

tablas

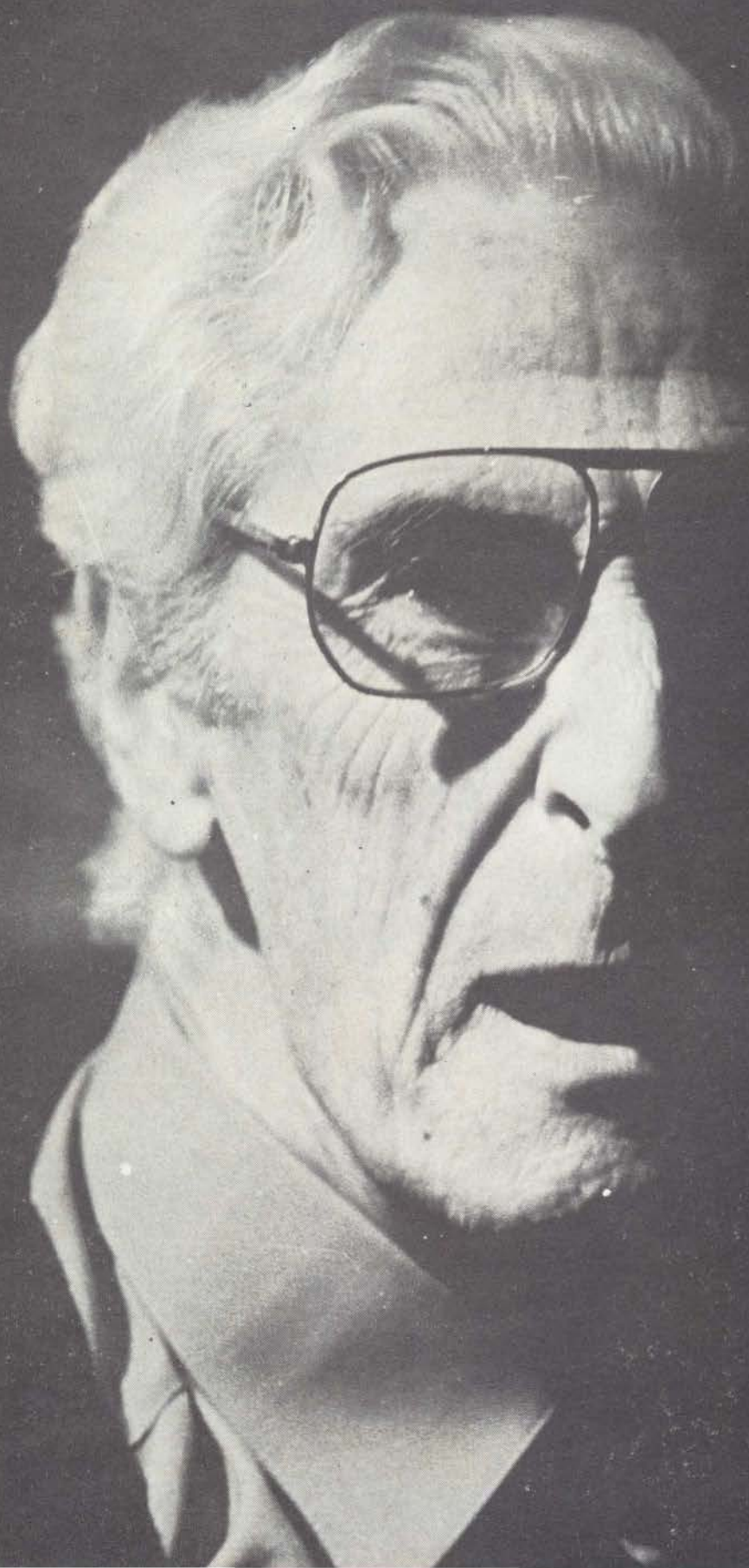
FESTIVAL DE TEATRO
DE LA HABANA 1984

23 OPINIONES

*resumen
gráfico*

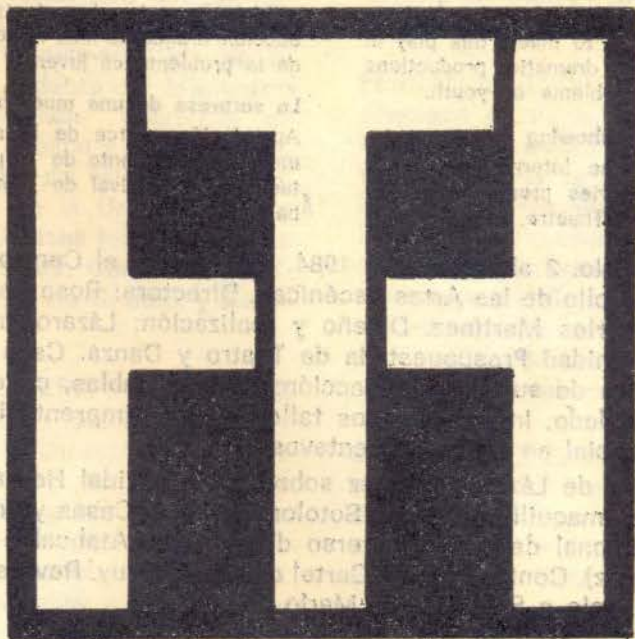
2/84







**EN TEATRO COMO EN TODO
SE PUEDE CREAR EN CUBA**



tablas

EDICION MONOGRAFICA DEDICADA AL FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA 1984. / **CONTIENE VALORACIONES CRITICAS, ACTA DEL JURADO, ESTADISTICAS DEL EVENTO, Y UN LIBRETO TEATRAL, ENTRE OTROS MATERIALES DE INTERES.** / TAMBIEN UN RESUMEN GRAFICO, REALIZADO POR LOS FOTORREPORTEROS **JUAN JOSE VIDAL HERNANDEZ, JOSE A. MARQUETTI, MARIO DIAZ, JUAN CARLOS FERNANDEZ, JOSE R. EXPOSITO Y ANTONIO LOPEZ.**

Judgement and Image: spectator
No. 85 701

Twenty-three critical appraisals by the most recent promotions regarding Havana's Festival of Theatre, 1984.

Dario Fo's open secret

After the performance of **Buffo Mystery**, an exclusive interview with the highly esteemed Italian playwright and director during his visit to Havana.

The sons

An unpublished dramatic play by Lázaro Rodríguez Paz, with an introductory study written by Rine Leal. In it we find an analysis about how to insert this play in the most recent dramatic productions concerning the problems of youth.

The surprise of a showing

An appraisal of the international showing from 12 countries presented at Havana's Festival of Theatre.

Julcio e imagen: espectador 85 701

Veintitrés valoraciones críticas de las más recientes promociones, sobre el Festival de Teatro de La Habana 1984.

Secretos a voces de Dario Fo

Entrevista exclusiva con el valioso dramaturgo y director italiano durante su visita a La Habana y después de representar **Misterio bufo**.

Los hijos

Texto dramático inédito de Lázaro Rodríguez Paz introducido por un estudio de Rine Leal, en el cual se analiza cómo se inserta esta obra dentro de la producción dramática más reciente que aborda la problemática juvenil.

La sorpresa de una muestra

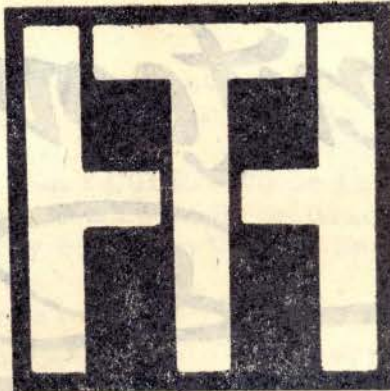
Apreciación acerca de la muestra internacional procedente de 12 países presentada en el Festival de Teatro de La Habana.

Revista **Tablas** No. 2 abril-junio de 1984. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño y realización: Lázaro Enríquez. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. 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. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: Diseño de Lázaro Enríquez sobre foto de Vidal Hernández. Colaboración de las maquillistas Raisa Sotolongo, Ileana Casas y Enma Bucayo, del Teatro Nacional de Cuba. Reverso de portada: Atahualpa del Cioppo (foto: Tony López). Contraportada: Cartel de René Azcuy. Reverso de contraportada: Homenaje a Silvia (foto: Mario Díaz).

Diez días de fiesta, 85 700 espectadores y 84 puestas en escena por 53 colectivos participantes, es, en parte, el saldo que ha dejado el Festival de Teatro de La Habana 1984. La muestra se amplía y el evento no sólo duplicó en cifras los anteriores, sino que dio cabida a un público creciente y activo que respaldó todas las funciones.

La presencia de diez agrupaciones extranjeras y personalidades relevantes —la actriz sueca Bibi Anderson y los italianos Dario Fo y Franca Rame— contribuyeron también a hacer del teatro el centro de la vida cultural. Otras actividades despertaron gran interés como la Mesa Redonda sobre el teatro latinoamericano convocada por la Casa de las Américas y la Gala por la Paz y la Vida, efectuada en el Teatro Nacional de Cuba, como homenaje del festival a la comprensión y al entendimiento entre los pueblos. Los participantes aprovecharon la ocasión para reunirse. Así lo hicieron el Presidium del Comité del Nuevo Teatro del ITI y la Instancia Coordinadora del teatro latinoamericano y del Caribe. *Tablas* se incorpora al diálogo provocado por el Festival e intenta presentarles en esta edición no una crónica descriptiva y halagadora, sino una valoración crítica. Para ello convocó a un grupo de entre las más jóvenes promociones de críticos, teatrólogos y profesores en un esfuerzo por abarcar la problemática del Festival, los aciertos y desaciertos de la muestra, así como la mayoría de la puestas en escena concursantes. Las valoraciones que aquí ofrecemos son reflejo de un movimiento crítico en formación y en distintas etapas de maduración. *Tablas* reproduce, además, el testimonio gráfico de cinco fotorreporteros, colaboradores habituales de la publicación, empeñados en dejar constancia de la figuración efímera del teatro. Juicio e imagen: he aquí la contribución al Festival del espectador 85 701.



Ten days of fiesta, 85 700 spectators and 84 performances by 53 participating groups are, in part the results of the 1984 Theatre Festival of Havana. The showing increases and the event not only duplicated the figures of the previous ones, but housed an increasing and active public that supported all the performances. The presence of

ten foreign groups and outstanding personalities —Swedish actress Bibi Anderson and the Italians Dario Fo and Franca Rame— also contributed to make the theatre the center of cultural life. Other activities awoke great interest, such as the Round Table on Latin American Theatre, convened by the House of the Americas, and the Gala for Peace and Life, carried out at the National Theatre of Cuba, in homage to the Festival and for the understanding among the peoples. The participants took advantage of this occasion to meet. So did the Presidium of the Committee of the New Theatre of the ITI and the Coordinating Committee of the Latin American and Caribbean Theatre. *Tablas* joins the dialogue provoked by the Festival and hopes to present to you, in this issue, not a descriptive and flattering chronicle, but a critical evaluation. For this purpose *Tablas* called on a group of the youngest promotion of experts and professors on theatre, in an effort to deal with the problems of the Festival, the successes and flaws of the showing, and those of the majority of the contesting plays. The evaluations here offered are a reflection of a critical movement in which is in formation and in different stages of maturity. *Tablas* reproduces also the graphical testimony of five photo-reporters, habitual collaborators of the publication, who strived to preserve an evidence of the ephemeral nature of theatre. Judgement, image: this is the contribution of spectator number 85 701.

Fuenteovejuna

Maria Antonia

Armando Correa

Cada Festival de Teatro de la Habana—principal evento de los teatristas cubanos— debe significar el balance del quehacer escénico de dos años de labor; los premios, un estímulo a las nuevas líneas de trabajo, búsquedas expresivas o el reconocimiento a los máximos exponentes del movimiento teatral como ejemplo a las nuevas generaciones de artistas. El grupo Irumpe a dos años de creado, acaparó seis importantes premios del certamen, después de haber examinado el jurado, compuesto por veintitrés prestigiosas figuras de la cultura cubana y latinoamericana, más de cuarenta piezas competitivas.

Colectivo formado alrededor de Roberto Blanco, inició en diciembre último con *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, su tempo-

rada inaugural, la cual concluyó a pocos días del Festival con *Maria Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa. Dos clásicos: uno del teatro universal y otro del teatro cubano contemporáneo a través del sello estilístico de un creador.

Si los clásicos se midieran a partir de la aceptación popular tenderían a desaparecer. Y es que éstos nos han llegado históricamente a través de una enseñanza grandilocuente, afectada, retórica, que aísla a la mayoría y limita, a su vez, el acceso a la comprensión de los textos. Los clásicos deben incorporarse en los repertorios de los colectivos teatrales a partir de su cuidadoso estudio, pues —más allá de los aspectos formales— su facultad de pertenecer al presente, a pesar del trans-

curso del tiempo, es la categoría indiscutible que los consagra. Es por eso que *Fuenteovejuna* es un título bien recibido.

Roberto Blanco evita una lectura simple o alterativa del texto. A partir de su reelaboración teórica utiliza la obra como punto de partida. Con un sentido de la espectacularidad y un dominio absoluto del espacio escénico, *Fuenteovejuna* muestra una suma de imágenes bañadas de aliento trágico que distancia al espectador y, cuya perspectiva traiciona su verdadero aliento popular.

Esta adulteración del poema teatral lopesco no es el superobjetivo consciente de Irrumpe, sino resultado de una búsqueda casi obsesiva de teatralidad que acusa un esteticismo y un amaneramiento de las formas muy ajenos a este clásico del siglo de oro español. Si bien es desde la óptica del pueblo que Blanco asume *Fuenteovejuna*, se pierde debido a las reelaboradas imágenes del Comendador, verdadera perspectiva del proyecto. La teatralidad, la fuerza escénica lograda, la composición plástica alrededor del tirano, su sublimación como imagen, hacen que las escenas centradas en el pueblo sean inferiores como propuestas escénicas, demeriten el montaje y atenten contra los presupuestos conceptuales de Lope de Vega.

Sin dudas, *Fuenteovejuna* evidencia una vez más el talento de Roberto Blanco, maestro de la *mise en scene*, y su caligrafía teatral riquísima en rigor y oficio, pero los errores en que incurre al subordinar la idea a la imagen, ponen de manifiesto el conflicto teatral de hoy: imagen vs drama y dan paso a una retórica de la imagen.

