

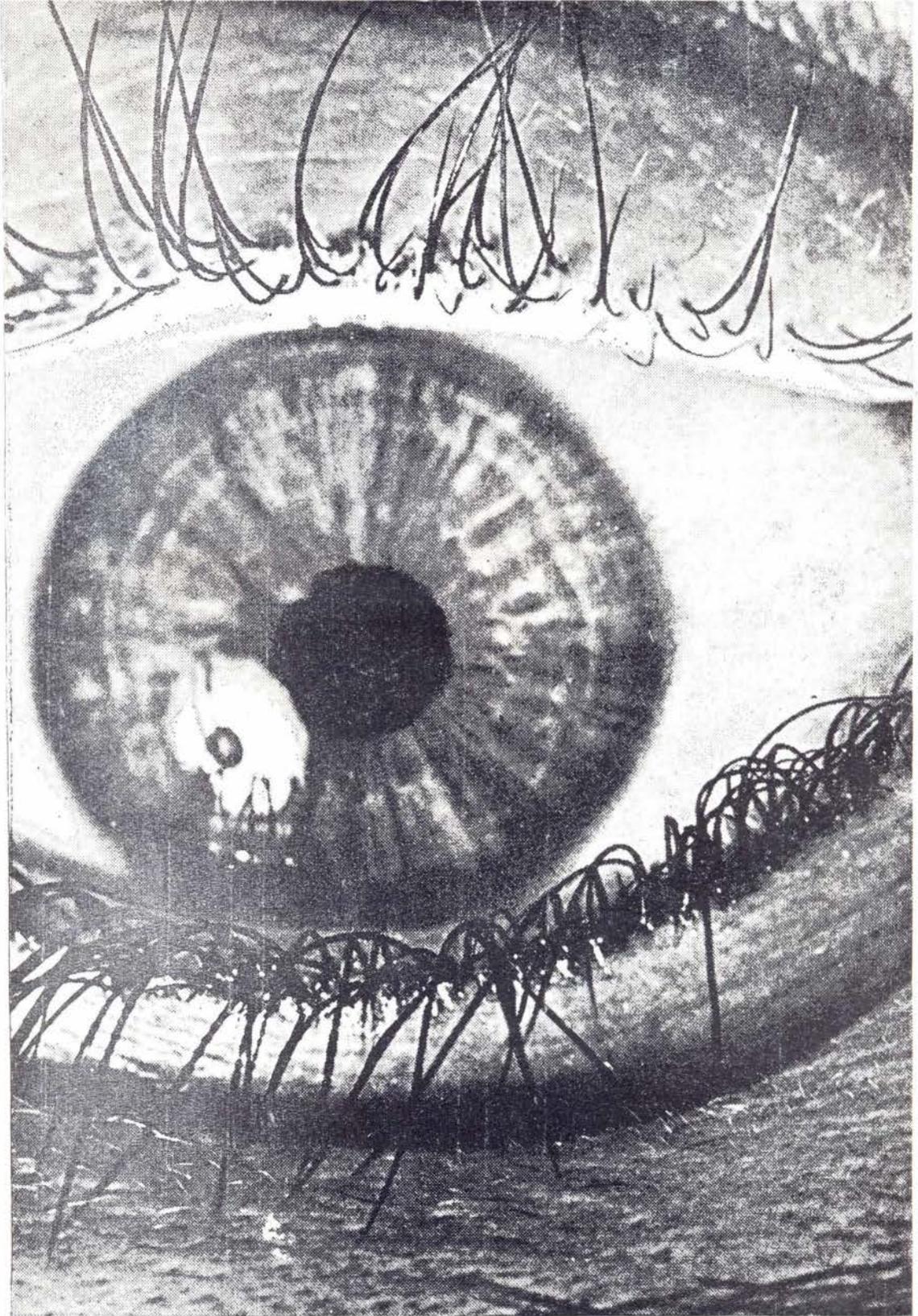
tablas



2/1982



El Conjunto Folklórico Nacional ha cumplido sus primeros veinte años de trabajo. Dos décadas que resumen una larga trayectoria de rescate de nuestras mejores tradiciones danzarias y musicales, de una intensa labor en la consecución de un estilo de arte folklórico teatral, de elevada efectividad escénica, y portador de un lenguaje estético renovador. Más de 1500 representaciones, entre las que se incluyen diecinueve giras internacionales, pueden ofrecer una idea de cuánto ha aportado este grupo de artistas de genuina procedencia popular en favor del desarrollo de la cultura nacional: certidumbre de lo cubano que sólo la Revolución hizo posible. Este aniversario vigésimo ha sido —con sobrada razón— motivo de festejos para este importantísimo colectivo y para toda la familia teatral cubana. TABLAS se suma a ellos y abre sus páginas al coreógrafo principal del Conjunto Folklórico Nacional para publicar un enjundioso artículo suyo acerca de la teatralización folklórica. Que sirva como reconocimiento y contribución.



Tablas

TEATRALIZAR EL FOLKLORE Ramiro Guerra / **TRES AUTORES DE TRANSICION** Raquel Carrió / EL PUBLICO, ESE OTRO CREADOR Esther Suárez / **EL FESTIVAL VISTO POR TABLAS** Graziella Pogolotti, Carlos Fariñas, Vivian Martínez Tabares, Juan Carlos Martínez y Bárbara Rivero / MI EXPERIENCIA EN EL MUSICAL Alberto Alonso / **EL NIÑO, UN COMPAÑERO (Entrevista a Ilse Rodenberg, presidenta de la ASSITEJ)** / HALLAZGO: ULPIANO ESTRADA ¿OLVIDADO? Jorge Antonio González / **BOLIVAR EN LA VOZ DEL RAJATABLA** Marta Rojas / **LIBROS / EN TABLILLA /**

La visión de un destacado coreógrafo —a partir de su experiencia— acerca de como teatralizar el folklore y convertirlo en hecho escénico sin perjuicio de su autenticidad y veracidad.

Estudiar el desarrollo de una dramaturgia nacional como un proceso, sin cortes mecánicos y empobrecedoras clasificaciones, es la propuesta de la autora acerca de un período considerado de transición y la obra de tres dramaturgos: Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer.

El Festival de Teatro de La Habana 1982 —máximo evento teatral del país— analizado a través de la óptica de varios especialistas con el objeto de ofrecer una imagen analítica y reflexiva: la contrapartida crítica del que fue, sin dudas, un valioso momento dentro de nuestro desarrollo teatral.

The viewpoint of an outstanding choreographer from his own experience on how to take folklore to theatre and make of become a performance without losing its authenticity.

To study the development of a national playwriting as a process, without schematic chasm and mutilating classifications: that is the author's question on a given transitional period and the play of three dramatists: Virgilio Piñera, Carlos Felipe and Rolando Ferrer.

1982 Havana Festival of Theatre, top theatrical event of the country, discussed by several experts in order to offer an analytical image, the critical counterpart of what was —no doubt— a valuable period of our theatrical development.

Revista Tablas No. 2 junio-diciembre 1982. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño: Juan Pablo Villar. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista **Tablas** calle 4 No. 251 e/ 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez del Ministerio de Cultura.

Portada. **La duodécima noche**, de Shakespeare. Puesta de Vicente Revuelta con el Grupo Teatro Estudio. Foto: Juan Carlos Fernández. Reverso de portada: Conjunto Folklórico Nacional en su 20 aniversario. Reverso de contraportada: Raquel Revuelta, actriz y directora del grupo Teatro Estudio. Foto: Vidal Hernández.

Teatralizar el folklore



Ramiro Guerra.

Ilustraciones: Manuel Mendive

Para el estudio del Folklore, fenómeno vital de fuerte espontaneidad en la vida cultural de los pueblos, es necesario tener en cuenta las diferentes formas en que éste se puede manifestar dentro de un amplio concepto de la cultura nacional, desde sus aspectos más directos hasta los más elaborados. Análisis previo que se impone como prolegómeno al real objetivo de este trabajo: la teatralización folklórica, pues la clarificación y ubicación de los cuatro niveles en que se hace patente la presencia de este arte de los pueblos es imprescindible como demarcación de fronteras y límites que nos permitirán posteriores especificaciones.

Partiendo de esta urgencia delimitante, diremos que existe un primer estadio en el que se desenvuelve la acción del llamado "foco folklórico", la manifestación en su más puro estado: aquel ligado interna-

mente a un ceremonial, a un hábito recreacional, a una tradición sociológica o a un imperativo social.

El ritual alrededor de un acontecer religioso implica mitos, rezos, cantos, toque de tambor, danzas, vestimentas y demás expresiones plásticas que integran los diferentes aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido místico acorde a una civilización, a la ideología de un desarrollo cultural: los orishas y sus danzas, cantos y ropajes que los individualizan; las leyendas y caminos que narran sus avatares; los altares, imágenes y símbolos de cada santo; los colores y sus entrecruzamientos, en fin, la compleja armazón del panteón yoruba, por citar una manifestación viva y familiar a nuestra cultura, es un hecho folklórico concreto y directo cuando se efectúa en el marco de los oficiantes, quienes al utilizar todos los aditamentos y efectuar las acciones rituales cumplen una significación utilitaria, viva y directa al fin ceremonial de la comunicación con sus deidades. El oficiante —baile, cante, toque los tambores o actúe dentro de cualquiera de los aspectos del hecho folklórico— lo hace no para ser observado sino para propia complacencia de comunicación con su creencia religiosa. La forma está indisolublemente ligada a su contenido: normas ritualísticas específicas definen logros dependientes del exacto cumplimiento del ceremonial. Un color diferente al del orisha, no podrá ser utilizado, ni un canto, danza o toque podrá ser intercambiado por otro, a menos que reglas que se hayan tradicionalizado lo permitan, pues de acuerdo con su naturaleza el folklore no es una actividad estática en tiempo y espacio (como usualmente se cree) sino un hecho vivo, y como tal en movimiento, en perspectiva de cambio.

Los hábitos recreacionales como las fiestas de Rumbas, las manifestaciones emanadas de organizaciones tales como las Tumbas Francesas, o los Juegos y Potencias Abacuás, los Bandes Rara de ascendencia haitiana que tanto auge están adquiriendo en nuestro suelo, pueden agregarse a la lista —no agotada— de

los hechos que constituyen manifestaciones de un "foco folklórico".

El segundo estrato es aquel en que las manifestaciones surgidas del primero son aprehendidas en sus aspectos formales, como valores musicales, danzarios, literarios y plásticos, pero desvinculados de sus contenidos originales que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive. Este es el caso, por ejemplo del músico actual que aprende y ejecuta toques provenientes de las raíces africanas, el escritor que recoge y proyecta historias o leyendas de tradiciones folklóricas, el bailarín o grupo que se entrena en el conocimiento de danzas de origen folklóricos y las interpreta después, y en fin, cualquiera forma de extensión cultural de los valores folklóricos, independiente del foco original. En este nivel generalmente se ejerce la actividad folklórica en función de poder ser observado o captado por otros, y se establece una variante de comunicación con la presencia de personas que sólo participan como observadores de una acción, que por otra parte es ejercida en el ejecutante como recreacional estudiantosa o, culturalmente hablando, ligada a gustos propios de una identidad nacional que se expresa con un lenguaje basado en formas y normas tradicionales. Esta es la llamada "proyección folklórica", donde, aunque se cuidan las reglas formales del hecho folklórico, se le imponen restricciones que acomoden el ejecutante al ojo del observador. En esta nueva situación, ciertos imperativos de tiempo y espacio obligan a regulaciones para hacer viable la relación de comunicación entre los ya citados ejecutante y observador. La "teatralización folklórica" es aquel tercer estrato, nivel o estadio en que un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo, dimensionando su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral: considerable reunión de efectos sensoriales que magnificados ejercen sobre un público, que puede ser masivo, efectos

estéticos capaces de sensibilizarlo emotiva e intelectualmente.

El cuarto y último estrato se ubica en el ámbito de la creación artística inspirada en el lenguaje folklórico nacional. Aquí el artista manipula la tradición folklórica a su leal saber y entender: la toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas elucubraciones, cuyo éxito o no, dependen del intrínseco talento individual del creador. Podrá tomarse todas las licencias que quiera, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación.

Los amplios movimientos culturales nacionales del llamado "arte culto" se han movido dentro de ese nivel. Citaremos entremezcladamente para ilustrar la idea, los nombres de Roldán y Caturra en música, de Villaverde y Carpentier en la novelística, de Guillén en la poesía, y de Lam y Mendive en la plástica, a quienes podríamos agregar muchos otros escritores y artistas de varias generaciones que han dado aportes a una cultura nacional enraizada en sus tradiciones folklóricas.

Una vez establecidos estos cuatro niveles en los que el folklore juega un papel central en forma más o menos profunda, directa o indirectamente, es que pasaremos a explicar la técnica de manipulación del tercer estrato: la teatralización del folklore.

Para ello es necesario, primero, hacer una pequeña incursión general por las reglas o normas de la teatralización espectacular, y después estudiar su aplicación al material folklórico ya citado. Cuatro bien complejos elementos de amplia normación deben tenerse en cuenta en el quehacer teatral de una presentación espectacular danzaria, ya sea folklórica o no: *La motivación*, que supone la profundización, clarificación y amplificación del contenido de una danza, de manera que el público reciba claramente el elemento comunicativo racional de aquello que aparece ante sus ojos en el mágico ámbito de un escenario. *El diseño*, mediante el

cual se organiza en sucesivas imágenes de acción la plasticidad del espacio escénico y además el desarrollo del tiempo escénico que debe transcurrir a lo largo del espectáculo, pasando por los diversos episodios o secciones que guían su realización total.

Siendo la danza un arte que se complementa en tiempo y espacio (a diferencia de la música que sólo vive en el tiempo, o la plástica en el espacio) estas dimensiones necesitan de una acuciosa organización en el marco de la escena. *La estructura*, que como férrea armazón de una obra arquitectónica o la ósea del organismo humano, reúne internamente el todo de la obra, dándole solidez, variedad en la unidad, contrastes que eviten la monotonía, y en fin, los valores de concepción del todo en relación con las partes y la atmósfera total de la obra dentro de sus posibles variantes. Por último hay que considerar el papel de las otras *artes soportantes o subrayantes*, pues con excepción de la ópera pocas expresiones teatrales necesitan más elementos artísticos que se hagan partes integrantes de la misma, como la danza espectacular, donde la música, la escenografía, el vestuario y la iluminación constituyen elementos de trascendencia básica en el resultado final del espectáculo.

-II-

Analícemos ahora la concreción de estos elementos en la puesta en escena de una teatralización folklórica.

Por motivación, debemos entender la profundización en la temática de la danza, en su contenido, en la significación intrínseca de la misma para sacar a la luz sus remotas raíces y revelar al observador la verdad folklórica con sus diferentes matices, los cuales son frecuentemente borrados por el tiempo, por capas de sedimentos posteriores a su surgimiento, y aun por tergiversaciones a que se expone todo arte anónimo. Profundizar en sus razones primarias y más antiguas es imprescindible pues es corriente que las motivaciones iniciales cambien, como ocurre con los ritos fertilizantes devenidos en

fiestas anuales que, al prescindir del elemento religioso, se convierten en celebraciones de otro tipo como los Carnavales; o el caso de las danzas de galanteo, transformadas más tarde en las de tipo social, las cuales en su origen fueron danzas eróticas para incitar la magia del resurgimiento del fruto de la tierra. El sincretismo, como asimilación o yuxtaposición de otros elementos culturales, es otro factor a tener en cuenta por su gran importancia en las transformaciones folklóricas. Y también, —quizás la más peligrosa de todas— la poderosa influencia de los medios de difusión masiva, que en materia cultural lo mismo han divulgado el arte popular que lo han deformado con fines comerciales en determinados casos y en otros lo han dañado por el facilismo, la falsa información y la chabacanería populista que menosprecia la calidad selectiva por la cantidad masiva.

Así, la profunda investigación del material folklórico a teatralizar se impone para conocer a fondo aquello que se llevará al escenario, buscando precisamente en la puesta en escena, subrayar, poner en evidencia tanto las causas como los avatares válidos o procesos de sincretización, y aun los posteriores desarrollos que ha tenido el sujeto que manipulamos. Este hondo saber nos ilustrará hasta dónde podemos ampliar las fronteras de la acción escénica sin traspasar los límites de la veracidad folklórica, evitando lo negativo de repeticiones pedestres del material que, al subir a escena ajeno a las motivaciones funcionales que le dieron origen, habrá de ser magnificado sensorialmente en sus elementos formales para que a la distancia material que pueda existir entre la escena y el lunetario donde se aloja el observador, éste pueda ser atrapado comunicativamente por el impacto original de la manifestación.

En general los movimientos de una danza folklórica son eminentemente significativos de sus más antiguos contenidos: en las rumbas los estremecimientos pélvicos están íntimamente ligados al erotismo; la pantomima del gesto danzado revela claramente un carácter arquetípico en las

danzas de los orishas yorubas; los amplios desplazamientos de parejas dentro del esquema del formalismo del salón cortesano transformado por la cultura africana en las danzas de la Tumba Francesa; los extraños movimientos deshumanizados en dinámicas sorprendidas y fantasmagóricos estatismos que buscan plasmar una imagen sobrenatural de los Antepasados en el Ireme abacúa; las carreras desplazantes y el virtuosismo de los juegos de fuerza y habilidad de los festivales agrarios en los Bandes Rara; así como los juegos de amplia acción pantomímica con personaje, acción danzaria y deambular callejero de las Comparsas,

de amplias imágenes y de grandes desplazamientos espaciales en otros.

Podemos concluir que sólo la profundización en las motivaciones y el conocimiento de sus exactas variantes por medio de la más rigurosa investigación, evitará usar una forma tradicional adaptada a un contenido históricamente ajeno que desvirtuaría la verdad folklórica y la escénica; por otra parte, sus postulados nos guiarán, con los procedimientos y medios que nos ofrece el teatro, a revelar las significaciones originales y aun sus diferentes estratos superpuestos.



son todos ejemplos de la unidad estrecha entre los movimientos específicos de un determinado sujeto danzario folklórico y su motivación en acciones cerradas y restringidas, limitadas al cuerpo del bailarador y a su inmediato espacio circundante en algunos casos, abiertas, expansivas,

El escenario es una caja tridimensional que sugiere al público una especie de gigantesco cuadro con profundidad. Ese espacio escénico posee valores dinámicos que mantienen una permanente atracción sobre sus diferentes áreas y centros focales, lo que obliga a una correcta utiliza-

ción, constante y cambiante de sus partes y secciones. Ello corresponde al campo problemático del *diseño espacial* de la puesta en escena.

Existen danzas eminentemente espaciales, otras no, y muchas lo son moderadamente, por lo que al llevar a la escena cualquier danza folklórica, habremos de cuidar el diseño que la misma trace en el espacio escénico, de manera que en las de poco o moderado uso espacial habrán de utilizarse recursos teatrales que equilibren esa falta de traslación, enfatizando en otro elemento que combata su estatismo, o que atraiga hacia aspectos en los que se puedan concentrar la atención del observador. El danzón, por ejemplo, es una danza de difícil teatralización, pues su carácter es de total economía de medios comunicativos entre sus ejecutantes, con un contenido erótico extremadamente destilado por el comportamiento social, al extremo que ni siquiera el galanteo de otras danzas que utilizan pañuelos, uso de las sayas femeninas, abanicos, etcétera es permitido. Estas puestas en escena son difíciles, pues constantemente se arriesga perder el carácter de la danza, o bien aburrir con su presentación escénica. Sin embargo, otras en que el espacio posee por sí mismo una viva utilización por su intrínseco carácter, la manipulación escénica se torna fácil. La simultaneidad de grupos y sus traslaciones es permitida en muchas danzas, pero en otras de parejas exclusivamente o de obligados solos, está vedada la utilización de los recursos del diseño espacial, y a menos que lo posea muy fuerte en el cuerpo mismo del bailarín —como es el caso de las danzas sentadas del Oriente, en las que el sólo uso de brazos, manos y cabeza advierten un complicadísimo atractivo visual— el coreógrafo se encontrará con fuertes impedimentos de teatralización. Aquí es donde se pone a prueba el saber teatral y el oficio del creador que asuma esta responsabilidad (tomándose las licencias necesarias sin violar las intrínsecas de la manifestación) pues no podrá eludir e ignorar a la escena como ámbito espacial de constante y necesaria acción, y de valorización de sus áreas en continua necesidad de

vitalización. De no hacerlo así incurrirá en estatismo, en falta de acción escénica, y en el aburrimiento visual y sensorial, faltas imperdonables en un espectáculo teatral.

Una de las opciones que nos ofrece el diseño escénico para enriquecer la teatralización es el uso de la *simetría* y la *asimetría*. Entendemos por la primera, aquella distribución visual de los elementos escénicos donde figuras y elementos escenográficos están colocados equilibradamente, al extremo que si trazamos una imaginaria línea que divida verticalmente de arriba a abajo la escena, tanto de un lado como el otro estarán igualmente diseñadas sus áreas, aunque en necesaria oposición, cuyas líneas convergen en el foco central del escenario, formando un todo que confiere armonía, racionalidad y seguridad a la imagen visual. El diseño asimétrico, es aquel que a partir de esa línea imaginaria, cada una de sus dos partes ofrece una perspectiva diferente, desbalanceada imagen en que el desequilibrio excita por su inestabilidad en el peligro de lo irregular e imprevisto, confiriendo inseguridad en lo tortuoso e irracional. Las danzas folklóricas por naturaleza se mueven mucho dentro de los diseños simétricos, pero su descomposición asimétrica escénica no ofrece grandes peligros de romper su identidad y sí muchas posibilidades de manipulación teatral. Cuando hablamos de diseño, el término implica, además de los trazados espacialmente, los determinados por el tiempo de duración de la obra en la escena, tanto en su totalidad como en sus partes y secciones. El *diseño en tiempo* tiene que ver con los contrastes, con los clímax de cada parte y de la obra en total, —para que no se hagan innecesarias repeticiones—, con la dinámica propia de cada sección contrastada con la que le antecede y prosigue, con las pausas y congelamientos del movimiento, los fuertes acentos rítmicos que sedimentan el todo, con el transcurso de acontecimientos narrativos dados en gestos que determinen una mímica interior en la danza y su lógica sucesión. Todos estos elementos del diseño en tiempo pocas danzas fol-

klóricamente puras los muestran con claridad, aunque los contengan implícitamente. Sacarlos a la luz es propio del quehacer teatral. Aquí es donde el coreógrafo buscará la manera de exteriorizarlos, y de hacerlos patentes, y en aquéllas que no los tengan, se las agenciará con sus medios imaginativos para que —sin perder autenticidad— la danza no se presente como una molesta y monótona exhibición de movimientos tradicionales sin vigor visual a la distancia. Es muy usual que las danzas folklóricas posean pocos o escasos movimientos, y el simple placer de ejecutarlos continuamente por su funcionalidad lleve al agotamiento a su ejecutante. Multiplicar esos pocos movimientos en un escenario para lograr, sin violarlos, una constante variación visual no es tarea fácil, pero sí imprescindible en la teatralización del folklore.

Descubrir o crear puntos culminantes en la danza es otra necesidad. El "vacunao" en la rumba nos lo ofrece, y el Maní congo por ser danza de lucha de antagónicos nos da grandes posibilidades. Mas, en otras es mucho más difícil discernir cual podrá ser el momento de alta tensión, el clímax, y entonces tendremos que provocarlo con un momento de intenso frenesí, o de gran velocidad de vueltas, de peligrosidad de acción, o de un solista que de pronto se diferencia del grupo, para exponer algunos ejemplos. Buscar y ofrecer estos momentos son de pura necesidad en el espectáculo teatral, cumpliendo con ello normas necesarias en la plasmación del diseño en tiempo de la puesta en escena.

Aunque en razón de un ordenamiento que haga posible su comprensión hemos explicado estos elementos aisladamente, en realidad todos ellos funcionan entremezcladamente al unísono, ayudándose y soportándose unos a los otros, para en su totalidad conformar técnicamente el hecho teatral. Pero ninguno como el de la *estructura* para hacer más fácil la comprensión del proceso total. Es en esta área donde reside el basamento fundamental sobre y dentro del cual las motivaciones y los diseños en espacio y tiem-

po escénicos logran sus posibilidades de realización. Es en ella donde se logra ordenar una sucesión de danzas que, interrelacionadas, no llegan jamás a caer en una repetitiva sucesión de bailes, o en un monótono catálogo de manifestaciones danzarias. La estructura es el plan del espectáculo, sea una obra larga o corta, esté formado por una sucesión de danzas o aun por una sola. En ella se juega la clara expresión, la especificación de sus partes en relación con el todo.

La más primaria estructura es la tripartita división en tiempo que hace de la exposición, desarrollo y conclusión, secciones imprescindibles en la puesta en escena de un evento teatral unitario, por simple que sea, aunque se trate de un monólogo dramático o un solo danzario. Todo lo que ocurre en la escena desde que se abre el telón hasta que se cierra, ha de estar determinado por un crecimiento que tenga bases firmes para realizarse, y que como en la vida, el nacimiento, crecimiento y muerte marquen un límite de comienzo, devenir y finalización, a través de los cuales se cumpla un acontecer, por abstracto que pudiera parecer.

Otras más complejas estructuras son aquellas utilizadas en la danza espectacular general, como la forma de Suite, que en nuestro caso sería una sucesión contrastada de danzas dentro de una misma etnia, o un grupo de danzas populares relacionadas por una razón estilística o de otro tipo; la forma Narrativa, de gran uso práctico y que ofrece los patrones estructurales de una historia basada en mitos o leyendas folklóricas, con personajes, conflicto y acción; la del Rondó, con una idea temática que se mantiene reapareciendo, después de cada una de las diferentes secciones de la totalidad, pudiendo esas sucesivas apariciones poseer variantes sin que pierdan su categoría de tema central; la de Tema y Variaciones, buena para sujetos más abstractos que puedan ser desarrollados de un mismo tema inicial, y así otras muchas que no enumeraremos.

Estas estructuras no son moldes cerrados, sino principios básicos de organización que

el coreógrafo manipula con la libertad necesaria para saber las fronteras y límites que lo constringen a no salirse de su camino trazado a priori para expresar su temática. Una leyenda o mito folklórico ofrece una forma narrativa que será expresada mediante las danzas del complejo étnico que engendró el material literario y no otro; una sucesión de danzas de distintas divinidades de un panteón religioso marcará una Suite de danzas si se organizan bien contrastadas. Estas formas son las más usuales y socorridas estructuras para exponer el material folklórico espec-

caso de la música, pues el canto y la percusión con frecuencia están indisolublemente ligados a la danza, al extremo de que no es ocasional que cantante, tamborero y bailarín sean la misma persona en el mundo folklórico, y así un tocador de tambor puede bailar en cualquier momento, un bailarín tomar la guía de los cantos o corear mientras baila, o un cantante incorporarse al ruedo de los bailarines. Asimismo los músicos, a veces, pueden aportar acciones tanto o más espectaculares que los bailarines, siendo éstos comúnmente los llamados a tener la parte



taclaramente, pero no quiero decir que las otras no puedan ser útiles y susceptibles de uso total o parcial en manos de un coreógrafo que, conociendo sus herramientas y oficio, sepa utilizarlas.

