esta **especialidad**, la que contó, hasta la década del 70, con estudios **especializados** (y subrayo, otra vez, el término a propósito) en varios centros, particularmente en la escuela Nacional de Teatro -en la Escuela Nacional de Arte, cuyos primeros 30 años celebramos en diciembre pasado-, donde quien escribe estas líneas, junto a María Elena Espinosa, Elvira Cervera, Susana Turiansky, Rubén Urías y otros **especialistas**, pudo disfrutar de la alegría de la enseñanza (algo -otro aporte- generado y desarrollado entre los creadores, también, a partir de la Revolución) en aquella inolvidable Cátedra de Teatro para Niños.

Por fortuna, además, tal práctica en la escena destinada a los niños a lo largo de tres décadas, hoy se ve con hechos, en diversas puestas, de calidad indudable. Y no me refiero sólo al Teatro Nacional de Guiñol, nuestro colectivo de más larga vida y rigor en tal sentido (que ahora, también, cumple sus primeras tres décadas). No, hay otros proyectos que demuestran con su laboreo el sedimento dejado, sobre las tablas, por la praxis de mucho esfuerzo antecesor.

Estas reflexiones tienen mucho que ver con lo visto durante los últimos años en los numerosos escenarios que, para su alegría y -¿por qué no?- enseñanza, tuvieron a su alcance los pequeños. Y tiene que ver, no menos, por supuesto, con una puesta que



fotos: ARMANDO ZAMBRANA

desde diciembre último atrae la atención e incita el aplauso agradecido de la grey infantil que asistió, primero, al Teatro Pionero -donde fuera estrenada- y, luego, al Cine-Teatro Astral donde estuvo hasta mucho después.

Sí, en principio, **El gato manchado y la golondrina** ha sido y es una incitante atracción del Proyecto Integración, dirigido por Raciél M. Reyes, compuesto por intérpretes provenientes de diversos medios: titiriteros, actores-cantantes del Teatro Musical de La Habana, actores dramáticos y graduados del ISA, entre otros. Y esto lo recalco, pues tiene mucho que ver con el resultado de una puesta como ésta que, con asiduidad, combina títeres, canto, coreografía y actuación, en una constante atmósfera lúdico-musical que concita el interés de los breves espectadores, a quienes los intérpretes no dejan perder la atención ni un instante por ese **tempo vivo**, ágil, buscado afanosamente por Reyes en la dirección artística. Y ello, ya de hecho, es una de las virtudes de su entrega.

Como valiosa es la música de un Ede-sio Alejandro desconocido en ésta, su nueva faceta de compositor de teatro para niños, si bien ya el público sabía de sus andanzas en lo que pudiéramos definir como "cine para jóvenes". Me refiero, por supuesto, al filme **Clandestinos**, de Fernando Pérez, lograda cinta en cuyo éxito tuvo mucho que ver la partitura del aún joven músico. En esta ocasión, Alejandro parte de sonoridades contemporáneas, "aptas", por su familiaridad en el oído atento de los niños, para ese público y para una puesta como ésta, concebida con ese ritmo ligero al que ya aludí atrás. Con agradables baladas en hermosos arreglos del propio creador, el lirismo de la concepción escénica se acentúa, gracias además a los textos de las canciones (a cuenta de Reyes) y a la atmósfera general de obra y puesta, no menos poéticas -al margen de los valores que se defienden- y muy apropiados para la infancia.

A partir de un cuento "ignorado y olvidado" -como diría Jorge Zalamea-, del destacado narrador brasileño Jorge Amado, Reyes elaboró una pieza sen-

cilla, sin grandes pretensiones y que, sin abandonar la trama original, ya de por sí edificante para los niños, la dotara de mayor teatralidad, con el suficiente número de acciones, peripecias y, claro, un conflicto enriquecido, acorde con el nuevo medio al que se destinaba el relato en su apropiada adaptación.

Dicho texto ha sido desarrollado, también -lo que no es menos singular y decisivo-, con frases y "derivaciones" idiomáticas actuales que aportan no poca simpatía a distintas situaciones, gracias a un humor general y no sólo "infantil", tal acontece en ocasiones con otras puestas pacatas, ñoñas, en fin, insulsas por su irrespetuosidad hacia un público que jamás es tonto ni tan ingenuo como pretenden algunos.