OPTICA ESTETICISTA

Irrumpe muestra a la corte, motor impulsor de la rebeldía del pueblo, donde se dan a conocer los planteamientos audaces de Lope y la necesidad del equilibrio en medio de una sociedad en crisis, como bellas figuras decorativas, *muertas*, evidente en su última fase cuando las manos han perdido lo corporal y se muestran

esqueléticas, secas, inmóviles. Este simple detalle, surgido al azar en el proceso de montaje por la carencia de los guantes adecuados y que satisfizo a su director, atentaba sin proponérselo contra el mensaje final.

El marco de reflexión del espectador se ve limitado por la óptica esteticista de Irrumpe, el nivel de elaboración formal de las imágenes; esto conlleva al público a una actitud contemplativa, donde *lo que se dice* es relegado a un plano inferior respecto a *cómo se dice*. Y es que Blanco obliga al actor a proyectarse mediante un lenguaje gestual, acaparador del espacio escénico dada la presencia mítica del mismo, a la vez que condiciona el aparato vocal a un manejo de diversas intensidades que —si bien denota en ocasiones maestría— distorsiona la comunicación del texto con el espectador.

En un escenario austero, donde permanece lo imprescindible, *Fuenteovejuna* sorprende a manera de ritual. Un enorme lienzo rojo puede ser convertido, metafóricamente, en símbolo del poder; dominado por el Comendador o por el pueblo resulta indeterminado al igual que el personaje alusivo a la muerte: unas veces rechaza al tirano en tanto que lo agrade, otras llora la destrucción del mismo, protagoniza el parto, inverso del ajusticiamiento o permanece en la última propuesta de la corte de los reyes católicos. Imágenes ambiguas al fundamentar su estructura, más por la composición plástica que por el sentido de la idea que la sustenta.

El dominio arbitrario del lienzo rojo por parte del pueblo, hilo de sangre del Comendador, y en la escena final arrebatado a la corte que crece con la Macabra en su lectura implícita y explícita, no está en correspondencia con los objetivos centrales del texto original.

Es cierto que afrontar *Fuenteovejuna* en nuestro contexto teatral, después de tener como precedente la puesta de Vicente Revuelta —un suceso en el teatro cubano convertido ya en mito— era todo un reto.

Roberto Blanco demostró audacia al enfrentarlo aunque, por supuesto, los mitos son muy difíciles de superar.

DIECISIETE AÑOS DESPUES

La segunda propuesta de Irrumpe era también riesgosa. Reestrenar *María Antonia* después de 17 años, otro de nuestros sucesos teatrales, y asumirlo como copia fotográfica, con los mismos diseños, música y elenco de actores, era un desafío para su creador.

María Antonia trascendía hasta mi generación no sólo como un texto ya clásico de la dramaturgia cubana contemporánea, sino como una puesta en escena que rompió record de taquilla en sus tres temporadas, de tres meses cada una, durante 1967-1968-1969, de gran acogida por la crítica especializada y que consagró a Roberto Blanco como uno de los mejores directores del país.

Trasladar un mito teatral de una década a otra pone en peligro su montaje al enfrentarse con un nuevo público. Los mitos pertenecen a su momento y viven a través del tiempo en la conciencia de los hombres. Blanco nos posibilita un reencuentro con *María Antonia*, vista desde la misma perspectiva de su estreno. Casi dos décadas permiten cuestionar un montaje ya sea positiva o negativamente, por lo que se me antoja envejecida en la medida que nada aporta esta "nueva" mirada de Irrumpe al ambiente cerrado, sin salida, donde la protagonista muere al perder la protección de los dioses; aporte sí, al teatro de hoy, colmado de obras que buscan lo popular a través de la chabacanería, el populismo y las concesiones al facilismo, al demostrar que el verdadero teatro popular puede asumirse mediante el lenguaje poético, que la lectura del pueblo se puede ver desde perspectivas mayores, sin subestimarla y darle su dimensión real, la que se merece, sin atentar contra el sentido teatral y artístico de una obra. *María Antonia* es el intento mayor de Blanco de acercarse al verdadero teatro popular, búsqueda o más bien afirmación de una cubanía escénica; no es un "teatro

para consumo", no transgrede la imprecisa frontera de lo popular al populismo, en la medida que, mediante resultados verdaderamente artísticos, expresa la autenticidad e intereses del pueblo. Desde esta perspectiva es que cobra actualidad el texto de Hernández Espinosa y la puesta de Irrumpe puede insertarse orgánicamente a la realidad teatral de hoy.

María Antonia desborda junto con el sentido trágico que emana del drama, un aliento poético implícito en la concepción del montaje, que brota de la cotidianidad, modo de ser y las tradiciones del hombre.

Irrumpe es aún un grupo en proceso de consolidación. Marcado por la manera de hacer de un creador, se halla en un período de búsquedas, definición escénica apoyada en la línea de trabajo de Roberto Blanco que se remite a su quehacer teatral de finales de la década del '60; más aún al pretender centrar el repertorio en títulos estrenados por entonces. ¿Involución de un director? ¿Envejecimiento de las formas? Creo que a pesar de los errores conceptuales que acompañan la temporada inaugural de Irrumpe, se evidencia un talento rector en el colectivo. Al inicio de los años '70 se vio detenida la carrera artística de Blanco y a finales de la década inicia un período de reafirmación creativa, con títulos como *Cecilia Valdés* y *Yerma*, verdaderos sucesos artísticos; pero eventual hasta la aparición de Irrumpe.

¿Desfasaje del artista? Más bien búsquedas y capacidad de creación para llenar temporadas con estrenos o reestrenos. La premura y el afán de rigor profesional conllevan, en ocasiones, a errores. La imagen teatral no puede ser prefabricada; es resultado de un proceso artístico: del texto a la imagen, sin caer en antagonismos.

¿Irrumpe es el sello creador de estos dos años que preceden al Festival? ¿La temporada inaugural el punto culminante del director? ¿Nuevas líneas expresivas? Tanto el jurado del evento, como el público conocen que las respuestas son negativas.

A expectativas de nuevos proyectos de Irrumpe, estaremos todos. La diversidad de criterios, muchas veces antagónicos,

DEBI EL CAZADOR Y SHANG

Gerardo Mosquera

Eugenio Hernández Espinosa es un volcán en erupción. Durante el Festival de Teatro no sólo fue el único dramaturgo con tres obras en escena: como si fuera poco, él mismo dirigió dos de ellas. Este hecho circunstancial es sólo un reflejo de la intensidad de su trabajo. Parece como si estuviera perennemente montado por un tumultuoso *orisha* que lo convulsionara de palabras y palabras y situaciones escénicas.

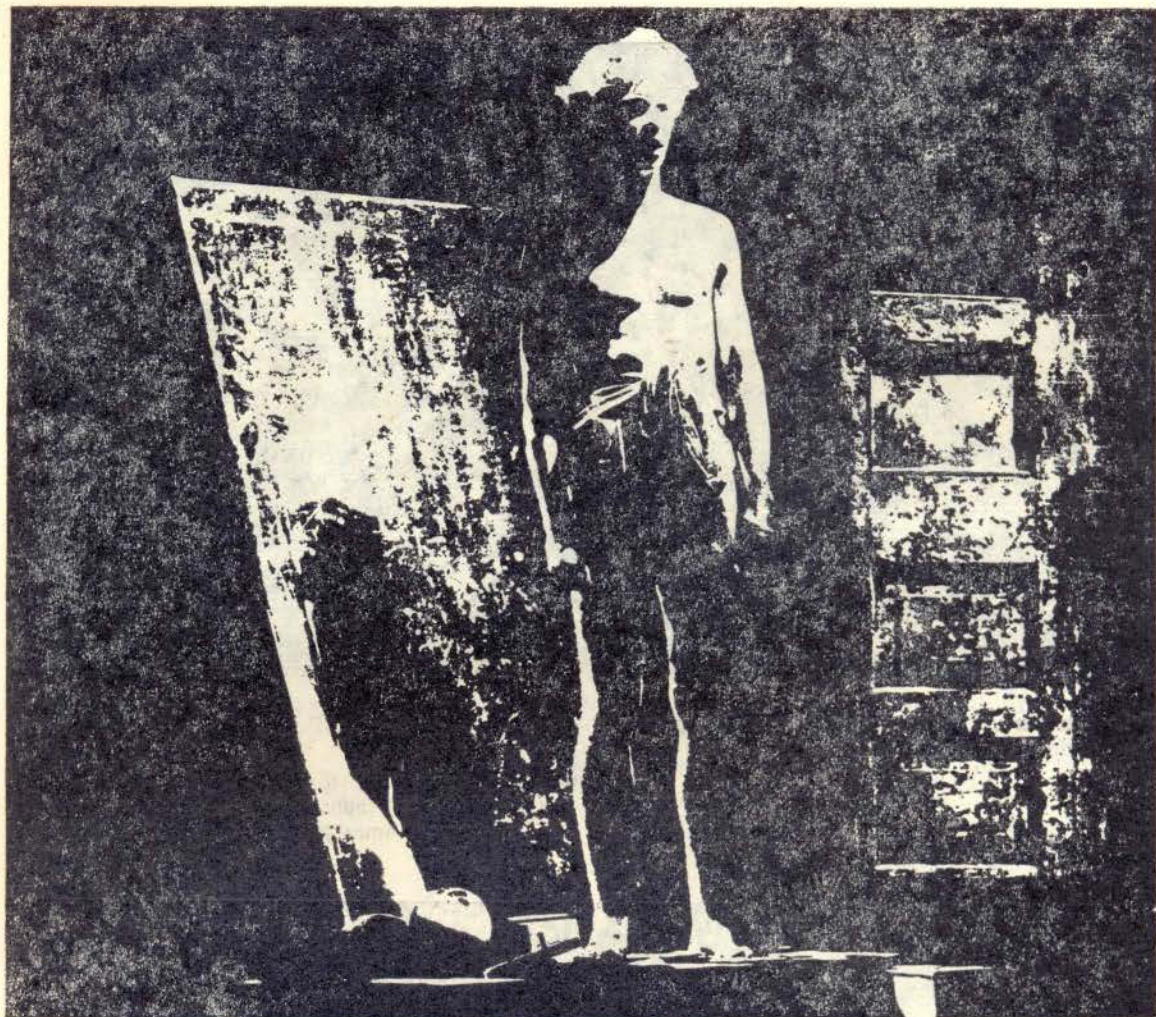
Una de las dos obras no fue con un grupo de teatro sino con el Conjunto Folklórico Nacional. Esto, en realidad, nada tiene de extraño, pues el teatro de Eugenio se ha caracterizado por el uso del canto, la música y la danza como factores de primera importancia. El no lo hace a la manera de un laboratorio de "teatro total". Lo que ocurre es que al ser su principal fuente la cultura africana conservada en Cuba, los contenidos de ésta lo han llevado a basarse en recursos del teatro "primitivo", un teatro de convenciones (en el sentido de no naturalista), que participaba de todos aquellos componentes.

Gran parte del éxito de su trabajo se debe a haberse salvado tanto de la etnografía como del pintoresquismo *caribbean made* y del localismo. En primer lugar, él elabora sus fuentes desde dentro. En segundo, no lo hace como un "neoafricanista" o como un cultor de la negritud. Por encima del peso que tenga el ingrediente de ori-

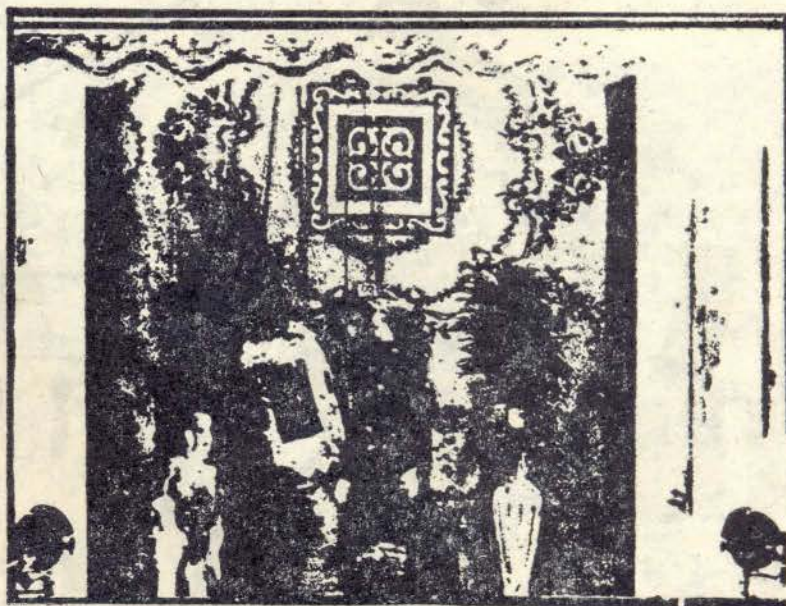
gen africano en su teatro, no contradice su condición de hombre de cultura mestiza.

Por el contrario, él hace lo mismo que Guillén y Lam: explotar el privilegio de su situación. Esta le permite desarrollar sus bases aprovechando con organicidad recursos "occidentales". Si hablábamos de teatro "primitivo", ¿cuánto no deben las obras de Eugenio a una asimilación esencial del teatro "primitivo" griego (más conocido como "clásico")? Podemos ver la presencia fundamental de la mitología, la música y los bailes yoruba, pero además la influencia de García Lorca, la cual, curiosamente, marcó también la primera poesía mulata de Guillén. Eugenio, hombre de cultura cubana, híbrida de "Occidente" y "No Occidente", puede potenciar este ajiaco con una coherencia espontánea, plena de vitalidad, y no como un rebuscado experimento. Por ejemplo, cuando un teatrista francés emplea recursos del teatro *kabuki*, está haciendo una asimilación intelectual de recursos exógenos para adaptarlos en función de su cultura "occidental". En cambio, cuando Eugenio usa en *María Antonia*¹ ritos con música y danza,

¹ No es mi tarea comentar la nueva y por muchos motivos magnífica puesta de *María Antonia* por Teatro Irumpe en el Festival, a cargo de Roberto Blanco, quien dirigió su memorable estreno en 1967. Pero al tener que hablar de su autor se me va la lengua para comentar que la siento resentirse de dos tendencias



● La noche de concreto, a cargo del conjunto finés Kom, resultó un montaje de una fuerza subyugante, entre otras razones, por su teatralidad.



● Del Drak, Checoslovaquia, nos llegaron sus marionetas y el extraordinario Vladimir Marek.