-III-

Por último enfocaremos la manera en que otras artes contribuyen a la plasmación teatral del espectáculo folklórico. Tal es el

de mayor efectividad visual. Enfatizar esa intervención musical es importante, pero siempre cuidando la nitidez del diseño escénico en relación con el resto de elementos escénicos, haciéndolos funcionar plásticamente en la imagen total y justificando su presencia en el escenario de acuerdo con la motivación general. Es muy frecuente ver a la orquesta en nuestras teatralizaciones folklóricas ubicada en un

lugar del escenario demasiado prominente dentro del diseño escénico, acompañando una acción narrativa en la cual no participan ni siquiera con un vestuario adecuado que los armonice con los demás participantes, resultando desconectados plásticamente del espectáculo, plantados en la escena como imperativo, de forma estática y ajena a lo que ocurre alrededor. A veces, incluso, tiene preponderancia visual sobre el elemento danzario, y se le coloca a manera de un fondo abigarrado de músicos e instrumentos, delante de los cuales se supone que el ojo del observador pueda captar los cambiantes diseños espaciales de un grupo de bailarines con atuendos hasta de época, mientras la orquesta viste contemporáneamente, etcétera. En conclusión, el factor musical debe tomar adecuado lugar en el ordenamiento general de la puesta en escena, a menos que únicamente su presencia deba ocupar la atención del público, caso éste en que todos los factores subrayantes deben estar a su servicio en aras de establecer la comunicación sensorial requerida en el teatro. Mucho cuidado habrá que tener también con respecto al tiempo de duración, pues aunque la música folklórica y su potencial rítmico tengan fuerza sonora capaz de ejercer un atractivo agarre sensorial no deberá olvidarse lo estático que puede ser un grupo musical en cuanto a diseño escénico, debiendo ser por lo tanto ubicado convenientemente de acuerdo al ritmo general del espectáculo para no debilitarlo en su visión general.

La escenografía, como parte del teatro moderno, habrá de propiciar una atmósfera peculiar alrededor del eje central. Es un elemento que contribuye mucho a la espectacularidad, pero su valor debe estar en relación directa con la funcionalidad ambiental, para evitar que se convierta en un elemento simplemente decorativo o un aditamento escénico superfluo. Es usual ver músicos, bailarines y cantantes moviéndose en el escenario, y por los aires colgadas piezas escenográficas con símbolos ideográficos que aunque tengan relación con la manifestación que se presenta en el momento, teatralmente no funcionan como elementos integrantes de

acción escénica, sino sólo como imágenes que recargan el espacio sin integrarse dinámicamente con lo que ocurre en él.

El vestuario folklórico es generalmente uno de los atuendos más elaborados, ricos y profusos del mundo. No es de extrañar que la moda frecuentemente ponga en foco algunos de sus elementos más atractivos (bordados, líneas de vestidos, velos, aditamentos como corpiños, chalecos, botas). El colorido y la variedad de elementos decorativos son indispensables en este traje, con infinitas variantes de una a otra parte o región del mundo. Magnificarlo en escena no es de las más difíciles tareas pero sí una en la que el sentido de la proporción teatral ha de medirse con exactitud. Oficio o intuición para realizar diseños que vistos a pocos metros de distancia tengan esplendor visual pero que a veinte o más desaparezcan en ordenación, color y aún riqueza del material, que es de gran importancia en este tipo de diseño. Amplitud de líneas favorecedoras al movimiento para enfatizarlo, multiplicación de factores a veces y otras su simplificación, agrandamiento de la imagen plástica para acentuar el carácter de las motivaciones que deben ser reveladas escénicamente con mucha más fuerza que en la situación del hecho real y directo, ya que en éste sus participantes dan por descontado la significaciones de sus atuendos y aditamentos por simples y pobres que sean. Situación bien contraria en el teatro, donde hay que concatenar imágenes y reconstruir realidades quizás perdidas por lo cotidiano y la falta de recursos materiales, para ponerlas bajo un cristal de aumento que es la teatralidad. Es necesario subrayar que el vestuario es tan determinante en un espectáculo teatral folklórico que a veces puede suplir la presencia escenográfica, pues estando adherido al cuerpo del ejecutante, posee un valor tan fuerte como la misma persona. De ello han estado siempre concientes los ceremoniales primitivos en los que el uso de la máscara, el tatuaje y el aditamento sacerdotal han tenido importancia básica en el desenvolvimiento del ritual.

No por ser la última, debemos pensar que la iluminación sea la menos importante de las artes que subrayan el evento teatral. Es quizás la más contemporánea, pues su existencia y desarrollo han dependido de los medios tecnológicos que nuestro siglo ha aportado al teatro, sin embargo en relativo poco tiempo se ha convertido en uno de los elementos más fuertes en el rescate del elemento mágico de las representaciones primitivas y han creado atmósferas apoteósicas o dramáticas, de suspenso o de fatalismo, enriquecedoras del espectáculo teatral. La real presencia del vestuario en toda su magnitud, la brillantez de la ejecución del intérprete, la visibilidad de los diseños escénicos, el carácter de los estados emotivos de cada momento, son algunos de los muchos sujetos que la luz creadoramente manipulada puede revelar, o en su defecto opacar y aun ocultar. Es muy frecuente la creencia de que para la danza espectacular basta el dinamismo de sus diseños en la mano organizativa del coreógrafo y que ello es el único objeto de una representación danzaria. Y lo peor es que son muchas las presiones externas que se hacen sentir para que sea así, en nombre de las dificultades materiales de teatros, funciones al aire libre, estadios, etc. Pero nunca serán suficientes los esfuerzos que se hagan por lograr adecuadas iluminaciones en cualquier circunstancia del espectáculo teatral, a favor de resultados cualitativamente superiores y un mayor esplendor en el trabajo de la puesta en escena.

Hemos presentado hasta aquí un panorama de generalizaciones y concreciones, de métodos y procedimientos de cómo asumir un hecho folklórico, especialmente el danzario y musical, para llevarlo a escena y cumplir allí la función que se le impone. El margen de expresión de sus límites, la ampliación de fronteras sin salirse del territorio de la autenticidad tradicional y de la veracidad, es de vital importancia. Ello es una tarea en que el creador escénico ha de jugar todas las cartas de su oficio, de su saber adquirido y de su intuición, auxiliándose del estudio profundo de las raíces concretas y de los métodos univer-

sales de plasmación teatral. Nuestra época de descubrimientos de valores nacionales para engazarlos en la cultura universal ha encontrado en las formas artísticas populares uno de los aspectos más determinantes de esa identidad. Esos valores necesitan ser subrayados, mostrados y disfrutados por lo que al artista se le ha encomendado la tarea de poner en órbita manifestaciones aparentemente minoritarias, valiéndose de medios de difusión que posibiliten su inserción en los valores totales de la cultura nacional. Y la teatralización es un recurso de primer orden para poner en onda comunicativa con audiencias masivas valores culturales hasta hace poco relegados o estigmatizados por provenir de clases inferiorizadas socialmente.

Una de las sorpresas de nuestra época es que todas esas manifestaciones desclasadas se han convertido en las raíces y la savia de nuestras identidades como pueblos soberanos, bien diferenciados de las absorbentes culturas que por vía del colonialismo y sus variantes han aplastado, tergiversado y opacado las realidades culturales intrínsecas de los pueblos oprimidos. Por eso es que desde hace varias décadas ha habido una irrupción de compañías de espectáculos danzarios fol-

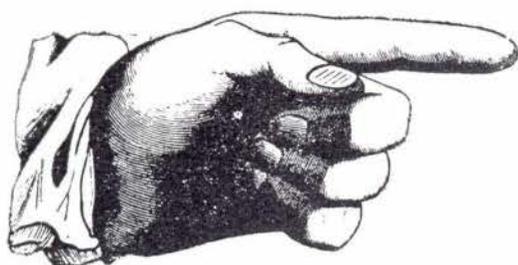


klóricos que han lanzado al mundo los mensajes culturales del folklore danzario y musical de cada cual, según sus posibilidades de desarrollo. Raro es el país, por pequeño que sea, donde actualmente un trabajo de investigación, recuperación y teatralización folklórica no hallan sido hechos, para poner sus manifestaciones en contacto con grandes públicos, tanto

los nacionales —en las que pueden autorreconocerse— como los internacionales que puedan admirar los valores ajenos, pudiendo así ser demostrado el hecho de que las diferenciaciones juegan un papel enriquecedor, pues mientras más aportes se hagan al tesoro universal más rico será el hombre en las riquezas espirituales que la cultura puede aportarle.

HALLAZGO

Ulpiano Estrada: ¿olvidado?



Jorge Antonio González

Ulpiano Estrada fue un violinista, compositor y director de orquesta negro cuya vida floreció en la primera mitad del siglo diecinueve. Nació con anterioridad al estallido de la Revolución Francesa y falleció un año antes de la publicación del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels. Pero estos datos eran desconocidos hasta el momento actual.

Mas, ¿cómo ha podido permanecer casi ignorado un músico que, de acuerdo a los cronistas de la época, tuvo relevante trayectoria artística? La respuesta es simple; nunca se investigó profundamente en su vida y obra. Todo lo que de él se ha dicho es epidérmico y hasta un tanto peyorativo. Mi primer contacto con Ulpiano ocurrió hace unas cuatro décadas al compilar datos para unos ambiciosos anales operísticos de nuestra capital. En el *Diario del Gobierno de La Habana* del domingo 6 de abril de 1817, inauguración de la temporada teatral 1817-18, encontré en el anuncio de este evento el siguiente párrafo:

"Domingo, ópera *El vaso de agua*, cuya elección se hace por su hermosa

y delicada música instrumental, con el objeto que la execute (sic) la orquesta nueva que ha ajustado la compañía de prueba de su mérito y del anhelo que aquella tiene de complacer por cuantos medios le sean susceptibles a este ilustrado público."

Dada la parquedad de los anuncios teatrales esto constituía una excepción. En el Teatro Principal sonaba una nueva orquesta. ¿Y quién sería su director? Pronto lo supe. En el mismo periódico, el 8 de julio, apareció el nombre del maestro Estrada, mencionado en el anuncio de la función en "honor" del cumpleaños de la reina de España:

"Hoy martes 8, en celebridad de los días de Ntra. Augusta Soberana, ha hecho elección la compañía de una función análoga a tan digno objeto. Dará principio con una *Obertura* de excelente gusto, compuesta por el Sr. Ulpiano Estrada, director de la orquesta de dicho teatro, cuyo primer ensayo en el arte difícil de la composición, espera merezca, sino aplausos por su escaso mérito, indulgencia por su buen deseo."

Era costumbre en esa época que los actores, dramaturgos, músicos y cantantes, ejecutaran un alarde de modestia, sencillez y humildad, suplicándole al público su benevolencia. Todavía no habían surgido las *estrellas* y los *divos*. El auditorio mandaba y ellos acataban.

Siempre por medio de la prensa local pude comprobar que Estrada estuvo al frente de la orquesta del Principal y del Teatro Provisional de Extramuros hasta la temporada de 1819-20, y dirigió, aparte de las óperas en repertorio, las primeras representaciones en Cuba de otras obras de ese género, entre las que se destacan *La italiana en Argel* (1817), y *Tancredo* (1818), de Rossini, y *Don Juan*, de Mozart (1818).

En 1819 llegó a nuestra patria un violinista español, Don Manuel Antonio Coccó, quien al iniciar la temporada de 1820-21, le quitó la batuta al director negro.

Me interesó la figura de Estrada y deseando más datos consulté *La Habana Artística* del varias veces equivocado Serafín Ramírez. Sólo encontré en la página 425 esta lacónica información:

“ESTRADA, Ulpiano, de La Habana, profesor de violín de la clase de color y director de orquestas de baile; compuso preciosas contradanzas. Gozó entre nosotros de grandes simpatías en la sociedad habanera, así como en la raza de color a la que pertenecía.”

Ramírez hace énfasis en destacar la piel oscura de Ulpiano y en la sección dedicada a los violinistas de su época (páginas 159-217), tanto españoles como cubanos o extranjeros, le ignora. Empero, si gozó de “grandes simpatías” en aquella sociedad esclavista y sacarócrata y dirigió la orquesta de nuestro primer teatro, no hay duda que era un buen músico.

Por *La Música en Cuba*, de Alejo Carpentier, edición de México, 1946, en el capítulo *Los negros*, página 116, supe que:

“Ulpiano Estrada, director de una orquesta muy reputada en la capital, era tan aficionado al *Minué de corte*, que seguía ejecutando esta noble danza, cuando ya había pasado de moda.”

El primero de junio de 1824 hay un nuevo hito en la carrera artística del músico negro. El coreógrafo catalán Andrés Pautret, radicado en Cuba, quien había dado un gran impulso al ballet en esa temprana época, escogió el vals *La matancera*, de Ulpiano, para un solo que interpretó su esposa, la primera bailarina María Rubio Pautret, en el Teatro Principal. Que se conozca, ésta es la primera composición de un autor cubano destinada a un espectáculo danzario.

Otras labores reclamaron mi tiempo y me olvidé un poco de Ulpiano. Luego me llegaron rumores, no confirmados, de que había muerto en 1844, víctima de la conspiración de La escalera en la cual también estuvo complicado Brindis de Salas (padre).

Al lanzarse el *Diccionario de la música cubana*, de Helio Orovio, en 1981, encontré en la página 136 la biografía del maestro Estrada. No pasa de veinticuatro líneas:

“ESTRADA, ULPIANO. Director de orquesta. ¿—La Habana, —1814 (sic). Violinista. Fue profesor de violín. Amenizaba con su orquesta los bailes de la aristocracia urbana, por lo que su repertorio estaba constituido, principalmente, por minuets y rigodones, contrastando con el movimiento que se desarrollaba, en esos días, de acriollamiento de la música cubana. Fue objeto de sátiras por escritores de la época, así como por los elementos populares. Se ha dicho que Estrada era tan aficionado al minuet de corte, que siguió ejecutando esta danza cuando hacía tiempo que había pasado de moda.

Compuso contradanzas al modo clásico y alguna música más elaborada. En 1824 estrenó la obra *La matancera* (coreografía de Andrés Pautret) en el Teatro Principal de La Habana.”

Si murió en 1814, ¿cómo pudo escribir *La matancera* —un vals, no un minuet— en 1824? ¿Por qué ese empeño en minimizar al músico negro que logró imponerse en un ambiente hostil y gozó del respeto y la tolerancia de una sociedad esclavista?

Y por fin, al iniciar una investigación en el curso de este año, en *El Faro Industrial*, de 1847, el primero de agosto, en la sección *Crónica Semanal* (una “carta” que escribía La Habana de Extramuros a su “hermana” de Intramuros), encontré el último eslabón de la vida de Estrada:

“Tengo que anunciarte una muerte, la del famoso Ulpiano Estrada, a los 70 años de edad. Este antiguo músico de nuestras casas se ha llevado a la tumba el recuerdo de casi todas las fiestas y diversiones que hemos presenciado en lo que va de siglo: en nuestras antiguas ferias, en nuestras ruidosas temporadas de San Marcos; en todos nuestros bailes representaba

Ulpiano un papel importante como director de orquesta y compositor de danzas. Dicen que ha dejado muchas escritas, las cuales dará a la luz su hijo Pancho."

El *Diario de la Marina*, como es lógico, pasó por alto su muerte. *La prensa*, el 3 de agosto, se hace eco del *Faro*:

"*Noticias Varias*. Fallecimiento. Con sincero sentimiento hemos visto en la "Crónica Semanal" que publica EL FARO en su número del domingo la desagradable noticia de haber dejado de existir el celebrado *Ulpiano Estrada* el que constantemente ha sido el *Mussard* (sic) habanero. No había baile en que Ulpiano Estrada no figurase; su orquesta era notable, y parecía que a cada uno de sus músicos le comunicaba su genio filarmónico. Parece que ha dejado escritas e inéditas gran número de danzas, las cuales serán publicadas por su hijo Francisco Estrada. ¡La tierra sea leve al que ya no existe!"

No hay dudas. El profesor Ulpiano Estrada nació en 1777, en La Habana y murió en esta ciudad a fines de julio de 1847. Nada se habla de minuets en esas notas necrológicas. Si los tocaba, por petición de los que le contrataban para animar una fiesta, no era asunto suyo. El que paga tiene derecho a pedir. El componía danzas y como dicen ambos diarios dejó muchas escritas.

Mas, el expediente de Ulpiano Estrada no está cerrado. Jóvenes investigadores, con más vida y tiempo que el que escribe estas líneas, pueden continuar esta tarea. Serán mi relevo.

Tres autores de transición

Raquel Carrió

Estudiar el desarrollo de una dramaturgia nacional supone entender que se trata de un proceso cuya complejidad, riqueza y dinamismo continuo excluyen la posibilidad de cortes, separaciones y clasificaciones mecanicistas que lejos de producir una comprensión dialéctica y objetiva del proceso contribuyen a su empobrecimiento o falsificación.

El análisis varias veces intentado de la producción dramática cubana desde criterios estrictamente generacionales, si bien ha contribuido a cumplir una primera función de ordenamiento de autores, obras, grupos, instituciones, se ha mostrado insuficiente para una valoración más profunda del desarrollo de una dramaturgia nacional que rebase la mera condición de recuento o el carácter estrictamente descriptivo.

Ello no implica que, desde un punto de vista analítico, inherente a los intereses de la investigación científica, no sea necesario e imprescindible el esclarecimiento de etapas, períodos diferenciados que no resulten de una imposición conceptual, sino de una comprensión teórica de las fases de desarrollo del proceso a través de sus realizaciones concretas. De allí que una de las tareas necesarias para un estudio científico y moderno de la dramaturgia cubana sea el establecimiento de una periodización, más allá de la simple consideración de generaciones sucesivas delimitadas por criterios como "fechas de nacimiento", "comunidad de experiencias", etcétera, generalidades propias del método, pero sólo utilizables como datos para una caracterización más completa. Porque lo que importa, por encima de experiencias, nombres, hechos comunes o sucesivos, es desentrañar los rasgos que caracterizan el proceso, momentos o estados diferenciados del mismo en dialéctica correspondencia con una historia y una cultura nacionales. Es decir: una periodización capaz de superar cortes mecanicistas y antidialécticos y, por el contrario, reflejar la continuidad, riqueza y diversidad en las contradicciones y logros progresivos.



Estas prevenciones, válidas en general, adquieren particular importancia en algunos momentos de la dramaturgia cubana que ilustran cómo las peculiaridades de nuestra historia y movimiento teatral imponen circunstancias sumamente complejas al hacer dramático. Es el caso de la llamada "dramaturgia de transición" comprendida entre los años 1947-1958.

Un enfoque generacional distingue cuatro generaciones en el "período republicano" de nuestra historia. De acuerdo con esta periodización, la dramaturgia producida en estos años integraría la tercera generación republicana, dentro de la cual se propone distinguir dos promociones. A la primera pertenecerían Virgilio Piñera y Carlos Felipe como autores fundamentales; a la segunda, Rolando Ferrer.

Desde criterios diferentes acerca de una periodización del teatro cubano, Rine Leal coincide en lo que se refiere al encuadre de la actividad teatral, pero introduce un criterio valorativo-funcional en la consideración del período. Es así que denomina la dramaturgia producida en estos años "de transición" entendiendo que, por una parte, ésta constituye un intento de ruptura y superación de la producción precedente; y por otra, no logra consolidar definitivamente sus búsquedas ni su orientación estética general en las realizaciones enmarcadas en el propio período y queda abierta como experiencia artística que continúa cuando ya la historia y el devenir social, han impuesto una nueva etapa a la vida nacional y con ella, a la escena cubana. El carácter de transición viene dado, entonces, porque se trata de un intento de renovación que no logra agotar sus aspiraciones artísticas en el marco de sus condicionantes históricas. Una dramaturgia que, por factores diversos, no logra cumplir plenamente los objetivos propuestos. A partir de aquí, es posible intentar un análisis.

Lo que caracteriza al período desde el punto de vista de la producción dramática es el intento de lograr, por una parte, una dramaturgia que, rompiendo con los esquemas expresivos de la producción anterior, adopte facturas técnicas del teatro de vanguardia europeo y norteamericano;

lograr, a través de la asimilación de los modelos, una actualización de la escena acorde con el desarrollo de un teatro de vanguardia que funciona como ideal, como modelo artístico. Por otra, el intento de lograr una dramaturgia que exprese lo cubano; que aborde asuntos, temas, personajes propios del país y que se constituya, a partir de ello, en nacional pero concebida y realizada con técnicas modernas que posibiliten su calidad estética y su proyección universal.

Un enfoque simplificador intentaría una polarización entre ambas tendencias olvidando que, lo que define y particulariza una problemática es precisamente esta doble condición, su interacción. Se hablaría, por ejemplo, en un extremo de un Piñera deslumbrado por los modelos europeos, mimético, remedador de formas; en otro, de un Felipe a brazo partido peleando por una expresión nacional, populachera, incluso alhambresca. Aunque puede haber parte de razón en estas afirmaciones, en la medida en que se trata de dos formas diferentes de encarar la problemática del período, dos respuestas distintas, para un saldo valorativo más allá de la caracterización de uno u otro autor la polarización, sin otras consideraciones, sería insuficiente. El problema es más complejo: porque hay afán de renovación técnica en *El chino* o *El travieso Jimmy*, como hay cubanía indiscutible, aproximación amorosa a lo cubano en *Electra Garrigó* o *Jesús*.

Hay que dejar claro que uno de los principales valores del período reside precisamente en el planteo de esta problemática como doble condición: asimilación de modelos posibles —forja de un teatro y una dramaturgia nacionales— proyección que rebasa un estrecho localismo.

Debe tenerse en cuenta, además, que la existencia de dos líneas diferenciadas del hacer teatral responde a una tradición que se expresa ya, antes de la etapa republicana, en la coexistencia de un teatro "culto", que prefiere autores y compañías extranjeros, que genera una dramaturgia lógicamente mimética, y un teatro bufo de raíz y expresión populares. En las prime-

ras décadas de la neocolonia esta polarización adquiere caracteres importantes.

La obra de José A. Ramos ilustra el esfuerzo consciente y sostenido por la creación de una dramaturgia que aborde los grandes problemas sociales del país y proyecte un ideario nacional y antimperialista. Y no es un caso único. Otros autores de menor alcance intentaban un camino similar. Pero no pasaban de ser intentos aislados, desconocidos. Por el contrario, sólo Alhambra imponía un sentido de continuidad, una presencia escénica real. Esa imagen que hoy reconocemos deformada de la realidad era quizás la más clara expresión de la crisis de un teatro y una dramaturgia nacionales. Ramos y Alhambra significaban intentos polares.

Podría interpretarse que a partir de la década del treinta esta polarización se mantiene sin ningún elemento de ruptura, renovación o progreso. Pero no sería exacto. Si bien no es hasta el triunfo de la Revolución que se sientan las bases para la desmitificación en el terreno teórico y práctico de la oposición entre un teatro "culto" de minorías y un teatro popular, y se crean las condiciones para la superación de lo precedente, no es menos cierto que, con enormes limitaciones y una larga serie de errores, torpezas, gestos improductivos, la escena cubana y la dramaturgia habían iniciado un camino de búsqueda y renovación al calor de las circunstancias históricas de la década. Las fechas no son aquí azarosas. En 1935 cierra El Alhambra; a partir de 1936 se inicia, con la experiencia de La Cueva, una etapa de renovación escénica que abarcará, a través de grupos e instituciones sucesivos, hasta la década del cincuenta. La relación que existe entre estos intentos renovadores del movimiento teatral y el carácter también renovador de la producción dramática no descansa en una correspondencia de obras y estrenos, o no fundamentalmente en esto. Más bien se trata de una compleja relación, en gran medida contradictoria. Tanto la escena como la dramaturgia acusan una comprensión de la crisis, del estatismo, de la ausencia de una producción moderna y nacional.

Ambas coinciden en las aspiraciones, pero no logran integrar un movimiento único de intenciones y esfuerzos.

¿Cuál es, en realidad, el gran problema de esta dramaturgia? Un problema en cadenas: una dramaturgia que para desarrollarse necesita un activo y sostenido movimiento teatral; a su vez, un movimiento teatral que hace enormes esfuerzos por mantenerse vivo pero se encuentra disperso, sin recursos, y sin público suficiente. Una dramaturgia que reclama un público mayoritario para su comunicación, que necesita romper una estratificación social, clasista, para realizarse como expresión artística contemporánea y nacional. Todo lo que, precisamente, no era posible en la vieja república neocolonial y burguesa.

Lo interesante es cómo la producción de estos años asume la problemática y, desde respuestas diversas, arriba a un punto en el que se imponen una ruptura y una superación como únicos caminos a su desarrollo.

Por su parte, Piñera ha sido enjuiciado desde dos puntos de vista contrarios: el entusiasmo acrítico por el dramaturgo novedoso, de estructuras dramáticas refinadas que logra desprenderse del verismo facilista de otras tendencias de la época, representante de lo mejor de una dramaturgia nacional o, por el contrario, la vertiente que ve en su obra una tendencia vanamente formalista, experimentalista, desprovista de realismo y de espaldas a los problemas y valores nacionales.

Por la suya, Felipe ha sido visto también en formas polares. Para algunos se trata del verdadero representante de una dramática nacional, expresión de una tradición teatral nuestra de profunda y rica raíz popular; para otros, de un autor desigual, de fuerte vocación teatral, de noble acercamiento a lo popular, pero siempre en desventaja, en dramática contradicción entre sus aspiraciones expresivas y su alcance como forjador y estructurador de formas artísticas. Por último, su perspectiva frente a la realidad. ¿Se reflejan en su dramaturgia los contenidos, los problemas de nuestra vida nacional?; ¿Se desvirtúa, por mitificación, la imagen de

la realidad cubana?; ¿Visión crítica o idealización, regodeo folklorista o asimilación de valores esenciales de la nacionalidad?

Es cierto que Piñera representa como ningún otro autor del período la postura del deslumbramiento frente a una cultura que considera superior y acoge como modelo, e ideal de creación. De *Electra Garrigó* a *Aire frío* asistimos a una trayectoria de búsquedas experimentales en las que el signo distintivo, el denominador común, es el intento de dominar, adecuar las conquistas técnicas de los modelos a la creación de una dramaturgia donde esté presente lo cercano, lo propio, lo nuestro. Y lo curioso es cómo el dramaturgo se desplaza de uno a otro método de configuración artística, cómo avanza y retrocede, conquista y abandona. *Electra...* señala un interesante punto de partida: del modelo de referencia a la "cubanización". Representa un grado de desarrollo de la problemática estética en el marco de la problemática del período. Luego se desplaza de uno a otro lado: continúa esta línea en *Jesús*, pero se desvía de sus propósitos en *Falsa alarma* o *La boda*, hábiles ejercicios de experimentación donde el mimetismo de la forma imposibilita la expresión de un contenido nuevo y nuestro e impone un falso material trasegado de escaso valor conceptual. Sólo con la aparición de *Aire frío* volvemos a asistir a un punto de interés en la expresión dramática de lo cubano y al momento de mayor realización de la dramaturgia prerrevolucionaria.

¿Por qué la variación? Precisamente por ese continuo contrapunto entre dos mundos, dos referencias culturales, sin que ello esté presidido por una comprensión real e histórica de sus relaciones. De allí resulta ese autor contradictorio, que busca la aproximación a lo nuestro, que intenta, ejercita, pero cuya comprensión de los problemas y valores nacionales resulta frecuentemente ambigua, periférica. Siente que es su mundo y quiere decir de él, crear con sus materiales, pero siente también el peso de una cultura "mayor" que lo deslumbra, lo inutiliza en cierta forma. No se conforma, quizás, con

la adopción de asuntos, temas, personajes que considera de tono y dimensión menores, por lo tanto de alcance local, no universal. Y de modernidad y universalidad se trata, de hacer entrar lo nacional a figurar o a competir —en el buen sentido— en un concierto más amplio. Se desconoce, claro, que no logra el arte solo esta conquista si antes, y con él, no va la historia. Y de allí la hibridez, la incidencia de estratos pretendidamente enriquecedores, la yuxtaposición, lo parodial, lo negador, lo ecléctico. Todo lo que podríamos llamar el arsenal de soluciones —antídotos y defensas— del autor.

Y se llega al punto central. Si se tienen presentes los problemas de la cultura nacional en estos años, sometida al extrañamiento y desdén de lo propio, en un proceso creciente de deformación, se entiende que, al creador, se le planteara la problemática en forma de un reto con estas variantes posibles: el rechazo de lo propio, el dar la espalda y marchar a la búsqueda de otros mundos culturales donde lo nuestro sería cada vez más lo extraño, lo otro, y a veces "lo insólito" o la aceptación del reto, la expresión de lo propio a todo riesgo histórico y artístico.