Más bien inspirado en los personajes que en el cuento mismo, Reyes elaboró un texto de valía por su "mensaje" de eterna vigencia, como suele suceder en las mejores creaciones literarias y escénicas para este sector, sensible, ávido de impresiones como una fina lámina que acoge todo. De ahí, el cuidado que pone Reyes en, qué ofrecer a ese público, sin que por ello piense en una campana de cristal como negativo lugar de retención o enclaustramiento.

De acuerdo con la línea de Integración (la combinación de técnicas escénicas afines, como muñecos y actores en escena, entre otras), la puesta intenta entrelazar, además, la experimentación y el carácter popular en busca de una **poética de lo cubano**, según me confesara Reyes. En tal sentido, pienso que el pivote esencial en el resultado es lo popular -que no lo populista-, ya que, sin querer ni afectar un relato originado en Brasil, un lenguaje de lo nuestro define **El gato manchado y la golondrina**.

Los actores se desenvuelven bastante bien, con sus voces entrenadas para el canto y con la necesaria aptitud



para los movimientos. Así, el Padre (Waldo Soto y David Alberich), la Madre (América Cruz), la Serpiente (Mónica Recio), el Sapo (Amelia Enríquez) y el Ruiseñor (José Nolazco), sin olvidar los "protagónicos": la -bella-Golondrina (Ivonne Ramírez) y el Gato (Pablo Díaz y Reynaldo Goeth), por sólo mencionar los esenciales, aunque bien vale la pena destacar por su gracia el Loro (Camilo Tamayo) y las Flores (Teresita Martínez). Claro, en ocasiones, al parecer imbuidos del entusiasmo general provocado en los intérpretes por la buena acogida de los niños, tanto disfrutaban con su labor que, algunos -como el Sapo de Amelia Enríquez y el Loro de Camilo Tamayo-, "pierden los estribos" y explotan demasiado lo gutural mediante excesos de voces agudas, que devienen en ocasiones gritos indefinidos, lo que deben cuidar los intérpretes, dotados de todas formas de indudable -buen-humor por su logrado cometido.

Los diseños de Nilza Reyes son sobrios, comedidos: no desputa en ellos la imaginación del público a que va destinado el **espectáculo** -que tal es **El gato manchado y la golondrina**-.

De cualquier modo, cumplen su función, si bien no están al nivel de la música, pongamos por ejemplo, dadas sus cualidades ya apuntadas, o de la propia puesta, grata, ligera, siempre bien acogida por los niños, como constaté en más de una ocasión.

El gato manchado y la golondrina resulta, a mi modo de ver, una oferta de indudable mérito, fundamentado en el entusiasmo de un joven colectivo que tiene muchos deseos de hacer, y hacer bien. Por aquí anda su principal virtud. Se podrían haber logrado aún mejores resultados, ¿quién lo duda? Pero, para ser un trabajo inicial en medio de carencias bien conocidas por todos, pienso que vale el esfuerzo del Proyecto Integración y del aún más entusiasta e incansable Raciél M. Reyes. Por último, confío en que de tales características saldrán -seguro-puestas aún mejores. Como dice en su parlamento uno de los personajes, ellos quieren "soñar el mundo", y lo hacen, en lo que parece ser la premisa de este **espectáculo poético-escénico** y del propio colectivo que lo hace posible.

EL LADRON

espectáculo inconcluso

Omar Valiño

Con la puesta en escena de **El ladrón**, de Salvador Lemis, dirigida por Alberto Durán, el Grupo Teatro Escambray continúa una línea de trabajo que se dirige a un replanteo de sus tradicionales códigos teatrales. Iniciada ésta hace casi diez años con **Molinos de viento**, de Rafael González y puesta en escena de Elio Martín, que representa la más clara ruptura entre dos grandes etapas de trabajo en la trayectoria del colectivo.