● La primera vez, un acercamiento válido pero aún insuficiente a la problemática de la mujer joven.

● Sobre todo por su sentido promisorio para nuestro teatro cantado, **Donde crezca el amor** justificó su presencia en el Festival.



está reciclando dentro de una manifestación "occidental" moderna (teatro dramático) que le pertenece, recursos de una manifestación "no occidental" "primitiva" (liturgia predramática viva) que también le pertenece; ambas constituyen su tradición. Su teatro es mulato de cultura y es también mulato del tiempo.

En *Odebi, el cazador* tenemos una pieza a la vez dramática, danzaria y de guiñol, realizada junto con el coreógrafo Manolo Mícler. En esta línea viene a la mente la extraordinaria puesta de *Yerma* por Roberto Blanco con Danza Nacional de Cuba. La tendencia a la integración que manifiesta el arte de nuestro tiempo va haciendo frecuente el contacto o aun la síntesis, como en estos casos, de varias vertientes de las artes escénicas. Es como una vuelta a los orígenes sincréticos del teatro, a la cual, como señalé, siempre se ha inclinado Eugenio.

Lamentablemente, en este caso fracasa la integración. No por la estructura de la pieza ni por la efectividad de la puesta y de sus soluciones escénicas, sino a causa de su debilidad verbal. Un teatro declamatorio como el de Eugenio requiere que los parlamentos tengan un valor en sí mismos, ya sea por su poesía, por su humor o por lo motivador de las ideas en ellos expresadas. Aquí ocurre lo contrario. Y es grave, pues además la propia concepción de la obra, con una anécdota sencilla cuyo valor no es anecdótico sino de sustentación, hace que los diálogos carezcan de

desafortunadas y opuestas. Se trata de aspectos superables, que no menoscaban su resultado general. Uno es cierta inclinación al abaratamiento, manifiesta en el énfasis inadecuado en la comicidad, que llega a provocar la justa risa del público en momentos dramáticos. Me parece una inclinación populista que afecta el *pathos* de la obra. Esto se observa hasta en algún cambio en el texto mismo; por ejemplo, la sustitución de las trece terribles imágenes del primer cuadro (ver Eugenio Hernández Espinosa: *María Antonia*, La Habana, 1979, pp. 14-18) por una agradable escenificación pintoresquista. La segunda es el excesivo histerismo en la actuación, con su vocerío constante que hace perder efectividad al expediente, marcado por el dramaturgo sólo en determinados momentos.

interés como información de peripecias casi inexistentes.

TRAGEDIA CON HAPPY END

Así, el texto resulta de una grandilocuencia vacía, banal, plagado de lugares comunes, frases hechas, adjetivaciones retóricas... Para colmo, lo dicen bailarines carentes de una adecuada experiencia vocal. Esta se evidencia en las indecisiones verbales que afectan la interpretación de Johannes García, tan lograda en lo demás, y llega al extremo en los recitados de papagayo de Alfredo O'Farril. Quien mejor se desenvuelve en este punto, gracias sobre todo a sus excepcionales condiciones, es Zenaida Armenteros. En fin, *Odebi*... triunfa cuando es danza, música y, sobre todo, espectáculo, y se debilita cuando es teatro. No por casualidad el público reacciona ante la escena de los *egguns* y la tormenta acosando a *Odebi*, o la del ataque al ave fabulosa, escenas de carácter enteramente danzario y espectacular.

La recreación del acervo folklórico, o su inclusión directa en la estructura de la obra —como ocurre con la orquesta y el coro yoruba—, funciona muy bien (¿no será incluso lo mejor de la pieza?). Su excelente integración resalta en detalles reveladores, como el uso del tambor fricado para obtener efectos de sonido dentro de la acción. Acertada también la idea base de los diseños de Tony Díaz y Rogelio Martínez Furé, habitual asesor fol-

De otro lado, la escenificación del final no traslada la riqueza simbólica presente en el texto (ver pp. 109-110), sobre todo por no marcarse con claridad la posesión de la protagonista por Oshún en el momento mismo en que muere, algo básico para el mensaje artístico de la obra, para la culminación de su trágica poesía. Me quedo con la austeridad clásica del texto, que en mi memoria reflejaba adecuadamente la primera puesta del gran director cubano. Y suscribo la opinión de Antón Arrufat (en "El desconocido Hernández", *Revolución y Cultura*, n. 108, agosto de 1981, p. 48) y de tantos otros: María Antonia "es uno de los grandes momentos de nuestra escena nacional".

klórico de las puestas de Eugenio. Consiste en basarse en formas y materiales del vestuario ritual africano, sin imitarlo en concreto ni tampoco estilizarlo. Así, el ave Eiyé gongo —enorme títere—, los *egguns* en zancos, y la escenografía en general, parecen máscaras de "La Tierra Grande", sin referencias a alguna cultura en particular. Sólo sería recomendable, sin salirse de esta idea, trabajar más las imágenes. No digo ponerlas más "lindas" ni hacerlas perder su rusticidad tan armónica con el carácter de la pieza, sino aguzar su efecto plástico. El maquillaje y los peinados de Ana Luisa Cáceres, de marcada inspiración africana, contribuyen no poco a la atmósfera de esta tragedia con *happy end*.

Lo último es otro fracaso dramático de *Odebi*... La obra tiene su final natural con la tragedia del protagonista. Lo que sigue es como un añadido forzado ante el temor de que pueda pensarse en un mensaje pesimista. En realidad, no porque *Odebi* pierda a su amada es un hombre vencido, del mismo modo que no lo son Prometeo encadenado en la peña, ni Santiago con su pez comido por los tiburones. Ellos son héroes trágicos que expresan la voluntad invencible del hombre. Es esta voluntad lo importante, no la desgracia que pueda ocurrirle a un personaje. El triunfo de éste es empeñar su desafío por encima de las consecuencias que lo amenazan. La solución de final feliz sólo sirve aquí para restar grandiosidad al mito y vuelo trágico a la obra, añadiéndole un optimismo de receta. Y esto es aún peor al estar dado mediante una moraleja masticada, a través de un mensaje con todos sus por cuantos y por tantos, de un didactismo barato.

MITO SIN RELIGION

Si en esta obra Eugenio vence como director artístico y se resiente como dramaturgo, en *Oba* y *Shangó* se impone en ambos terrenos. La puesta del Teatro de Arte Popular comienza bien aún antes de que "se levante el telón", pues no hay que soportar a ningún locutor engolado

que lea de principio a fin el programa que uno tienen en la mano, y éste, además, está libre de adjetivos altisonantes. Nos enfrentamos tal vez con una "pieza menor", pero en todo caso con una redonda, resuelta en cuanto hay.

Sobre todo, la obra responde al dedillo con el propósito del grupo de sacar al teatro habanero de La Cueva del Vedado, dirigiéndose a públicos más amplios y de menor tradición. *Oba*... es una comedia-tragedia que puede satisfacer tanto a espectadores "cultos" como "populares". Empezando porque es una obra divertida, que incluso llega a aprovechar dentro de un alto rango de creación artística elementos del bufo. Su comparación con la película *Patakín* es un buen ejemplo de cómo, sobre bases semejantes, lo mismo puede hacerse arte que basura o, para hablar con mayor propiedad, una obra que satisfaga a diferentes estratos receptores y no a los menos preparados solamente.

Se trata de otra pieza basada en un mito africano. Aunque en este caso sus protagonistas son los dioses en persona, éstos han sido "desacralizados" al extremo de aparecer como personajes populares. Lo cual, en forma curiosa, más que una adaptación del mito, es hasta cierto punto una vuelta a la mitología yoruba original. Porque en ella los *orishas* no aparecen como dioses "en ejercicio". Son hombres tan sólo, no existe una división entre mortales e inmortales: los hombres de los mitos son los futuros dioses.

Para seguir esta concepción, la obra evita el significado religioso o ritual, e incluso reduce las particularizaciones de índole etnocultural. Su trama se desarrolla casi fuera de un tiempo y un espacio determinados. Esto sostiene con debida organización el extraordinario congrí verbal de la pieza, donde se mezclan, sin perder su individualidad, los ingredientes más diversos: décimas campesinas, romances, parlamentos rimados a la manera del teatro clásico español, alusiones "cultas", palabras y conceptos africanos, y un verdadero inventario de adivinanzas, dichos, refranes, cancioncitas de rela-

jo y miles de coloquialismos populares que, a manera de *ready mades*, forman el lenguaje de la obra. Este constituye su principal resorte, su eje caracterizador. Eugenio se había valido de recursos semejantes en *Calixta Comité*, pero mientras allí se dejaba dominar por ellos en una verborrea desahogada, aquí los controla muy bien, fluyéndolos en función de los requerimientos de la pieza. Lo ayuda el nivel general de actuación de los cinco intérpretes, cuatro de ellos mujeres.

La efusión de anacronismos e incongruencias voluntarias no se limita al plano del lenguaje. *Oba...* es un carnaval donde convive el mito ancestral con la actualidad palpitante. Si algo semejante puede verse hoy a menudo (pensemos, por ejemplo, en *Jesucristo Super Star*), aquí los "moros con cristianos" se sustentan en una realidad viva y son de tipo cultural: español y africano, "culto" y "popular". Pienso que esto puede hacerlo con naturalidad y desembarazo un autor en cuya formación misma confluyen estos costados diversos.

AJIACO Y CONGRI

En realidad, es necesario diferenciar dos conceptos y niveles. El "ajiaco" (enunciado por Ortiz en *Los factores humanos de la cubanidad*), es decir, la síntesis generadora de una nueva entidad, figura en la base esencial del teatro de Eugenio, se manifiesta en su estructura misma. El "congrí", es decir, la mezcla feliz de elementos diferentes —y hasta opuestos— que conservan su particularidad, sin disolverse para dar lugar a una entidad sintética, aparece en piezas como *Oba...* en el nivel de los recursos artísticos (lenguaje, anécdota, actuación, etc.). Ambos conceptos caracterizan muchas manifestaciones de la cultura de esta parte del mundo, una cultura aún en proceso de integración.

Tal tejido cuaja en buena medida por ese sentido paródico que los latinoamericanistas soviéticos gustan tanto reconocer en el arte y la literatura de nuestro Continente, en una aplicación polémica de las ideas de Bajtin sobre la cultura "elevada" de la

aristocracia y la afirmación frente a ella de una cultura "carnavalesca" de las clases populares. Sea como fuere, *Oba...* es una parodia en todo, una parodia que llega hasta a burlarse de sí misma.

Sobresale la actuación de Norma Bell en su triple rol de Yemayá, Ikú y narrador. Este último personaje figura también en *Odebi...* y es propio de los teatros "primitivos" (por ejemplo, el *waki* del Noh). Una suerte de relator (*akpwaló*) que lo mismo narra que interviene en la acción, que hace hasta de escenografía. El desembarazo en su manejo es una de las mejores cartas de Eugenio en las dos obras que comento. Es un personaje brechtiano, que establece un distanciamiento propio del convencionalismo del teatro "no aristotélico". De Mirta Ibarra quiero decir —bajo el peligro de que me tilden de anticuado o de impresionista— que su *Oba* es fascinante. La construye sin espectacularidades, con su gracia y su meticulosidad. Eugenio logra un buen empaste del colectivo, una afinación general en una pieza que exige una actividad constante de parlamentos, cantos, movimientos y expresión corporal de cariz danzario. Es ese "*horror inmovilis*" de Eugenio, producto de su inventiva acionada, de su sentido ecuménico, de su barroquismo, de su exceso. En este costado debe mantenerse en guardia contra algún cliché que comienza a notarse en su labor, como ese corre-corre de personajes aullando y gruñendo, entre otras griterías por el estilo.

Es de notar lo que consiguen Tony Díaz y Guillermo Romero con la luz. La escenografía mínima y austera del primero, un simple paramento de yaguas, se activa con las luces hacia efectos de color, textura e iluminación que consiguen matizar de forma muy variada la escena.

Oba... es una leyenda de amor y es a la vez un canto al hembrismo. Y así tiene que ser por el carácter mismo del personaje mitológico, a pesar de lo mucho que haya enriquecido el dramaturgo su contenido original, complejizándolo en dimensiones

nuevas² (también Mefistófeles siempre será el Diablo, por muy variadas interpretaciones que le den un Goethe o un Bulgakov). El basamento en el mito determina aquí esa especie de fatalismo del "soy como soy" que aparece en otra memorable pieza sobre Shangó.

Sea *Oba*... lo que fuere, para Eugenio es un éxito crecido sobre la rectificación de pifias. Desde aquí lo aliento a continuar trabajando como un fénix, no importa que su producción se resienta de desniveles marcados. Ese era también el *aché* de Lope de Vega.

² La sencillez del mito yoruba conservado en nuestro país puede apreciarse en Rómulo Lachatañeré: ¡¡Oh, mío Yemayá!!, Manzanillo, 1938, pp. 102-109; en Lydia Cabrera: *El monte*, La Habana, 1954, en pp. 224-226; o en Samuel Feijó (compilador): *El negro en la literatura folklórica cubana*, La Habana, 1980, pp. 242-246 y 269-271 y en Pierre Fatumbi Verger: *Orisha*, París, 1982, p. 184. *Oba* inspiró un impresionante cuadro de Manuel Mendive, reproducido en la revista *Cuba Internacional*, n. 148, marzo de 1982, p. 24.

Obra: Odebí, el cazador / **Texto y dirección:** Eugenio Hernández / **Coreografía:** Manolo Micler / **Asesoría folklórica:** Rogelio Martínez / **Diseño de vestuario:** Tony Díaz y Martínez Furé / **Diseño de luces:** Carlos Maseda. **Principales intérpretes:** Johannes García, Zenaida Armenteros, Alicia Santos y Jorge W. Dixon. **Grupo:** CONJUNTO FOLKLORICO NACIONAL.

Obra: *Oba y Shangó* / **Autor y dirección:** Eugenio Hernández / **Escenografía y vestuario:** Tony Díaz / **Luces:** Tony Díaz y Guillermo Romero / **Música:** Raúl Ondina / **Principales intérpretes:** Mirta Ibarra, Julián Villa, Norma Bell y Trinidad Rolando, entre otros / **Grupo:** TEATRO DE ARTE POPULAR



**FESTIVAL
DE TEATRO
DE LA HABANA**

Asistentes

1980	1982
34 435	46 799

1984

85 700



Lilium Vázquez

Abelardo Estorino es —quién lo duda— uno de nuestros dramaturgos más completos. Y aunque parezca sin sentido afirmar lo que todos saben, ésta es la primera reflexión que me asalta frente a su "novela para representar" *Morir del cuento*.