Piñera tipifica una actitud intermedia: marcha al extranjero y vuelve muchas veces, y lo curioso es que el saldo directo de esas experiencias es precisamente *Aire frío*, la única pieza de estos años en que el autor asume sin confrontaciones, sin aspiraciones miméticas o estructuras preconcebidas la expresión de lo suyo. Analícese su trayectoria y se verá cómo el desplazamiento de unas a otras formas de elaboración se relaciona estrechamente y se explica a partir de estas confrontaciones que Piñera no logra resolver, salvo en un caso y entonces, nos dará la obra mayor, la mejor y más hermosa metáfora de su mundo.

En cierta forma, la respuesta de Felipe es inversa. Si la obra de Piñera significa hasta *Aire frío* una aproximación parcial y contradictoria a nuestra realidad nacional (sin que ello menoscabe en absoluto los aportes que en el terreno estilístico lega a la producción dramática), en la

medida en que Felipe acepta frontalmente el reto se coloca en el centro mismo del terreno de batalla por la creación de una dramaturgia que aborde temas, asuntos, personajes nacionales. Pero entonces, los problemas son otros. Tres obras significativas (*El chino*, *Capricho en rojo*, *El travieso Jimmy*) entre 1947 y 49 representan, junto con la obra de Paco Alfonso y su labor en Teatro Popular, la respuesta estética de mayor importancia para la dramaturgia del período, tanto en lo que concierne a sus logros como a sus limitaciones. Como logros, están la aceptación del reto, la entronización de esfuerzos en líneas definidas de creación y la integración de estructuras y modelos asimilados a la expresión de contenidos nacionales.

Se comete un error de concepto si se excluye el carácter experimentalista de la producción de Felipe o Alfonso. Son, por otra parte, dos líneas diferentes de hacer teatral, pero sus puntos de contacto son mayores que lo que generalmente se estima. Si bien Alfonso dedica sus esfuerzos a un teatro abiertamente político, de agitación y propaganda, más allá de esto está la aceptación del reto en términos de creación de un teatro nacional y popular que, en este caso, dirige su atención a un público y una intención definidos. Su dramaturgia queda así comprometida con estas coordenadas y debe verse, para su justa valoración, en ellas. No es el caso de Felipe, batallador solitario si los hay, que acepta silenciosamente el reto de una forma curiosa: volcado sobre su mundo, seducido por él, le otorga la grandiosidad necesaria por idealización, con mitificación.

No se ha de reducir la confrontación entre autores como Piñera y Felipe a la esquemática oposición entre el "autor culto" y el "inculto" o de menor información. Está claro que se trata de dos trayectorias distintas; pero lo importante es cómo esto determina perspectivas diferentes frente a una misma problemática. En tanto Piñera se muestra receloso, dubitativo o parcial, o apela de continuo a antídotos preventivos frente al riesgo (de mala literatura, populachera o localista), Felipe

acoge el reto y lo convierte en línea de creación. Comienza por proclamarse heredero de una tradición:

...Hay que enterrar: enterrar, a O'Neill, a Lope; dejar a Racine para veladas académicas y hacer sólo excepciones con obras que nos traigan el grito de los hombres de hoy aunque sean de otras latitudes. Matar estilos: el de Lorca, el de Miller, y ampararse en Villoch, Arquímedes Pous o José Antonio Ramos, porque así se estará en el camino de nuestra tradición alhambresca...

No hay que simplificar. La cultura asimilada le bastaba a Felipe para plantearse esto como una disyuntiva, un camino a elegir. Hombre de pueblo, ama y comparte su mundo vivido; pero su aceptación no es tácita, acrítica. ¿Cómo pensar que no entiende las limitaciones, insuficiencias de esa cultura que defiende a todo riesgo? Hay que pensar por qué, a pesar y desde el centro de esa comprensión, y del riesgo que supone el compromiso artístico con ella, persiste en su actitud. Creo que muchas veces se subrayan los errores o torpezas de su obra; pero pocas se aclara cómo logra integrar en ellas estructuras, recursos expresivos e incluso temas y valores conceptuales que son conquistas de la cultura universal. Ello es demostrable en su trayectoria desde *El chino* hasta *Réquiem por Yarini*.

La respuesta de Felipe asume notoria complejidad. Porque no se reduce a eso en virtud de lo cual sería la exacta contraparte de Piñera, esa suerte de infaliteratura de escasos recursos ajena a las conquistas de la cultura universal, sino que pretende su integración a una aspiración definida: la de asumir una tradición que reconoce de menor desarrollo y así como superarla, elevarla a categoría y dimensión estética universales. De este propósito sale en muchísimos aspectos con fortuna; en otros, su obra ilustra zonas débiles que van desde la perspectiva con que enfrenta el mundo de valores a representar hasta el lenguaje, punto esencial en la conformación de la imagen artística. Está claro que la ausencia de una

concepción científica de los problemas y valores de la nacionalidad se traduce en errores, y desviaciones de perspectiva. Cuando centra su visión en una zona particular de la realidad (esa cultura llamada marginal, mundo de Palma, El Chino, Yarini, la Jabá, la Santiaguera) agota en ésta su sentido crítico, su capacidad de observación y denuncia. No la trasciende ni logra proyectar una visión superadora. Esto no significa que pueda negarse la presencia del reflejo y la reflexión social en la obra de Felipe. Por el contrario, está, vertebrada, unifica y da sentido al mundo de valores representados. Pero no hay que olvidar que aquí se trata de elevar una cultura de oposición que se reconoce marginada y subvalorada por razones clasistas y —en virtud de esa oposición— erección de sus valores como representativos de lo nacional. La idealización, y mitificación en la obra de Felipe son, más que posturas ideológicas, una respuesta estética. Elevar esa cultura de oposición, de extraordinaria riqueza potencial pero de escasísimo desarrollo en sus manifestaciones suponía, al par, un reto y una fe: agresión y seducción, visión crítica e identificación, rechazo y amor, contrarios inseparables para entender su obra.

Se aclara entonces que, más allá de apreciables diferencias en las respuestas de autores como Piñera, Felipe o Alfonso, hay un terreno compartido, una zona de difícil acceso en la que, por distintos caminos, se asume una problemática y una aspiración común. La batalla por una dramaturgia nacional no ha concluido, pero está en punto climático.

Ello se ratifica si se incluye en esta trayectoria la obra de Rolando Ferrer, más joven que los autores anteriores, ya que comienza a escribir alrededor de los años 46 ó 47 aunque no es hasta la década siguiente que logra títulos de significación. Ferrer es importante en el análisis de esta dramaturgia, primero, porque tipifica una trayectoria: del entusiasmo por los modernos europeos a la sucesiva y cada vez más lograda expresión de un entorno natural, social y cultural nuestro y segundo, por los aciertos de orden estilístico que se regis-

tran en su obra, especialmente *Lila la mariposa*, una de las más intensas metáforas de nuestra historia teatral. Y por último, por la interesante evolución que se produce en su dramaturgia en los últimos años de la década del cincuenta y los primeros del triunfo revolucionario. Se trata de un cambio de orientación estética: son piezas breves que si bien no abandonan las conquistas expresivas de la obra anterior manifiestan un interés de experimentación de nuevas estructuras dramáticas. Ferrer intensifica su visión crítica de la realidad social y asistimos a una suerte de quiebra, estallido desde dentro de estructuras que saltan, fragmentadas. La razón es obvia: la obra anterior describe un mundo cerrado, apesado en sus contradicciones. Ahora el dramaturgo se da a la tarea de indagación crítica de aspectos de la realidad y no logra aún la elaboración de un nuevo sistema de relaciones que integre la visión fragmentaria.

Precisamente este hecho, constatable en otros autores del período, ha llevado a pensar que se trata de un fenómeno de dispersión de una segunda promoción del grupo generacional que, frente al impacto revolucionario, pierde cohesión como grupo y se desintegra.

Sin embargo, una caracterización más profunda del período entrega resultados más amplios. Si la obra de los autores anteriores representa un enérgico impulso de renovación se debe a que es un resultado en el orden de las inquietudes estéticas de un movimiento de renovación mayor: agrupamiento de fuerzas o, para decirlo más claramente, una situación revolucionaria que caracteriza los primeros años de la década del treinta. Si obviamos los cortes mecanicistas y entendemos debidamente las correspondencias entre las determinaciones histórico-sociales y los fenómenos culturales (relativa independencia de sus formas de desarrollo una vez surgidos), podemos explicarnos las razones y el carácter de este impulso renovador, sus virtudes y endebles. De igual forma, por qué no logra consolidar sus búsquedas y su orientación estética en el período. Las contradicciones esbozadas sobre estos autores son, en toda medida,

fruto de las contradictorias circunstancias que, en definitiva, asfixiaron la experiencia revolucionaria de los treinta. En estas condiciones, a la obra posterior de los mismos autores, o a una segunda promoción inmediata, sólo le serían posible la repetición, el estatismo, el debilitamiento progresivo o, en el caso mejor, el estallido, la ruptura. Cuando en 1953 una nueva situación revolucionaria polariza la vida nacional, estas opciones adquieren una realidad insoslayable. Conscientes o no de ella, expresándola o eludiéndola, los viejos y nuevos dramaturgos viven la experiencia. La crisis teatral de los cincuenta es una realidad social, política, independientemente de las formas que asuma. Es en este proceso que hay que ubicar la trayectoria de la producción dramática. Creo que *Aire frío* es, por ejemplo, una respuesta; sólo que no siempre las respuestas son directas, expresas. Cuando Piñera afirma que es "...una pieza sin argumento, sin tema, sin trama y sin desenlace..." no hace sino ratificar algo que siente todo lector o espectador: una obra donde las propias estructuras compositivas, el mismo sistema expresivo estalla, se quiebra, se fragmenta, para darnos la imagen de un mundo en crisis donde el estatismo y la repetición, son formas amenazadas, tensas, en espera continua de un estallido, una ruptura definitiva.

Algo similar, aunque más claro, más expreso, ocurre con Ferrer. Es un autor más joven que Piñera o Felipe. La distancia no es tanta como para que no incidan en él las determinaciones esenciales del período; pero la suficiente para que su trayectoria alcance a iluminar los rasgos de un carácter de transición que se revela con mayor nitidez en él. Si no logró su propósito de crear una nueva dramaturgia, al menos dejó la hermosa imagen de la ruptura. Tipifica el último gesto, el de mayor nobleza, de un esfuerzo por la creación dramática nacional que no podía alcanzar su plena realización en los marcos de la república neocolonial, sino en el proceso de profundas y definitivas transformaciones sociales. A partir de 1960, Ferrer continúa la línea de piezas breves que abordan aspectos de la problemática revolu-

cionaria; obras rudimentarias, suerte de "a propósitos" para ser representados por grupos de aficionados o en cualquier circunstancia inmediata. Pero esa obra inconclusa no es el mero testimonio de un desarraigado, un disperso, figura perdida entre muchas cosas. Para otros, por otras razones, quede el desarraigo. La obra de Ferrer arraiga en el aporte a una tradición y en el camino a la superación. ¿Un adelantado? Puede ser. O no. Pero en todo caso aquí se revela una vez más la necesidad de sustituir los cortes generacionales por una visión de continuidad. Quizás deban recordarse las palabras de Fernández Retamar acerca de la "precipitación de nuestro ritmo generacional", porque lo cierto es que, nacido en 1925, Ferrer "transita" con rapidez y encuentra un lugar y una orientación comunes en el grupo de nuevos autores que aparecen cuando, al triunfo revolucionario, la escena abre sus puertas. Piñera, Felipe, Ferrer, son autores que ya tienen una formación y una obra hecha; ninguna de sus producciones posteriores superará como realización estética a las obras en que se produce la síntesis de un mundo vivido, una trayectoria de búsquedas, caminos y esfuerzos.

Aire frío, *Réquiem por Yarini*, *Lila la mariposa*, son los puntos más altos de realización, obras que tipifican las limitaciones y aportes del período. La crisis de la familia y de los valores morales registrada en el estrato social donde repercuten con particular intensidad las contradicciones de clases toman primer plano. Visto en este sentido, las respuestas adquieren una verosimilitud histórica y artística —más allá de toda mitología de transición— que nos revela el grado de responsabilidad con que estos autores acogieron su tarea. El aporte mayor de esta dramaturgia reside en que establece la presencia de una tradición: asimila, funde, rompe, niega, afirma, ridiculiza, mitifica, toda una larga relación de gestos que imponen una presencia, algo con lo que hay que contar. Cuando Piñera o Felipe comienzan a escribir, los asideros son extremos: la gran cultura foránea o los "bajos" productos del subdesarrollo cultural.

Luego de 1959, en la década del sesenta, surgen nuevos dramaturgos en relación con un —al fin— activo movimiento teatral. Pero entonces ya Piñera, Felipe, Ferrer, otros, constituyen un lugar de precedencia, una tradición de lucha por la expresión nacional.

El proceso de rápidas transformaciones sociales y culturales sienta las bases para una verdadera superación de lo precedente. Tres factores inciden de manera directa. En primer lugar, posibilita la creación de un público mayoritario y crea las condiciones para una comunicación autor-público. En segundo, se sientan las bases para una desmitificación progresiva de la oposición de lo culto y lo popular. Ello amplía el área y las posibilidades de creación y viabiliza el desarrollo de elementos que, si bien estaban presentes como búsqueda, tentativa, en la dramaturgia precedente, no encontraban solución en el terreno teórico y práctico-creador. Por último, y sobre todo, se sientan las bases para la reivindicación de un patrimonio cultural, y con ello, para la valoración, sin prejuicios discriminatorios y falsas prevenciones de mentalidad colonizada, de una cultura y una tradición nacionales.

La dramaturgia cubana de la Revolución cubre un primer período de su evolución en los años de 1959 a 1968, aproximadamente. Son años de continuación, debate, ruptura e intentos de superación de lo precedente. Se cierran —se culminan— líneas, temas, métodos de creación. Y, paralelamente, surgen nuevos elementos: nuevas líneas, asuntos, temas, nuevas formas. No es un fenómeno inmediato. Es un complejo proceso en el que el signo distintivo es la lucha entre lo viejo y lo nuevo, pero ya en el seno de una comprensión histórica de nuestra realidad social y cultural. Ya en posesión de su historia, de su cultura, la escena y la dramaturgia cubanas entran en una nueva fase de su desarrollo. Se está, ya, en los caminos de la superación. Las aspiraciones a un arte contemporáneo y nacional, que garantice su proyección universal, son una realidad posible y actuante ahora.

Por eso somos herederos de una intención, de notables esfuerzos y logros de muchos años. Deudores de una tarea. Que estamos viviendo. Actuando.

EL PUBLICO, ESE OTRO CREADOR

Esther Suárez

Cuando se habla de arte, de creación artística, se está hablando también de público. Ningún artista verdadero crea tan sólo para sí. En su actividad está implícito su público. Todo producto artístico presupone un público, lo conforma ya desde el propio momento de su génesis, puesto que en toda obra de arte subyace un concepto, o un sistema de ellos; toda obra de arte resume una concepción del mundo: esto es lo que el artista dice a otros.



Si lo anterior es válido para todo arte y para todo artista, mucho más lo será para aquellos que comprenden y preconizan la función social del arte. Estos lo verán como medio de aprehensión de la realidad circundante, de conocimiento y asimilación del mundo, de comunicación y educación del ser humano. Estos sentirán, desde el inicio de su actividad creativa, su responsabilidad social, vale decir su compromiso con el público. Ellos trabajarán desde siempre pensando en un único objetivo: el público. Su principal preocupación durante todo el proceso de la creación será, justamente, satisfacer las necesidades de otros seres humanos, comunicarles las ideas precisas, iniciar un fructífero diálogo que ubique a ambos, creador y público, en un plano más elevado del conocimiento y el disfrute estético. Para ellos el público deja de ser un mero espectador o consumidor y se convierte en un ser activo, es decir en otro productor, en un colaborador, porque siempre el consumo es un consumo productivo, que entraña en su dialéctica ambos momentos: el consumo y la producción.

Con tal consideración no hacen más que devolver al público su verdadera esencia como factor eminentemente creador en cuya relación el producto artístico adquiere su verdadero rango:

“¿no es la demostración de que una obra de arte no la hace totalmente un hombre, la prueba de que la obra maestra, —las otras, por supuesto, no brindan ocasión a la experiencia—, se construye entre muchos mediante una sedimentación acumulativa de aportes colectivos que enriquece cada vez más la concreción original, la que a fin de cuentas viene a ser un punto de partida, un estímulo al fomento de la actividad creadora de millones y millones de seres?”¹

Cuando el público se enfrenta a la obra artística le incorpora por supuesto sus propias vivencias, su particular concepción del mundo y lo hace desde sus circunstancias sociales específicas y su psicología.

¹ Mirta Aguirre: *La obra narrativa de Cervantes*, La Habana, ICL, 1971 pag. 13-14

Si para todas las manifestaciones artísticas el público resulta de vital importancia, en el caso del teatro su presencia se torna entrañable.

“El teatro es, —al decir de Mirta Aguirre— trasvasamiento de la vida en presente filosófico, acción, hombre en dinámica, agonismo esencial: realidad objetiva.

Algo inconcebible en soledad e irrealizable en ella. Mientras la novela es soliloquio de escritor o de lector, el teatro es siempre, en sí mismo y en su ejecución, diálogo intersocial”.²

Como resulta evidente, sin el público no tiene lugar el hecho teatral, pues el teatro se produce únicamente durante los momentos maravillosos en que se desarrolla la comunicación entre los actores y el público, no antes, ni tampoco después. Antes será literatura dramática, serán ensayos, pruebas de realización de esa idea sobre el escenario; después, será un recuerdo.

Entonces, para el hombre de teatro, más que para cualquier otro artista, no existe otro modo de crear, que ubicando al público en el mismo centro de la creación. No podrá volverle la espalda, valiéndose de una u otra explicación, no podrá tampoco, porque esa es sólo otra cara de la misma actitud, tratarlo de modo paternalista. En resumen, no será posible conformar un repertorio a gusto de tal o cual grupo de actores, o de tal o cual director o autor dramático, o de un grupo de creadores, tras la justificación de que esto es para tal o cual público, o de que esto o aquello es lo que el público necesita.

¿En nombre de quién se afirman a veces tales cosas?

¿Qué avala tal aseveración?

¿Es tan difícil conocer al público? ¿Por qué se inundan nuestros teatros y se agotan las entradas con obras cubanas que abordan nuestra contemporaneidad?

² Mirta Aguirre: *Miguel de Cervantes Saavedra, un hombre a través de su obra*, La Habana, Eddit. Letras Cubanas, 1979, pag. 46

¿Se quiere dato más significativo que ese para comenzar una seria discusión?

Es, principalmente, el resultado del ansia de verse en escena, de reconocerse como tal, de utilizar el teatro como lo quería Brecht, como lugar de polémica, de discusión, de diálogo abierto, de análisis de la vida para su mejor comprensión y para ir entonces, conscientemente, a cambiarla. Pero cabría también, hacerse aquí otra pregunta: ¿por qué casi siempre, incluso ante lo que los críticos más avezados consideran una excelente puesta en escena, hecha con rigor, talento y laboriosidad, cuando se trata de un clásico, nuestras salas están prácticamente vacías en comparación con otros espectáculos de menor calidad? ¿Es que este tipo de obras no son necesarias? ¿Es que ha terminado su vigencia para nuestro pueblo? En este caso, para comenzar a dar respuesta a estas preguntas, tenemos que referirnos al problema del gusto estético, que no se puede ver, porque no lo es, como algo aislado.

El gusto estético es un elemento condicionado de modo histórico-concreto. No es innato al individuo, está vinculado a toda la experiencia vital del hombre, a todo su ser bio-sico-social, y en él intervienen no solamente factores de orden artístico, aún cuando corresponda al arte un importantísimo papel en su configuración.

Pero los clásicos han llegado hasta nosotros justamente porque hombres de tiempos distintos a aquellos en los cuales tuvieron origen sus productos artísticos, han encontrado en ellos determinados significados. Han trascendido porque han sido capaces de conmover, en ocasiones, lógicamente apretando resortes muy diferentes, a hombres de distintas épocas y lugares, porque les ha dicho algo de valor para la vida.

Entonces, tampoco en este campo se puede actuar arbitrariamente, sino con igual cautela, pues se corre el riesgo de no ser capaces de develar las potencialidades de vigencia que dichas obras contienen y convertirlas, injustamente

quizás, en algo similar a un objeto museable.

Será necesario cuestionarse en primer lugar qué necesitan otros hombres que les digamos, y luego, cómo logramos que nos atiendan y que nos entiendan. Concluirémos que para responder ambas preguntas será necesario conocer a esos hombres.

La vinculación del arte con las situaciones sociales concretas, ha sido siempre la sustancia impulsora de su propio desarrollo y su razón de ser. Eurípides, Lope, Shakespeare, Ibsen, Lorca, cobraron semejante significación porque reflejaron, de modo admirable, la problemática de su tiempo y de su época.

Entonces, no debe quedarnos duda, de que al analizar el público, con mayor razón cuando posee un elevado nivel cultural, la estructura de la oferta artística, las obras que traten con profundidad y fidelidad nuestra contemporaneidad seguirán siendo las más esperadas. Ello no excluye de esta oferta a las obras pertenecientes a diferentes contextos histórico-concretos. Se trata de precisar la composición y el balance de la oferta, que deberá estructurarse en correspondencia con las necesidades e intereses del público.

Los laberintos que son necesarios transitar para lograr este encuentro tan deseado por cualquier creador dentro de una sociedad como la nuestra, ya no son tales. Comenzaron a recorrerse hace trece años y en una buena parte se han ido desentrañando desde que un grupo de teatristas fundó en una de las zonas más importantes del país desde el punto de vista económico, político y social en aquel entonces, un inusitado grupo teatral. Desde este momento la posición del Grupo Teatro Escambray quedó muy clara en lo tocante a ese factor esencial de la creación que ahora nos ocupa. Existía un importante sector de la población que tenía también la responsabilidad de cambiar el mundo, que para hablar en términos brechtianos necesitaba "un informe de la situación".

En esta información podía colaborar el arte, debía participar el teatro. Así un

sector que tradicionalmente había sido marginado de ese conglomerado que llamamos público, resultó poco a poco, no sin grandes esfuerzos de ambas partes, convertido en co-creador del teatro porque era ya protagonista de la vida.

Poco a poco, con el surgimiento de nuevos grupos de corte similar, otros sectores de la población: obreros, estudiantes, inician de modo sistemático su relación con la actividad teatral.

Todos esos colectivos colaboraron en el desbroce de ese camino que, acortado ya increíblemente, lleva del creador al público.

Como era de esperar, la incorporación de nuevos sectores de la población al público teatral determinó modificaciones en los medios expresivos. Nuevos temas fueron incorporados a nuestra dramaturgia, se produjeron piezas que contemplan y buscan dentro de su propia estructura dramática la intervención del público; el espacio escénico cambió, ampliándose ostensiblemente e incluyendo a veces a todos los espectadores; la concepción escenográfica y por supuesto sus propios recursos se adecuaron a las circunstancias de trabajo de estos grupos, siendo cada vez más sugerentes en su laconismo y dándole mayor participación en su composición al espectador. Además de la activísima intervención del espectador durante todo el espectáculo teatral, estos colectivos continúan el diálogo una vez que éste formalmente culmina. En ocasiones en forma de debate que puede estar incluido o no dentro de las piezas, y en otras cuando la estructura de éstas no lo posibilita o no lo facilitan las condiciones en que se realiza el hecho teatral, mediante entrevistas individuales o grupales en los días siguientes a la representación.

Pese a que todos estos grupos, recogiendo y enriqueciendo experiencias de unos y otros, intercambiando métodos de trabajo y creando otros nuevos de acuerdo a sus circunstancias, han ido denodadamente al encuentro del público, no se hallan ni medianamente satisfechos con los resultados obtenidos y es precisamente esta su garantía. Faltan aún por probar

muchos mecanismos, nuevas ideas que hoy apenas son bocetos; valiosas experiencias se han dejado en ocasiones por el camino, pero aún así, estos breves años de trabajo permiten ya establecer algunos principios.

Los elementos que se reiteran y que garantizan una comunicación eficaz son, en primer lugar, el reconocimiento del público como componente esencial en el proceso de la creación artística, es el devolverle en él su verdadero y único lugar, lo que equivale a decir el conocimiento del público, su caracterización y la definición de sus necesidades culturales, que se utiliza como medios o puentes de comunicación en el discurso dramático, mediante la constante alusión al universo del espectador; y la posibilidad constante de participación en la creación teatral desde un inicio.

Pudiera pensarse que todo esto es muy hermoso en teoría, pero solo realizable en la práctica en el caso de grupos que operen en circunstancias semejantes.

El problema no es que se tenga un público "micro-localizado", porque este sería un análisis facilista y falso de un trabajo, sino que cada grupo, atendiendo a la función social del arte y, por tanto, a las necesidades histórico-concretas de la población, defina sus perfiles y sus objetivos de trabajo y se pueda producir en verdad una oferta que satisfaga ampliamente estas necesidades.

Pero no se trata tan solo de soluciones operativas a corto plazo, de realizar encuestas y entrevistas en los teatros, porque afortunado resulta aclarar que el instrumental de la sociología y quizás también de la psicología, tropieza con límites serios en este campo. No basta realizar estudios tipológicos de público y conocer su composición a un nivel que podríamos llamar demográfico, es necesario ir mucho más allá y estudiar otros problemas de gran interés en la actualidad como son la realización del producto artístico y su relación con la estructura espiritual del individuo; o el de la transformación del sistema de valores establecidos socialmente en convicciones del

hombre a través de la vivencia estética. Tampoco se trata de la utilización de las fáciles vías del populismo, la chapucería y las concesiones. Esto más bien nos aleja, que nos acerca, a lo que queremos. Ello atenta contra la educación estética del pueblo y puede incluso llegar a distanciar a determinados sectores, de nuestro teatro.

¿Cómo lograrlo, entonces? La única fórmula que resulta irrefutable es la búsqueda constante por todas las vías y modos ciertos de ese contacto estrecho con el público. Y cuando hablamos de público no nos estamos refiriendo solamente al que ya ha obtenido esa categoría mediante su presencia en el teatro, sino también y sobre todo, a aquel que resulta público potencial y que debemos ganar de inmediato.

En nuestro país, resulta innegable que en el período que media entre 1976 y 1982 asistimos a una transformación en el público teatral, evidente sobre todo en magnitud, y visible también de cierto modo en su estructura. Las cifras de espectadores a los dos eventos teatrales de mayor importancia en el país entre 1980 y 1982, el Festival de Teatro de La Habana correspondiente a cada año, así lo muestran. En el primero, nuestras salas teatrales recibieron a 29 000 espectadores durante los doce días del Festival. En el segundo, el número de espectadores se elevó hasta 44 739 personas. Este aumento que se explica en gran parte por la ampliación del número de sedes, que esta vez trascendió los marcos de nuestros teatros y convirtió en espacio escénico los talleres, las naves y las plazas de centros fabriles, agrícolas y estudiantiles, tuvo que ver también con una mayor asistencia de público a los espacios tradicionales.

Sin embargo la modificación que sufre el público en su composición durante estos años está básicamente referida al trabajo de los colectivos que laboran fuera de las salas teatrales y únicamente en el caso de los estudiantes se observa en nuestras salas un sensible aumento en la afluencia. Lejos de ellas se mantiene aún la po-

blación trabajadora vinculada a los sectores de la producción y los servicios.

Por esto mismo la influencia del nuevo público en el quehacer escénico se observa aún medianamente en la generalidad de nuestros colectivos. Si bien es cierto que nuevos temas han asomado a la dramaturgia cubana, entre los cuales ocupan un lugar de primer orden los que tratan nuestra contemporaneidad, no ha ocurrido gran cosa en lo tocante al lenguaje escénico.