En **Molinos de viento** (fines de 1983) el Teatro Escambray saltaba por primera vez al planteo de problemas que estaban fuera de los límites de su espacio natural. No se trataba de olvidar los temas que interesaban a la zona donde se ubica el grupo, por el contrario, la obra misma tomaba como referente más inmediato las investigaciones realizadas en las escuelas de la región; como tampoco de volver a la una y otra vez discutida universalidad del teatro del Grupo, sino de subrayar la ruptura que se produce con el espacio de su comunidad. Las problemáticas a las que se remitía **Molinos de viento**, la forma de abordarlas y, sobre todo, el tratamiento textual y de la puesta en escena; abría las puertas, sin olvidar a su público habitual, a un contacto mucho más amplio en el contexto nacional.

En definitiva, cada obra expresa en sí misma los signos constantes o de cambio que se operan en el proceso general de un grupo. A **Molinos de viento** la precedieron **La emboscada**

y **Los novios**, ambas de Roberto Orihuela.

La primera, calificada como "obra cerrada", constituía la culminación, el "cierre" de la temática de la lucha contra bandidos -problema que hacía tiempo había desaparecido de las montañas del Escambray-, y se dirigía más a las connotaciones éticas e individuales que produjo este conflicto. La segunda comenzaba a explorar el mundo de los jóvenes, realidad que irrumpía en la zona y en el país con una fuerza inusitada.

Sin embargo, tanto en **La emboscada** como en **Los novios** observamos un tratamiento escénico basado en los códigos culturales de la comunidad en la que se enmarcaba el Teatro Escambray y esto no es más que una característica esencial de esa primera gran etapa de trabajo. Sin ilustrar, el teatro del Grupo Escambray se sirvió del material que le facilitó la zona. En escena: la presencia reelaborada de los giros del habla popular campesina, de sus signos más representativos -vestuario, música, estilos de decoración, objetualidad-, su cultura en general, así como los asuntos y temas que constituían el eje de sus preocupaciones, y que le permitieron al colectivo establecer una comunicación efectiva con la comunidad. Esta era, al mismo tiempo, base del hecho teatral y destinataria de una acción cultural con objetivos muy amplios. Todo esto conformó un código de expresión es-

pecífico, un "estilo" reconocible para el espectador, el cual comienza a ser subvertido en **Molinos de viento**, continúa con **Accidente y Fabriles** -analizarlos aquí rebasaría el espacio y los objetivos de esta crítica-, y llega hasta **El ladrón**.

Consecuente con esa trayectoria, a la puesta en escena de **El ladrón** la define la conflictualidad entre el viejo código y las proyecciones de su ruptura. De ahí que con ella se asista a un espectáculo inacabado, reflejo del propio proceso en el cual continúa trabajando el Teatro Escambray.

Basado en un texto desigual, donde la hermosa idea que lo centra no puede esconder las fallas dramáticas que presenta y donde un cierto tono "denunciativo" (contestatario) de la problemática que refiere limitó la posible profundidad en el análisis del tema. Es por ello que a veces se tiene la impresión de una pieza a la que el paso del tiempo le ha hecho daño. En general, parece una obra escrita con premura que posteriormente no se trabajó, razón por la cual la farsa que el autor plantea como género de la obra nos remite más a una imposición final que a un propósito o concepción inicial de la escritura.

Entonces, una primera virtud de esta puesta en escena es haber asumido ese carácter, si se quiere, inconcluso de la pieza y haber trabajado sobre ella para mejorar la estructura, la calidad literaria del texto y despojarlo de las referencias más inmediatas a fenómenos y circunstancias pasajeras. Aún así hay dificultades que resultaron insalvables.

El ladrón entreteje tres líneas de desarrollo argumental: la primera, pudiéramos denominarla la obra, es decir, la historia central que cuenta la búsqueda por diversos personajes (Madre, Padre, Amigo, Comisión de atención a los jóvenes) de Angel, un joven que ha robado algo, lo cual no

sabemos qué es; la segunda, el ensayo de una obra en el lugar donde se ha producido el robo, un teatro; la tercera, el cuento -o parte de éste- de **La bella durmiente**, la pieza que se ensaya en el teatro. Estos tres hilos de la acción, divididos arbitrariamente en función de la crítica, confluyen hasta revelarnos el "suspense" de la trama. Angel es perseguido porque ha robado un beso a la Bella durmiente en medio de una función teatral. Al final, acosado, sin encontrar una comprensión real y una comunicación con sus padres, ni ser ayudado por sus amigos se suicida.