No es posible hablar de esta puesta sin fijar antes su significado dentro de la producción de Estorino, ese dramaturgo apresado por nuestra familia provinciana, prisma desde el cual analiza la evolución del núcleo fundamental de la sociedad hacia una formación socioeconómica superior. Y de alguna manera *Morir del cuento* parte de esta constante, pero aquí Estorino sorprende con un rejuego entre reali-

dad y realidad escénica que definitivamente rompe la contención en esa vertiente de su obra, en la cual el tema se presentaba a partir de leyes teatrales convencionales. Ahora, nos encontramos con los mismos personajes: sólo que vistos desde otra perspectiva. Justo aquí radica la clave para situar la pieza en la producción del dramaturgo; es el punto donde confluyen las dos líneas de creación en que ha fluído su obra. De una parte, un teatro netamente de autor y de caracteres —*El robo del cochino, La casa vieja*—, de otro, un teatro de experimentación: su *Milanés*, e.g. Claro que éste no es el primer intento por lograr la fusión (recordar *Ni un sí*

ni un no), pero es el más conseguido. Con *Morir del cuento*, Estorino arriba a un estadio superior como dramaturgo, pues ha logrado condensar sus constantes de estilo con una riqueza conceptual sólo propia de un artista en plena madurez.

En esta pieza, Estorino utiliza sus personajes de la familia para plantear una tesis sustentada en una recurrente filosófica: toda valoración del mundo exterior y por ende toda actitud humana está condicionada por un sistema de ideas emanado directamente de la perspectiva de clase de cada ser humano. Por tanto, la pieza supera la historia de esos personajes, suerte de memoria colectiva que reconstruye un hecho pretérito, simple pretexto para planteamientos mucho más profundos. No se puede, claro está, esperar una acción lineal, con diálogos que la impulsen a través de personajes terminados. Estorino traslada el proceso de creación a los caracteres dramáticos, son ellos los encargados de construir la historia y de construirse a sí mismos. Son personajes ambivalentes presentados de múltiples maneras; de ahí que la obra es una indagación en el proceso de creación tanto del dramaturgo como de los actores. En ese sentido, las líneas de acción crecen de forma atomizada con dos planos —ficción y realidad— que se mezclan y separan para dar como resultante un sutilísimo juego de teatro dentro del teatro.

No es por tanto contar la historia de un suicidio lo que interesa al autor, de ahí la aparición en la pieza de elementos que aparentemente retardan o hacen retroceder la acción. Estorino quiere las causas. No por gusto denomina su obra "novela para representar". Ha tenido que echar mano a recursos de la narrativa para lograr su propósito de desmitificar un hombre —un momento histórico— y para ello plantea dos líneas argumentales coexistentes (los que cuentan la historia, los que quieren representarla) a partir del elemento de la improvisación como recurso estilístico.

Con este impresionante presupuesto formal, Abelardo Estorino trata de comuni-

carse con su público para brindarle, entre otras cosas, su balance de la historia nacional, concebido como un ciclo único de luchas. Para ello escoge hitos de nuestra pelea por la identidad nacional, como los sucesos de Villanueva y todo lo que éstos significan; las luchas obreras de los años treinta con el símbolo de Eusebio Benítez y la propia evidencia de la conquista del poder, tanto político como económico, por la clase obrera a través de varias imágenes, entre las que resalta el latifundio de Sendo convertido en cooperativa campesina.

Y en un plano cósmico, la frase que cierra uno de los dos finales de la pieza ("La vida del hombre es algo inabarcable") es un testimonio —y casi un postulado— acerca de la complejidad de la existencia del hombre en sus coordenadas causales.

Abelardo Estorino conquistó con *Morir del cuento* el Premio UNEAC al mejor texto cubano presentado en el Festival. Ni qué decir lo acertado de esta decisión.

LA CONFRONTACION

La puesta en escena de *Morir del cuento*, aun cuando es un trabajo muy profesional, no logra superar el texto: se limita a ilustrarlo. Sucede, digo yo, lo inevitable. Estorino afronta el trabajo de dirección con la perspectiva del dramaturgo y lógicamente, su lectura de la pieza parte de ese punto de vista. Con este presupuesto, la imagen teatral que se logra es necesariamente limitada, no incompleta ni deficiente. Todo lo contrario. Sólo que no llega a ser una respuesta al texto en su misma magnitud. En ese sentido, el saldo de la puesta es a favor de los actores y por supuesto, del texto. Estorino—director no logra encontrar la propuesta escénica que desarrolle a sus máximas posibilidades lo creado por Estorino—dramaturgo, que por derecho propio se erige como triunfador en este lance con las tablas.

Por eso, los personajes de *Morir del cuento* crecen y se adueñan del espacio escénico para definir la puesta como una difí-

ciñ prueba para los actores. Micheline Calvert "juega a ser" durante dos horas y media esa vieja y repelente (hasta cierto punto) Adela, verdadero ejercicio en el que demuestra su conocimiento del poder del gesto, la utilización conseguida de las inflexiones vocales, su dominio físico y su sensibilidad penetrante. Este es el último trabajo de la actriz con Teatro Estudio. Sin dudas, una despedida a la altura de su talento y del premio otorgado por la Brigada Hermanos Saíz.

Por otra parte, Adolfo Llauradó ha realizado una síntesis caracterológica notable para conformar ese propietario violento, machista y hasta tirano, con su eterna obsesión por la tierra que por momentos recuerda al viejo Cabbot.

Isabel Moreno realiza con la Anciana el personaje más entrañable de toda su carrera. Elabora un personaje-resumen que lleva implícita la frustración de toda una generación de mujeres que la actriz aborda desde la óptica de lo trágico cotidiano. Es por eso que su presencia conmueve sobre todo en su confrontación con Delfina, esto es, con la posibilidad de ser que siempre le fue negada.

Se hace necesario mencionar también la interpretación de Mónica Guffanti, que con su Antonia conforma un personaje que podría pertenecer muy bien a *El robo del cochino* o a *La casa vieja*, pero sorpresivamente está aquí como para recordar que su autor es Abelardo Estorino.

En general, el colectivo de actores logra un trabajo armónico, integrado a los diseños escenográficos y al trabajo de luces (Umberto Peña y Carlos Repilado), los cuales sin llegar a ser propuestas excepcionales, logran un balance escénico adecuado a los requerimientos de la dirección.

El jurado del Festival otorgó premios a la puesta en escena y escenografía de esta obra.

De cualquier manera, quiero apuntar que el director que afrontara tan excelente texto tenía dos caminos. Uno, realizar su tra-

bajo sobre la base de los caracteres dramáticos para definirlo en el sentido de la actuación. Otro, abordar la puesta a partir de la fuerza evocativa y las posibilidades escénicas del plano textual lo que, al mismo tiempo, resaltaría uno de sus mayores logros y hubiera asegurado una imagen teatral capaz de transmitir más allá de la fábula.

Curiosamente, estas dos posibilidades responden a las dos vertientes —en el plano estilístico— que conforman la obra y a lo que me refería antes.

Estorino escoge el primer camino. Es por eso que la puesta resulta a veces larga y reiterativa, ya que lleva a primer plano la historia, el hilo argumental, y no explota los elementos que hacen diferente el texto. Indudablemente, fue el camino menos afortunado que condujo, entre otras cosas (como muchas veces ocurre en la capital con el teatro que se hace en serio) a la sala vacía. ¿Ceguera del público? No solamente eso. Existe un problema de comunicación que debe replantearse justamente en la puesta en escena. Si Estorino logra fortalecer los puntos de contacto con nuestra actualidad y con las infinitas posibilidades escénicas del texto, habrá llegado al momento más importante de su doble carrera como teatrista y nosotros, sus espectadores, habremos asistido a un acontecimiento teatral que se hará historia.



(Este trabajo recibió mención especial en el Primer Concurso de crítica teatral, auspiciado por esta publicación.)

Obra: Morir del cuento / **Autor y dirección:** Abelardo Estorino / **Escenografía y vestuario:** Umberto Peña / **Diseño de luces:** Carlos Repilado / **Asesoría musical:** Marta Valdés / **Principales intérpretes:** Adolfo Llauradó, Micheline Calvert, Mónica Guffanti, Isabel Moreno y Paula Ali, entre otros / **Grupo:** TEATRO ESTUDIO

Don Juan,
El
médico a
palos

Arlequín
servidor
de dos
patrones

Myrna Céspedes

Desde 1980, en que la idea de realizar el primer Festival de Teatro de La Habana abocó a todos los grupos a un febril trabajo que mostrase el desarrollo incesante de nuestra escena, los clásicos han sido siempre una vertiente importante en el evento.

A favor de esta tendencia no sólo cuenta la incuestionable calidad de tales obras sino la realización de puestas en escena tan logradas como *Bodas de sangre* y *La duodécima noche* que evidencian su carácter como escuela para la renovación y el enriquecimiento de los repertorios.

El médico a palos y *Don Juan*, de Moliere, así como *Arlequín, servidor de dos patrones*, de Goldoni, subieron al tablado con diversas soluciones artísticas que dejaron entrever así la insuficiencia o madurez de tres colectivos teatrales diferentes.

La primera, *El médico a pesar suyo* —como también se le conoce— me obliga a la

conclusión de que lamentablemente el grupo Extramuros quedó atrapado por los peligros que entraña el género de la comedia. Una obra que en tiempos de Moliere logró ganar la simpatía de los espectadores, no obtuvo ni parecida acogida por parte del público de hoy, porque cuando se persigue la diversión a riesgo de ser vulgar y la risa a ultranza, es imposible llevar lo cotidiano a nivel de arte, como se propuso no sólo el prolífico autor sino la dirección artística del cubano Juan Arce.

El grupo Extramuros hace concesiones. Se aprecia sobre todo en el libre albedrío de los actores, quienes repiten frases de subido tono que de ninguna forma es el más adecuado recurso para aportarle humor a los enredos que caracterizan la obra. Si esto fue motivado por la técnica de la improvisación en el trabajo actoral como concepción de la puesta, se confirmaría que este elemento —uno de los principios de la comedia dell'arte— fue

a su vez el que le aportó limitación. De esta forma el texto es violentado una vez y otra para buscar una cercanía que, si bien no se divorcia de los elementos críticos (muy bien acentuados para feliz servicio a nuestra ideología) sí desvirtúan su esencia artística.

A tales razones habría que agregar la falta de autenticidad de las actuaciones con respecto a sus propósitos de caracterización. Mientras el médico falso de Jorge Ryan se emparenta más con la actitud, por momentos grotesca, de un ciudadano actual —sin relación con el astuto campesino que propuso Moliere—, el señor Roberto, de Raúl Jesús González, es representativo del burgués de la época, con el que preferimos quedarnos si nos cabe el derecho de elección.

Otro de los factores que conspiraron contra la puesta radica en la concepción de la escenografía y su realización. Que se acuda a lo utilitario no es motivo de censura pero sí la falta de imaginación, la pobreza de soluciones, e incluso la deficiente confección que, entre otras cosas, provocó su torpe manejo en el transcurso del espectáculo.

De *El médico a palos* del grupo Extramuros se salva el mensaje de la obra, la sátira a la ignorancia, al curandero y a las falsas creencias que aún perviven en nuestros días, pero el arte se resiente y es posible que en estos criterios estén reflejados los motivos que provocaron el éxodo paulatino de los espectadores que asistieron a la Sala Hubert de Blank.

REVITALIZAR UN CLASICO

Imagen diferente nos ofreció otra obra de Moliere, su *Don Juan*, por el grupo Bertolt Brecht, a casi un año de su estreno. Aunque la puesta fue aciaga por contratiempos nunca vistos en anteriores funciones, al margen de esos detalles, es una fehaciente muestra de la revitalización de un clásico.

Lo primero que motiva es el respeto al texto original y la posibilidad de disfrutar

en toda su belleza la poesía de esta comedia. Tal presupuesto es asumido brillantemente por los actores, a pesar de la complejidad del vocabulario.

Y es que este Don Juan es diferente. Cier to que no pierde el carácter galante que lo han hecho popular como arquetipo todas las versiones anteriores. Pero Moliere lo despoja de esta rigidez y el personaje aparece, además, defendiendo los principios del humanismo renacentista de un aristrócata que encuentra su contrapartida en un Sganarelle que propugna los presupuestos de la naciente burguesía.

Quien se adentre en la obra tropieza con dos fuerzas en conflicto llenas de matices, rasgos positivos y negativos. Es imposible condenar a Don Juan por su despotismo sin tener en cuenta su honestidad, y lo mismo ocurre con Sganarelle, quien a pesar de su analítica justicia no deja de ser hipócrita y puritano. Cada gesto, acción o parlamento demuestra el profundo conocimiento de sus respectivos personajes por parte de Jesús López y Litico Rodríguez, sobre todo este último que es el portador de la comicidad de la obra y quien es capaz de transitar con verismo de la sinceridad a la hipocresía.

El retablo y sus alrededores como escenografía, cumplen el objetivo de sugerir el ambiente sofisticado de la época. Reprocho solamente la subutilización de los laterales que, por su esmerada decoración, parecen destinados a importantes acciones que no ocurren y dan la imagen de un inadecuado aprovechamiento del espacio escénico.

El mismo ideal de ser fiel al período histórico que enmarca la trama, anima la música de Reinoso, de línea clasicista, sobria, pero sin mayores búsquedas.

Párrafo aparte merece la idea de incluir en el espectáculo a alumnos de la Escuela nacional de circo y variedades, que hacen la apertura e intermedio y contribuyen a recrear el ambiente en que transcurre la acción.

¿Tendrá algo que decir al público actual este Don Juan de paso grácil, afeites y pelucas? La respuesta es fácil de encontrar en la escena donde, ceñida su figura por un círculo de luz, hace una disertación sobre esa debilidad humana aún presente en nuestro tiempo: la hipocresía. Pero por si fuera poco, bastaría con escuchar los variados juicios que aportan los espectadores, una vez terminada la función, para comprender que gracias a estos actores y al equipo realizador, subordinados a la idea artística de Miriam Lezcano, es posible ver a un Don Juan vivo a finales del siglo XX.