El viraje esencial en nuestro teatro lo determinará, aún cuando no sea de inicio tangible su influencia, el nuevo público que ha de colmar nuestras representaciones. En alguna medida este público necesario ha comenzado a moverse hacia nuestros espacios. Toca a los creadores garantizar su permanencia y lograr que esta presencia, tímida en los comienzos, se convierta en activa participación. Alerta, recibamos con todos nuestros sentidos atentos al público, ese otro creador.



en tablilla



• Apenas unas horas antes de la inauguración del Festival de Teatro de La Habana 1982, en la imprenta Urselia Díaz Báez, en el centro de la ciudad, transeúntes, colaboradores, teatristas y colegas asistieron al "lanzamiento" del primer número de TABLAS. La gente se sentó en el portal del taller, donde los linotipos y las máquinas no cesan su trabajo, escuchó a Alina Sánchez y Jorge Hernández cantar las coplas picarescas de Samuel Feijoó, y el escritor, para sorpresa nuestra, estaba allí y dijo unas palabras güirosas como su revista *Signos*. Carlos Ruiz de la Tejera hizo reír con su espectáculo de animación y feria, mientras que Tito Junco, director del Teatro de Arte Popular, habló en nombre del movimiento teatral sobre la primera entrega de TABLAS. Los impresores colocaron carteles y portadas. Un invitado extranjero calificó el acto, como un "tierno gesto de sus editores". Así, del mismo modo que la fiesta del Festival salió a las plazas, las fábricas y los espacios abiertos, la revista, se propone ahora reflexionar sobre el teatro para que el Festival siga en la calle.

• Los alumnos del Taller Experimental de Danza Moderna, de la escuela de esta especialidad, presentaron el espectáculo *Así somos*, con guión y dirección de la profesora y coreógrafa Lorna Burdsall.

• La soprano María Bieshu, Artista del Pueblo y Diputada al Soviet Supremo de la URSS, y ganadora además del Concurso Internacional de Tokio en 1967, compartió programas con figuras de la Opera Nacional de Cuba y la Agrupación de Conciertos.

• El VII Aniversario de Los Juglares de la Peña del Parque Lenin se celebró en esta institución con la presencia de los ya conocidos juglares, el poeta Francisco Garzón y la trovadora Teresita Fernández, quienes cada domingo, realizan una labor de extensión y animación cultural. Esta vez se estrenó el monólogo *La Ceremonia*, del colombiano Gilberto Martínez, interpretado por la actriz uruguaya Sara Larocca, quien era miembro de El Galpón y desde hace años vive y trabaja entre nosotros.

• Sus primeros 20 años celebró el Cabildo Teatral Santiago —dirigido por Ramiro Herrero— en el mes de octubre de 1981, con diversas actividades en la calle Heredia y en toda la ciudad de Santiago que festejó la existencia de un colectivo que al revitalizar las "relaciones" ha encontrado un camino de firme raíz popular.

• En marzo de 1982, el Grupo Rita Montaner, dirigido por María Elena Ortega, cumplió 20 años de continuada labor con la presentación en su sede de una selección de su repertorio y una variada programación de actividades. Por esta razón el grupo recibió un reconocimeinto en el Festival de Teatro de La Habana.

• En la sala Covarrubias del Teatro Nacional se presentó el espectáculo *Coros y Danzas de Jóvenes Komsomoles* de la URSS, así como durante la II Jornada de la Cultura Búlgara, actuaron el Teatro de Marionetas de Plovdiv y el Grupo de Danza "Rosna Kitka", integrado por niños y adolescentes. El primero, con una conocida creación de *El carnaval de los animales*, puesta en escena de la Artista Emérita Kikolina Gueorguieva.

• Muestra de su variado repertorio ofreció en nuestro país el Teatro Sandino, grupo de latinoamericanos exiliados residentes en Suecia, dirigido por el teatrista chileno Igor Cantillana. El colectivo presentó la

obra de Lizárraga, *Santa Juana de América*, y *Los caballos*, de Mauricio Rosencof, entre otras. La uruguaya Dahd Sfeir ofreció un espectáculo titulado *La edad del viento* con el acompañamiento en la guitarra de Sergio Vitier.

- El teatrista sueco Lars Göran, uno de los directores del Teatro Real de Estocolmo, ofreció una charla en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba sobre la situación del teatro en su país y la dramaturgia de Strindberg.

- "El dramaturgo lee su obra", actividad de la UNEAC como estímulo a los autores cubanos, prosiguió con la lectura de una obra inédita de Paco Alfonso titulada *El mango de Micaela* y la pieza *Vaya*, del joven dramaturgo Jorge Reyes.

- El 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, el Centro Cubano del ITI dio a conocer el tradicional mensaje de los teatristas cubanos a los hombres de teatro del mundo. El documento exhorta a continuar consolidando el movimiento teatral cubano, así como expresa la significación que en estos años ha tenido para nosotros la solidaridad internacional de los teatristas del mundo frente a los intentos de aislamiento y bloqueo impuestos por nuestros enemigos, así como reafirma la voluntad de los creadores del teatro en Cuba de defender la paz y la posibilidad de forjar un porvenir más justo para la humanidad.

- Se encuentra a la venta el volumen *Festival de Teatro de La Habana 1980*, edición que recoge las memorias del pasado festival, así como ensayos sobre diferentes aspectos del desarrollo del teatro en Cuba. Rine Leal, Graziella Pogolotti, Manuel Galich, Francisco Garzón Céspedes y Freddy Artiles son los autores de las valoraciones, mientras que más de 200 fotografías ilustran puestas en escena significativas y momentos destacados de la trayectoria del teatro en la Revolución. Mas que una memoria, el libro será una referencia obligada para estudiosos y amantes del teatro.

- Lunes de Teatro dedicó una de sus jornadas a destacar la aparición de *Teatro*,

de José Martí, selección y prólogo del profesor e investigador Rine Leal. Este "Lunes" contó con la presencia de Luis Toledo Sande, quien en nombre del Centro de Estudios Martianos explicó las características de la edición, de la trovadora Teresita Fernández y de Roberto Blanco quienes interpretaron canciones del Ismaelillo y leyeron textos y poemas de Martí, respectivamente. Otro "Lunes" comentó el libro *Bailes populares cubanos*, texto para la educación de la especialista María Antonia Fernández, que se ilustró con documentales realizados por el Ministerio de Educación sobre el tema.

- Carlos Ruiz de la Tejera y Jesús del Valle (Tatica) regresaron de una exitosa gira por Nicaragua donde presentaron el recital *Cantos de vida*, enriquecidos mediante el contacto con el pueblo de Darío, Sandino y Carlos Fonseca.

- Durante la Jornada Científica Estudiantil del ISA (Instituto Superior de Artes) se ofreció la mesa redonda titulada *Relación entre la historia del movimiento teatral en Cuba y la historia de nuestra nación*, como parte de las actividades en saludo al Día de la Cultura Cubana, en la que intervinieron Graziella Pogolotti, Rine Leal, Helmo Hernández Trejo y Rosa Ileana Boudet.

- El grupo Teatro Estudio y los estudiantes del Instituto Superior de Artes festejaron el 80 cumpleaños de la destacada actriz Silvia Planas, quien recientemente interpretara uno de los roles protagónicos de *La fuga*, del búlgaro Velitchkov.

- El V Encuentro de Críticos e Investigadores, convocados por la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura, se dedicó al teatro para niños y ofreció un balance del VII Festival de esta manifestación. Entre otros temas, Freddy Artiles desarrolló el de la necesidad de la crítica en el teatro para niños; Mayra Navarro expuso sobre la situación de este movimiento en Cuba y sus perspectivas futuras; los alumnos del ISA Alba Babatros y Salvador Pérez se refirieron al desarrollo del gusto estético y el papel formativo del

(Continúa en la página 72).

GRUPOS EN LAS TABLAS

BOLIVAR EN LA VOZ DEL RAJATABLA

Marta Rojas

Se nos mostró en Maracaibo y en Caracas, una representación de Simón Bolívar, que por reflejar tan fielmente la imagen del hombre, proyecta al héroe más allá del reconocido esplendor de su grandeza.

Fueron los mismos jóvenes del taller del Ateneo de Caracas —**Rajatabla**— bajo la dirección de Carlos Giménez, aquellos que montaron ese fresco que es **Martí, la palabra**, tan ovacionado en Cuba cuando el Festival de Teatro de La Habana, los que han realizado ahora un espectáculo estremecedor, la tragedia **Bolívar**, en la cual el Libertador aparece como un preso más de una cárcel actual de algún régimen reaccionario de América, entre un grupo de reclusos obligados a representar, en su homenaje, una pieza de teatro basada en un libreto escrito por un poeta, preso como ellos, cuyo texto ha sido censurado y está sujeto a constantes correcciones, hechas por el doctor Erudito: Supercensor "especialista en próceres, representante del orden, incluso del orden intelectual, encargado de borrar de la historia aquellos hechos que no debieron ocurrir" porque resultan inconvenientes.

Cuando se descorre el telón del escenario todo aparece negro o está en sombras hasta que las luces van descubriendo entre ellas a los guardias celadores de la cárcel, vestidos con uniforme de campaña, bien actuales, a quienes veremos más tarde marchar frente a los personajes de la historia, advirtiéndonos un resurgir de las hordas hitlerianas por su porte y paso marciales propios, aunque son imagen auténtica de los representantes que prohijan las tiranías para enfrentarlas a los pueblos en lucha en nuestra América.

Dice en la trama el poeta —actor Daniel López— sobre Bolívar: "No es un cadáver. Vive. Y aunque le echen hacia atrás la tierra del campo, de las montañas y levanten

encima fortines y murallas, cómo vive es capaz de derribar cordilleras: irán surgiendo aquí una mano armada, allá los ojos aún brillantes y luego el corazón que palpitará como un torrente y . . ."

—Poeta, lo increpa el funcionario: Usted finge estar loco.

La guardia lo atropella expulsándolo de la escena. Lo que ha dicho el poeta se quitó del libreto y él había insistido delante del Erudito que vigila la escena.

Una trama dentro de otra es la tragedia **Bolívar**, que se desarrolla en tres planos: Libertador-Patriotas; las Mantuanas y el Poder de la Iglesia con sus semejanzas contemporáneas; los Presos, los Funcionarios y los Represores. Y en tres tiempos armónicamente ensamblados: el pasado, el presente y el dilema que discurre el espectador por sentimiento o razonamiento, en reflexión íntima.

El **Bolívar** no cambia fundamentalmente la escenografía de una época a otra, de una situación a otra. Siempre aparece la galera de una cárcel moderna con las literas de los presos construidas de armazón metálica, la utilería son símbolos religiosos; para las escenas del pasado un cierto trono medieval de un lado y del otro la presencia desconcertante y aparentemente insólita del Knaben Sopranen —actor Gonzalo Velutine— con su traje romano, cantando en latín inteligible al pueblo ¿romano?, para identificar sugiriendo el falso oropel de las seudorrepúblicas de los herederos mantuanos, aquella poderosa casta criolla —poderosa más que todo en riquezas— de la cual procedía Bolívar y a la cual negó con su espada libertadora y su pensamiento revolucionario volteriano, el más revolucionario de su tiempo, como negaron la suya de criollos amos de plantaciones Carlos Manuel de Céspedes, al levantarse en armas contra el poder colonial en su ingenio de La Demajagua, y con él otras estrellas mayores de las guerras de independencia de América.

Sus contemporáneos enjuiciaron severamente a Simón Bolívar, hasta lo expulsaron de la tierra natal, ya que su Patria era y es toda América. En la tragedia **Bolívar**, el Libertador, caracterizado por el joven actor Roberto Moll, responde a aquéllos: "Los juicios de la historia debieran hacerse

en el campo de batalla. En la furia del ataque y la defensa. Cuando se busca el camino de la libertad y todo lo que estorba es derribado".

"Es la una de la tarde y hace sol en San Pedro Alejandrino", expira Simón Bolívar, tuberculoso, con la sola compañía de un médico y un reducido grupo de hombres fieles, en la localidad de Santa Marta, finca San Pedro Alejandrino, en la cordillera de la costa colombiana, en casa de un español que lo acogió. A su cuerpo inerte le ponen una camisa que no es suya. Con su muerte termina la crisis de su enfermedad y de la pasión inconsumible, frente a todas las dificultades, por el grandioso proyecto de la libertad y la unidad de nuestra América.

Son los últimos días de la vida del Libertador, que transcurren en una angustia vehemente, lindando con el delirio, que hacen surgir en su memoria en coloquio febril acontecimientos y personas amadas o hechos y gentes que le fueron hostiles o adversos. Esas horas finales de la existencia de Simón Bolívar son las que el dramaturgo español José Antonio Rial toma para engarzar como cuentas de un collar, con hilo imantado, la tragedia americana por excelencia: libertad-unidad, sublimada en y por Bolívar.

Los personajes del bando amado, quienes dialogan imaginativamente con el Libertador al aparecer en la escena del teatro, son: Simón Robinson o Simón Rodríguez, su maestro, caracterizado por el actor José Tejera; la patriota quiteña Manuela Sáenz, actriz Pilar Romero, compañera y amante del Libertador y que siete años antes de conocerlo, cuando contaba 24 años de edad, ya ostentaba la Banda de Caballeresa del Sol, impuesta por el libertador argentino José de San Martín en reconocimiento a sus extraordinarios servicios a la Patria, en el Perú; y Antonio José de Sucre, actor Francisco Alfaro, el Mariscal de Ayacucho, quien precedió al Libertador en la muerte por asesinato: "¡Bárbaros, han matado a Abel de Colombia...!, te mataron por herirme", se lamentó indignado Bolívar en su agonía, al conocer que habían asesinado a uno de los generales más puros y heroicos de la gesta americana. Lo dijo severo, en su agonía enhiesta, porque nunca el Libertador aparece en escena tendido en un lecho, sino

erguido, actuando con tanto brillo en los ojos como energía en la palabra.

Para Bolívar, Sucre era un hijo entrañable, admirado, y una espada gloriosa, y el hombre más puro y desprendido que jamás conociera. Sucre viste de blanco, Bolívar de oro acerado, simbolizando su fuerza y su grandeza.

Manuela Sáenz —Manuelita— ya le había dicho en el transcurso de sus diálogos, que son muchos y estupendos: "Señor, la fuerza de su pasión le levantó por encima de los mortales". Sucre lo definió de este modo: "Para usted ha habido tres valores: el poder, la libertad y la gloria. Usted rechazó la corona, yo se la hubiera puesto en la cabeza".

Lección de historia, lección de humanidad, autoanálisis de conducta social y de conducta política es la tragedia **Bolívar**.

La interpelación de las mantuanas y de los que no llegaron nunca a comprender al Libertador de América proponen al espectador un estudio cada vez más profundo de la historia de nuestros países, cualquiera que haya sido la porción del continente de donde provengamos. Las respuestas que les da Simón Bolívar a ellos y a sus amigos queridos son alertas para cualquier pueblo: "Manuela, no importa que me odien, siempre que me conozcan. No permitirás que me transformen en un mito". "No, nunca, Señor", ella le contesta, y el Libertador reflexiona: "eso será más tarde, después de mi muerte y la tuya, no estará en tus manos evitarlo".

Cada personaje de la tragedia **Bolívar**, de Carlos Giménez, transmite un mensaje que cada quien recibe con regocijo o pudor. Así, desde el poeta al Erudito, desde lo que dice el funcionario o lo que proclama el Libertador, y dentro de ellos la música de Juan Carlos Núñez, un personaje más de la tragedia.

La música: "Un sencillo madrigal al estilo decimonónico (Coronarnos como faunos, con hojas de laurel...), es lo primero que se oye, según nos relata Carlos Núñez. Luego —dice— irrumpe la presencia de la música del siglo XX, con un coro de textura repetitiva minimalista. Hay también una misa negra. Y todas las sorpresas musicales inimaginables, hasta que en los dos mi-

nutos finales de la obra estalla un coro de loa a Bolívar, "Gloria mundial...".

El Grupo Rajatabla estudió catorce meses consecutivos a los personajes que representan, discutió, analizó, propuso, e igualmente el músico: "Fueron catorce meses de ensayo a puerta cerrada para lograr la confluencia entre la partitura y la puesta en escena. Muchas audiciones para seleccionar a los solistas —dentro del propio Grupo— y también entre seiscientos aspirantes de los cuales quedaron solamente cuatro; varios cantantes líricos acudieron, pero ninguno resistió".

La disciplina y rigor de estudio colectivo e individual de Rajatabla para montar la tragedia **Bolívar**, fue semejante al que se impuso para **Martí, la palabra**, pero el trabajo en **Bolívar** es más fuerte y complejo, entre otras razones por la incorporación de la música como un personaje.

Sobre este acontecimiento cultural que vivió Caracas y Maracaibo, nos dijo Carlos Giménez: "Creo que el espectáculo **Bolívar** rompe con los niveles establecidos en el teatro venezolano. Las posiciones asumidas en cuanto a nuestro trabajo son muy radicales. Esta obra es algo nuevo y ha exacerbado la discusión de sectores que se sienten descubiertos en ella".

Después de la puesta de **Bolívar** en Venezuela, o a partir de su primera presentación en Maracaibo, la prensa de ese país no dejó un día de hablar de la obra, algunas veces atacándola, tachándola casi de irreverente, cuando es el más auténtico Bolívar puesto en escena, que se conozca. Sobre este hecho nos dijo el joven director de Rajatabla: "La discusión es la zona más fértil en que pueda encontrarse un creador. Cuando radicalizamos la propuesta estética e ideológica, radicalizamos la opinión. Eso ha ocurrido en **Bolívar**. La obra seguirá teniendo un proceso de maduración en su puesta y en su ajuste interior, de crecimiento constante. Ese proceso no ha terminado con el estreno previo al homenaje del bicentenario del Libertador. Siempre trabajamos así, no solamente yo, como director, sino todo el grupo. Ese estilo de trabajo en taller no lo ha perdido Rajatabla. Después de once años de vida cuando decían en Caracas que el grupo se estaba institu-

cionalizando, aburguesándose, hemos vuelto a crear un revuelo tremendo, polémicas, discusiones y reconocimientos públicos, aplausos: eso lo generan los grupos que están vivos por dentro".

"Nuestros actores no piensan que su trabajo terminó con el estreno, no; su proceso de creación continúa. No somos un grupo impermeable a las críticas y sugerencias; entre nosotros no hay relación empresa-trabajadores, sino una relación dialéctica permanente entre artistas creadores. En ese sentido el trabajo ha sido muy bueno. Creo que **Bolívar** tiene un nivel de actuación que no es frecuente, en cuanto a homogeneidad; todos saben lo que están haciendo, cómo lo hacen y por qué lo hacen y su determinación es hacerlo mejor.

Carlos Giménez y todo el Rajatabla casi sueñan con la puesta en Cuba: "La confrontación con públicos diferentes es siempre muy positiva. Damos por seguro que iremos a Cuba con **Bolívar** y **Martí** . . . , de nuevo, y que ello tendrá una gran connotación para nosotros, porque ese es un público que no está sometido al torpedeo de los medios de comunicación social de las empresas comerciales capitalistas. Vamos a trabajar en Cuba con un público más libre, porque no tiene embotado el cerebro. Ello nos plantea una responsabilidad mayor, más exigencia con nosotros mismos. No olvidaremos nunca la experiencia con **Martí, la palabra**: ese espectáculo nuestro fue recibido sin prejuicio. Dimos al público cubano una propuesta y la aceptó sin dogmatismo; la importancia era el lenguaje ideológico y estético y éste se captó con la propuesta o forma que le dimos; nadie nos dijo, debieron hacerlo de esta o aquella manera. Pienso que así también será con la tragedia **Bolívar**.

Y eso ocurrirá aquí, sin duda, con el **Bolívar** de Rajatabla porque en esta obra hay creación e imaginación, aunque parezca una redundancia, y hay algo que quizás pase inadvertido, pero que constituye también un homenaje espontáneo, natural, al Libertador de América: existe una unidad de grupo que responde al testamento de Simón Bolívar, y ello se da en el propio elenco del Grupo Rajatabla, del Ateneo de Caracas: argentino es Giménez; español Rial —¿No murió Bolívar en casa de un español?—; peruano es Moll; venezolana Pilar Romero,

llanera auténtica, y hay otros orígenes. "Si con mi muerte", dijo Bolívar, "se consolida la unión, bajaré tranquilo al sepulcro".

En cuanto a la definición de la calidad artística de la obra **Bolívar**, agreguemos a las ya dadas, la opinión del señor Christopher Fettes, director del Drama Centre, de Londres, quien dijo en entrevista publicada en el diario **El Nacional**, de Caracas, sobre la puesta: "**Bolívar** es un espectáculo hermoso, de inventiva sin fin y con una sensibilidad suprema...".

FICHA:

BOLIVAR: Puesta en escena, iluminación y dirección general: Carlos Giménez. Textos de José Antonio Rial. Escenografía y vestuario: Silviainés Vallejo. Dirección Musical: Juan Carlos Núñez. Reparto: Los prisioneros: Daniel López (El poeta); José Tejera (Samuel Robinson o Samuel Rodríguez); Amado Zambrado (Piar); Roberto Moll (Simón Bolívar); Pilar Romero (Manuela Sáenz); Francisco Alfaro (Sucre); Gonzalo Velutine (Kgnaben Sopranen); Mildred Chirinos (Mantuana); María Brito (Mantuana); Mabel San Martín (Manutana); Fanny Arjona (Mantuana); Cecilia Bellorín (Tropera); Andrés Terán (Obispo); Alcides Méndez (Monaguillo); Roberto Castillo (Monaguillo); Benigno Acuña (Monaguillo). Los funcionarios: Cosme Cortázar (El Erudito); Pedro Pineda (Guardia); Luis Malavé (Guardia); Carlos Ramírez (Guardia); Carlos Canut (Funcionario). Promoción: William López. Producción: Liliana Morán. Director Asistente: Carlos Canut.

Grupo: **Rajatabla**, Taller del **Ateneo de Caracas**, Venezuela, directora María Teresa Castillo.

LIBROS Y PUBLICACIONES RECIBIDAS

Editado por la Asociación Internacional de Críticos (AICT) el *Anuario Internacional de Teatro*, publicación principal de esta entidad, apareció en inglés, francés y español realizado por la sección mexicana de AICT y la dirección de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. El volumen recoge los trabajos presentados a diferentes eventos de crítica: los de Novi Sad, Yugoslavia, (1979); Seúl, Corea, (1981); y Berlín, RDA, (1981). "El actor y el espacio escénico", por Jovan Hristic; "El actor y la crítica", por Valentín Silvestru, junto a trabajos de Martin Esslin, Peter Selem y Ernst Schumacher constituyen las ofertas más interesantes de esta edición que gracias al INBA de México podemos leer en español.

OTRA EDICION DE PIPIRIJAINA

El número 19-20 de la revista española *Pipirijaina*, dirigida por Moisés Pérez Coterillo, dedica la mayor parte de sus páginas a un recuento del Festival de Caracas 1981, bajo el título de "Caracas 81: bisagra de dos décadas". También se reporta el encuentro de Dramaturgos celebrado durante el evento y las actuaciones de relevantes grupos teatrales, con la pupila aguda y polémica de sus editores. En "Más de 300 horas de teatro", se reseña la actuación del Cabildo Teatral Santiago —que encabezó la delegación cubana al evento— en estos términos: "Hay en ese esquema rico y exhuberante, elementos del teatro tradicional cubano, amasado de tradiciones propias y de la herencia teatral española. Así se advierten pasos de sainete y enredo de nuestro teatro clásico menor, al lado de tradiciones arraigadas en la cultura como es el "cuentero o narrador"... El carnaval no es algo yuxta-

puesto, sino sugerido, un elemento que contagia y vertebra el trabajo teatral, que lo fuerza en su movimiento de comparsas y le imprime su ritmo insistente y festivo". Completan la muestra, crónicas sobre el "Teatro de calle" y el texto de la obra de Tadeusz Kantor, de Polonia, *Wielopole, Wielopole*, interpretada por el Grupo Cricot. II.

BRUSTEIN Y LA CRITICA CONTEMPORANEA

Revolution as Theatre (La Revolución como Teatro), de Robert Brustein, publicado por la editorial Liveright, de New York, Estados Unidos, es un grueso volumen subtítulo "Notas sobre el nuevo estilo radical", que ha sido considerado por Robert Penn Warren como el libro de un hombre bien informado, de gran valor para quien quiera comprender la presente crisis en las universidades y otros círculos intelectuales de EE. UU. Brustein —afirma Phillip Rahv— ve a la sociedad norteamericana como profundamente decadente y a los radicales, de quienes deben surgir las alternativas creativas y racionales, crecientemente dominados por el sentimentalismo y el falso emocionalismo.

TEATRO DE BARRIO

De Jerónimo López Mozo recibimos su libro *Teatro de barrio, teatro campesino*, ensayo sobre cómo en España, en los años recientes, se produce en determinadas compañías un consciente intento de alejarse de la actividad teatral comercial —localizada en Madrid y Barcelona— para llegar a zonas periféricas o centros urbanos en busca de un público nuevo. El último capítulo del interesante texto está dedicado al Teatro Lebrijano, "primer gru-

po campesino de España de dilatada trayectoria".

DEL ATENEO DE CARACAS

Publicado por la editorial del Ateneo de Caracas, *El desarraigo en el teatro venezolano*, de Susana D. Castillo, es un primer intento de explicación académica del teatro venezolano desde la época prehispánica hasta nuestros días, bajo la óptica del concepto que el "desarraigo" tiene para la autora como común denominador de esta trayectoria. "El desarraigo —dice— aparece como preocupación constante de toda la dramaturgia contemporánea". Y para ello se refiere desde la obra teatral y pictórica de César Rengifo a la generación de relevo, de Rodolfo Santana y José Gabriel Núñez, así como apunta la posibilidad de que un estudio comparativo con las expresiones de desarraigo en Argentina y México, ofrezcan una visión global del fenómeno.

COMUNICACION

Muy útil para nuestros teatrístas resultará la reproducción del folleto *El teatro como centro de comunicación*, del profesor Rolf Rohmer, de la República Democrática Alemana, por lo apasionante del tema —parte del cual fue abordado por él durante sus conferencias en La Habana. El profesor Rohmer es el rector de la escuela de artes dramáticas "Hans Otto", de Leipzig, un centro de entrenamiento del arte teatral de significativa importancia. *Tablas* dará a conocer próximamente fragmentos de este ensayo traducido por Eddy Socorro. Agradecemos a las instituciones, editoriales y otros organismos envíen a *Tablas* —a manera de canje— sus materiales para ser divulgados en la sección que en este número empieza.

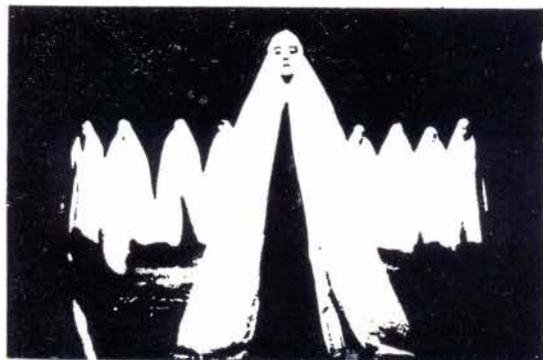
tablas



EN
FESTIV



TEAT
DE
HABA
19



Más que una descripción anecdótica o un recuento detallado, **Tablas** se propone descomponer la imagen del Festival de Teatro de La Habana, en fragmentos, que nos permitan luego reconstruir la totalidad del evento, desde la necesaria distancia. Es así que cinco críticos han visto desde dentro el Festival y han comentado lo que les ha parecido más relevante.