Lo anterior sucede en la historia real de **El ladrón**, sin embargo mediante el intertexto presente en la obra, el cuento de **La bella durmiente**, la fantasía logra el intercambio de roles y la princesa, la actriz a la que Angel había robado el beso le devuelve éste, retornándolo a la vida. Como en **La bella durmiente** el hechizo se rompe mediante un beso. Sin embargo, el **happy end** de los cuentos de hadas no se convierte aquí en un pacto falso con la realidad, sino que re-significa, subraya la decisión final de Angel: el suicidio como última solución ante la situación que enfrenta.

La puesta en escena enfatiza la pertenencia de Angel a un grupo de rockeros con determinados comportamientos marginales en nuestra sociedad, debido a la incompreensión de las familias y otras estructuras sociales con respecto a fenómenos como éste. Esto contribuye a ser más comprensible, desde el punto de vista de la obra, el suicidio de Angel que no está plenamente justificado. En este sentido, el juego con el intertexto coadyuva a salvar este aspecto fundamental, puesto que convierte al suicidio en algo que es y no es.

Desde el punto de vista de su construcción teatral **El ladrón** aprovecha la situación del ensayo presente en la obra para hacerla extensiva como



concepto al montaje, por lo que el espectador recibe la impresión de un espectáculo en el que no se le pretende sorprender, donde no hay "trucos", ni bambalinas, sino que éste se construye ante sí mismo. Es decir, hay un continuo mostrar de la convención teatral, de los objetos que van a ser utilizados por los actores, al mismo tiempo que los "decorados" son cambiados por estos ante la vista del público. Además, el vestuario es simplemente la ropa que cualquier actor puede vestir para ensayos. También un personaje es una especie de auxiliar de limpieza del teatro que, casi siempre presente, relativiza el eje de acciones centrales del espectáculo, interrumpe a los personajes, les alcanza objetos a los actores, realiza comentarios, hace a regañadientes sus tareas. En el mismo sentido el diseño de luces se comporta como en un ensayo, las luces no caen en el momento o en el lugar adecuado. También el diseño escenográfico insiste en presentarse con aspecto de vólcero, de algo no acabado, las telas cuelgan rasgadas, rotas como para acentuar que **El ladrón** ocurre detrás de la realidad mostrada por los periódicos. Las telas, sus colores y diseños están dibujadas como sobre periódicos Granma.

Todo esto redondea una coherente visión, que apuntaba anteriormente de relación texto-escena, como de espectáculo presto a estrenarse, inconcluso todavía. Hay una voluntad consciente de mostrar el juego con la convención, con el teatro, aunque se discorra sobre temas muy serios. El logro de una teatralidad con cualidades particulares como el juego, la ironía, la cita, el intertexto, el humor, que no son aquí regodeos de moda, sino códigos dramáticos, permiten un correlato de la acción que actúa sobre el código general del grupo (su estilo) relativizándolo, situándolo en una nueva condición.

Sin embargo, se puede seguir traba-

jando, en esa dirección para resolver algunos problemas, como el apreciable desbalance que se observa entre una mitad y otra del espectáculo. En las primeras escenas de la obra -cuadros de la Madre, del Padre, los Novios, los Amigos- son más visibles las dificultades derivadas de la escritura. Al "suspense" de no saber con exactitud qué ocurre se suma una elaboración de las escenas donde el conflicto con el personaje referido y las problemáticas internas de los restantes personajes quedan semi-dibujadas, esbozadas, provocando una pérdida en la atención del espectador. A esto se agrega que es aquí, en esta primera mitad donde todos los actores no son capaces de dominar el código sobre el que se construye la puesta en escena. Y este punto es clave porque sólo el actor, mostrando la convención, estableciendo la relación que exige el espectáculo para con sus demás signos, concientizando el tipo de narración irónica, humorística predominante, extrañando la situación en la que representa, subrayando sus acciones, puede revelar la nueva condición de lenguaje que se traza **El ladrón**. No obstante esto último, la coherencia general del montaje hace visible para el público el novedoso código, pero de lograrse un pleno dominio actoral se completaría el discurso teatral del espectáculo.