UN ARLEQUIN ACTUAL

A la decadencia de la comedia dell'arte y a la reforma del teatro italiano de un siglo posterior a Moliere, nos trasiada el grupo Rita Montaner con su montaje de *Arlequin, servidor de dos patrones*, de Carlo Goldoni. La pieza, apresuradamente montada para su apreciación en el Festival, es un trabajo interesante y novedoso por la técnica de representación que reelabora el dinamismo de la comedia del período por vía de los movimientos acrobáticos y de los actores, quienes marcan la acción.

El propósito de encontrar la libertad a partir del conocimiento de si mismo se hace legible gracias a la magnífica actuación de Carlos Cruz en el papel de Arlequin. El suyo es un Arlequin portador de una visión más actual del personaje, despojado de su consabida máscara.

La puesta se ha concebido como un acto de magia que reclama la participación activa del espectador. A este fin contribuye creadoramente la escenografía de motivos circenses elaborada por Derubín Jácome. Payasos, domador y el león, éste último devenido en símbolo de Venecia, donde ocurren los sucesos, ofrecen también la idea de la realidad política y económica de una ciudad que persigue un desarrollo capitalista y sirven como trasfondo para criticar a la burguesía.

Por toda la puesta se expanden con naturalidad la farsa y el enredo para situarnos

por momentos en la época que dio origen a este estilo de representación. No obstante se observa un intento de acercamiento a la problemática contemporánea mediante la inclusión de bocadillos de actualidad que no logran totalmente su objetivo.

Con la pretensión de entrelazar las características del clasicismo con los sonidos contemporáneos, la música es un híbrido de difícil identificación, convencional en la tonadilla que canta el colectivo de actores.

Los logros de *Arlequin, servidor de dos patrones* radican en ese nivel estable y armónico que consiguen las actuaciones, además de constituir un experimento en la búsqueda de nuevas formas de expresión.

Obra: Don Juan / **Autor:** Moliere / **Dirección:** Miriam Lezcano / **Escenografía:** Nieves Laferté / **Vestuario:** Miriam Dueñas / **Luces:** Calixto Manzanares / **Principales intérpretes:** Jesús López, Elvira Enríquez, Lítico Rodríguez, Jorge Reyes y Celia García, entre otros / **Grupo:** TEATRO POLITICO BERTOLT BRECHT

Obra: El médico a palos / **Autor:** Moliere / **Dirección artística:** Juan Arce / **Música, asesoría y dirección musical:** Juan M. Blanco / **Coreografía:** Iván Tenorio / **Escenografía y vestuario:** Guillermo Zaldívar / **Principales intérpretes:** Raúl Jesús González, Jorge Ryan, María Elena Diardes y Norberto Rojo, entre otros / **Grupo:** EXTRAMUROS

Obra: Arlequin, servidor de dos patrones / **Autor:** Carlo Goldoni / **Dirección artística:** María Elena Ortega / **Diseños de escenografía:** Derubín Jácome / **Diseño de vestuario:** Diana Fernández / **Coreografía:** Iván Tenorio / **Música:** Edesio Alejandro / **Principales intérpretes:** Carlos Cruz, Yara Iglesias, Jorge Cao, Sergio Prieto y Néstor Gómez, entre otros / **Grupo:** RITA MONTANER

LOS ASOMBROSOS BENEDETTI

Ileana Azor

La frontera entre los géneros, tan difusa desde siempre, ha comenzado a quebrarse con vertiginosidad sobre todo en este siglo. Cuentos, novelas, poemarios, leyendas y hasta la biografía de grandes escritores han sido llevados al lenguaje de las artes escénicas.

La versión que hiciera Stanislavski de *Almas muertas*, la del relato de Tolstoi que escenificara Tovstonogov hace algunos años o la sistemática línea de trabajo que el teatro Taganka ha seguido con la literatura, son ejemplos trascendentes junto a otros como el *Rabelais* de Barrault y el *Molière* de Mouchkine.

En Cuba, donde el relato de carácter espontáneo entre amigos constituye una verdadera tradición, tanto en el campo como en la ciudad, se han producido en las dos últimas décadas, con menor o mayor acierto, varios intentos de trasladar obras narrativas a la escena. Autores nacionales como Onelio Jorge Cardoso y José Soler Puig, latinoamericanos como García Márquez y hasta textos anónimos de la picaresca española y clásicos de la

literatura juvenil han nutrido el repertorio de grupos profesionales, aficionados y, por supuesto, son fuente de ejercicio para estudiantes de teatro.

Así, no resultó experiencia aislada el proyecto interesante y novedoso que comenzara a gestarse con la obra narrativa de Benedetti entre un grupo de actores pertenecientes entonces al colectivo Teatro Estudio. José Antonio Rodríguez, autor del guión y director del proyecto, encabezaba el elenco, integrado también por Aramis Delgado, Micheline Calvert, Julio Prieto y más tarde Julio Rodríguez. De esta forma surgieron *Los asombrosos cuentos de Benedetti*.

La novedad no residió nunca en la idea original (si bien este autor, como tantos otros, no había sido sometido a la prueba de fuego que una teatralización impone al texto narrado) sino en la necesidad interna, progresiva y experimental que este espectáculo tuvo desde su primera versión para la Casa de las Américas hasta la actual propuesta del recién creado grupo Buscón.

Seis cuentos montevidéanos —*Inocencia, Aquí se respira bien, Corazonada, Almuerzo y dudas, Tan amigos* y *Los pocillos*— fueron seleccionados siguiendo un amplio criterio que permitiera, por una parte, incluir aquellos de mayores recursos dramáticos, con mucha acción, conflicto en desarrollo y una estructura dialogada o en forma de monólogo (como ocurre especialmente en *Aquí se respira bien* y *Corazonada*) y que al mismo tiempo rescatara temas y problemáticas en apariencia desaparecidas de nuestra vida cotidiana, pero que sin embargo, permanecen como ineludible herencia de una circunstancia similar a la que los generaron en el Montevideo de los años cincuenta y que sólo con la acción consciente y transformadora del hombre desaparecerán.

El chantaje, la traición, el arribismo, la mentira y las inhibiciones sexuales son algunos de los motivos constantes en los cuentos y la realidad latinoamericana actual, pero también pueden convertirse en rezagos de una moral en crisis que no hemos dejado totalmente atrás, porque el paso del tiempo, por sí mismo, no borra esas huellas que impiden el libre ejercicio de una ética nueva y plena, la del socialismo.

EL NUEVO MONTAJE

Alejados del llano didactismo, desde el principio este equipo se propuso ofrecer una muestra representativa del Benedetti más esencial, y sin recurrencias, insistir en un estilo íntimo, coloquial, donde el buen gusto tocara cada elemento escénico, manejado cuidadosamente, sin altos tonos y apoyado en la alternancia narración-acción que los actores conducían desde el comienzo.

El último montaje presentó nuevas proposiciones en esta constante búsqueda de un lenguaje sugerente, no tradicional, que parece ser la piedra angular del grupo Buscón.

Enriquecido por una sonoridad altamente expresiva que incluye música de Astor Piazzola y Chico Buarque, el espectáculo

incorpora a lo ya alcanzado por el diseño de luces, vestuario y escenografía y tres actuaciones que matizaron el trabajo anterior, las de Mario Balmaseda y Linda Mirabal que lograron un toque diferente en *Almuerzo y dudas* y la de Jorge Hernández que cumplió la difícil dualidad de ser actor y trovador.

Impecable resultó Micheline Calvert en su criadita de *Corazonada*, uno de los momentos más logrados, junto al desempeño versátil y talentoso de Aramis Delgado en *Inocencia, Tan amigos* y *Los pocillos*.

Mario Balmaseda alcanzó su mayor expresividad en *Almuerzo y dudas*, cuento al que aportó un tono donjuanesco y divertido, contrastante con el dramatismo de su narración para *Los pocillos*.

Especialmente elaborado en su ejecución, José Antonio Rodríguez no sólo mostró trabajos diferentes como el de *Tan amigos* y *Aquí se respira bien*, sino que confirmó su significativa presencia en el Padrenuestro final, único texto poético, cuyo nuevo montaje a seis voces le restó considerablemente eficacia dramática, siendo, como es, la imagen más sólida en el orden conceptual, porque es la que proclama la transformación de todo el universo anterior.

Aun así, las estilizadas togas blancas sobre el vestuario negro y las incidencias sonoras de Juan Marcos Blanco ayudaron a conseguir un buen efecto teatral para el desenlace que este singular espectáculo de atmósfera propone con narraciones cuya esencia es la pulsación de estados anímicos, y supo trasladar deliberadamente al espectador el tono de un encuentro coloquial, donde lo descriptivo del verbo forma parte de la imagen dramática, que no es definitiva, pues está en el proceso indagatorio hacia un lenguaje teatral.

Obra: Los asombrosos Benedetti / **Guión y dirección:** José A. Rodríguez / **Diseño de luces y luminotecnia:** Pedro Remírez / **Música:** Piazzola, Ferreira, José A. Rodríguez y Juan M. Blanco / **Asesoría musical:** Juan M. Blanco / **Principales intérpretes:** Mario Balmaseda, José A. Rodríguez, Micheline Calvert, Aramis Delgado y Linda Mirabal, entre otros / **Grupo:** BUSCON

COMEDIA A LA ANTIGUA

CONFESION EN EL BARRIO CHINO

Carlos Espinosa Domínguez

La presencia de artistas de la televisión y la radio en los escenarios capitalinos constituye uno de los rasgos novedosos de las últimas temporadas. Afirmo esto pensando en nombres como los de Fela Jar (*El salto*), Amelia Pita (*Orfeo descendiendo*), Coralia Veloz (*Dos en un cachumbambé*), Alejandro Lugo y Annia Linares (*Deseo bajo los olmos*), María de los Angeles Santana, Eloísa Alvarez Guedes y Yolanda Ruiz (*Una casa colonial*), Verónica Lynn (*Santa Camila de la Habana Vieja*), entre los que alcanzo a recordar.

Esa interrelación de trabajo entre compañeros de medios diferentes representa, opino yo, un paso positivo hacia la erradicación paulatina de la absurda e incomprensible estructura burocrática que dividió a los artistas según fuesen del teatro o de radio y televisión, y convirtió en elementos poco menos que antagónicos a quienes en realidad forman parte de un

mismo sector. Estamos aún en una etapa inicial y es mucho lo que queda por resolver. Se impone, por ejemplo, una corriente similar en cuanto a posibilitar a los actores de los colectivos dramáticos intervenir en las obras que presentan nuestros canales y emisoras. Se han realizado algunos intentos aislados pero no pasan de ser excepciones, sin la seriedad y el método requeridos.

Todo este preámbulo viene a propósito de *Comedia a la antigua* y *Confesión en el barrio chino*, dos títulos a adicionar a los enumerados más arriba. En ambos intervienen tres figuras que la pequeña pantalla ha impuesto en el gusto popular: María de los Angeles Santana y Enrique Santiesteban, en el primero, y Rosita Fornés, en el segundo. La coincidencia de que tanto uno como otro estén dirigidos por Nelson Dorr no resulta casual: al empeño y la iniciativa de este teatrista se

deben los ya citados montajes de *Deseo bajo los olmos* y *Una casa colonial*. Por tanto, más que de coincidencia debe hablarse, en su caso, de una línea consistente.

UNA REINCIDENCIA JUSTIFICADA

Es la tercera vez que *Comedia a la antigua*, del dramaturgo soviético Alexei Arbúzov, se presenta ante el auditorio cubano. Los montajes anteriores se debieron al programa *Teatro* del Canal 6 (1980) y a Teatro Estudio (1981), sin contar la proyección televisiva de la versión cinematográfica.

¿A qué responde esta "reincidencia"? Pienso que, en primer lugar, al tema abordado por Arbúzov, a su alcance universal. La falta de afecto que impide a algunas personas sentirse plenamente realizadas es un asunto de gran trascendencia, que a su vez nos plantea una interrogante: ¿pueden existir razones para que un hombre o una mujer no sean del todo felices en una sociedad socialista? *Comedia...* da una respuesta afirmativa, al mostrar cómo cuestiones de orden subjetivo llegan a convertirse en obstáculos para la realización del ser humano.

De cuestiones tan serias nos habla Arbúzov, y ése es su primer mérito. El segundo es saber hacerlo con una admirable gracia artística. Narra la anécdota con sencillez y sobriedad, sorteando hábilmente el sentimentalismo y la cursilería que por momentos amenazan con irrumpir. Es excelente asimismo la fineza psicológica con la cual concibió los caracteres de Lidia Vasilievna y Rodión Nikolaievich, en quienes se aprecia un desarrollo dialéctico muy convincente y veraz. El detalle de que sólo ellos dos lleven la trama nunca le resta magia teatral y viveza a la obra, pues el autor demuestra conocer muy bien las leyes del género y el equilibrio que debe haber entre los diferentes elementos. Plasmar en la escena un texto de esas cualidades debe ser una tarea grata para cualquier director; pero por otro lado no deja de ser una labor plagada de riesgos. Y no siempre quienes la enfrentaron aquí han salido airoso: Nelson Dorr, a quien

si algo no puede negársele es profesionalismo, acometió la puesta y logró un balance estético satisfactorio. Por lo pronto, *Comedia...* se convierte en sus manos en un espectáculo agradable, cuidado y bien resuelto.

Ajustar e integrar una pieza de cámara a las enormes dimensiones del escenario del Mella, constituyó el primer inconveniente. Unos pocos elementos escenográficos y de utilería y un equilibrado uso del espacio, mediante un adecuado movimiento de los intérpretes, permitieron que el problema dejara de serlo. Asimismo la incorporación de un grupo de estudiantes de actuación coadyuvó en buena medida. Confieso que al principio tuve mis dudas sobre si esto último no era un añadido superfluo. Luego comprendí que las parejas contribuyen a ambientar, a otorgarle al montaje un espíritu juvenil muy convincente, y solucionan escenas como la del café. Además aportan a la puesta el tono optimista presente en el texto y que Dorr maneja con acierto.