Durante diez días La Habana vivió una "fiesta teatral" que salió de los habituales recintos para llegar a los astilleros, las fábricas y las plazas. La cifra de 43 000 espectadores habla por sí sola de la acogida del público, ese "otro" creador. Si añadimos que participaron 29 colectivos representativos de diferentes modos de hacer, líneas y tendencias que presentaron 59 puestas en escena, comprobaremos que, como en su anterior edición, la diversidad fue una muestra de pujanza. Dramaturgos de la más alta significación en la etapa prerrevolucionaria como Virgilio Piñera, Paco Alfonso y Rolando Ferrer compartieron carteleras con Nicolás Dorr, Quintero, Estorino, Eugenio Hernández o Albio Paz. Los más jóvenes como Torrens, Alberto Pedro, Francisco Fonseca o Luis A. Valdés estuvieron presentes. Y un autor de la década del 70 fue el más representado:

Roberto Orihuela. La presencia de la dramaturgia cubana fue mayoritaria y dentro de ésta, insistente y polémico el tratamiento del tema actual, de los conflictos del presente. La juventud apareció no sólo como el nuevo público que empieza a colmar nuestro teatro sino como temática y los jóvenes irrumpieron como protagonistas de muchas de las piezas.

Y los intérpretes y los colectivos más nuevos demostraron la fuerza del relevo.

Si añadimos la presencia de tres colectivos de América Latina: el Sol del Río 32, de El Salvador, el Teatro Vivo de Guatemala y el Rajatabla de Venezuela, concluiremos con que la fiesta del teatro que comenzó en 1980 abrió aún más sus horizontes, tendió puentes y vasos comunicantes, sirvió para hacer un alto en el camino y meditar acerca de la calidad del teatro que hacemos y preguntarnos ¿hacia dónde vamos?. **Tablas** prosigue el diálogo.

El Festival continúa.

EL AL DE RO LA NA 82



LA PALABRA, EL CONFLICTO Y LOS PERSONAJES DE NUESTROS DIAS

Graziella Pogolotti

En más de una ocasión, pone Shakespeare en dudas la validez de la palabra, bella ciertamente, pero también, con harta frecuencia engañosa. En momentos de crisis, el artista parece recorrer, como sobre el filo de una navaja, un difícil lindero que separa realidad y espejismo, algo así como cuando, vuelto hacia la luna que lo refleja, el espectador parece entrar, sin transiciones, en el mundo de las meninas de Velázquez. Y así, la palabra se convierte en hermosa y brillante vestidura, en instrumento de ingenio que revela verdades para escamotearlas luego con prudencia. Cuando la crisis se torna más profunda, la palabra se torna instrumento de su propia aniquilación, en testimonio de imposible comunicación, tal y como ha ocurrido en el llamado teatro del absurdo.

Y es que, por su propia naturaleza, la palabra no es un maquillaje que pueda aplicarse de manera indistinta sobre cualquier cuerpo. Cuando tal intento se lleva a cabo, conduce a producir insalvables lesiones del significado profundo de una obra o permanece sin asidero, reducida a mera retórica. La palabra, en suma, se integra a un lenguaje expresivo más complejo, inseparable en su integralidad del sentido último de una obra.

Para reconstruir el mundo de la palabra, la dramaturgia cubana ha iniciado, apremiada por un público cada vez más impaciente, su exploración a través de los temas y problemas de la realidad contemporánea. La presencia dominante de estos temas, personajes y conflictos fue una de las características esenciales del Festival de Teatro de la Habana 1982 y una de las pruebas de la vitalidad que esta manifestación artística está adquiriendo entre nosotros.

Un primer nivel descriptivo, el que se refiere al asunto, permite advertir que, en los años más recientes, el rango se ha extendido de manera notable. Las situaciones dramáticas se ubican en ambientes campesinos, obreros, abordan los problemas específicos de la mujer o los que atañen a las generaciones más jóvenes. Este cambio obliga de por sí al planteo de nuevos conflictos y a la consiguiente aparición de personajes que comienzan a diseñarse con perfiles distintos. Pero si en la dramaturgia posterior al triunfo revolucionario, se había manifestado como tema recurrente la lucha entre lo nuevo y lo viejo, este conflicto comienza a precisarse ahora, en justa correspondencia con la evolución del proceso histórico. Si en obras tempranas —tal como en la *Santa Camila*... de Brene, por citar sólo un ejemplo— lo viejo resultaba claramente identificado como aquello ajeno y aún contrario a la Revolución, en las circunstancias actuales lo viejo resulta casi siempre una supervivencia enquistada en el propio proceso, en la vida cotidiana o laboral. El desarrollo de la obra tiende a revelar ese elemento subyacente y a provocar, de esa manera, su destrucción.

Sin embargo, los tanteos y las búsquedas de la dramaturgia cubana actual no se limitan a la permanente revitalización del tema de la lucha entre lo nuevo y lo viejo. El abandono de la tradicional estructura de la familia pequeñoburguesa, consecuencia de un cambio de perspectiva y de la aparición de un público nuevo tiene alcances más vastos de lo que a primera vista pueda parecer. De una manera progresiva, había venido estrechando sus lí-

mites hasta situar los personajes, cortos en número y colocados en un universo cerrado, en una estrecha y necesaria dependencia mutua. Este juego de polos complementarios y antagónicos determina un modo de concebir la relación entre los personajes, el conflicto, la acción dramática y aún el diálogo. Y se trata, desde luego, de un modo de hacer de probada eficacia. En *Aire frío*, obra típica del género, Angel Romaguera y Luz Marina existen el uno en función del otro con una consecuente preponderancia de un diálogo acerado, constante tope de esgrimistas. Al asumir otra perspectiva, el dramaturgo ha de tender a provocar una ruptura en todos los planos del esquema tradicional y a situar el conflicto y los personajes en una más compleja trama de relaciones sociales. Tal ruptura con la consiguiente búsqueda de un nuevo punto de partida no está exenta de dificultades, por cuanto el hecho artístico se alimenta de las tendencias esenciales de la realidad de su tiempo, sin dejar por ello de remitirse a su propia tradición específica. Esa tradición incluye tanto las maneras de plantear los conflictos y de concebir los personajes, como también se refiere al lenguaje empleado, derivación de lo anterior y consecuencia de los presupuestos dominantes en cuanto a la función del teatro.

La presencia de este conjunto de problemas, así como las soluciones que parcialmente se van alcanzando, caracterizan la dramaturgia cubana de este momento. La presencia de un público que, de manera apremiante, exige de la escena el planteo de los conflictos que emergen de la vida contemporánea, establece la posibilidad de un diálogo al que los dramaturgos no pueden ni deben escapar. El primer síntoma del cambio se advierte en la estructura de los repertorios. En los años que precedieron al triunfo de la Revolución, en las precarias condiciones de las pequeñas salas teatrales, los contados autores nacionales se incluían en la programación como un voluntario propósito cultural de los teatristas, a fin de alentar un esfuerzo que se consideraba necesario. En los años subsiguientes

cuando, con el triunfo de la Revolución empezaron a sentarse las bases para el desarrollo de un verdadero movimiento teatral, creció el número de dramaturgos, que se iban haciendo más prolíficos. Hoy el fenómeno ha cambiado de naturaleza. Cada vez con más frecuencia, el estreno de una nueva obra significa también la aparición de un nuevo autor. Y estos autores ya no suelen ser hombres de letras que hacen incursiones en el campo del teatro, sino creadores vinculados a un colectivo artístico, identificados con los propósitos del grupo, que muchas veces comparten la tarea de escribir con las de actor, director o asesor dramático. Como en las etapas históricas que han abierto el camino a la gestación de los más auténticos movimientos teatrales, la unidad orgánica del proceso de creación se recobra a partir del reconocimiento de este hecho artístico como legítima necesidad popular.

En un repertorio en que las obras de autores nacionales empiezan a ocupar un lugar preponderante —y ya no como norma impuesta de manera externa, sino en tanto que exigencia interna del propio proceso— los temas abordados empiezan a abarcar un ámbito más amplio. En el balance del repertorio del Festival de Teatro 1980, se advertía ya el dilema del campesino, apresado en su vínculo histórico a la tierra, la nueva problemática del obrero, enfrascado en un sistema de relaciones sociales y laborales más complejo o la lucha de la mujer frente a los prejuicios heredados.

También resurgía entonces, en un nuevo contexto, el ambiente de la marginalidad. Algunas de estas zonas —la obrera, la campesina, la que atañe más directamente a la mujer— mantienen su vigencia en el presente Festival, a lo que pudiera añadirse cierto costumbrismo que, bajo distintas modalidades ha reaparecido con alguna continuidad a lo largo de estas dos décadas de historia teatral. La supervivencia de esta modalidad, atendida a la observación, a veces aguda, de fenómenos externos más que a la esencial realidad de las cosas, descansa en la existencia

de un hábito arraigado a través de la evolución que el sainete sufrió entre nosotros.

Sin embargo, el fenómeno explosivo en cuanto a línea temática se manifiesta en el marcado interés por el acercamiento al mundo de los jóvenes. Es que se ha hecho presente en la sociedad cubana, pujante y en alta promoción numérica una generación nueva, nacida y formada en los años que siguieron al triunfo de la Revolución. Comienza a aparecer en los centros de trabajo, llenan los centros estudiantiles, constituyen una presencia vital y dinámica que busca sus propias vías de expresión. Crecidos en circunstancias muy diferentes a las de sus mayores, sus apetencias y muchos de sus valores son otros. Quizás sea más exacto decir que, a partir de un núcleo ético fundamental, por lo general muy bien determinado en las decisiones que definen las actitudes esenciales ante la vida, se trata para ellos sobre todo de establecer la coherencia necesaria en un ámbito de relaciones más complejo.

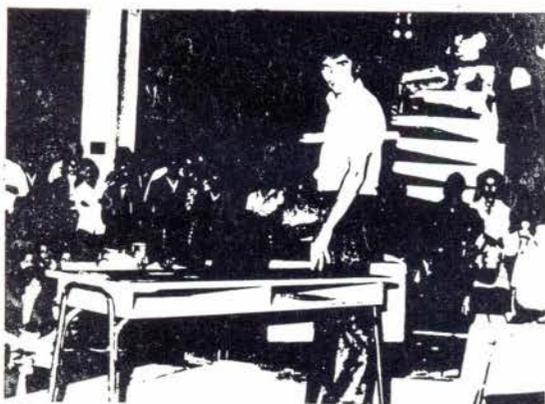
Ese núcleo esencial ético viene dado por los valores que el propio proceso revolucionario ha consolidado y que la nueva generación recibe a partir de un marco de referencias renovado, el de su propia experiencia vital. Desde su perspectiva, percibe las contradicciones de las que sus mayores no han podido librarse, supervivencias de lo viejo que penetran lo nuevo, reciedumbre de ciertos códigos que se resisten a ceder y que llegan a alcanzar, a veces, aún a aquellos que por razón de edad debieron haber resultado ajenos a tales conflictos. Por su acercamiento a un mundo que se hace, vital y fresco, el de la temática juvenil es extraordinariamente promisorio por su riqueza potencial, por ser el de un público que tiene una presencia cada vez mayor en la vida y en el teatro. Por ello mismo, entraña extraordinarias dificultades. Quizás la primera se encuentre en un involuntario paternalismo, el del adulto que vuelve su mirada hacia el muchacho. El teatro tiene valores educativos y puede ser portador, con mucha eficacia, de mensajes directos. Pero esta finalidad se cumple cuando se produce un corte profundo en una realidad

dada, revelador en sí mismo de su significado e implicaciones. Como era de esperarse de un primer acercamiento algo impaciente, al universo de los jóvenes, éste se ha producido con frecuencia por vías colaterales, por conflictos que bordean la ruptura de las normas de comportamiento social establecidas, situaciones atípicas y, por esa misma razón, notorias. Por esta vía, independientemente de los esfuerzos hechos por introducir sucesos referidos a un marco de referencias más amplio, las acciones básicas vuelven a centrarse en la vida familiar y el foco de atención recae en el mundo de los adultos.

Una línea que apunta un camino con perspectivas es la que se centra de plano en la vida estudiantil. En este contexto también aparece el conflicto entre padres e hijos, entre maestros y estudiantes, que puede revelar distintas concepciones acerca de la moral sexual o las expectativas frustradas, mezcladas con el propio desencuentro. El centro de estudios es algo más que un pretexto ambiental para el desarrollo de un conflicto dramático. Es una realidad social compleja en la que transcurre y se forma, en una etapa esencial, el joven, en estrecho contacto con un colectivo con el que ha de establecer un complejo sistema de interacciones. Así, pueden comenzar a dibujarse los personajes, al margen de toda tipología convencionalmente preestablecida. Así, también, puede empezar a reconstituirse la palabra. Y quizás, también, este mundo concreto de la vida estudiantil haga pensar que también existe otro universo concreto, el de los jóvenes trabajadores, requeridos de manera creciente por determinadas ramas de la industria. Hay aquí otro ancho terreno por explorar.

Todo lo anterior corrobora que la dramaturgia cubana actual está en el justo camino para el encuentro necesario con los conflictos, los personajes y la palabra de nuestros días. No desconoce su propia historia. Y en el Festival —de manera significativa— estuvieron presentes muchos eslabones de un enconado empeño ya secular: Gertrudis Gómez de Avellaneda,

imágenes del bufo, el homenaje inicial a la acción y la obra de Paco Alfonso, Rolando Ferrer, Virgilio Piñera, así como los autores de distintas promociones activos en el momento actual. Esta presencia del pasado no surge de un mero propósito didáctico. No es un acto cultural vacío. Surge orgánicamente de las búsquedas de distintos colectivos artísticos que se están definiendo en la medida en que definen el público al que se dirigen. Este panorama no concertado previamente, atestigua sin habérselo propuesto de antemano, los avatares de una larga lucha por la conquista del teatro, esfuerzo que se llevó a cabo en ocasiones desde la literatura y en otras desde la escena, lastrado por los obstáculos —sociales, comerciales y políticos— que se interpusieron a la



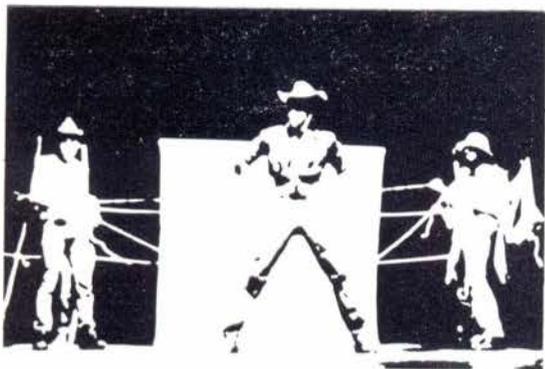
existencia de una sostenida relación creadora entre el público y los artistas. De ahí la contradicción aparente entre la continuidad de los afanes y la discontinuidad de los resultados. Porque la dramaturgia no puede desarrollarse de manera aislada, al margen de la existencia de un amplio y rico movimiento teatral. En ese nuevo recodo del camino nos encontramos ahora. Hay un público que apremia y espera. Hay una realidad que se transforma día a día y que, en ese proceso, se va haciendo cada vez más compleja. Porque el hombre ha tomado conscientemente la historia en sus manos para transformar la vida y transformarse junto a ella, de acuerdo con un claro proyecto de futuro, la construcción del socialismo no consti-

tuye una etapa simple, ni simplificadora. Los dramaturgos cubanos han decidido responder al difícil reto que plantea la vida contemporánea. Apelan, con distintos métodos, a la investigación. Escriben. Participan en procesos de montaje en los que sus obras son discutidas y modificadas. Tienen la oportunidad de una reiterada confrontación con el público.

De todo esto está saliendo lo que podemos denominar una dramaturgia con presencia continuada en los escenarios que busca su inspiración en la realidad inmediata, que va teniendo ya su propio sistema de referencias. Si tomamos nuestra literatura nacional en su conjunto, advertimos que esa conciencia de un sistema de referencias propio existe desde hace mucho tiempo en la poesía, la madurez temprana del género, la existencia de revistas literarias en el siglo XIX y aún en el siglo XX contribuyeron a ello. Significa esto que nuestros poetas asumieron desde hace tiempo su propia tradición, se definieron a favor de unos, en contra de determinadas figuras, tendencias o movimientos. En medida diferente, esto ha ido ocurriendo con otras manifestaciones artísticas o literarias. El desarrollo de la narrativa de paternidades. Pero el sistema de referencias no se constituye solamente a partir del pasado. Cuando el hecho artístico está verdaderamente vivo, también se conforma en el presente. A lo largo de más de veinte años, la dramaturgia cubana ha ido dejando ya esos puntos de referencia. No son modelos para repetir, sino puntos de partida para una permanente superación conceptual, crítica y artística.

Como en la propia vida teatral, en la dramaturgia cubana de nuestros días coexisten muchas tendencias. Por encima de ellas sin embargo, hay una coherencia básica: la que otorga el predominio de la temática contemporánea desde la perspectiva socialista. Nuevos personajes comienzan a configurarse en la escena, aflora un nuevo modo de aproximarse a la realidad social y teatral. A veces el fenómeno oculta la esencia, pero cuando el trabajo de creación ha implicado una investigación seria de la realidad, se

produce el genuino descubrimiento, el que conmueve y alecciona de manera legítima y profunda, sin concesiones sentimentales, facilistas o falsamente moralizantes. Mientras anda por un camino que es y será siempre de búsquedas, la dramaturgia cubana vive como en ningún otro momento de su historia, porque lo hace en el seno de un movimiento teatral que crece, porque responde a una necesidad social, que es también una necesidad de arte



LOS GENEROS LIRICOS CONTRA LA RUTINA

Carlos Fariñas

Realizar un análisis crítico de los géneros líricos en Cuba en los últimos años implicaría un estudio mucho más profundo de los mismos y de su proceso histórico que lo que podemos realizar en estos momentos.

Por otra parte, no sería justo tampoco abordar tal análisis sin tener una información más actualizada de la situación específica en las distintas agrupaciones, sus características organizativas, sus repertorios, sus elencos. De cualquier forma estos apuntes no pretenden agotar todos los temas ni sacar conclusiones definitivas. Sólo queremos, con la discreción a que las premisas expuestas obligan, reflexionar en blanco y negro sobre algunas cuestiones.

Durante el Festival pudimos asistir a varias puestas de los distintos géneros líricos representados en el evento. Lo primero que sobresalía era la ausencia casi to-

tal de obras cubanas y que la única obra nacional —la zarzuela *La Habana que vuelve* de Rodrigo Prats— fuese dignamente representada por el Teatro Lírico de Matanzas, acompañado por la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad, único grupo, además, de las restantes provincias que participó en el Festival.

El resto del repertorio presentado incluía *Mi bella dama*, típica comedia "a la americana" de Lerner y Loewe, basada en una pieza de George Bernard Shaw (de ahí la excelencia de su argumento) en una puesta algo envejecida en particular por la realización del acompañamiento instrumental; el espectáculo *Siempre la zarzuela*, una selección de piezas españolas del género, extraordinariamente desigual; la mini-ópera de Giancarlo Menotti, *La Medium*, demostrativa del alto nivel profesional de Alba Marina, cuya presentación fue combinada con selecciones de la magnífica *Lucía de Lamermoor*, de Gaetano Donizetti, *La Traviata*, de Verdi, el único clásico mayor abordado por la Opera Nacional, demostró que la orquesta de esa agrupación puede realizar un trabajo digno y obtenerse de ella mejores resultados con exigencia y rigor técnico-artístico. Esa fue, la respuesta de ese colectivo al director Genadi Dmitriak que tuvo a su cargo la responsabilidad musical de la puesta. Las puestas musicales del evento concluyeron con la versión realizada por Roberto Blanco de la excelente *Canción de Rachel*, de Miguel Barnet, que a pesar de contar con momentos brillantes no transmitió la esencia de la obra original, con la participación de una música de escaso valor artístico y deficiente realización profesional. No obstante, la puesta permitió corroborar una vez más la extraordinaria versatilidad de Rosita Fornés y su gran nivel profesional y artístico.

Confrontando el saldo de este evento con relación al Festival anterior, ha habido un notable descenso tanto en cuanto a la significación del repertorio, y la calidad de las puestas, por la ausencia de grupos de otras provincias que en 1980 mostraron dignamente sus posibilidades, y, desde luego, por la falta de obras cubanas que

en aquél tuvieron su punto culminante en la ópera de José Mauri *La esclava* y *El cafetal*, zarzuela de Ernesto Lecuona presentadas por la Opera Nacional y el Conjunto Lírico de Matanzas respectivamente.

No creo conveniente que el repertorio de teatro musical o lírico para un evento de esta significación deba abordarse a partir de "selecciones" de clásicos, sean óperas o zarzuelas. Estas devienen espectáculo un tanto *amateur* y no permiten apreciar realmente tanto las posibilidades de los elencos como su dirección artística y musical, por cuanto fracciona la idea integral de las piezas y sólo permite valorar aspectos parciales y limitados. Cuando confrontamos la representación lírica en este Festival con el repertorio general del evento presentado por otros grupos que incluyeron clásicos como *El burgués gentilhomme*, de Moliere, *La duodécima noche*, de Shakespeare, *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, *Orfeo descende*, de Williams, entre otros, y el Ballet Nacional al presentar un ciclo completo de Lorca en el Ballet, el extraordinario repertorio de obras cubanas presentadas desde la Avellaneda hasta las piezas de Dorr, Estorino, Quintero, Piñera, Paz, Torrens y de otros tantos hasta el teatro campesino de Orihuela, se hacen mucho más evidentes las deficiencias de nuestro teatro lírico.

No obstante las dificultades y deficiencias, en ambos festivales la afluencia del público fue extraordinaria, lo que demuestra una vez más —siempre hemos estado convencido de ello— el interés de nuestro pueblo y la obvia existencia de un amplio público que ama dichos géneros. Esto debe hacernos reflexionar seriamente y plantearnos críticamente si lo que le ofrecemos a ese público es lo que espera de nosotros. Aún recordamos la acogida que recibió *La esclava*, de Mauri en 1980. Aquel público supo exaltar los valores de la obra pasando por alto, porque en aquel momento no era lo esencial, sus deficiencias.

De la misma manera, en este evento, nos impresionó profundamente la reacción del público ante *La Habana que vuelve*, que

identificado con el mensaje patriótico de esta pieza, en la cual se exaltan los valores nacionales en su lucha por la independencia, en los momentos en que nuevos peligros amenazan nuestra Revolución, se alzó en una genuina ovación emocionada. Desde luego, aquí prevaleció el patriotismo popular por sobre los valores estéticos de la puesta que por momentos —en el marco de un libreto bien realizado sobre un argumento concebido con corrección— no estaba exenta de algunas ingenuidades.

No tengo nada en contra del repertorio tradicional. Por el contrario, creo que debe desarrollarse y perfeccionarse. Pero también entiendo por repertorio tradicional algo más que el siglo XIX italiano (que en nuestro repertorio se limita casi exclusivamente a *La Traviata*, *Tosca*, *Bohème*, *Madame Butterfly*, *Lucia*, *Trovador* y alguna más) y no representa jamás a otros italianos del siglo XVIII como Cimarosa y Scarlatti o a Mozart, Haendel, Gluck y más atrás aún los modelos renacentistas de la ópera florentina hasta Monteverdi. Recordamos, hace ya unos cuantos años el extraordinario espectáculo de *Joanne D'Arc au Boucher*, la ópera-oratorio de Honegger llevada a la Plaza de la Catedral, con solistas, coros y orquesta a llenos completos. ¿Por qué hemos perdido esa tradición popular de realizar grandes (o pequeñas) representaciones de clásicos en la Plaza?

Estimo, de la misma manera, que los géneros líricos menores y los grupos que los cultivan (hablando de clásicos) podrían enriquecer y desarrollar sus repertorios ampliándolos con el vasto caudal clásico de las tonadillas escénicas españolas o cubanas que existen en los fondos de la Biblioteca Nacional, entre las cuales se encuentran pequeñas obras maestras. Igualmente no deberían olvidarse tantas y tantas operetas, vienesas, húngaras o alemanas cuyo repertorio cuenta con obras notables de compositores como Hoffenbach, Lehar o Strauss.

Por otra parte, la ópera y el teatro musical ligero contemporáneo no aparecen en lo

absoluto en los repertorios de nuestras agrupaciones.

Con excepción de *La Medium*, de Menotti, cuya contemporaneidad está fundamentalmente dada por la concepción del libreto y la puesta y porque se trata de un compositor vivo, y del frustrado intento en el anterior Festival con el *Soyán*, de Jorge Berroa, no por ello despreciable, ninguna obra nueva, de nuestros tiempos, de compositor extranjero o cubano ha subido a nuestras escenas.

Es cierto que no existe un repertorio cubano contemporáneo de obras de teatro lírico. Ni la zarzuela, ni la opereta y mucho menos la ópera han sido cultivadas por nuestros compositores en los últimos 40 años, al menos que tengamos noticias. La etapa prerrevolucionaria no favorecía la creación de un arte nacional y las instituciones existentes preferían remitirse al repertorio tradicional en lugar de estimular a los compositores cubanos para que abordasen tales géneros. Esto se manifestaba en todas las ramas del arte. Como es sabido, la música de concierto cubana tampoco tenía acceso a las salas de la burguesía.

Por una parte el alto costo de una producción escénica musical era una limitante económica y por otra la colonización intelectual implicaba un desprecio total por el arte cubano.

El triunfo de la Revolución determina un giro total. Desde un primer momento se comenzó la creación y consolidación de diversas agrupaciones teatrales otorgándoles una base organizativa y económica, con limitaciones, es cierto, pero también sin precedentes en nuestra historia.

Si el proceso de desarrollo de los géneros líricos a partir de ese momento debió o pudo ser otro y tener otra dinámica, tomando en cuenta las limitaciones económicas y de recursos materiales, que no eran muy distintas a las limitaciones generales del país, se debió en gran parte, a nuestro juicio, en primer orden, a factores subjetivos que abarcaban, desde los conceptos que debían regir dichas instituciones, a prejuicios propios de nuestro

subdesarrollo, hasta ciertas manifestaciones recurrentes del colonialismo intelectual, que nos mueve a hacer todos los esfuerzos por reestrenar otra vez una sinfonía de Beethoven, con grandes coros, solistas y orquestas, mientras *La Victoria de Playa Girón*, de José Ardévol, por citar una sola entre muchas obras, espera por su puesta en escena desde hace cerca de 15 años. Como puede apreciarse esto afecta no sólo a los géneros líricos, sino a toda la música culta en nuestro país, sin desconocer que en los últimos años se han hecho esfuerzos, ya con algunos resultados, por encaminar la situación de la música de concierto.

Un factor objetivo en las limitaciones de los géneros líricos es obviamente su alto costo de producción. La diversidad de incidencias en la producción de una ópera, creemos supera, tal vez cualquier otro género teatral. La propia creación de una pieza mayor implica desde sus comienzos, un esfuerzo extraordinario que comienza desde la confección del libreto, la composición de la música, el trabajo escénico similar a cualquier otra puesta, hasta su representación para la cual, cada noche tendrá que contar con una orquesta en el foso de 60 a 70 músicos.

Ahora bien esta realidad no puede olvidarse. Podemos aceptar el reto inclusive estimulante de la austeridad, pero la base material es tan indispensable como la existencia misma del teatro. Esto plantea en mi opinión una disyuntiva terminante a partir del hecho concreto de que estas instituciones fueron creadas, existen, y gravitan sobre una base económica dada. O damos los pasos necesarios para garantizar su desarrollo acorde con el desarrollo económico y cultural del país, o condenamos el teatro musical a una muerte inevitable. Y esto implica dos aspectos fundamentales: las perspectivas del teatro musical clásico, y el estímulo a la creación de nuevas obras teatrales que hablen el lenguaje de nuestro tiempo desde nuestro tiempo. Hasta estos momentos los incentivos reales son inexistentes.

El estado general de estos géneros, en particular de la ópera es aún, deficiente.

Tan maltrechos están que difícilmente encontraremos escritores, dramaturgos, compositores, escenógrafos, o directores que estén dispuestos a abordar espontáneamente la creación de obras nuevas.