En definitiva, lo anteriormente señalado transparenta la potencialidad de contradicciones en desarrollo al interior del proceso de trabajo del colectivo. Son las huellas de una "pelea" por una permanente actualización, no por asechanzas a la moda, sino por la consecuencia con un proyecto que permanece vivo, por la correspondencia con la época que integra las nuevas problemáticas, las necesidades del público y la búsqueda de otros modos de expresión. En fin, el ansia imprescindible del Grupo Teatro Escambray por comunicarse con sus espectadores, por no abandonar una relación de veinticinco años.

TEATER ALLENA

saltando sobre el idioma

Freddy Artiles

foto: HECTOR MOLINA

El teatro puede hacerse con mucho o con poco, con abundantes recursos o con ninguno. De cualquier manera, aparte del disfrute estético y el universo espiritual que toda obra de arte debe ofrecer a sus receptores, quizás el objetivo último de este arte sea establecer esa comunicación directa entre seres humanos -los actores y el público- que ha sostenido la vigencia del teatro desde sus orígenes rituales hasta estos días de cine, televisión, videos y computadoras.

En el caso del teatro para niños esta comunicación se hace quizás más necesaria y difícil, sobre todo si la palabra -que a pesar de los esporádicos embates que ha sufrido sigue siendo un componente capital del teatro- no cumple del todo su función al expresarse el actor en un idioma incomprendible para sus espectadores.

Mas si lo que representa ese actor es un cuento escrito en el siglo XIX en el que la palabra resulta esencial para transmitir los avatares de la acción y el contenido ético de la historia, y a pesar de la barrera idiomática se produce la imprescindible comunicación, quiere decir que en ese acto teatral hay un numen, como una cálida hoguera que propicia y cumple con éxito la noble misión del teatro.

Y tal fue lo que sucedió con la representación de **Klass el Grande y Klass el Chico** por el Teater Allena, de Suecia, dentro de la muestra teatral paralela al XI Congreso de la ASSITEJ, celebrado en La Habana entre el 22 y el 28 de febrero de 1993.

Teater Allena significa, en sueco, Tea-



tro Solo, y el nombre se debe al hecho de que el único actor de la compañía es Lasse Akerlund, quien durante diez años ha venido ofreciendo un amplio repertorio de espectáculos para niños basados con frecuencia, como en este caso, en cuentos del brillante escritor danés Hans Christian Andersen.

Dentro de la abundante divulgación que ha tenido en nuestro país la obra de Andersen, **Klass el Grande y Klass el Chico** no es un cuento tan conocido como, por ejemplo, **El patito feo**, **La sirenita**, **El soldadito de plomo** o **Pulgarcito**, por sólo citar algunos. Por otra parte, si esta historia, en lugar de haber sido publicada hace más de 150 años y tener la marca de calidad de un clásico, hubiera sido escrita ahora por un autor contemporáneo, sin duda habría horrorizado al más desprejuiciado especialista en literatura infantil, pues, aunque sin olvidar el humor, son la ambición, la

codicia, la envidia y el odio, los rasgos humanos que se manejan en la trama, sazonados con el asesinato y algún intento de suicidio.

Yes que Andersen fue un gran escritor humanista que pintaba las peores pasiones humanas como componentes del mal para oponerlas al bien y hacer que éste mostrara sus ventajas y triunfara tras una fuerte lucha. O sea, Andersen fue un verdadero artista y escribía una buena literatura que era disfrutada por lectores de todas las edades, lo cual pudiera poner sobre el tapete una vez más la pregunta que se han hecho tantos especialistas acerca de cuáles son los límites de la literatura infantil.

Sin embargo, los niños espectadores cubanos no captaron la mayor parte de estos aspectos tenebrosos de la historia porque el actor la contaba en sueco. O, mejor dicho, la representaba, pues si Lasse Akerlund se hubiera ceñido a la palabra y al gesto sería un narrador oral, mientras que se trata de un actor que emplea en su espectáculo recursos eminentemente teatrales. Y para explicar esto hay que analizar los elementos utilizados por el artista sueco en su trabajo.

Al principio decía que el teatro puede hacerse con mucho o con poco. En este caso se hace con casi nada, excepto un libro, un vaso de agua y una silla. A estos elementos el actor incorpora su propio vestuario (un pulóver de mangas largas y cuello de tortuga y unos flexibles tirantes) y, sobre todo, su voz, capaz de alcanzar los más diversos matices, así como una mímica depurada del cuerpo todo, y en especial, de sus manos.