Comedia... está concebida para que los actores hagan galas de todas sus condiciones. María de los Angeles y Enrique lo lograron con creces. El hecho de que ambos tuviesen la experiencia previa del montaje televisivo les aseguró un mejor dominio de los papeles. Ella traza la trayectoria de esta mujer que se inventa una personalidad un tanto excéntrica para ocultar su descompensación sentimental. Su construcción de Lidia es una lección de gracia, oficio y buen quehacer histriónico. María adiciona algunas intenciones que acercan el personaje a nuestra idiosincrasia, y eso me parece oportuno. Creo, no obstante, que a veces se excede un tanto en la nota jocosa y frívola, aunque se trata de un pormenor sin mayor importancia. Enrique se muestra sobrio, concentrado, y le imprime a cada situación el matiz idóneo. En especial en los últimos cuadros, cuando ya Rodión renuncia a la huida de sí mismo, su trabajo alcanza momentos conmovedores y de gran fuerza interior. Tantó a uno como a otro debe agradecerse el haberse despojado de los tipos que durante años encarnaron y populariza-

ron, para ser, como exigía la pieza, Lidia y Rodión.

UNA CONFESION POCO CONVINCENTE

No es hasta ahora, cuando un hecho fortuito une en un mismo comentario las puestas de *Comedia a la antigua* y *Confesión en el barrio chino*, cuando vengo a percatarme de los aspectos comunes existentes entre los dos títulos. Ambos se concibieron como piezas de cámara cuya trama sólo descansa sobre dos personajes. Tanto Arbúзов como Nicolás Dorr exploran la complejidad psicológica y los problemas humanos en obras en donde el diálogo (la palabra) tiene una importancia de primer orden. Es curioso, sin embargo, cómo en cada caso los resultados estéticos son diferentes.

Declaró Dorr a un periodista que *Confesión...* es, dentro de su producción, una pieza de madurez. Si recordamos que a quien esto afirma se deben textos tan significativos como *Las pericas*, *La esquina de los concejales* y *Una casa colonial*, con los cuales su talento está más que demostrado, era como para aguardar algo de valores excepcionales. Así acudí yo a ver su más reciente estreno. Lo primero que debo confesar es mi desconcierto ante lo que vi en la escena de la sala Covarrubias. ¿Era esto lo que uno esperaba de Nicolás, veintitrés años después de su debut como dramaturgo?

Se refiere *Confesión...* al encuentro entre Violeta, una mujer de vida turbulenta, y un joven periodista que aspira hacer de ella la protagonista de la novela que planea escribir. Ello deviene violento y desgarrador enfrentamiento mediante el cual se revela "la realidad amarga que pretende ocultarse tras una decadente y crepuscular fantasía". La protagonista escamotea su verdad, simula una existencia idílica, y cuando el periodista la encara consigo misma provoca un shock de tenso dramatismo que —no puedo evitarlo— me trae a la memoria la Blanche Dubois de *Un tranvía llamado deseo*. Pero hay en la construcción de Violeta otros detalles que sí me parecen fundamentales. No resulta

fácil creer en ella: su azarosa y agitada existencia cuenta con demasiados sucesos e ingredientes increíbles. Huidas espectaculares, relaciones amorosas con un gánster, un drogadicto y un actor de Hollywood, intento (involuntario) de suicidio, lanzamiento desde un auto en marcha, venta forzada (y dolorosa) de la hija, en fin, como se dice en términos populares, "mucho para un solo corazón". De otra parte, son acontecimientos que una asocia más con un filme norteamericano de Joan Crawford y Humphrey Bogart que con un texto escrito y ubicado en Cuba. Asimismo no creo que la música, la escenografía ni el vestuario ayuden en cuanto a una ambientación mejor.

Tampoco juzgo lograda la concepción del joven escritor. Por más que Nicolás apele a su buen oficio y a sus conocimientos del género, no alcanza a ocultar el verdadero y casi diría único cometido del periodista: hacer que, mediante sus preguntas, Violeta narre sus experiencias. Asimismo es inconsistente en sus ideas si se le compara con la solidez de aquélla. "Un tipo raro", lo llama la protagonista, basándose en que "allá afuera están ocurriendo cosas", mientras él se empeña en hurgar en su vida. Esto llega a adquirir una dosis de morbo cuando, una vez descubierta su identidad —resulta ser el hijo de su mejor amiga—, persiste en su interés: "Yo debía estar aquí por ella, pero estoy por usted". Un actor tan capaz e inteligente como Gerardo Riverón, al interpretarlo no consigue más que un trabajo correcto y resuelto profesionalmente. Pero habría que interrogarse acerca de las posibilidades de lucimiento que brinda el papel.

Otra declaración de Nicolás se refiere al propósito de seguir la fórmula aristotélica. Se adscribe al principio en lo que tiene que ver con las tres unidades atribuidas al pensador griego, mas prescinde del conflicto, considerado por muchos como elemento indispensable de todo drama. Es éste precisamente uno de los factores que hacen la pieza larga y fatigosa, al privarla de fuerzas en pugna. A eso debe añadirse el empleo desmedido de la técnica

narrativa del libre flujo de la conciencia —así la llama el propio dramaturgo—, que sobrecarga la obra de diálogos (en más de una ocasión, monólogos) en detrimento de la acción. Por ese camino que él mismo se impuso, se ve forzado a apelar a recursos que se vuelven en su contra, y como el relato de Violeta es el sostén de *Confesión...*, se tiene que apoyar en soluciones que reitera una y otra vez. Ejemplos de lo que apunto son frases como "espero su historia sobre", "le diré una anécdota que", "cuénteme algo de", "qué sucedió después de", "hábleme de", "todavía no me ha dicho cómo", entre las que alcancé a anotar. Y no es que yo mantenga la imposibilidad de aprovechar elementos de la narrativa. Puede hacerse, y se ha hecho ya, pero sin olvidar las leyes básicas del teatro. Nicolás Dorr, así lo ha probado, las conoce muy bien. ¿Cómo ha podido olvidarlas aquí?

El montaje de Nelson Dorr colabora, en lo que le es posible, a que *Confesión...* mantenga atento al espectador. Hay que pensar que un decorado cerrado y de pocas dimensiones y un texto verbalista y con dos personajes —la intervención del camarero es mínima— no dan para mucho. De todas maneras, se evidencia su preocupación por el desplazamiento escénico, el ritmo, el uso adecuado del espacio, el aporte de Carlos Repilado al frente de las luces y la efectividad del giratorio en una de las escenas finales. Pero sobre todo resalta su dirección del trabajo histriónico de Rosita Fornés, de quien consigue un resultado que ha asombrado a muchos, yo entre ellos.

Hay que pensar en lo que debió significar para la veterana artista encarnar a la protagonista. Es un papel inusual en una carrera en la cual hay zarzuelas, programas humorísticos, películas, revistas de variedades y las exigencias de un auditorio que no siempre estima sus facetas más valiosas. Por eso considero que el mérito es doblemente destacado. Su elaboración del papel es modélica por la sabiduría, habilidad y dominio del oficio; un excelente ejercicio de actriz, un esfuerzo de madurez. Rosita mantiene a lo largo de casi

dos horas la coherencia y el equilibrio en un texto en donde no escasean las tentaciones al melodramatismo, y le presta un poco de la veracidad que le falta a Violeta. Y para bien o para mal de *Confesión en el barrio chino* —el teatro, no lo olvidemos, es la suma armónica de varios componentes—, es ella quien con justicia, como se acostumbra decir, se lleva las palmas.

Obra: Comedia a la antigua / **Autor:** Alexei Arbúzov / **Dirección y diseño de escenografía, vestuario, luces, musicalización y dramaturgia:** Nelson Dorr / **Principales intérpretes:** María de los Angeles Santana y Enrique Santiesteban. **Grupo:** ELENCO MIXTO DEL COMPLEJO MELLA.

Obra: Confesión en el barrio chino / **Autor:** Nicolás Dorr / **Dirección artística y diseño de luces:** Nelson Dorr / **Escenografía:** Pedro García Espinosa / **Principales intérpretes:** Rosita Fornés, Gerardo Riverón y José Núñez Sariol, entre otros / **Grupo:** ELENCO MIXTO DEL TEATRO NACIONAL



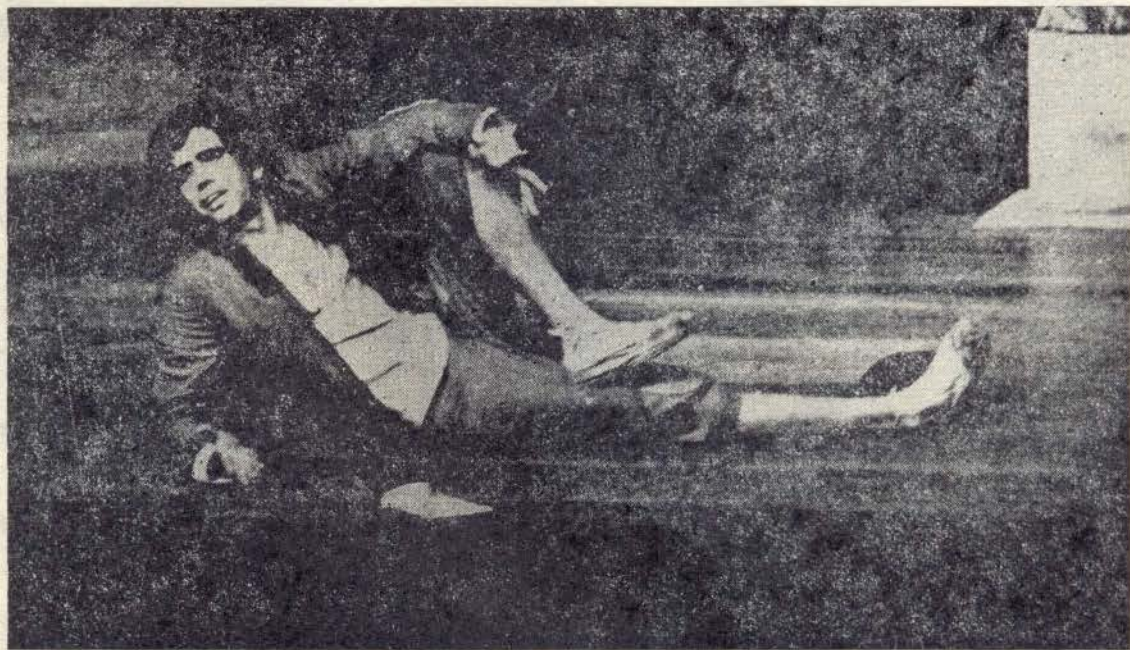
● Tres actuaciones relevantes: el barítono Hugo Marcos (Los payasos), Hilda Oates (María Antonia) y Tito Junco (abajo, segundo de izquierda a derecha, en *Nosotros los abajos firmantes*).





● El médico a palos, un ejemplo de la excesiva benevolencia de admisión de algunas puestas en escena en este Festival.

● Con Arlequín, servidor de dos patrones. Carlos Cruz ratifica su clase como uno de los mejores jóvenes actores del momento.



Cordelia de pueblo en pueblo de pueblo en pueblo

Pedro García Albela

A ver *Cordelia de pueblo en pueblo*, obra del dramaturgo argentino Alberto Adellach por el grupo Mirón Cubano, de Matanzas, fui en un estado muy cercano a la inocencia, caprichoso eufemismo que empleo en lugar de ignorancia, tan desagradable siempre de confesar.

No desconocía, desde luego, la existencia del colectivo matancero, el cual, aunque renutrido en 1981 con jóvenes actores graduados del Instituto Superior de Arte, y con un nuevo nombre, cuenta ya algunos lustros de trabajo desde su fundación en 1960 y un repertorio que incluye montajes como *El médico a palos*, *La sorpresa*, *El velorio de Pachéncho*, *La tinaja* y *La mandrágora*, y, en su etapa más reciente, *Los novios*, *La agonía del difunto* y *La emboscada*.

Tampoco desconocía el éxito obtenido por ellos con este último, que en versión de Flora Lauten sobre el texto original de Roberto Orihuela obtuvo en el Festival de Teatro de La Habana 1982 un premio "por sus aportes eficaces en las búsquedas integrales de nuevos caminos expresivos y el uso del espacio escenográfico en aras de la unidad significativa del espectáculo, así como un vital dinamismo que expresa el optimismo revolucionario".

Pero lo cierto es que, por diversas circunstancias, todo lo que sabía del Mirón Cubano —antes Conjunto Dramático de Matanzas— se situaba en el nivel de la pura información, de lo leído en periódicos, revistas y notas de programas. Estaba consciente, eso sí, de que me había perdido —pero sin quererlo, repito— algunas buenas representaciones teatrales.

En cuanto a la obra que iban a representar ahora, sabía que el prestigioso Concurso Casa de las Américas la había distinguido con su premio de Teatro en 1982; mas, no habiendo sido llevada a la escena —al menos en Cuba— antes del Festival* sólo me quedaba la posibilidad de haberla leído ya, en la colección Premio de la Casa, o de hacerlo con motivo de su puesta en escena por el Mirón Cubano. Esto último fue lo que sucedió. Y de ahí ese estado de inocencia —digo, de ignorancia— en el que me vi frente a *Cordelia*. . . la noche del 22 de enero pasado en la sala *Hubert de Blanck*, reto que acepté no sólo por la solicitud de la revista *Tablas* de escribir un comentario sobre ella, sino por la deuda que conmigo mismo tenía de

* *Cordelia del pueblo* fue puesta en escena en el espacio Teatro, de la TV cubana, en 1983. Evidentemente, el redactor tampoco la vio.

ver "en acto", que no sólo "en potencia", al colectivo teatral de la Atenas de Cuba.

Ya las notas al programa nos habían advertido que el texto dramático de Adellach partía de la tragedia shakesperiana *El rey Lear*, quizás más exactamente de algunos de los personajes centrales de ella, ubicados ahora y aquí en una realidad que, a fuer de latinoamericana, puede ser la de la Argentina de fines del 60 —donde está situada la acción—, la del Uruguay, la de Chile o la de cualquier otro de nuestros pueblos que han padecido y padecen aún la enfermedad capitalista bajo sus formas más opresivas.

Pero, como se sabe, lo general existe, cobra vida concreta y tangible en lo particular y lo singular, y no puede olvidarse el hecho de que el autor de *Cordelia...* es un artista exiliado argentino que escribió su obra entre los años 71 y 81, luego de las dictaduras militares de Onganía, Levingston y Lanusse, el compás institucional abierto por el gobierno justicialista de Héctor José Cámpora en 1973 y la restauración, con la junta encabezada por Jorge Videla en 1976, de los regímenes castrenses.

Y es esa la razón de que *Cordelia...* sea un testimonio auténtico, cargado de hechos concretos que, por ser comunes a la realidad de la mayoría de los pueblos de la América Nuestra, ejemplifican y aleccionan en estos tiempos decisivos para el combate final contra el imperialismo, por nuestra segunda y definitiva independencia.