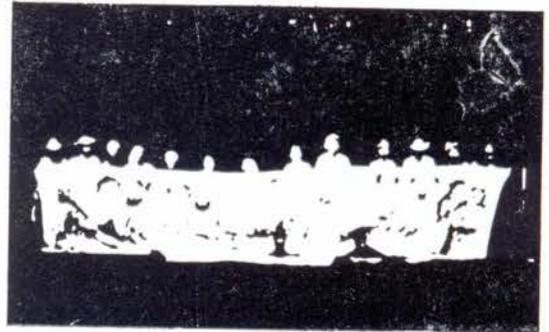
La tradición de teatro lírico en nuestro país fue, y ha sido, una de las más contundentes de América desde el siglo XVIII a nuestros días y el arraigo popular con que cuenta no puede desconocerse.

Sobre los géneros líricos mayores y menores, pero con mayor peso en los primeros, ha estado gravitando una superficial e infundada crítica a dichos géneros, en particular a la ópera, que se manifiesta en la suposición de una influencia nefasta introducida en Cuba con la ópera italiana motivada por ciertas cursilerías y simplismos que aparecen, en efecto, en algunas óperas. De lo que ha derivado una corriente anti-ópera que casi llega a considerar la técnica vocal como una maldición diabólica cuando no una "deformación". Tales criterios, sobre los cuales en particular no deseo extenderme, no tienen en cuenta que también en estas manifestaciones existen obras buenas y malas, piezas maestras y mediocres, grandes partituras con libretos banales, de la misma manera que hay extraordinarios libretos con músicas mediocres, pero también obras maestras integralmente. Creo que esto no es nuevo para nadie. Nadie pensaría en lanzar a Otelo o a Romeo por la borda porque Shakespeare hubiese puesto en sus bocas parlamentos que en nuestra lengua y en nuestros días pudiesen sonar algo cursi.

Otra cuestión que aparece en estas críticas está relacionada con la técnica vocal misma. Ello ha sido motivado por el desconocimiento de su importancia al confundirla con problemas interpretativos. Sea alemana, rusa o italiana, la técnica vocal tiene los mismos objetivos de desarrollar una adecuada colocación de la voz para una clara y correcta emisión del sonido, lograr una entonación perfecta, ampliar el registro (ámbito agudo grave), perfeccionar la dicción, dominar la técnica y controlar la respiración, perfeccionar las cualidades tímbricas naturales y homogenizar

el timbre en todo el rango del registro vocal que, además del perfeccionamiento artístico permite al artista cantar durante un largo tiempo sometido a las tensiones que la escena conlleva, sin tener afectaciones en su aparato fonatorio.

Cualquiera de las actuales escuelas de canto tiene su origen en la técnica del *bel canto* italiano surgida en el Renacimiento. Cada país que posteriormente ha desarrollado fuertes tradiciones de teatro lírico, ha adecuado las técnicas originales a sus propias características hasta llegar a poseer escuelas propias, tanto como resultado de la evolución de la técnica misma, como por la articulación de ésta con las características idiomáticas y las inflexiones fonéticas de sus propias lenguas. De ahí que cuando escuchamos a Paul Robeson interpretando *spirituals*, identifiquemos su forma de hacerlo con el *spiritual* mismo y lo percibamos de una manera peculiar. Pero, objetivamente, Robeson no cambiaba su técnica ni su hermoso timbre para interpretar un *spiritual* o una ópera. Con su misma técnica y timbre lo abordaba igualmente a un aria de Otelo.



Esto indica que lo que ha sucedido es que nos hemos identificado con la manera de interpretar los *spirituals* de Robeson, o dicho de una manera más precisa; Robeson fijó una concepción interpretativa de esa tradición. Por lo tanto no se trata de un problema de técnica vocal sino de la presencia de un *stilo* interpretativo.

A esto solo se llega, como en algunos de los países que hemos mencionado, después de un largo proceso de experien-

cias y decantación. En Cuba, la práctica de un amplio repertorio universal ha conducido a nuestros intérpretes a dominar la diversidad estilística del mismo, mientras que la carencia de un repertorio nacional, ha impedido el surgimiento de un estilo propio de interpretación.

Por otra parte, algunos suelen esquematizar con excesivo simplismo y poco rigor la mulatez de nuestra cultura limitándose a las nociones de lo blanco-hispánico y lo negro-africano y olvidan o desconocen que la propia España no es una cultura uniforme, sino una rica diversidad de culturas. ¿Y no recibimos de España una mulatez bien compleja de extraordinaria presencia árabe? ¿Y no existen otras tantas incidencias étnicas y culturales en nuestro país? No pretendemos hacer un catálogo de las mismas, sino simplemente llamar la atención sobre ellos para no olvidarnos que en nuestra cultura musical tiene una fuerte presencia, una mulatez de origen italiano que procede desde el siglo XVIII, si no antes, con una significación de tal magnitud, que representa uno de los factores fundamentales que conforman la canción cubana, a través de la romanza y la canción italiana. Si observamos nuestra primera canción patriótica, tan arraigada en nuestro pueblo por su significación, *La bayamesa*, de Céspedes-Fornaris, encontraremos un sencillo vals con una melodía de romanza. Tal tipo de vals no se cultivó posteriormente en nuestro país, ni dejó huellas significativas. De la misma manera, nuestro propio Himno Nacional, que tanta significación tiene para la identidad cubana, tiene raíces en estilos de marchas que bien podrían aparecer en cualquier ópera italiana del siglo XVIII. De hecho, como sabemos, originalmente nuestro himno incluía frases musicales de *La marsella*, eliminadas posteriormente, pero conserva aún una frase exacta a una frase de un aria de una ópera "alla italiana" de Mozart: *Don Juan*.

Esas son raíces de la canción cubana del siglo XIX que han dejado sus huellas en la trova tradicional de Sindo Garay a Eusebio Delfín y del Sánchez de Fuentes de la habanera *Tú* hasta las romanzas de

Maria la O, de Lecuona o la *Cecilia*, de Roig. Estos son hechos tan reales e indiscutibles como que la Nueva trova encuentre raíces en el cancionero francés de Georges Brassens y Jean Ferrat.

Ahora bien, cuando nos referimos a la ópera, o a cualquier género lírico, mayor o menor, no tomamos como referencias ni obras mediocres, ni puestas convencionales rutinarias o envejecidas como parece ser la imagen que algunos tienen de estos géneros. No pensamos en el Teatro Alla Scala de los años 20, sino en la extraordinaria evolución de ese mismo teatro en los años 80. Pero no debemos limitarnos a este teatro como modelo italiano, nada despreciable por cierto, sino a otros muchos como la Staatsoper o la Komische Oper en Berlín, o en Weimar, Dresden, (RDA), en el Bolshoi, en Moscú o el Kirov de Leningrado, o en Praga, o Bratislava, en Viena, París o Londres, Nueva York, San Francisco, o Buenos Aires, México o decenas más de teatros grandes o pequeños, en grandes urbes o pequeñas ciudades donde los teatros líricos no tienen nada que ver con la cursilería, el mal gusto, el convencionalismo, pero tampoco con el amateurismo. En estos centros se desarrollan desde hace, en algunos casos, varios siglos, sólidas tradiciones nacionales, y se recrea lo más importante del repertorio clásico universal, con concepciones modernas de las más diversas tendencias estéticas, así como se abre paso a la creación contemporánea de los más significativos compositores de nuestro tiempo. Concebimos nuestro teatro lírico como esto, y algo más al ser realizado con las raíces de nuestra cultura y tradiciones, pero a la vez sobre las bases de nuestra ideología y la temática de nuestro tiempo, en un lenguaje de nuestro tiempo. Pero, además, no concebimos un teatro para la "posteridad", sino dirigido al hombre de hoy.

Enumerar, a manera de conclusión, lo que debemos hacer, o dar recetas que resuelvan los problemas nos parece pretencioso e innecesario. Estimamos que la problemática está planteada en general. En nuestras agrupaciones líricas existen

decenas de artistas y especialistas de alto nivel profesional y con amplia experiencia, y nuestros elencos cuentan con las más importantes figuras de nuestro país. Estoy seguro que otros tantos estarían dispuestos a colaborar en estos empeños que, sin duda, enriquecerían determinadamente los resultados. Creo que la gran contienda hay que librarla contra la inercia, la rutina, la indiferencia y el conformismo.



HACIA EL TEATRO QUE QUIEREN LOS JOVENES

Vivian Martínez Tabares
y Juan Carlos Martínez.

Entre las amplias opciones que ofreció el Festival como evento cultural y dentro del conjunto de obras cubanas que abordan conflictos de la realidad actual, ocupó un lugar significativo la presencia de temas vinculados al quehacer de nuestra juventud. Variados tópicos y puntos de vista conformaron una muestra de notable interés.

Sin pretensiones de decir la última palabra, hemos querido hacer un balance de la concurrencia de esta temática en el evento, resumen de lo acontecido en los dos últimos años. Para simplificarlo, agruparemos las obras por aspectos que, de acuerdo con nuestro criterio, pudiesen ordenar un análisis, sea de contenido o de la elaboración escénica, o de ambos, según el caso.

El universo estudiantil

Dos de las obras abordan aspectos de la problemática de los jóvenes estudiantes en el ámbito de las escuelas en el campo. La pieza de Roberto Orihuela, *Los novios*, tras la historia de amor entre José y Julita, enfrenta la lucha entre las ideas morales caducas y los nuevos conceptos que emanan de la transformación del hombre y sus relaciones en la sociedad socialista.

La estructura dramática, de avance simultáneo —de un lado la causa: el relato del romance entre los jóvenes, y del otro la consecuencia: la reunión del núcleo del Partido, en la que se discute la actitud de Mario hacia su hija y donde afloran las ideas del resto de los militantes— entraña un reto por la contraposición entre escenas de acción intensa y dinámica, en el primer caso, y otras, que, por tratarse de confrontaciones de puntos de vista sobre el hecho consumado, acusan en ocasiones excesivo verbalismo. Empero, tanto Juan Arce como Sergio González salen airoso de la experiencia en los dos montajes. Los planteamientos del texto de Orihuela alcanzan adecuada expresión escénica y en ambas puestas se logra aligerar la carga conceptual y un tanto retórica de la reunión, en aras de su teatralidad y de hacer más amena su lectura por parte del público.

Y tratándose de dos opciones de un mismo texto dramático es inevitable la comparación. Preferimos la puesta del grupo Extramuros. Arce logró imprimir a los personajes una frescura y un ritmo muy convenientes al tema y a la obra misma, y el público de la sala Covarrubias reaccionó favorablemente de inmediato. Las posibilidades humorísticas del texto se aprove-

charon exhaustivamente para hacer más agradable el resultado, baste recordar el tratamiento dado al personaje de Tano, el cocinero, portador de la lógica sabiduría popular y de un lenguaje rico en imágenes y expresiones populares. En consecuencia, el actor José R. Vigo realizó un trabajo meritorio. Otro elemento sobresaliente, a nuestro modo de ver, es la visión de los jóvenes. El trazado de Julita y José se realizó con un estilo realista, más fuerte en la escena, que la imagen un tanto ingenua de la puesta de González, cuya Julita resulta afectada e insegura, más niña malcriada que joven obligada a enfrentarse a una situación difícil. Este error debilitó la imagen total.

De estructura menos compleja y más efectiva *El compás de madera*, de Francisco Fonseca, nos pareció una de las mejores ofertas del festival. Aunque se refiere primordialmente a las relaciones entre alumnos y profesores y a la responsabilidad de estos últimos ante la formación integral de los jóvenes, la hondura del tratamiento hace que toque otros aspectos tan importantes como los vínculos de los educadores entre sí y también entre los alumnos. No se elude pues, la propia responsabilidad de los jóvenes ante la educación en la nueva sociedad ni el papel de las organizaciones políticas y de masas juveniles.

Llama la atención la profundidad con que se han abordado los personajes en su caracterización. Pocas veces un dramaturgo novel es capaz de desarrollar dramáticamente un personaje de la hondura de Mario Portales, cuya evolución captamos minuciosamente y en el que confluyen factores externos y otros de la propia conducta del joven.

La estructura de la obra, en escenas que se cortan por un timbre —motivo sonoro reiterado y de significación universal en el ámbito escolar— favorece esa captación. Sin embargo, en sentido más amplio, hay momentos en los que el timbre irrumpe abrupta y desafortunadamente en situaciones que nos hubiera gustado se prolongaran. Es el caso, por ejemplo, de la discusión de las muchachas de la FEEM

con el director de la escuela para impedir la solicitud de la baja de Mario, porque era importante conocer a fondo los términos del debate, cuyo resultado —sintetizado— se relata después. Además, aquí interviene Eduardo, un profesor que ha ido evolucionando favorablemente y es, precisamente esta reunión, el punto climático de su peripecia. Se pierde así una parte importante del proceso.

La labor directriz, a cargo de Isabel Herrera y Alberto Panelo, contribuyó a apoyar los logros ya enunciados del texto y a entregarnos una puesta acerca de la juventud, de elevada elaboración formal. La solución escenográfica, concebida a partir de los elementos propios de los centros de enseñanza; el uso del timbre nombrado para los cambios, son componentes sencillos que coadyuvan a lograr una atmósfera de autenticidad en la escena, la misma que se tuvo en cuenta para el trabajo actoral. Los muchachos de Pinos Nuevos supieron captar la esencia de los caracteres y dotarlos de vigor, con un trabajo acertado en el enfoque de las actitudes y el lenguaje gestual —a destacar el de Héctor Pérez en el Mario Portales.

Dos puntos de vista

A las puestas de *La emboscada* y *Cyrano de Bergerac* —obviamente disímiles en cuanto a tema, argumento y tratamiento escénico— las emparenta el hecho de que, no obstante ambas partir de obras cuya temática no es absolutamente juvenil, fueron concebidas expresamente como espectáculos "para la juventud". Objetivo que se traduce en propuesta estética de arriesgado compromiso, habida cuenta la complejidad que supone conseguir una comunicación efectiva con los jóvenes, supliendo la falta de inmediatez del "qué se dice" con el carácter renovador del "cómo se dice".

Flora Lauten salió airosa en el empeño. La feliz emboscada que nos tiende con su puesta-versión de la conocida obra de Orihuela, resulta de un atractivo tal que no hay manera de salirse voluntariamente de ella. Mucho tiene que ver el clima de

absoluta libertad de creación conseguido, no sólo por la variante argumental que nos entrega del original, sino —y sobre todo— por ese desenfadado modo de encarar un trozo de nuestra historia, teniendo en cuenta que el hecho teatral es visión, punto de vista, aproximación subjetiva a la realidad, con todos los riesgos y cualidades que ello comporta. La Lauten y el joven Conjunto Dramático de Matanzas, nos ofrecen su perspectiva generacional sin subterfugios, limpiamente. No hay afanes de anticonvencionalismo sino rechazo a las convenciones estériles: estructura, ritmo, actuación, música, diseño (de luces, escenográfico, coreográfico) tienen el encanto de lo novedoso no porque presupongan expresamente un nuevo discurso escénico sino porque incorporan una manera de hacer sin ataduras formales, sinónimo de una búsqueda desprejuiciada de fórmulas para hallar un camino de expresión.

No ocurre lo mismo con el *Cyrano...* de María Elena Ortega. Buen proyecto pero realización fallida. Hay inquietudes en esta puesta que no cuajan escénicamente, tal es el caso de ese vestuario ecléctico, sin justificación dramática que anarquiza la visión global del espacio, o el trabajo de musicalización: ambiguo en cuanto a estilo, un tanto impostado en su relación con la estructura general del espectáculo. Del trabajo de interpretación, que destaca por su incongruencia de líneas, ya han hablado otros críticos, mas nos parece recomendable insistir en que su insuficiencia radica en la incapacidad para lograr —por exceso o por defecto de la gestión directriz— una propuesta homogénea. Creemos que el valor más apreciable de esta puesta en escena es el coraje que han demostrado tener el colectivo y su directora para asumir los riesgos que entrañaba este otro *Cyrano*, situado quizás un poco más allá de su potencia de fuego. Hacer teatro para los jóvenes, entre nosotros, es como partir de cero; proponérselo y no lograrlo en toda su extensión se paga caro, pero soslayar este compromiso es una inconsecuencia moral que no tendrá que asumir el Rita Montaner.

Verónica, Alicia y Mirta

Es curioso que cuando apenas comienza a aparecer en nuestros escenarios este teatro de y para los jóvenes, tres de las cinco obras de esta temática producidas por autores cubanos centren su atención en la mujer joven. No sabemos a ciencia cierta la razón fundamental que motivó a estos noveles escritores pero no sería aventurado pensar que mucho puede haber significado en ello el interés que la Revolución ha manifestado desde siempre por reivindicar la imagen de la mujer como ente social y posibilitar que ésta pueda ocupar el lugar que le corresponde en la construcción de la nueva sociedad. Quizás como en ningún otro segmento de la población femenina cubana actual, es en la joven generación donde esta lucha no-antagónica cobra especial dimensión en tanto es portadora principal de esa nueva actitud social a la cual se oponen rezagos ideológicos pequeño-burgueses, prejuicios, falsos conceptos de la moral que, en alguna medida, pueden obstaculizar el camino ascendente de algunas individualidades no bien encauzadas. No es de extrañar, pues, que jóvenes dramaturgos —inmersos ellos mismos en esta confrontación social— la hayan tomado como objeto teatralizable.

Si algo hay que lamentar es que a esta coincidencia en el tema ha correspondido también que los conflictos planteados



sean básicamente los mismos y además que su tratamiento dramático se reitera en la construcción de personajes, situacio-

nes y estructura. Tal vez esa es la causa de que después de ver *Aquí en el barrio*, *Tema para Verónica* y *Rampa arriba*, *Rampa abajo* uno tenga la sensación de que ha presenciado un mismo espectáculo en tres formas diferentes. Los conflictos de Mirta, Verónica y Alicia —protagonistas respectivamente, de esas obras— parten de similar presupuesto: muchachas de conducta ambivalente, (trabajadora la primera, estudiantes las otras dos) que son arrastradas por malas compañías a hechos delictivos o por lo menos a actitudes marginales. La presencia de padres que no se ocupan convenientemente de la educación de sus hijos también se reitera, así como en la construcción de los personajes negativos se incurre en los estereotipos de los malos-malos, personalidades despojadas de contexto social, vacías psicológicamente. Esto último se manifiesta particularmente en las dos primeras obras. El final feliz —la reincorporación a la sociedad— resuelve asimismo los tres conflictos.

De las tres, *Tema...* alcanza los mejores resultados artísticos como puesta en escena. Eugenio Hernández supo extraer del texto de Alberto Pedro sus mayores posibilidades escénicas. Se advierte una búsqueda de imágenes que, aunque no siempre felices, en escenas como la de casa de tabaco o la del caballo alcanzan un nivel estético encomiable. Logra, además, un más acabado trabajo de actuación de conjunto, a lo que mucho contribuye un trazado dramático superior de los personajes.

Tanto ésta como las obras de Yulki Cary (*Rampa...*) y Carlos Torrens (*Aquí...*) tuvieron cálida acogida de público, de un público mayoritariamente joven, y que en el caso particular de *Tema para Verónica* la convirtió en un suceso dentro del Festival. No es éste, por supuesto, criterio único de valoración, pero sí un buen índice para medir el nivel de comunicación que las tres puestas han conseguido.

No pero sí

Es sabido que Abelardo Estorino no se propuso con *Ni un sí ni un no* una obra

especialmente dedicada a la gente joven, mas nos vemos impulsados a incluirla en estas reflexiones por la gran aceptación que suscitó de parte de este sector del público. Y es que creemos que los jóvenes supieron ver, además del problema de la relación de la pareja, de por sí harto interesante, el impulso central de la comedia, vinculado a la transformación del ser humano y a la lucha entre lo nuevo y lo viejo, donde, a no dudarlo, lo renovador siempre lleva la mejor parte.



El género en sí fue otro atractivo. Más, si el manejo del humor está en manos de un teatrero de oficio como Estorino. El lenguaje y los diálogos de la obra consiguen elevado valor literario y teatral.

La puesta, a cargo del propio autor, aprovechó el recurso del teatro dentro del teatro para expresar formalmente las transformaciones. La dirección combinó armoniosamente elementos de estilos diversos y el resultado fue una progresión de imágenes acabadas.

Pero, por encima de estos logros formales, creemos que el hecho de plasmar de manera convincente cómo los prejuicios en torno a la situación social de la mujer pueden influir negativamente en las relaciones de una pareja joven, fue la razón más profunda de su éxito y la inmediata identificación de los jóvenes con la obra. Un fenómeno similar de público joven ha suscitado desde su estreno *La casa colonial*, de Nicolás Dorr, aunque por diferente camino. Consideramos que en ésta una

de las principales motivaciones para la nueva generación ha sido la utilización de figuras relevantes de la televisión nacional y la escenificación de un tema de especial alcance: la solidaridad humana, apuntalado con una considerable dosis de buen humor. Teatro de actor, todo en *La casa...* está en función de su protagonista, Amparo, de su riqueza como personaje y de su lucimiento en escena. Tanto es así, que cuando ésta desaparece tras bambalinas, decae sensiblemente el interés de la obra y se nota con más claridad la endebles del resto de los personajes y de las situaciones. Los jóvenes de *La casa...*, aparentemente coprotagonistas de la pieza, no llegan siquiera a tener existencia dramática propia: uno es médico en tanto lo ha sido de Amparo, la muchacha es instructora de danza para revelar las otras habilidades de aquella como bailarina; ambos, un joven matrimonio en función de las bondades de la dueña del recinto colonial. Algunos han considerado la obra de Dorr en el grupo de las que abordan "las problemáticas actuales de nuestra juventud". Nosotros creemos que ésta tiene atributos suficientes—incluso para las nuevas generaciones—como para agregarle uno más que no le corresponde.

Un camino

Por una y otra vía se va abriendo un camino de identidades entre los jóvenes y el teatro en Cuba. Aquella ausencia de rostros bisoños en los lunetarios de nuestras salas, que a tantos alarmó tiempo atrás, va siendo sólo un recuerdo y una experiencia amarga. El Festival ha sido un buen momento para medir lo conseguido y reflexionar. El saldo, a todas luces, es alentador, y dentro de dos años debe ser mejor. La disyuntiva no se plantea ya en los términos de ganar a los jóvenes para el teatro, sino de cómo hacer el teatro que quieren y necesitan ellos.

UN ESCENARIO PARA LOS CLASICOS

Bárbara Rivero

Multiplicidad de estilos, épocas, nacionalidades, y en consecuencia, el reflejo de diversos momentos históricos sociales, fueron de las características más apreciables en la totalidad de las ocho obras clásicas que ocuparon los carteles del Festival. Pero lo más significativo fue el interés de cada colectivo por revitalizar el complejo expresivo que cada artista entregó a su creación, y que al paso de los años puede mantenerse vivo sólo cuando se es capaz de hacer una lectura contemporánea de la pieza para sacar a la luz aquellos valores que siempre serán comunicantes por la perdurabilidad de su sentido humanista.

Hacia ese propósito estuvo dirigido el interés de los cuatro colectivos que asumieron este trabajo: Teatro Estudio, Grupo Rita Montaner, Teatro de Pantomima de Cuba y Colectivo Teatral Granma.

Colectivos que hicieron un trabajo diverso, en dependencia de las líneas de desarrollo y de los objetivos artísticos concretos que a través de sus métodos de trabajo se han propuesto. Objetivos similares, en cuanto a la actualización, y alcances muy diversos fueron los resultados generales.

Me gustaría comenzar por lo que fue el mayor éxito en cuanto a comunicación y el tratamiento más sugerente de la oferta

de clásicos. Me refiero a *La duodécima noche*, de W. Shakespeare, interpretada por el grupo Teatro Estudio, con la dirección de Vicente Revuelta. A nuestro juicio, lo más revelador que tuvo esta puesta fueron los mecanismos artísticos que seleccionó su director para concebir un Shakespeare conceptualmente nuestro por la contemporaneidad en el tratamiento del tema y los personajes.

La deliciosa comedia se revitalizó con este montaje de Vicente, que comenzó con un análisis cuidadoso del texto de donde surgió la nueva versión de Nancy Morejón. De esta forma, la partida tenía otros detonantes; el acercamiento a lo sustancialmente cubano se logró en primer término por un laborioso trabajo con el lenguaje que, sin necesidad de omitir la estructura dramática original de la pieza, logró una mayor aproximación a la intención del diálogo shakespereano, más sencillo, más hábil; y por tanto, más fácil para su dominio en la escena. Con este criterio de acercamiento al público, fueron sustituidos los localismos epocales que no transmitirían nada al nuevo espectador.

Gracia, dinamismo y expresividad fueron los mejores atributos de la puesta. Cada elemento del montaje advertía un estudio cuidadoso de la época, siempre en función de sus posibilidades escénicas. Como resultado, una escenografía ilustrativa del Renacimiento donde con buen gusto su realizador, José Luis Posada, hizo una distribución del colorido, en las imitaciones de vitrales que daban vida al escenario junto con el acertado diseño de luces de Carlos Repilado.

Todo en función de los actores incitándolos a crear personajes perdurables, y así resultó ser el bufón interpretado por Vicente Revuelta. Nada de gestos vacíos ni de promover la risa del espectador con movimientos forzados; sí mucho de técnica en la utilización del rostro y de la voz, mucho de entregar lo mejor de sí a la escena.

Sobresaliente fue también la actuación de Omar Valdés en Don Tobías; verdadero

hombre del Renacimiento, jueguista y divertido; su interpretación llegó como un regalo al público asistente. Igualmente fueron meritorias las actuaciones de Ana Viña, Mónica Guffanti, José Raúl Cruz, Corina Mestre y Eugenio Domínguez.

El resto de las actuaciones, aunque no destacadas, contribuyeron al menos, al equilibrio de esta puesta en escena, en la que Vicente se propuso y logró un Shakespeare cubano.

Teatro Estudio ofreció nueva oportunidad de disfrutar de la obra de García Lorca, en esta ocasión *La casa de Bernarda Alba*; reconocida como la pieza de mejor realización dramática del autor. El trabajo de Berta Martínez en la dirección no oculta su apasionamiento por la obra de Lorca, memorable es la puesta en escena de *Bodas de sangre*, premiada en el Festival de 1980.

La plasticidad escénica ha sido el camino adoptado por Berta para plasmar la metáfora poética lorquiana. Verdaderos cuadros pictóricos con un sentido alegórico fueron escenas como la salida de Bernarda escoltada por las sombras, y el duelo de abanicos entre las hermanas. El sonido y el movimiento fueron aquí los hechos sensoriales que expresaron el contenido.

Las ideas surgen del contraste entre lo que se dice y lo que se ve. La estilización escenográfica lleva al recitado de las acotaciones, y mientras Hilda Oates —la Poncia— describe las paredes "blanquísimas" de la casa de Bernarda, el espectador sólo ve un escenario negro, pobrísimo en el que han de accionar las mujeres de la sociedad granadina de 1936; envejecidas, destruidas por el tiempo, las circunstancias y la dictadura de una madre convencional; símbolo de una época dramática desde su propia esencia.

Este modo de hacer altamente simbólico y sugerente, exige una actuación basada en un trabajo interior intenso para poder suplir la dirección del diálogo a la contraparte y dirigirse continuamente al público, como si el actor estuviera demostrando el drama sórdido del que participa.

Las actrices aceptaron el reto y lograron un dominio total de la escena. El estilo grandilocuente de Herminia Sánchez, en Bernarda, pocas veces visto en la escena, resultó formidable para la expresión de un carácter y una psicología contradictoria. La interpretación de Hilda Oates, voz clara y segura, señaló la importancia de esta criada sabia y sufrida sometida al drama de esta casa de "mujeres sin hombres". También fue destacada la Adela de Isabel Moreno, que dejó plasmada la brutal pérdida de una joven amante que conmovió a los espectadores por el mensaje humanista que la actriz supo hacer llegar en todas sus dimensiones.

La dirección de actores hacia el encuentro de un nuevo lenguaje expresivo, en cuya



conjugación armoniosa de lo formal y lo conceptual radica su belleza, fue lo que hizo vibrar la poesía de Lorca en esta *Casa de Bernarda Alba*.