Al inicio del espectáculo Akerlund abre su libro e informa, en español, que va a representar un cuento de Andersen en el que los personajes principales serán *Klass el Grande*, llamado así porque tiene cuatro caballos, y *Klass el Chico*, que debe su apodo al hecho de poseer uno solo.

La trama cuenta con cerca de una decena de caracteres, entre personas y animales, y a cada uno Akerlund le confiere una voz, una actitud física o un signo que elabora con sus manos. Por ejemplo, su mano derecha, con el meñique y el índice levantados y los otros dedos juntos y hacia abajo, acompañados de un mugido, sugieren una vaca que al final del espectáculo los niños reproducen con sus dedos.

En un momento dado, los tirantes del actor sirven para atar las patas de un animal, otras veces la manga del pulóver con un dedo fuera, a manera de nariz, representa a la abuela, y al final, el cuello del pulóver cubriendo la cabeza del actor indica que el protagonista se ha metido en un saco y se ha lanzado al río.

Muchos de estos significados escapan a la comprensión de los niños -y de los adultos que no conocen la historia- porque el soporte descriptivo de la palabra resulta ininteligible en una lengua extraña. No obstante, la voz -o las voces-, la flexibilidad corporal, el semblante expresivo, las precisas transiciones y la extraordinaria expresión manual de Lasse Akerlund mantienen al público infantil y adulto en silencio, prestando atención o riendo de buena gana cuando llega el momento.

Klass el Grande y Klass el Chico, del Teater Allena, parece un espectáculo que se ha depurado con el tiempo y cuyas sucesivas representaciones, en lugar de hacerlo rutinario y "cansado", como sucede a veces, han sacado a flote su máximo nivel de vitalidad y expresión. Y es por eso que, saltando sobre el idioma, puede recorrer la enorme distancia geográfica y cultural que media entre Escandinavia y el Caribe y mantener el interés o desatar las risas de un público atento que disfruta de una experiencia viva gracias a un actor, Lasse Akerlund, y a un vehículo milenario y por siempre vigente: el teatro.

INVENTARIO TEATRAL

La paloma negra.

Autor: Rafael González.

Obra en un acto.

Duración aproximada: Una hora.

Personajes: Seis masculinos y tres femeninos.
(Otros personajes episódicos.)

Un joven se pregunta dónde está, qué hizo; el lugar parece un hospital. La Madre lee a Mario una carta. El Padre ha escrito una vez más. Desde que abandonó el país no ha tenido noticias de sus hijos. A pesar de ser buen estudiante, Mario no puede estudiar Derecho.

Un joven se pregunta dónde está, qué hizo; el lugar parece una cárcel. La Mujer madura lee a Julio un poema mientras éste pinta dos cisnes en un estanque. El hijo hace lo que ha visto hacer al Padre. Julio viajará a Alemania por razones de estudio. El viaje significa la clave del triunfo y desenvolvimiento en la vida. De regreso, descubre que el Padre pintaba algo más que paisajes chinos cuando se encerraba en el cuarto.

Un joven se pregunta dónde está, qué hizo; el lugar semeja el vacío. El Hombre le trae a Narcizo una canción: *Imagline*. Narcizo no conoció a su madre, viajó a Alemania, tuvo un padre funcionario al que tronaron, su madre pegaba a los hermanos, nunca viajó al extranjero, su padre abandonó el país. A Narcizo lo crió su abuela desde que sus padres murieron en un accidente. El Hombre no quiere escuchar otra versión de su vida y lo abandona.

El juego del teatro en el amor.

Autor: Luis Alberto Rivero.

Obra en un prólogo, tres tiempos y un epílogo.

Duración aproximada: Dos horas.

Personajes: Cinco masculinos y cinco femeninos.
(Otros personajes episódicos.)

Romero aguarda en el parque la llegada de una joven. Don Juan lo aborda para aconsejarle cómo debe conquistarla. Por otra parte, a Julia tampoco le falta alguien que la instruya: la Prostituta le traza un plan de acción para capturar a su amor.

Desde un inicio la relación amorosa de ellos es motivo de preocupación para muchos: Don Juan, la Prostituta, La Muerte, El Diablo, Cupido y Venus. Cada cual se inmiscuye en la historia queriendo evitar o provocar situaciones que cambiarían el rumbo de los acontecimientos.