Existen, es verdad, ciertas claves, ciertos símbolos que tienen puntos de referencia, precisamente, en la mencionada tragedia de Shakespeare, y para desentrañar los cuales contamos con la edición de las tragedias del genial dramaturgo inglés hecha por Arte y Literatura, y con los profundos análisis introductorios debidos a la doctora Beatriz Maggi, reconocida autoridad en la materia. Pero, afortunadamente, son muchos más los textos que nos hablan, con cristalina transparencia, del hambre, de los vicios, del dolor; de la injerencia extranjera —entiéndase del im-

perialismo yanqui— mediante las transnacionales; de la picana eléctrica y de los cuerpos parapoliciales —o "para cualquier cosa"—; de los golpes de Estado; de tantos y tantos síntomas de esa terrible enfermedad que decíamos: el capitalismo en su fase agonizante, rabiosa y agresiva, de la que curaremos con la medicina infalible de la revolución.

Por eso, no importan demasiado las semejanzas o diferencias entre el Lear original y el viejo actor que aquí lo trasunta, entre ambas Cordelias, entre uno y otro Bufón; lo que podemos encontrar del Conde Gloucester en Gloster, o de Edgardo —el hijo de aquél— en el joven drogadicto que acompaña al ciego exprofesor de filosofía en su búsqueda de un lugar para morir.

Importa, sobre todo, la eficacia con que el dramaturgo argentino ha sabido plasmar, en un texto de ricas posibilidades dramáticas y hermoso lenguaje popular, esta coyuntura trascendental en la historia latinoamericana, la disyuntiva de conformarse con la tristeza y la desesperanza o de avanzar por un camino de lucha, áspero, difícil y riesgoso, pero el único que conduce hacia la verdad y la vida sobre la tierra que habitamos.

LA CORDELIA DEL MIRON CUBANO

El montaje de *Cordelia...* —segunda experiencia de dirección escénica del actor Leopoldo Morales— es muy meritorio, en primer término, porque logra transmitirnos la esencia de la obra de Adellach, su mensaje optimista basado en la perseverancia y en la lucha, en una toma activa de conciencia; y, además, porque lo hace con dinamismo y frescura, en cumplimiento del sabio principio de que el teatro debe entretener mientras educa, o educar mientras entretiene.

De los cambios introducidos en la puesta en relación con el texto original, considero que hay algunos positivos, favorecedores, y otros que no lo son. Como ejemplos de lo primero señalaría la adición de un prólogo y un epílogo musicales, porque la canción de Lázaro Horta y Alfredo Zaldívar cantada a coro por el grupo refuerza

las ideas y sostiene el tono épico del final; y la adaptación del habla popular rioplatense a la nuestra, hecha sin recurrir a palabras o giros chabacanos.

Asimismo, podría agregar los cambios en el primer cuadro del tercer pueblo: las citas del Don Juan Tenorio de Zorrilla —más cercanas a nosotros que las empleadas en el texto—, o los lances de esgrima entre el Intendente y los actores ambulantes.

No aportan nada de interés, sin embargo, el añadido —en el prólogo— de los ejercicios de calentamiento o acondicionamiento físico de los actores antes de comenzar la representación mínima ni el intento de hacer "cine en el teatro", fallido por su falta de integración consustancial a la estructura de la puesta. De haberse prescindido de ambas cosas se hubiera podido incluir el cuadro del cuarto pueblo —o lo esencial de él—, que contiene varias ideas interesantes.

El nivel de actuación es disparejo. Extraen bastante sustancia a sus personajes Eduardo Rodríguez, un magnífico Lear, y Armando Tomey, quien encarna a Gloster con notable fuerza expresiva. La proyección del primero es un *in crescendo* a través de tantas desilusiones como pueblos, hasta la desgarradora escena en que, con su hija Cordelia muerta en brazos, pide también la muerte a su propio corazón. La actuación de Tomey tiene su clímax en el monólogo de la cárcel, hilarante en su descabellada "filosofía" del flato según Descartes y Pascal, patético cuando nos cuenta cómo una bomba de gases lacrimógenos de la policía lo dejó ciego para siempre. La Cordelia de Nancy González tiene algunos buenos momentos, pero no alcanza toda la dimensión humana de la del texto, ni en la pequeñez de su frustrada vida personal ni en la grandeza de su heroísmo e inmolación. Aún menos lo consigue el Bufón que interpreta Adrián Morales, en quien no vemos nunca al sencillo pero vital "muchacho pueblerino" que concibió Adellach, devenido también héroe popular. Obtienen buenos resultados los trabajos interpretativos de Armando Toledo —Eduar-

do—, Miriam Muñoz —Intendente— y Cristóbal González —Gerente de Relaciones Públicas—.

Contribuyeron destacadamente a la eficacia de la puesta en escena los diseños escenográficos y de vestuario realizados por Rolando Estévez.

Cordelia de pueblo en pueblo, largamente aplaudida por el público en su única función durante el Festival, obtuvo uno de los reconocimientos de la Brigada *Hermanos Saíz* a las obras presentadas por colectivos jóvenes, y dejó, además, un gran deseo de volver a ver al Mirón Cubano.

Obra: *Cordelia de pueblo en pueblo* / **Autor:** Alberto Adellach / **Dirección:** Leopoldo Morales / **Diseño de escenografía y vestuario:** Rolando Estévez / **Diseño de luces:** Leandro Soto y Rolando Estévez / **Principales intérpretes:** Eduardo Rodríguez, Nancy González, Adrián Morales, Armando Tomey y Cristóbal González, entre otros / **Grupo:** MIRON CUBANO

MOLINOS DE VIENTO

Alex Fleites

En una ocasión Giorgio Strehler señalaba que el destino de la gente de teatro es "hablar a otros con palabras de otros". Y aunque tal aserto atrapa parte importante de la verdad, pensamos que no siempre es así, pues una de las conquistas estéticas de trascendencia del llamado *teatro nuevo* es que el hombre o mujer de la escena se expresa a y para sí mismo, en tanto parte indisoluble de la comunidad a la que intenta interpretar primero, para ayudar a mejorar después.

Es un teatro, éste al que hacemos referencia, que vota por el colectivismo visceral, pues la mayoría no es sino la suma de individualidades, y los intereses de la mayoría, las constantes dentro de los intereses de los individuos. De ahí que desde el tema, la fábula y el conflicto, pasando por el complejo proceso de elaboración teatral del espectáculo, son asuntos que conciernen a todo el conjunto y no exclusivamente al director y al dramaturgo.

¿Qué vamos a mostrar a los espectadores? Pues lo que a ellos y a nosotros nos interesa debatir, clarificar y, en última instancia, asumir como parte de nuestro mundo. El teatro difícilmente podrá dictarle normas de conducta a la realidad pero sí puede unir a los hombres en el empeño de transformarla.

Dentro del Festival hubo dos obras que llamaron poderosamente la atención de cuantos pudieron apreciarlas: *Molinos de viento*, de Rafael González, por Teatro Escambray, y *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez, por el Conjunto Dramático de Ciego de Avila. En ambas se aprecia una certera vocación crítica que aspira a las esencias. Quieren los dos dramaturgos llamar la atención sobre un mismo tema: la formación de las nuevas generaciones, aspecto que siempre demandará creciente cuidado. Son dos piezas de distinto alcance e igual eficacia, y si bien *Molinos...* provoca fructíferos e inquietos debates, *Los hijos* llama a la meditación a partir de introducir conceptos de nueva elaboración en el debate colectivo, y no verdades establecidas que, por ello, son de amplio dominio.

DON QUIJOTE CABALGA EN UNA ESCUELA

Centraremos nuestro análisis en *Molinos de viento*, todo un acontecimiento de crítica y público dentro del Festival, no sin antes señalar que la deficiente programación de *Los hijos* (Cubana de Acero y Astilleros Chullima) impidió que tan meritorio empeño encontrara la resonancia social que sería de desear: hubiéramos querido

ver el encuentro de esta obra con los estudiantes de origen campesino que, en número crecido, se adiestran y completan su formación en la capital.

Teatro Escambray acertó al escoger *Molinos...* para celebrar su XV aniversario. Obra importante del conjunto en el proceso de búsquedas de la problemática juvenil (recordar *Los novios*), amplía el horizonte temático de su repertorio y rompe cierto localismo inicialmente necesario. Teatro Escambray ha crecido parejo a la zona de la cual toma el nombre, y si el desarrollo trae consigo nuevas fuentes de conflicto, justo es que su reflejo artístico presente el grado de complejidad adecuada para expresarlo convenientemente.

Sabemos que no hay sociedad sin contradicciones, dado que las mismas son el motor impulsor del desarrollo. Idealizar la realidad, plantear como el filósofo de Voltaire que "vivimos en el mejor de los mundos posibles", es cerrar los ojos y hacernos sumamente vulnerables. Siempre habrá un mundo mejor por delante. Esa es nuestra meta.

Harto conocidos son los logros que podemos exhibir los cubanos en esferas como la educacional. Un pueblo virtualmente analfabeto en 1959, se convirtió en pocos años, gracias a la Revolución, en uno de los mayores consumidores de libros del hemisferio. Conceptos martianos como el de la vinculación de la teoría y la práctica en el proceso de la enseñanza (escuelas al campo, escuelas en el campo) son hoy cotidiana realidad. Se universaliza la educación al punto que los "licenciados" del pasado son en nuestros días hombres sencillos que pueden encontrarse por montones en trabajos productivos, ómnibus y parques. El mayor gesto de sana generosidad que puede tener un país con respecto a otro, el internacionalismo, se materializa en diferentes puntos del planeta por vía de jóvenes maestros, embriones del hombre nuevo de que hablara Che, totalmente formados al calor de esta gesta heroica que vivimos y defendemos con orgullo.

¿Pero quiere decir lo anterior que todo marcha en forma óptima? Como tendencia social, sí; en las particularidades, no. Y sobre esas particularidades levanta su obra Rafael González al ubicar el conflicto en una escuela en el campo donde tres jóvenes han sustraído un examen. Alrededor de esta falta se desencadenan hechos que ponen de manifiesto, como dijimos más arriba, la esencia del problema. ¿Qué impulsa a Andrés, Tony e Iván a resolver de ese modo lo que pueden lograr por vía natural mediante el estudio? Eso responde *Molinos...*

El desfasaje que existe entre lo que los alumnos reciben de la profesora machacana y adocenada y los que, según los objetivos y planes establecidos, deben dominar, es la principal causa. El examen elaborado por la instancia superior no se ajusta a la realidad de cada día. Entonces, para "salir adelante", se impone buscar soluciones fuera de los libros. De ese modo el educador deviene indirectamente, pero no por ello con menos responsabilidad, autor del fraude.

Claro que en un análisis más detallado del asunto habría que señalar que muchos de esos profesores se han formado con la celeridad que nuestro proceso impone, y que no todos sienten inclinación positiva hacia el magisterio. Que las inevitables deficiencias en su formación las trasladan consecuentemente a sus alumnos, es evidente. ¿Qué hacer, entonces, ante ello? ¿Juzgar y expulsar a los educandos que infringieron gravemente una norma, o buscar, hallar y asumir el fondo del problema? Lo primero sería una solución fácil, rápida y "ejemplarizante"; lo segundo, enfrentar la vida desde una óptica comprometida y revolucionaria.

En una escuela donde todo se resuelve mecánicamente con arreglo a esquemas, normas preconcebidas y posiciones autoritarias, no pueden ir bien las cosas. Se trata de enseñar a los alumnos a pensar, no a obedecer. El que comprende la necesidad de una medida, la cumple y la hace cumplir; al que le es impuesta sin que

medie la razón, es un infractor en potencia. El director paga tributo al formalismo; su preocupación central son las apariencias (lo que pensará la próxima inspección) en momentos en que se decide el destino de tres seres humanos, justamente lo que tratan de hacerle entender los profesores de Literatura y Biología. ¿De qué vale un tema que se repite automáticamente hasta el cansancio y que nadie interioriza? No se debe "estudiar con dedicación para ganar la emulación", sino estudiar para aprender y revertir los conocimientos a la sociedad, aunque no rime.

Trayendo esta discusión al ágora de nuestros días, cumple Teatro Escambray una de las más nobles funciones del arte, enfrentarnos a la verdad con la valentía que entraña reconocer sinceramente nuestros errores. Y como hablaban los actores con las palabras que, por ser propias, eran las de los espectadores, en las distintas representaciones hubo aplausos que interrumpían aquellos parlamentos de mayor fuerza. Ese cambio en las relaciones teatro-espectador, espectador-teatro, una vez más fue conseguido.

No se trata de un solo molino al que hay que combatir. El joven que toma como paradigma al Caballero de la triste figura debe vencer al molino de su mala conciencia para no permitir que la profesora "buena gente" sea acusada de un delito que directamente no cometió. Deben los profesores luchar contra los molinos que dejaron el pasado: el facilismo, el acomodamiento, la falta de exigencia (que debe empezar por casa), el mecanicismo, la abulia, la falsa moral...

DE LA PUESTA EN ESCENA

Elio Martín (director de *La vitrina*, premio de puesta en escena del Festival de Teatro de La Habana 1980) asumió el compromiso de sacar adelante *Molinos...* Para ello se vale de cuanto recurso útil encuentra a mano: tono farsesco, teatro dentro del teatro, preponderante papel de la música como disolvente de los puntos climá-

ticos. El espectáculo todo se recibe como una bocanada de aire fresco. En esto decide el elenco mayoritariamente juvenil que fue escogido, lo transparente del trabajo de actuación y el ritmo ascendente que nos lleva de la mano hasta la caída del telón.

Muy parejos Jorge Félix Alí, Fernando Echevarría y Jorge Luis López, en los papeles de *Tony*, *Andrés* e *Iván*, los tres muchachos que sustraen el examen. Carlos Pérez Peña, al principio como ser humano y al final como robot, va trasmutándose ante los ojos de los risueños espectadores.

Como elemento no conseguido señalamos la música (Víctor Fonseca). Queriendo atraer al público juvenil, concede. El resultado es un estridentismo propio de la llamada "música internacional", sin incidencia real en la narración y sin mayor vinculación temática con lo que los actores desarrollan en escena. No estamos pidiendo programatismo, sino creativa apoyatura. Muestra de verismo partidista y de la eficacia social del arte es *Molinos de viento*, que apunta a las esencias para que desaparezcan los fenómenos. Alguien puede pensar con razón que la solución que se le da a la obra no es la típica, pero el teatro, si parte del exacto conocimiento de la realidad, puede proponer cómo serían mejores las cosas. Es su obligación. Es su derecho.