Teatro Estudio, además, representó una obra clásica de la dramaturgia cubana: *La hija de las flores* o *Todos están locos*, comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Curiosamente, el tratamiento del amor desde ópticas muy diversas ha sido el tema común de los tres clásicos abordados por este colectivo. Una tragedia y dos comedias, de éstas un Shakespeare y una Avellaneda, autores de diferentes siglos que hacen prevalecer el amor como fuerza y aliento que mueven la vida del hombre.

Vicente lo logró a través de una apreciación realista, Suárez del Villar prefirió el tono de ambientación romántica, respe-

tando el estilo de la autora; por ello la acción transcurre en un jardín en el que vive Flora—la protagonista. Mujer y flor quiso decir la Avellaneda y el director retomó la idea.

Contrastando con la ingenuidad de la joven Flora, a su alrededor han de moverse personajes descontentos, desprovistos del verdadero amor, buscándolo. La imagen llega por un magnífico diseño de luces de Carlos Repilado, que a medida que aquéllos se transforman en el transcurso de la pieza, va dotando de diversos cromatismos el jardín que en un principio exhibía flores blancas sobre fondo negro.

Así, la escenografía subraya parte esencial del contenido: cuando el hombre encuentra su felicidad siente que el universo de su contorno es más hermoso. Raúl Oliva lo logra con su diseño sencillo y altamente expresivo.

Este concepto de ambientación podría ser enriquecido por la interiorización que los actores hicieran del mismo, entonces, habría alcanzado una total armonía. Lástima que Aramis Delgado adoptara un injustificado tono melodramático que contrastaba marcadamente con los matices entre realista y romántico que el resto de los actores supieron dar a sus interpretaciones, gracias a una correcta elaboración de los presupuestos que la actuación requiere en el género de la comedia.

La hija... resultó uno de los mejores momentos del ciclo de Teatro Clásico Cubano efectuado en abril de 1981 y en el Festival de Teatro reafirmó la necesidad de volver la vista hacia los clásicos cubanos.

En el Rita Montaner

El interés del grupo Rita Montaner por establecer una comunicación efectiva con el público joven fue reafirmado por su selección y tratamiento de los clásicos.

La más ambiciosa de sus puestas en este sentido fue *Cyrano de Bergerac*, del francés Edmund Rostand (1868-1918), que por primera vez se ha representado en los escenarios cubanos, dirigida por María Elena Ortega.

Es evidente que la joven directora se ha propuesto una contemporaneización de la pieza, con el marcado interés de ofrecerla al público joven. Siguiendo este objetivo el original ha sido respetado esencialmente, aunque se condensaron sus cinco actos en tres y se omitieron largos parlamentos, por lo poco que aportarían al dinamismo de la escena.

La concepción de *Cyrano*... sufre inevitables cambios tras el fin perseguido. El drama del personaje, concebido a partir del gran complejo que padece por su enorme nariz, es un hecho físico al que la Ortega ha tratado de imprimirle un profundo sentido psicológico. Nadie verá la terrible nariz de Cyrano, su complejo está personalizado y proyectado hacia el resto de los personajes; cuestión que el público notará por la ilusión escénica que transmiten los parlamentos del héroe y el ambiente recreado en torno suyo.

Así, los espectadores deberán asumir que el profundo amor de Cyrano por Roxana no cristaliza, porque el primero sufre un absoluto complejo que le impide comprender que la joven ama la belleza de Cristian pero mucho más, el sentido espiritual contenido en las cartas de Cyrano.

Criticar la actitud de este héroe que fustiga e inmola su propia felicidad es el interés de la directora. Lo externo es un presupuesto estético que sólo logra un profundo valor cuando lo interno constitutivo del hombre es capaz de apoyarlo; pero a Cyrano le está vedado comprender esta hermosa verdad que al público, sin embargo, debe llegar con absoluta claridad.

Es en ello donde está el gran problema que ha afrontado esta puesta, el mensaje se torna oscuro porque la heterogeneidad de estilos en la actuación e incluso en la definición de una línea de representación de los sucesos, impide concretar la imagen artística, indudablemente bella, que María Elena tenía como presupuesto escénico.

Comenzar la puesta dando la ilusión de un ensayo (motivo que justificará la utilización de un vestuario correspondiente a

la época actual, en contraste con capas y sombreros de la época), así como la música de sonoridades modernas y una escenografía sencilla en oposición a la magnificencia de la propuesta por el autor, fueron medios escénicos seleccionados para la modernización de la puesta. Bien concebidos; pero no bien utilizados, porque si por una parte se pretendía trocar la opulencia en sencillez, transformando la grandilocuencia del estilo romántico a través de una concepción contemporánea de las ideas, estos medios entrelazados no consiguieron homogeneidad a partir de un estilo único.

Cada actor daba un tono diverso a sus interpretaciones y frente a la actuación realista de Carlos Cruz —el primer Cyrano— se oponía el romanticismo de Magaly Diez en Roxana, y el desbordamiento, en ocasiones melodramático, del actor Roberto Beltrán en el joven Cristian. Termina la escenificación de esta pieza con baile y música para celebrar la confesión del amor hecha finalmente por un Cyrano de nuestros días; pero que desconcierta a cuenta de transiciones que no logran convencer. Menos pretenciosa, pero sí más expresiva y armónica fue la puesta en escena de *El burgués gentil hombre*, de Moliere, dirigida por Sara Larocca que trabajó con una magnífica versión de Nancy Morejón.

Larocca ha partido de la concepción de la contemporaneidad por analogía y así logra, salvando las distancias pero fiel al propósito del autor, criticar las falsas apariencias trasladando el siglo XVII a la concepción que sobre el tema sostiene nuestra sociedad.

Sutilmente se introducen matices en el vestuario que provocan un acercamiento a nuestra época y sin romper con las líneas típicas del vestuario del siglo XVII permiten criticar con diversión a los señores Jourdain con quienes aún convivimos.

La escenografía de Derubín Jácome logra una adecuada ambientación de la época; concepción sencilla que coadyuva al movimiento de los actores en la escena, y a un mayor dinamismo de la acción.

Sara Larocca da fe de sus condiciones como directora, no sólo por su concepción escénica contemporánea, sino además en la dirección de actores. Pocas veces se ha visto a este colectivo trabajar con tanto entusiasmo y lograr actuaciones en armonía con la línea de interpretación correspondiente. Claro, siempre hay trabajos que sobresalen, tales las actuaciones de Miguel Montesco en el señor Jourdain y la de Carlos Cruz en el criado Covieltz, naturalmente simpáticos, despojados de gestos estereotipados y convencionales.

Si Larocca logra que la capacidad de improvisar continúe siendo un aliento para el trabajo de actuación, esta versión de *El burgués gentilhomme* no envejecerá y seguirá así el camino exitoso de las obras del gran clásico francés.

También Tennessee Williams

De inmediato lo que más sorprende ante la puesta en escena del Rita Montaner sobre *Orfeo descende* es su selección para participar en un festival competitivo. Teatro psicológico de Tennessee Williams implica, entre otras cosas, la necesidad de un depurado trabajo de actuación, capaz de mostrar al espectador la vigencia de esta pieza en el marco actual del mundo capitalista. Pero esta versión quedó reducida al ambiente sureño que describe Williams y no logró generalizar a la sociedad capitalista actual por errores en la concepción de la dirección que implicaron un desacertado diseño escenográfico, y actuaciones poco expresivas.

Bien pudo haber seguido la puesta de *Orfeo...* el interés de un trabajo dirigido al público joven, que contribuyera a fomentar criterios de valoración de la sociedad capitalista. No infiero con ello la necesidad de un vestuario moderno ni de una escenografía sintética, sólo pretendo recordar que las vertientes que pueden seguirse para dar contemporaneidad a la representación de un clásico son diversas, como lo hemos visto en los ejemplos aleccionadores de *La duodécima noche*, *La casa de Bernarda Alba* y *El burgués gentilhomme*.

Donde se demandaba generalización —en el tratamiento del tema— primó un localismo estrecho, estrecho incluso para las coordenadas de la sociedad norteamericana a que se refiere la crítica de Williams.

Todo descansó en las tonalidades oscuras de la ambientación, en la pobreza de una tienda sureña en la que todos los artículos daban la impresión de bultos que se confundían con los personajes para demostrar la paupérrima humanidad del contexto. Por otra parte, se actuaron las palabras y no las intenciones del rico subtexto que caracteriza al teatro sicologista norteamericano y en especial el del Tennessee Williams.

La puesta necesita de un mayor trabajo de realización, y una relectura de la pieza que permita profundizar en el verdadero sentido del texto. *Orfeo...* necesita ascender en la proyección del contenido para que el público sea receptivo a un mensaje que puede alcanzar trascendencia; sólo después podrá descender Orfeo como lo planteó su autor y el espectador comprenderá mejor el infierno a que Tennessee Williams hace referencia.

Don Juan Tenorio en pantomima

La representación de esta obra del español José Zorrilla, escrita en 1844 y exponente del estilo romántico, fue una experiencia interesante para el colectivo y los espectadores.

Concebir la interpretación de un clásico mediante el lenguaje específico de la pantomima es una tarea que ofrece grandes dificultades a sus intérpretes, sin embargo, el Teatro de Pantomima de Cuba supo ofrecer un versión interesante.

La puesta no tuvo un acabado trabajo artístico, algunas escenas estaban necesitadas de limpieza en la gestualidad para lograr más claridad expositiva del conflicto y las ideas. El grupo de Pantomima debe seguir asumiendo el trabajo de los clásicos y en esta línea, encaminar los esfuerzos hacia la búsqueda de lo universal sustentada por la gestualidad cubana que el colectivo supo asir, por ejemplo, en la creación de *El cimarrón*.

Del conjunto, sobresalieron las interpretaciones de Angel Collazo en Don Gonzalo y el Cuitti de Víctor Molina. Es necesario más dedicación para conseguir gestos más expresivos y seguros en el Don Juan de Manuel Suárez y la Doña Inés de Baby Castromán, intérpretes jóvenes con aptitudes pero urgidos del estudio de los recursos básicos del género.



Las virtudes de la puesta pudieron ser muchas, más el trabajo de dirección de Olga Flora y Ramón estuvo exento del aliento de seguridad que transmiten creaciones anteriores suyas.

Propósitos alentadores

La versión libre de Pedro Castro y Miguel Escalona sobre un fragmento de El Quijote y un entremés de Alejandro Casona, conforman el texto de *De la extraña y graciosa aventura de Sancho Panza en la insula Barataria* ofrecido por el Colectivo Teatral Granma.

La puesta puede calificarse de pretenciosa por la cantidad y diversidad de recursos que se utilizan, y que no siempre logran armonizar porque tienen una marcada independencia entre sí, sin corresponder a un objetivo común.

Sin embargo resulta atractivo el gran lienzo con casitas pintadas a manera de retablo para los títeres, con los que se representa a la ciudad y sus habitantes. La seriedad del planteamiento que restituye a la imaginaria popular su gran sabiduría, contrasta con las vías humorísticas que lo expresan; pero no hay contradicción y puede ser ésta una línea interesante en la búsqueda de un teatro que dimensione su alcance popular.

Indudablemente, el Colectivo Teatral Granma está en un camino de experimentación válido; el acercamiento a lo popular por vía de los grandes valores universales es una forma audaz para abordar y ganar a un público más amplio. La selección de esta aventura de Sancho puede ser el precedente de resultados muy alentadores.

La puesta necesita acabado, trabajo que vaya en busca de lo esencial para despojarlo de lo superfluo y una mayor interiorización del texto por parte de los actores, que en ocasiones recitan desdibujándose el contenido de la acción.

No obstante, me parece que Granma va por muy buen camino, sólo que es necesario pulir con la práctica las esperanzas del comienzo.

Entrevista con Ilse Rodenberg



Juan Carlos Martínez

Fotos: Vidal Hernández

Debo confesar que, aun sin conocerla, Ilse Rodenberg me había deslumbrado. Un buen amigo de ambos me había hablado mucho de ella y alguna vez reparé en un discurso suyo pronunciado en los Estados Unidos que me hizo pensar que ésta era una mujer fuera de serie. Después supe que viajaría a Cuba a principios de año y me las arreglé para conseguir una entrevista exclusiva para nuestra revista. Llegó el día. Me adelanté a la hora de la cita para bien corresponder a su proverbial puntualidad. Y

El niño, un compañero

Ilse Rodenberg, presidenta de la Asociación Internacional del Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ) visitó recientemente nuestro país. La ASSITEJ es una organización de reciente creación y sus postulados son los de la UNESCO.

Actualmente, cuarenta países de todos los continentes están afiliados a ella, de los cuales quince componen su Comité Ejecutivo y seis su Buró. Tiene un Presidente, que es renovado cada tres años, y tres vicepresidentes que en estos momentos son representantes de España, Estados Unidos y Cuba. La secretaria general está ocupada por Francia —país donde radica la organización— y la tesorería corre a cargo de Rumanía.

en efecto, a las 10 en punto de la mañana, una mujer paradójicamente pequeña, de andar seguro, blanca en canas y de una envidiable lozanía, me miró de abajo a arriba, sonrió con discreción y dijo: Comenzamos.

T: *Uno de los objetivos de la ASSITEJ afirma que ésta "ha sido creada para facilitar el desarrollo del teatro para niños y jóvenes al mayor nivel artístico". ¿Cómo se expresa, en la práctica, la consecución de este propósito?*

I.R: Este objetivo fundamental tiene sus diferencias y formas concretas para realizarlo de acuerdo con cada país. Sabido es que sólo después del triunfo de la Revolución de Octubre es que se funda el primer grupo de teatro para niños, naciendo así el movimiento del teatro profesional dirigido exclusivamente a este público. Con esto quiero significar que es en los países socialistas, como consecuencia de la ayuda efectiva que se recibe del Estado, donde se dan las mejores condiciones para conducir al teatro para niños hacia un nivel artístico superior, posibilidad que no se da siempre ni en la misma magnitud en los países capitalistas.

En particular, nuestra organización se constituye en una especie de plataforma para promocionar lo que concretamente se realiza en esta esfera en los países socialistas y las amplias posibilidades de desarrollo que allí concurren y, naturalmente, contribuir a que gentes con ideas humanistas, progresistas, en otros países, tengan a su alcance un ejemplo que les anime y ayude a consolidar su causa en esos lugares.

Hay que tener en cuenta que una organización como la nuestra sólo puede ser activa y eficiente en la medida en que cada centro nacional lo sea. Demandamos el intercambio de experiencias como una necesidad, y la confrontación artística. Por ejemplo, cada vez que se efectúa un congreso —de acuerdo a las condiciones del país sede— se organiza paralelamente un Festival. Esto ayuda a valorar el nivel artístico alcanzado y mirar hacia el porvenir; ofrece la oportunidad, además, de dar a conocer obras importantes que luego pueden ser tomadas para representarlas en otros países.

Estamos muy interesados que cada centro nacional esté en condiciones de desarrollar un programa de actividades internacionales. El de la RDA, por ejemplo, organiza anualmente un seminario de directores artísticos al que asisten un gran número de representantes de varios países —Cuba ha estado en cuatro oportunidades.

El centro húngaro está organizando un evento similar, dirigido a los dramaturgos. El checoslovaco igual, para los actores. Claro, no siempre se pueden convocar anualmente, por los costos que implican para los organizadores, pues la ASSITEJ no tiene suficientes fondos para financiarlos.

Los países capitalistas organizan con frecuencia festivales, pero lo que no han alcanzado aún es un trabajo consecuente, con objetivos artísticos concretos. En general, son acciones un tanto espontáneas.

No podemos hablar tampoco de un desarrollo homogéneo en toda la comunidad socialista, porque difiere de un país a otro de acuerdo al nivel de ayuda y atención que reciba. Digamos, en la Unión Soviética funciona un teatro de ópera para niños, único en el mundo; cuenta con quinientos artistas. Sin embargo en la RDA no podemos aún contar con una experiencia como ésta; nuestro país es pequeño, contamos con cinco teatros profesionales para niños y jóvenes, y el mayor —Teatro de la amistad— cuenta con doscientos integrantes.

No obstante la ASSITEJ, por ejemplo en la RDA, ejerce gran influencia además sobre el movimiento teatral para adultos en el objetivo de lograr que estos grupos produzcan espectáculos también para niños y jóvenes, no como un subproducto de su actividad artística sino como una integración consecuente a su programa. De esta forma garantizamos contar con una fuerte labor teatral dirigida a la joven generación y que el teatro para adultos se convierta también en un buen ejemplo en el trabajo artístico para niños y jóvenes.

En algunos países, como consecuencia del establecimiento del teatro burgués que ha generado siempre una actitud discriminatoria hacia el teatro para niños y jóvenes, existe una subestimación como imagen pública que se patentiza también en los actores. Creo que esta labor de extensión hacia otros grupos contribuye a erradicar esa falsa visión de que el nuestro es un teatro de pequeñeces, de chiquilladas. Así pueden surgir obras que le ofrezcan mayores posibilidades al actor, que le planteen ver-

daderas tareas artísticas, pues sólo se puede desarrollar artísticamente el teatro para niños y jóvenes contando con buenos directores y actores capaces.

T: Algunas personas establecen una dicotomía entre los fines pedagógicos y los artísticos en este tipo de teatro. Otras, consideran que ambos no son excluyentes, pero aceptan de hecho una diferencia objetiva entre ambas líneas. ¿Cree usted que deba existir un teatro "ideal", que conjugue ambos intereses como uno sólo?

I.R: La integración de los pedagogos al teatro para niños y jóvenes es una realidad bastante extendida en los países socialistas.

En el mío se ha convertido prácticamente en una nueva profesión. Son pedagogos que sienten un amor especial por el trabajo artístico, que tienen un conocimiento profundo de los niños, que han trabajado directamente con ellos en las escuelas. Se podría hablar de semejante experiencia en la Unión Soviética y Checoslovaquia, por ejemplo. Y creo que esa labor ha demostrado que un teatro para la infancia y la juventud no puede renunciar a la pedagogía.

Los pedagogos constituyen una ayuda muy eficiente para la labor de los directores artísticos y los actores. Ellos no tienen por qué mezclarse ni inmiscuirse en el trabajo artístico, pero como especialistas están en condiciones de establecer idóneo contacto entre los artistas y su público, de emitir juicios considerables sobre las piezas que deben ser llevadas a escena, de ayudar a determinar los niveles de edad a que debe ir dirigida una puesta en específico, de desarrollar investigaciones en torno a la receptividad de una obra determinada. Toda esta información el pedagogo la pone al servicio del director artístico.

Los niños se desarrollan rápidamente, en especial en nuestras sociedades, y no nos resulta suficiente conocer qué es lo que vivimos durante nuestra infancia y juventud, no podemos confiar exclusivamente en la experiencia vital particular. Hay que saber qué cambios se han operado en los niños en un período de tiempo. Estamos



urgidos en conocer cómo debe variar la oferta de nuestras piezas, y en ese camino podemos contar con un valioso colaborador: el pedagogo.

T: *Usted ha defendido lo fantástico como "el método que necesita precisamente la juventud para adquirir amplios conocimientos de la realidad". ¿Aún mantiene ese criterio?*

I.R: El teatro para niños y jóvenes tiene, desde luego, tareas estéticas que cumplir, pero sobre todo existe para promover, elevar, estimular la fantasía en el espectador. Esto es muy importante, y no sólo en el sentido artístico. Nosotros sí afirmamos que sin el desarrollo de la fantasía no podremos contar con buenos matemáticos, con buenos científicos, con buenos investigadores.

T: *Hace dos años usted visitó nuestro país por primera vez. Si el desarrollo pudiera medirse en términos longitudinales, ¿aseguraría que nuestro movimiento de teatro para niños y jóvenes ha crecido?*

I.R: En ambas ocasiones he tenido oportunidad de presenciar algunas puestas en escena, pero en realidad una estancia tan corta no me permite emitir un juicio de peso sobre la situación en vuestro país. Mas, mi impresión es que hace dos años atrás el movimiento de teatro para niños y jóvenes en Cuba ya se tomaba seriamente. Pude constatar la ayuda, la atención que le brinda el estado. Ahora he tenido ocasión de entrevistarme con la viceministra de Cultura, Marcia Leiseca, y ella enfatizó —muy diáfananamente— el principio de que hay que ocuparse aun más de este movimiento. Esto no quiere decir que yo no haya observado algunos problemas: creo que ha llegado el momento, ya que están creadas las bases, de conducir el trabajo artístico hacia un nivel superior de calidad. En algunas piezas he visto reflejado esa sensación de chiquillada, de ñoñería. Esto hay que desaparecerlo de los espectáculos.

No es nada atractivo para el actor, no tiene valor. Y lo más triste es que se demuestra con ello que no se considera al niño seria-



mente. Es como si se pensara que hay que "bajar" a escala, a la altura del niño. Hay que estar conscientes que la pedagogía socialista sostiene —y la realidad demuestra— que el niño es un compañero, no un objeto. Pienso que comenzar a dar pasos en esta dirección es una tarea muy concreta del centro cubano de la ASSITEJ.

T: *Alguna vez afirmó que "el teatro para niños y jóvenes no puede cambiar el mundo". ¿Qué podemos esperar, entonces, del teatro para niños?*

I.R.: Creo que ni el teatro para niños ni el teatro para adultos pueden transformar al mundo. Pero pueden darle fuerzas al niño, al joven, al adulto, para que estén en condiciones de contribuir a la transformación del mundo con sus propias fuerzas. Esto quiere decir que el teatro puede otorgarles mucha inspiración, tomar conciencia de aspectos humanistas, contribuir al crecimiento de fuerzas propias.

T: *Según su apreciación, ¿Cuál es el rol más importante que puede desempeñar Cuba como vicepresidente del Comité Ejecutivo de la ASSITEJ?*

I.R.: El representante de Cuba ha jugado un importante papel dentro de la organización. Ha tomado conciencia de la necesidad de darle una ubicación exacta a la labor teatral para los niños y jóvenes en su país; ha vertido opiniones muy valiosas para el trabajo de la ASSITEJ y estoy convencida de que Cuba está en condiciones de jugar un papel mucho mayor, más activo dentro de la organización.

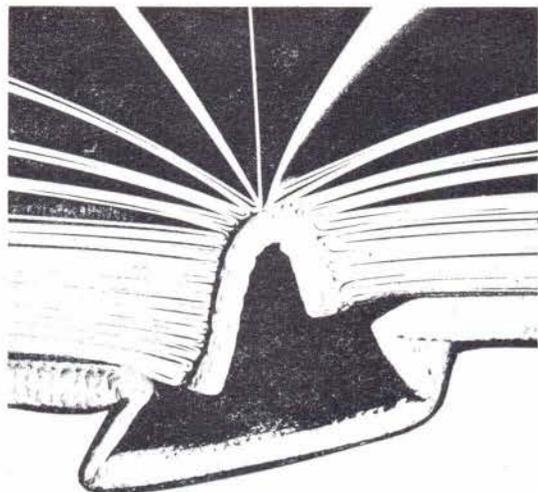
T: *Una última pregunta, personal. Desde muy joven, usted ha tenido la oportunidad de dedicarse a la creación artística, lo que supone una realización individual elevada. Recientemente, en ocasión de su cumpleaños, recibió el reconocimiento público del Estado y del pueblo de la República Democrática Alemana. ¿Después de 75 años de vida, volvería a empezar?*

I.R.: Durante mucho tiempo fui directora de un teatro para niños que tenía doscientos integrantes. Todas mis energías las volqué hacia ese trabajo. Desde que soy presidenta de la ASSITEJ —y antes, como

vicepresidenta— he viajado constantemente por todo el mundo, siempre con la idea fija de contribuir al engrandecimiento de nuestra causa, luchando porque nuestra organización tenga un contenido, una función concreta. He trabado contacto con innumerables personas, con la gente que tiene que ver directamente con este trabajo en cada país, y siempre, siempre, siempre he insistido en la necesidad de trabajar, infatigablemente, sin descanso, en favor de nuestro movimiento.

Si tuviera nuevamente mi juventud, haría lo mismo, empezaría de nuevo. Pero objetivamente ya he llegado a este punto y lo que sí me propongo es dar todo lo que me queda hasta el último día, todo lo que me queda al teatro para niños.





LIBROS

SALVAT Y LAS CIENCIAS TEATRALES

Las ciencias teatrales (Teatrología) no son una disciplina que acostumbre hablar en español... o en catalán. Más bien disfruta del alemán (en definitiva, Lessing fue uno de sus creadores), del inglés, del ruso, y hasta se expresa en francés de vez en cuando. Por otra parte, sabemos que España goza de una de las mayores prácticas teatrales del mundo, pero esta *praxis* no conlleva la dosis necesaria de fundamentación teórica, de autorreflexión, como si estuviera demasiado ocupada en el quehacer escénico para preocuparse en meditar sobre lo hecho. Desde Lope a la actualidad, el pensamiento teórico español ha avanzado a saltos, con discontinuidad, hasta llegar a nuestros días con evidente retraso, lo que repercute en su calidad técnica. Y aunque la cientificidad de la teoría parte de la praxis nacional, no excluye el análisis de otras experiencias y países, pues en definitiva el teatro no es sino una experiencia universal. Por eso, este nuevo libro de Ricardo Salvat¹ se une a la rica bibliografía que el autor nos ofrece en los últimos quince años, compartiendo su trabajo de profesor de

¹ Ricardo Salvat. *Historia del teatro moderno* (I) Los inicios de la nueva objetividad, Ediciones Península. Barcelona, 1981. 305 páginas.

Historia del Arte Dramático y de las Ideas Estéticas en la Universidad de Barcelona, así como su labor de director (82 montajes) y dramaturgo.²

Al centrar su interés en "los inicios de la nueva objetividad", Salvat realiza una especie de traducción y ampliación de su obra *El teatro contemporani* (dos tomos, 1966). El período que investiga este incansable catalán va desde el naturalismo y sus precedentes históricos hasta principios de siglo con el simbolismo y la actitud subjetivista y vanguardista. El análisis se sitúa fundamentalmente en Zola, Ibsen, Bjornson, Hauptmann y Strindberg como símbolos del clímax del realismo, y Maeterlink, Claudel, Bertolazzi, Appia y Gordon Craig como los representantes de la reacción a la tradición realista. Rápidamente se comprenderá que estamos no sólo frente a autores teatrales sino también ante practicantes escénicos, y las generosas páginas que Salvat dedica a Gordon Craig (las colocaría entre las mejores del libro) evidencian la riqueza del estudio así como su integralidad. Salvat comprende que sin incluir el trabajo de los directores (Stanislavski, Antoine, Fort, Strehler, Appia, Craig, Lugné-Poë entre otros) es imposible evaluar la escena en los últimos cien años, cuyo desarrollo está ligado a una renovación dramática y al mismo tiempo a una profundísima renovación escénica, que aún se hace sentir en las búsquedas actuales, y sin la cual no comprenderíamos a Brecht. El que esto suceda me parece un acontecimiento feliz, pues demuestra que el teatro es una experiencia que debe más a los hombres de la escena que al lector individual en su sillón hogareño. Claro que siempre ha sucedido así, pero esta verdad inmensa suele olvidarse en muchos tratados teóricos, que centran su interés en el aspecto de la palabra y olvidan que en el teatro la palabra no es más que uno de los tantos instrumentos expresivos del intérprete, y

² Ha publicado *El teatro contemporani* (dos vols.) 1966; *Els meus muntatges teatrals* (1968); *El teatro de los años 70*; (1974); *Algunas bases críticas per a una possible reestructuració dramàtica del teatre de Guimerà* (1974); *La il·luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya* (1980).

por tanto, del hecho teatral como fenómeno estético y social.

Aunque el estudio de Salvat comienza realmente en el capítulo tres (Zola y el naturalismo) no debemos obviar las primeras 85 páginas dedicadas al primer contacto con la línea objetivista y sus antecedentes históricos. Estos dos capítulos nos remiten a una jugosa historia del pensamiento y la acción teatral a partir de 1830 y la Monarquía de julio en Francia; hasta hallar sus nexos en Diderot (uno de los antecedentes de la objetividad) y el romanticismo, Musset, De Vigny, Dumas padre, Balzac (cuya alta valoración es uno de los momentos más brillantes del estudio) Monnier, así como una breve incursión en el clasicismo francés, la Ilustración alemana, Scribe y la *pièce bien faite*, hasta arribar en forma coherente y orgánica a la crisis del teatro burgués y la aparición de Zola.