Romero y Julia, ajenos a todo, viven momentos clímax para su matrimonio, los celos, la rutina, el cansancio... hacen peligrar la estabilidad de la pareja. La historia va y viene, entra y sale del marco convencional de la representación para permitir que personajes y actores cuestionen los sucesos que acontecen.

Ya al final, Romero y Julia asisten a un juicio. Don Juan como Juez, la Prostituta como secretaria y los demás con su carga de satisfacción o no por el resultado de sus gestiones, pretenden dar el fallo final de este peculiar caso.

TABLILLAS

La Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC), institución no gubernamental, latinoamericana, de carácter pedagógico e itinerante, convoca al X Taller, propuesta para el mes de septiembre, con sede en Machurrucutu, ubicada en la provincia de La Habana, Cuba.

El Taller tendrá como tema: **RITUALIDAD Y TEATRALIDAD EN EL TEATRO LATINOAMERICANO**, y estará a cargo de destacados pedagogos seleccionados por la relación de sus trabajos con el tema a debatir.

Paralelo con el taller, se realizará un seminario teórico-práctico destinado a investigadores, críticos y teatristas interesados.

Además, los participantes a este Taller contarán con interesantes encuentros, charlas sobre la situación teatral en cada uno de los países participantes, muestras de videos, y podrán asistir a los espectáculos del Festival Internacional de Teatro, programada del 10 al 19 de septiembre, en La Habana.

Para mayor información dirigirse a la sede de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe:

Calle 1ra. #237 esq. a A apto. 131, piso 12. Vedado. Ciudad de La Habana, Cuba.



Nuestra publicación aprovecha esta ocasión para darles a conocer las actividades del CELCIT-Cuba en el segundo semestre de 1993:

- En mayo-junio se efectuará la **Jornada de Teatro Leído**, a fe de dar a conocer la dramaturgia iberoamericana.

Cada mes se dedicará a un país determinado, que a su vez leerá las obras de autores cubanos.

Se efectuará un día a la semana cada mes, en la sede del CELCIT (Línea 505 e/ D y E), invitándose a críticos, actores y directores de otros grupos teatrales.

- Están en preparación para el II semestre talleres dirigidos por los maestros siguientes:

Franklin Calcedo
(Chile-Argentina)
- Técnica actoral

Rodolfo Santana
(Venezuela)
- Dramaturgia

Felicia Canetti
(Uruguay)
- Técnica voz

Manuel Aguilar
(España)
- Organización y producción

Valerie Pelegri
(Francia)
- Expresión Corporal

César Oliva
(España)
- Historia, Sociología y puesta en escena

La prestigiosa institución de nuestro país, Conjunto Folklórico Nacional, arriba este año a su XXX Aniversario. Para celebrar tan importante fecha se dieron cita bailarines, músicos, coreógrafos, profesionales y aficionados, y teóricos de las más disímiles regiones del mundo en el Primer Festival Internacional de Folklore de La Habana, dándonos la más hermosa entrega de riqueza cultural de las artes populares.

Entre los objetivos primordiales del encuentro se destacan la divulgación de la cultura musical-danzaria, sus relaciones de carácter tradicional

con otros pueblos del mundo; conmemorar el 30 Aniversario de la fundación del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba; y establecer un encuentro quinquenal que permita un intercambio de experiencias de las proyecciones folklóricas teatrales y de las investigaciones de las culturas populares tradicionales.

Además de los acostumbrados Sábados de la Rumba, se programaron como eventos especiales: Exposiciones, Ciclo de Conferencias, Mesas Redondas, Simposio-Taller y espectáculos danzarios en los teatros Nacional y Mella de la capital.



teatro-celcit

CELCIT - Internacional

- Jornadas de Teatro Iberoamericano de Caracas

En agosto se realizará la V Jornada que será dedicada a Raquel Revuelta, que incluirá un ciclo de charlas, videos, películas sobre su persona organizada por la Dirección General del CELCIT.

Coincidirán estas jornadas con la Reunión Regional de Delegados del CELCIT de Caribe y Países Andinos.



La Facultad de Arte Teatral del ISA y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) convocan a críticos e investigadores teatrales a participar en el evento teórico 25 AÑOS DEL ESCAMBRAY: UNA LECTURA CRITICA que se celebrará a principios de octubre del año en curso en la Macagua, Manicaragua, Villa Clara, sede del Grupo Teatro Escambray.

El encuentro tiene como objetivo examinar, desde la perspectiva de hoy, el pasado y el presente del colectivo atendiendo a los diversos elementos y su proceso de trabajo, actualizar el estudio de los críticos con la de los participantes directos en esta experiencia teatral.

Con este evento se pretende consolidar y renovar el permanente diálogo que el Grupo Teatro Escambray ha sostenido con la crítica teatral cubana, para así contribuir a desarrollar las interrogantes y el análisis que, como resultado de una etapa, búsqueda y replanteo del trabajo teatral, y las relaciones con su entorno, han surgido en el Grupo, cer-

canos ya a los veinticinco años del inicio de su aventura.

Se podrá participar a través de ponencias que deberán ser remitidas a la sede del CNAE, hasta el mes de agosto: Calle 4 e/ 11 y 13, Vedado, Ciudad de La Habana.

Para una mejor orientación del curso del debate se sugiere tener en cuenta en la elaboración de las ponencias los siguientes tópicos:

- El proceso de fundación del Grupo Teatro Escambray.
- La Historia y desarrollo del colectivo.
- El legado artístico y cultural a la tradición teatral del país.
- La ubicación y permanencia del Grupo en el movimiento teatral cubano de hoy.
- Temas complementarios al eje fundamental del evento.

Esta sugerencia de carácter metodológico no obliga a seguir este orden, ni a detener el análisis en estos temas generales, como tampoco a ocuparse de todos ellos.

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible. América del Norte: 22.00 USD, América del Sur: 20.00 USD, Otros países: 24.00 USD.

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency. North America: 22.00 USD, South America: 20.00 USD, Other countries: 24.00 USD.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:
Please, mail your four-issue annual subscription request to:

EDICIONES CUBANAS
Obispo 527 esquina a Bernaza. Apartado Postal 605. Habana 10100.

o a la siguiente dirección
or to

REVISTA TABLAS
San Ignacio 166. Apartado Postal 297. Habana 10100.



Ediciones Cubanas

PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: *Literatura dramática*

Serie: *Literatura dramática Iberoamericana*

Serie: *Debate*

Serie: *Teoría y práctica del teatro*

N.º 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA
de Curtis Canfield

N.º 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN
ESCENA
de Juan Antonio Hormigón

N.º 3 LA OBRA DE ARTE VIVIENTE
de Adolphe Appia

N.º 4 TEATRO DE CADA DIA
Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso
Edición de Juan Antonio Hormigón



REVISTA TEATRAL DE LA ASOCIACION
DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

ADEE

Redacción: Caños del Peral, 5-4.º Dcho. 28013 MADRID



SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

. Espectáculos en las grandes salas . Unipersonales
. Teatro Danza . Clásicos en la escena actual
. Teatro Calle



**FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO DE LA HABANA**
Del 10 al 19 de septiembre de 1993

El teatro como expresión de las múltiples formas de relaciones
entre los hombres en el mundo contemporáneo.

**AHORA CON ESTE PASAJE
USTED LLEGA MAS PRONTO
A SU DESTINO**

Sin ocuparse de los trámites

**Desde este momento
su viaje a un evento o a un
espectáculo, por placer o
negocio, es cuestión de
minutos... y a los mejores
precios.**

**Así, mientras los otros
esperan, usted ya está
en camino.**

The logo consists of a stylized sun or wave symbol above the brand name. The symbol is composed of several curved, overlapping bands in shades of blue and orange. The brand name 'Sol y Son' is written in a bold, orange, sans-serif font with a black outline. The 'y' is smaller and positioned between the 'Sol' and 'Son'.

SOL y SON

LOS VIAJES

EN CADA OFICINA DE CUBANA DE AVIACION EN EL MUNDO

Of. Central: Calle 23 No. 64, La Rampa, Vedado, Ciudad de La Habana. Telefonos: 33-5159/33-3271/33-3385. Fax: 33 5150.
Telex: (51) 2307 XVCU SISTEMA GABRIEL SOL 22CU