Esta *Historia del teatro moderno* es, por consiguiente, un libro útil, estimulador, sugerente. Con una prosa ágil, nada académica o protocolar, y siempre con un alto nivel de comunicabilidad, Salvat se desliza a lo largo de 252 páginas para dejarnos una visión científica de la escena a finales del siglo XIX. Las citas y referencias son numerosas, y la bibliografía alcanza unos 400 títulos, pero la amenidad del autor y su sentido literario son de tal naturaleza que el trabajo se transforma en una lectura que alcanza tanto al especialista como al lector menos avezado en el mundo teórico del teatro. Las páginas sobre Craig, Balzac, el romanticismo, Ibsen o el propio Zola (verdadero centro del análisis) son cautivadoras y revelan el conocimiento amplio del tema así como lo creador del enfoque crítico.

Para el estudioso cubano esta *Historia...* es valiosa en muchos sentidos. Pero tal vez el más importante es este inicio de diálogo de nuestras ciencias teatrales en español. (Rine Leal)

CUATRO OBRAS REPRESENTATIVAS DE BRENE

El vigésimo aniversario del estreno de *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José R.

Brene, fue celebrado en el parque Lenin como actividad colateral del Festival de Teatro de la Habana 1982 y el lanzamiento de un compendio de obras de este autor fue uno de los mayores incentivos de esa jornada. Brene, prolífico dramaturgo, resulta además uno de los más gustados de nuestro público. Se dio a conocer con dos obras: *Santa Camila...* y *Pasado a la criolla*, cuyas representaciones suscitaron el reconocimiento favorable de miles de espectadores y de la crítica especializada. La primera, reestrenada en varias provincias por colectivos teatrales profesionales y en todo el país por los grupos de aficionados, actualmente contempla nuevas reposiciones.

Este volumen de *Teatro*, de Brene, lo componen cuatro obras que ofrecen un panorama representativo del quehacer de este autor, así como diferentes períodos de nuestra historia. *Santa Camila de la Habana Vieja*, la más lograda de las publicadas, centra su conflicto en la transformación de un individuo marginal al cual el triunfo revolucionario le brinda todas las posibilidades para asumir su plena capacidad humana y social. Níco, en su lucha y desgarramiento por incorporarse a la nueva sociedad, recibe la beneficiosa influencia de dos personajes ideológicamente firmes: Leonor, la miliciana, y Teodoro, el viejo marino.

Camila, contrapartida de Níco, ignorante y supersticiosa, culpa a la Revolución del alejamiento de su hombre, machismo y hembrismo se entremezclan en una batalla pasional. Esta mujer, verdadero personaje y no tipo, está perfectamente delineada y no sin cierta angustia es capaz de abandonar el solar para seguir a su marido.

Resumen de cubanía, es fundamental en la pieza el testimonio de la secuela de deformaciones y rezagos que sobreviven en la ideología de los hombres, legado de una sociedad dividida en clases, donde la miseria de las ciudades engendra formas de conducta marginales que chocan con la acción reivindicadora de la Revolución.

Verdadero artífice en la confección de caracteres, Brene obtiene con Camila y Níco, dos modelos útiles para su encarna-

ción por nuestros jóvenes estudiantes de actuación. Toda una gama de personajes secundarios evolucionan a la par que la acción revolucionaria origina los primeros cambios en la sociedad cubana. Etapa de nacionalizaciones y radicalizaciones, se manifiestan en la comedia, los métodos humanos empleados en las penitenciarías, las primeras medidas para erradicar el problema de la vivienda y el desempleo. La presencia de la pareja constituida por María Cristina y Rudy coadyuva a señalar el paso del tiempo y las transformaciones del entorno planteado.

La estructura dramática sólida y coherente y el diálogo fluido y chispeante, con la inclusión de la jerga propia del "ambiente" y la riqueza del refranero popular, constituyen señalados valores del texto.

Antecedente de una parte de nuestro actual repertorio, que tiene en *Andoba* su máximo exponente, *Santa Camila...* deviene un clásico del teatro cubano en nuestro proceso revolucionario.

Mediante el recurso del teatro dentro del teatro, *El gallo de San Isidro* exhibe dos planos argumentales: uno referido a 1955 en el barrio de Colón y el otro a 1910 en la zona también prostibularia de San Isidro. Con prólogo y epílogo un tanto forzados, los tres actos parecen excesivos para el desarrollo de la acción, asimismo inciden desfavorablemente sobre la misma los largos monólogos narrativos.

Aunque plena de recursos escénicos, esta tragedia carece de la necesaria poesía en los diálogos, cuyo lenguaje desenfadado y caracterizador no armoniza con el tono evocador de la misma. No obstante, obtiene un crescendo a través del enfrentamiento entre los dos bandos en pugna: los chulos franceses y los cubanos, quienes luchan por controlar el negocio de la trata de blancas. Brene logra desmitificar la figura de Alberto Yarini cuyos intereses económicos y políticos son develados con acierto.

A favor del autor están, además, el juego con máscaras —que posibilita la creatividad de futuros directores— y la condena a esa lacra del capitalismo: la prostitución.

Aspectos de la comedia satírico-costumbrista se aprecian en *Miss Candonga*, cuyo final se desvía de la línea central argumental representada por la alcaldesa. Este, como otros tantos pueblos imaginarios, es reflejo de una viva realidad: la explotadora y ruín pequeña burguesía de un término municipal por los años 50; aquí se arremete contra su condición ridícula y gazmoña. En el texto se hallan elementos del grotesco como el exceso de suicidios y el escandaloso exhibicionismo de la primera dama municipal. La imaginativa comedia padece de verbalismo por la inclusión de los locutores y la lectura de la crónica social.

El corsario y la abadesa se refiere en su argumento al siglo XVII y recoge un tradicional relato: la vida del pirata que habitó una pequeña casa incorporada posteriormente al Convento de Santa Clara en la Habana intramuros. Con agudeza, empleando escenas cortas y en sólo dos actos, con elementos del grotesco —el loro parlanchín, por ejemplo— se logra exponer la contradicción monarquía vs iglesia por la obtención de riquezas y de poder. La lectura interesa por la recreación de una atmósfera pintoresca y el hábil manejo de la contraposición trágica.

El doctor Manuel Galich, estudioso de la vida y obra de Brene, con su ameno y esclarecedor prólogo, revela aspectos poco conocidos de la personalidad del dramaturgo y establece en cuanto a los contenidos cuatro grupos de obras de un total que en 1975 se señalaba en más de veinte títulos, además de su trabajo en radio y televisión.

El prologuista profundiza en las características definitorias del estilo del autor y lo ubica dentro del contexto cubano y latinoamericano.

Por la importancia de su creador y la representatividad de la muestra, esta publicación de la colección Repertorio Teatral de Letras Cubanas ocupará un rango primordial y constituye desde ya un reconocimiento a la labor dramática de José R. Brene. (Roberto Gacio Suárez)

TEATRO PARA NIÑOS: UN TÍTULO NECESARIO

Antologar cualquier hecho literario —poesía, cuento, teatro— es siempre un riesgo. Si el antólogo es osado, realmente creador, saldrá airoso de su empresa. Si no, el pacato compilador fracasará con su tímido trabajo.

Por otra parte, cada nuevo título de esta índole —sea cual sea el género— resulta, a pesar de todo, un estímulo a la obra de los autores escogidos, ya que significa la divulgación de su tarea.

Las muy breves consideraciones que anteceden han sido motivadas por la aparición de uno de estos textos a que me refería líneas atrás. *Teatro para niños*, con selección, prólogo y notas del dramaturgo e investigador Freddy Artiles, constituye, en primera instancia, una oportuna compilación que, sin duda alguna, ocupará la atención de especialistas, estudiosos y estudiantes de esa difícil y necesaria disciplina. También servirá para incrementar el magro repertorio de más de veinte colectivos con que cuenta la Isla. Y estas dos virtudes, claro, suman a favor del recién publicado título cuya significación, por ello, es bien visible.

Doce obras de igual número de autores reúne el compilador. De nuestra primera escritora, Dora Alonso, al propio responsable de la selección, pasando por el prestigioso Manuel Galich y el experimentado Ignacio Gutiérrez, así como Jorge Martínez, Gerardo Fullea León, Orlando Vigil-Escalera, Ricardo García Álvarez y Francisco Garzón Céspedes, entre otros, Artiles agrupa en *Teatro para niños* piezas de calidad y temática variadas.

Y he aquí uno de los riesgos a que me refería al inicio de estos apuntes. ¿Qué obras seleccionar? ¿Cuáles autores? ¿Hasta qué período o año trasladarse en la búsqueda de textos? ¿Dónde detener el rastreo? Y si a todas estas preguntas el compilador aúna la posible justicia —o injusticia— que cometerá —o no— al recordar —u olvidar— la mención (al menos)

de figuras inobviables, imagínese el lector los peligros que implica este arduo trabajo.

Artiles expresa que “no se trata, propiamente, de una antología de obras, pero sí, en cierta medida, de una antología de autores”. Y si bien subraya enseguida que “no agrupa a todos los autores cubanos que trabajan esta línea” (lo que hubiera sido imposible), no es menos atendible que sorprende la alarmante ausencia de destacados dramaturgos como, entre otros que se me escapan de la memoria, Modesto Centeno (iniciador de este teatro en los años 40, el prologuista sólo lo menciona), Bebo Ruiz, Roberto Orihuela, Rómulo Loredó, Raúl Guerra, José Ramón Marcos, Yulky Cary Córdoba y David García Goncè.

Confiamos, sin embargo, en que la próxima selección de Artiles incluya obras de éstos y otros creadores cuya representatividad es incuestionable.

El prólogo es, a pesar de su brevedad —o quizás, gracias a ello—, informativo y preciso. En pocas cuartillas el autor de *¡Llega el circo!* ofrece útiles datos, sintéticamente bocetados, sobre esta especialidad y/o práctica escénica en Cuba. Y ello, también, resulta otro mérito de su tarea. Las notas, de igual modo, muestran el curriculum de los autores seleccionados. Se observa, sí, en aquél y éstas una reiteración de términos que —no obstante evidenciar una voluntad de estilo en aras de la claridad expositiva y concisión— restan calidad literaria a los mismos y suman tedio a su lectura.

De cualquier modo, *Teatro para niños* resulta un título atendible ahora cuando esta disciplina, desarrollada de manera ingente durante los últimos años cubanos, cobra, cada día más, su justa e inapreciable significación. Saludamos, pues, la aparición, en la eficiente Colección Repertorio Teatral Cubano, de este volumen que —con atractiva cubierta de Rusky Gamboa— evidencia, una vez más, el interés y la seriedad de la Editorial Letras Cubanas. (Waldo González López)

Mi experiencia en el musical

Alberto Alonso, prestigioso creador cubano y maestro de más de una generación de coreógrafos y bailarines, que ha sostenido una carrera de cerca de cincuenta años en medios tan disímiles como el cine, el ballet y el cabaret, es quizás, y ante todo, un artista del teatro musical.

¿Quién no recuerda a *El Solar*? Relacionado con los espectáculos de Broadway desde inicios de la década del treinta, intérprete él mismo en más de uno. Compañero de Jerome Robbins y Vera Zorina.

Con Eugene Loring y Fred Astaire trabajó en Hollywood a mediados de los cuarenta.

Alberto Alonso accedió a expresar para TABLAS su autorizado juicio sobre esta manifestación artística.

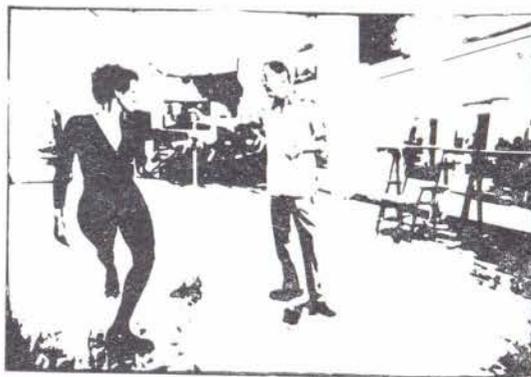
Alberto Alonso

Fotos: Vidal Hernández

Definir el musical es relativamente fácil, lograrlo es lo difícil.

Un musical es todo espectáculo con música, canto y baile. Y consideramos dentro de esta definición a experiencias a veces distintas entre sí: desde la revista hasta la tragedia musical. Es decir, desde lo más ligero hasta lo más profundo.

Como categoría artística, es el resultado de un profundo proceso de análisis. En éste la música es esencial, sin subestimar otros factores como la idea dramática y los bailables. Estos últimos pueden estar presentes o no y para la idea dramática hay



distintos niveles de desarrollo, pero la música y las letras de las canciones son indispensables.

Por ejemplo, en *Los paraguas de Cherburgo* no hay baile; mientras *West side story* es una obra que tiene casi toda su fuerza en los bailables. Pero en ambas, el elemento básico es la música y el texto.

Son tipos de musical pero son también tendencias. Tendencias que se originan a veces hasta por factores económicos. No es lo mismo el presupuesto que se necesita para hacer una opereta que un espectáculo con un cuerpo de baile numeroso. Si se decide que el musical va a tener bailables entonces hay otro problema: no puede hacerse con seis u ocho bailarines, hay que emplear a treinta o más. El musical siempre es costoso pero el que utiliza el cuerpo de baile lo es más.

El carácter económico de la gestación de un musical es algo muy interesante y que habría que estudiar entre nosotros. En los Estados Unidos, por ejemplo, es siempre una empresa para obtener ganancias, y de esta forma lo que se persigue es un éxito comercial con una economía reducida. Esto no quiere decir que no existan creadores interesados en el resultado artístico pero, tal vez como en ninguna otra experiencia teatral, el éxito de público es fundamental. Sin público no hay musical. Sin canciones que queden en la memoria, tampoco. Sin música, mucho menos.

La música le da su aspecto externo pero también su constitución interna porque establece en él un ritmo, que es su razón de existir. El ritmo de su música es la categoría que define a un musical.

Creo que aquí está la clave de por qué una buena idea y un buen guión no determinan un buen musical. Si la música es mala, la idea y el guión se empobrecen y el espectáculo fracasa.

Entonces, ni letras ni coreografía ni actuación pueden salvar al musical cuya partitura carezca de la vida interior que necesita como espectáculo.



La labor del director

El director de un musical es en realidad un conocedor del teatro. Puede ser un director acostumbrado al teatro dramático o un coreógrafo, tal y como ya se ha probado. Como puede ser un pintor, pero con una condición: que conozca el teatro.

Así, el camino a recorrer por este individuo será: conocer el teatro y dominar el musical. Sin saber de teatro no puede hacerse un musical.

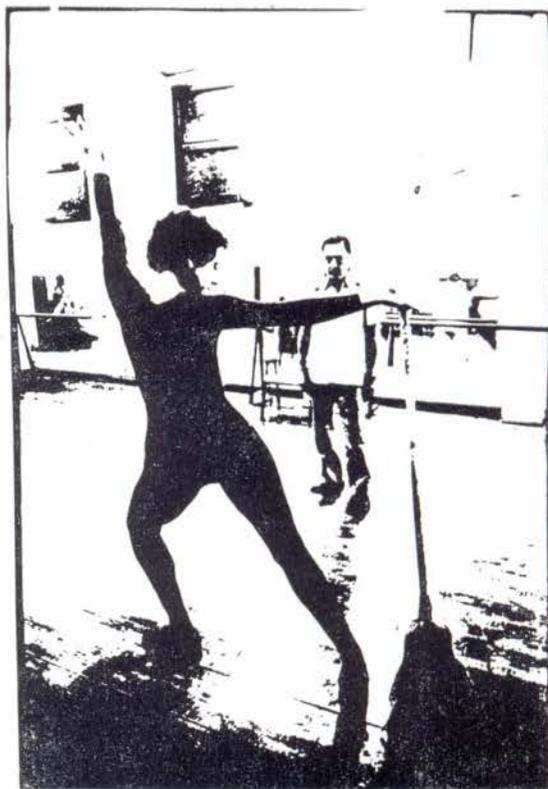
Mi criterio es que para ser director de teatro hay que conocer los géneros, aún cuando no lo haya practicado escénicamente. Si es así, ¿qué puede impedirle hacer un musical? Que domine el género o no es otra cosa, pero *tiene* que conocerlo. Y para dominarlo *tiene* que hacerlo.

El director de un musical en los Estados Unidos labora con determinadas condiciones. Allí, el director es seleccionado por el productor, quien financia el espectáculo. Este le dice al director: "tienes tanto y no puedes excederte de esto".

La adecuación a ese presupuesto es clave desde el trabajo de mesa, que es responsabilidad de un equipo compuesto por: autor del libreto (original o no), autor de las letras de las canciones, autor de la música y director. Estos son los que, en primera instancia, "hacen" un musical.

Una vez que este equipo realiza la conjunción y adecuación del libreto —texto de las canciones— música, el productor recibe el proyecto mucho más concretamente elaborado y estudia hasta que punto es factible financiarlo. De ser aprobado, se pasa a la fase del montaje.

Y se unen al equipo otros creadores: el coreógrafo, el director musical, los diseñadores (escenografía, luces y vestuario) y los intérpretes. Entre éstos se establecen relaciones de trabajo que no necesitan de la presencia del director pero el resultado de la labor de cada uno de ellos sí tiene que ser conocido y aprobado por aquél. Claro, si el musical tiene bailables el coreógrafo adquiere una enorme importancia e incluso cierta independencia, pues



de sus planteamientos coreográficos se derivan los requerimientos de espacio y de movimiento: área suficiente para poder bailar, vestuario que no obstaculice a la danza, luces que ayuden a crear determinado ambiente. Siempre, previo acuerdo con la mano rectora del espectáculo.

Así, el director es el eje del musical. Puede ser solo director, puede ser a la vez productor y director, hay directores-coreógrafos y quizás otras combinaciones menos frecuentes, pero lo importante es que sepa de teatro y en un musical es igual a decir: que tenga sentido del espectáculo. Y esto no necesita explicación.

Nuestros problemas

Son dos los problemas que más nos perjudican cuando enfrentamos la creación de un musical. Ambos son producto de la falta de tradición. O mejor, de la tradición interrumpida, porque la hemos tenido pero se rompió producto de haber sido en parte algo espontáneo, que no sentó escuela.

Al desaparecer las variedades —un poco elementales pero ahí estaban— la fuente principal de los comediantes musicales también desapareció. Y al desaparecer la necesidad de preparar artistas para las variedades y los musicales, comenzamos a preparar solamente actores dramáticos, que no tenían por qué saber cantar o bailar.

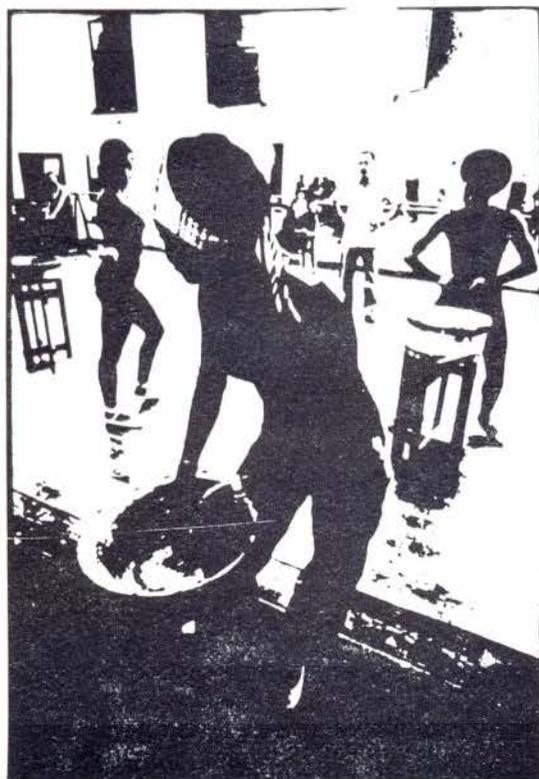
Ni hablemos de la carencia de un cine musical entre nosotros.

Así, para lograr un teatro musical se necesita escuelas. Escuelas que bien, malo o regular formen a un artista que cante, baile y actúe: el actor del musical. Y ése es el primer problema.

En las circunstancias actuales, cuando se quiere hacer un musical te encuentras con un artista que sólo es actor dramático, o cantante o bailarín.

Esto es el principal obstáculo que tiene ante sí el director. Entonces, creas una comedia musical con un bailarín como protagonista —quizás muy bueno bailando pero pésimo actuando o cantando— o haces un musical con un gran actor que es





muy malo en el **canto** y mal bailarín, o con una excelente **cantante** que no sabe ni siquiera moverse en el escenario. Esto tiene otras variantes pero el caso es que la ausencia del comediante musical nos limita enormemente.

A veces aparece un buen actor con grandes posibilidades para el musical pero entonces tienes que detenerte a enseñarle a cantar. Cuando te encuentras con un bai-



larín con posibilidades para el musical tienes que enseñarle a actuar y a cantar. Y es, en todos los casos, una enseñanza que se imparte en el momento menos adecuado, cuando el tiempo de que se dispone es para la puesta en escena.

Esto obliga a los directores a ser profesionales y docentes a la vez, en medio de ocho horas laborables en el día y una fecha para el estreno.

El otro problema es el de los guiones. Aquí hay escritores que pudieran perfectamente hacer musicales pero, ¿saben cómo hacerlos? Sin escuelas donde se les enseñe cómo hacer un guión, los espectáculos se convierten en su escuela. Y sin espectáculos, ¿cómo aprenden?

En estos últimos años hemos carecido también de películas musicales en nuestros cines. Para ver dos o tres buenos títulos del género hay que esperar a que sean programados en la Cinemateca, y generalmente son buenos ejemplos ¡de hace 20 ó 30 años! Poder ver películas más recientes, sean éstas versiones fílmicas de éxitos de Broadway o no, es muy importante para darle a los guionistas, a los coreógrafos, a los artistas, un marco de referencia sobre el cual creen nuevas cosas. De otra forma estamos siempre partiendo de cero cuando en otras partes del mundo se ha sobrepasado la centena.

El musical es un género difícil pero que sin dudas podemos abordar también.

En la actualidad tenemos un movimiento incipiente en este sentido que ya ha dado algunos frutos interesantes. Hay que tratar de evitar que se malogre. Y esto, en otras palabras, quiere decir: darle el apoyo necesario. No sólo la labor del Teatro Musical de La Habana rescatando títulos algo olvidados, presentando por primera vez en Cuba los clásicos del género, creando obras nuevas, de actualidad. Está también Teatro Estudio, otras experiencias aisladas y las que llevamos a cabo en el Karl Marx. Algo similar sucede en el interior del país, también la televisión.

La clave está en la *continuidad*. Alguna vez nos equivocaremos pero lo importante es poder seguir. Yo creo en el movimiento del musical que nuevamente toma cuerpo en Cuba, sólo hay que ayudarlo a hacer. *Hay que hacer para poder ser.*



teatro. Durante el encuentro los directores Bebo Ruiz, Jorge Martínez, Félix Dardo y Fernando Sáez relataron las experiencias de los colectivos en los que trabajan. La apertura estuvo a cargo de Modesto Centeno, pionero del teatro para niños en Cuba y autor de una versión de *Caperucita roja*, estrenada en 1943 y que se considera un intento de crear las bases de lo que hoy es este movimiento.

- José Antonio Rodríguez, actor del grupo Teatro Estudio y el dramaturgo Carlos Torrens, del Rita Montaner, asistieron como invitados por el Centro ITI de la RDA al Festival Berliner Festtage 1981.

- De acuerdo con un convenio entre la Agrupación de Teatros de Ciudad de La Habana y el Teatro de Rostock, una delegación integrada por Ana Molinet y Miriam Dueñas, del Teatro Político Bertolt Brecht y Eduardo Trincado, funcionario de la Agrupación, asistió a un seminario sobre las experiencias de este colectivo dentro de los mecanismos de la producción teatral en Cuba. La delegación recibió la orden "Máscara de Oro" por su actividad.

- En el mes de noviembre de 1981 el Joven Teatro de Marianao, dirigido por Bebo

Ruiz, ofreció una retrospectiva de su trabajo en los últimos tres años, como una vía de valoración y confrontación con el público.

- El Grupo de Teatro Pinos Nuevos realizó una exitosa gira de un mes a Nicaragua durante la cual participó en la Segunda Muestra Nacional que se celebró en Managua entre el 21 y el 29 de noviembre de 1981. El colectivo ofreció 58 funciones con *Los cuentos*, de Onelio Jorge Cardoso y *Pequeño homenaje a Martí*, las cuales se realizaron en ciudades, centros docentes y unidades militares. También se presentó durante tres días en la Sala Experimental Edgar Manguía, en Managua, donde fueron muy aplaudidos sus espectáculos.

- El espectáculo *Viene el musical*, guión y dirección de Héctor Quintero con parte del elenco del Teatro Musical de La Habana, efectuó una gira que incluyó actuaciones en Holguín, Camagüey, Cruces y Cienfuegos.

- El Teatro Lírico de Holguín Rodrigo Prats se presentó en la provincia Granma con *Llegó el Lírico*, así como el Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig realizó una gira a la provincia de Cienfuegos con la presentación en el teatro Terry de *Los bohemios*, con dirección de Juan R. Amán.

- El Teatro Escambray participó en la Semana de la Cultura de Villa Clara con presentaciones en el Teatro La Caridad; el Conjunto Folklórico Nacional recibió una cálida acogida en su gira por Cienfuegos, Remedios y Villa Clara e igualmente en la efectuada por Holguín, mientras que el espectáculo *Los inventos de un escapate*, guión y dirección de José Antonio Rodríguez con el Grupo Teatro Estudio, realizó 23 funciones en diversos municipios de la provincia de Camagüey.

- El Comité del Teatro Musical del Centro Cubano del ITI editó el segundo número de su boletín contentivo de artículos sobre esta manifestación de William Weiss, León Mijailov, Serguei Stajorski, y Luigi Nono, entre otros, con el objeto de "aportar a los interesados en el género una fuente de materiales especializados".





PUESTA EN ESCENA: Vicente Revuelta
DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA
Y VESTUARIO: Jose Luis Posada
MÚSICA: Calisto Alvarez
ASESORIA TEATRAL: Roselio Díaz
DISEÑO DE LUCES: Carlos Replado
VERSIÓN LITERARIA: Nancy Morejon
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Armando Bato
JEFE DE PRODUCCIÓN: Alberto Civa
JEFE TÉCNICO: Saskia Cruz
DIRECCIÓN GENERAL DEL GRUPO
TEATRO ESTUDIO:
RAQUEL REVUELTA

LA DUODECIMA NOCHE,

de William Shakespeare
Presentada por
el grupo Teatro Estudio.

(premio a una de las mejores puestas
en escena del Festival de
Teatro de La Habana 1982)

Duque Orsino: Adolfo Llavurado / Curio: Luis Otavio /
Valentin: Elio Mesa / Viola: Monica Euffanti /
Capitán: Florencio Escudero / Don Tobias: Omar Valdés /
Maria: Conna Mestre / Don Andrés: Eugenio Dominguez /
Bufón: Vicente Revuelta / Malbou: Eduardo Vergara /
Condesa Olivia: Ana Vitta / Antonio: Florencio Escudero /
Sebastián: Luis Bernar o Jorge Félix Ali /
Fabian: José Raúl Cruz / Guardias: Francisco Salcedo,
Julio Prieto / Criado: Leonilo Guerra / Sacerdote:
Roberto Anaya / Cortesanos: Andrés Mari, Gaspar González,
Euler Amat / Músicos: Nancy Rodríguez, Luis Carlos Pérez, José
R. Verano / Mañneros: Francisco Salcedo, Julio Prieto,
Nelson Rodríguez / Damas: Amada Morado, Ylanda Zamora,
Aida Bosto.