Obras: *Molinos de viento* / **Autor:** Rafael González / **Dirección:** Elio Martín / **Diseños de luces, escenografía y vestuario:** Carlos Veguilla / **Música:** Víctor Fonseca / **Coreografía:** Omar Rodríguez / **Principales intérpretes:** Fernando Echevarría, Carlos Pérez Peña, Concha Ares, Estrella Guerra y Jorge Félix Alí, entre otros / **Grupo:** TEATRO ESCAMBRAY

Pedro Navaja

Eberto García Abreu

No es frecuente que en nuestros carteles aparezca un título de la dramaturgia latinoamericana. El Teatro Musical de La Habana, asume nuevamente el compromiso de difundir, entre nuestro público, el quehacer teatral de América Latina, incorporando a su repertorio *La verdadera historia de Pedro Navaja*, a través de la concepción de un espectáculo de serios propósitos y resultados aleccionadores.

Al presentar la problemática político social de Puerto Rico en los años cincuenta, la obra plantea su asunto desde varias posiciones y utiliza recursos genéricos diversos como el drama, la farsa y el melodrama, por citar algunos. Su combinación dramática se produce sobre una base armónica, dirigida fundamentalmente a ofrecer una visión panorámica de la realidad a que se refiere. La historia de Pedro Navaja como individuo, constituye el presupuesto inicial de la obra, sin embargo lo significativo no será la exposición y desarrollo de su personalidad sino la presentación fragmentada del ambiente

circunstancial que incide, como fenómeno causal, sobre su acción; lo que se traduce en una estructura por capítulos que apunta desde varios ángulos hacia la misma problemática, sin consolidar por ello una línea de conflicto única, pues ésta se diluye entre la diversidad de planteamientos y contradicciones que se exponen en la pieza.

Para ubicar funcionalmente la perspectiva crítica de la obra, Pablo Cabrera vincula la esencia verdadera de la historia de Pedro Navaja —y en ella los distintos elementos sociales que la condicionan— con una parodia a las telenovelas. Tal proceso propone una relación entre estos recursos que invalida su carácter absoluto, ya sea realista o farsesco, y los presenta unidos de tal modo que se complementan uno en otro como proyección del sentido crítico de la pieza.

LA VERSION DEL T.M.H.

La versión cubana descuida la diferenciación necesaria entre uno y otro enfoque.

El tono realista que demanda la "historia verdadera" se confunde con el matiz farsesco de la parodia, sin existir una delimitación definida de estos recursos que permita al espectador escindir los elementos propiamente satíricos de aquéllos que llevan la intención de mostrar la realidad del conflicto. Este aspecto lastra sustancialmente el mensaje de la obra.

En general el trabajo actoral se vio afectado por esa imprecisión al seleccionar los objetivos de cada personaje a partir de la situación dramática en que aparecen. En algunos cuadros, evidentemente parodiables, se utilizan elementos de caracterización realista que desvirtúan el sentido de la escena y limitan las posibilidades histriónicas que posee; mientras que en otros, los actores dirigen su hacer hacia la identificación con el público mediante elementos de comicidad, debilitando la base conceptual del personaje y proyectando hacia el espectador sólo la parte periférica del mensaje.

Señalé antes que la estructura por capítulos y el tratamiento del conflicto en la obra afectan la fluidez del discurso escénico, precisamente porque en el intento de mostrar a Pedro Navaja inmerso en una sociedad en crisis, se ofrece de ella una visión multilateral a través de cuadros que se hacen reiterativos e injustificadamente extensos. La puesta de Jesús Gregorio debió tener presente el principio de la síntesis en cada imagen para conceder al espectáculo un ritmo más ligero y evitar escenas que se dilatan gratuitamente, en las cuales el sentido espectacular del montaje cobra fuerza en detrimento de la consistencia significativa del texto.

MUSICA Y ESCENA

El diseño musical de *La verdadera historia*... deviene factor indivisible del desarrollo dramático de la acción, cada escena, motivación o concepto, encuentran en el pentagrama su elaboración rítmica a partir de la combinación de las más variadas expresiones musicales latinoamericanas, lo que supone un nivel más amplio

de comunicación con el público, permitiéndole ubicar las situaciones, recrear ambientes e incluso acentuar la caracterización de los personajes. Sin embargo, en la puesta no se logra una feliz correspondencia entre el diseño musical y la realización coreográfica que aísla el movimiento del cuerpo de baile de los requerimientos de la acción y lo ubica masivamente sobre el escenario sin corresponderse adecuadamente con la situación dramática, lo que invalida asimismo la sustantividad de aquél como elemento escénico importante en los espectáculos de teatro musical.

El diseño escenográfico, de luces y vestuario caracteriza de manera realista a los personajes y locaciones, restringiendo el desarrollo de la imagen escénica al obviar soluciones más elaboradas, donde la fantasía teatral tuviera mayor significado dentro del espectáculo sin llegar a su uso desmedido. El teatro musical como género exige un mayor despliegue imaginativo en la concepción escénica, sin que esto suponga el divorcio conceptual con el carácter de la obra. El diseño debió surgir a partir de las necesidades del conflicto, recrearlo en imágenes y proponer nuevas posibilidades de lenguaje, tan necesarias para esta manifestación teatral.

Apuntaba que era ésta una puesta de resultados aleccionadores para el colectivo del TMH, y es cierto. Cuando se enfrenta un proyecto escénico con las características de *La verdadera historia de Pedro Navaja*, donde lo significativo no es el espectáculo por el espectáculo en sí, tendencia subyacente en la puesta; donde la música y la danza no vienen sólo a adornar el escenario y hacer pasar un rato agradable; donde se ha trabajado seriamente para mostrar a nuestro público una nueva visión de la realidad de Latinoamérica, cualquier aspecto malogrado ha de convertirse de inmediato en objeto de análisis y punto de referencia a superar al emprender montajes futuros. El Teatro Musical de La Habana ha de continuar trabajando en la búsqueda y consecución de

una línea que lo identifique como colectivo creador en el rescate de un género que demanda la ruptura de sus propias convenciones.

ESTA NOCHE SE IMPROVISA LA COMEDIA

Fernando Rodríguez Sosa

Teatro difícil está por espasmo con la presentación de una obra que implica una constante ruptura de la noción lineal y dramática que el autor nos ha convertido en un espacio de montaje paralelo de historias. Pero asumido con dignidad por los integrantes del colectivo, quienes en su gran mayoría manejan sus personajes con elasticidad. Así, Sara Reina es una Doña Juana de chispas vivacidad; Daniel Jordán, un Don Plácido queado por su familia; Jorge Cao, un Rico Vain por gaita y deprimido; Daisy Fontón, una Atomina, ornamentalmente transfigurada por la vida; Roberto Cabrer, un Doctor Hilarado, que en sus exigencias como director teatral.

Esta versión de un clásico universal resulta la mejor no sólo por sus interpretaciones sino también por la acertada dirección del lenguaje. Atalaya del Ciego, interpretado por el colectivo El Ciego desde 1974, es un clásico en el México de su exilio, este inteligente montaje lo hace con otros personajes de vital importancia de ellos, desde el actor en un mundo que nos trae a los personajes del pensamiento cultural.

Obra: La verdadera historia de Pedro Navaja / **Autor:** Pablo Cabrera / **Dirección artística y versión:** Jesús Gregorio / **Diseño de escenografía:** Pedro García Espinosa y Modesto García / **Diseño de vestuario:** Maikel Sánchez / **Coreografía:** Gladys González / **Dirección musical:** Hermido Gómez / **Principales intérpretes:** Luis Castellanos, Adelaida Raymat, Mario Aguirre y Alicia María Lora, entre otros / **Grupo:** TEATRO MUSICAL DE LA HABANA.

El mundo, en enero de 1983, el grupo HTP Montaña estrenó. Esta noche se improvisa la comedia de Luis Prandello, dirigida por Armando del Ciego, el público y la crítica se refieren a los momentos de esta puesta en escena — un verdadero acontecimiento en el panorama cultural cubano — que para muchos actores, además, ha sido un nuevo punto en la carrera artística de un colectivo teatral con más de dos décadas de incesante labor artística.

Parte de una trilogía que el colectivo HTP montó durante el teatro en el teatro. Esta noche, (1983) parte a los actores en un mundo de un actor y a Cuba, con un modo, construye un espacio que nos lleva dentro de la propia vida del teatro.



FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

Obras participantes	
1980	1982
41	61
1984	84

ESTA NOCHE SE IMPROVISA LA COMEDIA

Fernando Rodríguez Sosa

Cuando, en enero de 1983, el grupo Rita Montaner estrena *Esta noche se improvisa la comedia*, de Luigi Pirandello, dirigida por Atahualpa del Cioppo, el público y la crítica se refieren a la importancia de esta puesta en escena —un verdadero acontecimiento en el panorama cultural cubano—, que para muchos marca, además, un nuevo rumbo en la trayectoria artística de un colectivo teatral con más de dos décadas de incansable labor artística.

Parte de una trilogía que el célebre dramaturgo italiano dedica al teatro en el teatro, *Esta noche...* (1930), junto a *Seis personajes en busca de un autor* y a *Cada uno a su manera*, constituye una significativa pieza dentro de la producción pirandelliana. Su trama, desarrollada en el marco de una rebelión de un grupo de actores ante las exigencias de un director escénico, se apoya tanto en una convencional historia de celos como en las interioridades del mágico mundo de la escena.

Lo que sí parece quedar claro para todos, luego de presenciar esta obra, es que en ella Pirandello también quiere ofrecer —como en otras de sus creaciones— los problemas de comunicación —en realidad, de incomunicación— entre los seres humanos. De ahí que la relación Rico-Mommina ofrezca un perfecto y trágico ejemplo del progresivo desgaste de las más elementales normas de respeto entre los hombres, producto de un lento e irreversible proceso de debilitamiento de la convivencia social.

Teatro difícil éste que reproduce una representación dentro de otra, que implica una constante ruptura de la aparente línea argumental en función del objetivo mayor planteado por el autor, que se convierte en una especie de montaje paralelo de historias diferentes. Reto asumido con dignidad por los integrantes del colectivo, quienes en su gran mayoría manejan sus personajes con eficacia. Así, Sara Reina es una Doña Ignazia de chispeante vitalidad; Daniel Jordán, un Don Palmiro opacado por su familia; Jorge Cao, un Rico Verri arrogante y despótico; Daisy Fontao, una Mommina cruelmente transfigurada por la vida; Roberto Cabrera, un Doctor Hinkfuss preciso en sus exigencias como director teatral.

Esta versión de un clásico universal resulta meritoria no sólo por sus intérpretes, sino también por la acertada dirección del uruguayo Atahualpa del Cioppo. Integrante del colectivo El Galpón desde 1954, radicado hoy en el México de su exilio, este inteligente hombre de teatro, con ocho décadas de vida, muchas de ellas dedicadas a la escena, es una de las más prestigiosas figuras del panorama cultural latinoamericano. Su obra, que incluye asimismo montajes de Ibsen, Weiss y Brecht, es reconocida y galardonada tanto en su país como en buena parte del mundo.

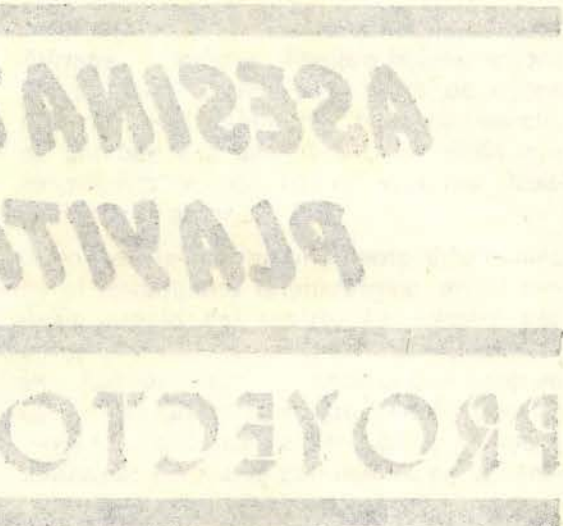
La maestría de tan importante personalidad queda demostrada de nuevo en este trabajo el frente del grupo cubano. Concedor

de los recursos del medio, pero también —algo muy importante— sabio conocedor de las capacidades expresivas reales de sus actores, Atahualpa del Cioppo sabe manejar los hilos que, en sus manos, pueden convertir la escena en una verdadera fiesta para el disfrute de los espectadores. Porque, como él mismo afirma en una reciente entrevista, "el teatro me llevó a descubrir la esencia humana en la historia y en la vida del hombre. En esta manifestación se trabaja con un ser pensante que es el actor, el cual, además de moverse y de dar un sentido, un espacio, dice conceptos y expresa contradicciones. El actor es un instrumento que piensa".

Para el colectivo teatral Rita Montaner, *Esta noche se improvisa la comedia* constituye una prueba de fuego y un punto de partida para empeños mayores. Para Atahualpa del Cioppo resulta un acercamiento inicial a la escena cubana. Para el público significa la oportunidad de conocer al importante Pirandello. Para todos —actores, director y espectadores—, sin embargo, es una interesante experiencia.

El Festival de Teatro de la Habana, que se celebra en el teatro Martí, es una de las actividades más importantes de la ciudad. Este año se celebrará el 33º Festival de Teatro de la Habana, que se celebrará en el teatro Martí, el 30 de octubre y el 1º de noviembre. El Festival de Teatro de la Habana es una de las actividades más importantes de la ciudad. Este año se celebrará el 33º Festival de Teatro de la Habana, que se celebrará en el teatro Martí, el 30 de octubre y el 1º de noviembre.

Obra: Esta noche se improvisa la comedia / **Autor:** Luigi Pirandello / **Dirección:** Atahualpa del Cioppo / **Música y canto:** Edesio Alejandro / **Escenografía:** Derubín Jácome / **Vestuario:** Diana Fernández / **Principales intérpretes:** Roberto Cabrera, Sara Reina, Jorge Cao, Daisy Fontao y Yara Iglesias, entre otros / **Grupo:** RITA MONTANER.



Leonardo Padura...

Este festival de la década del 80, y como...

 **FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA**

Obras participantes de autores cubanos

1980	1982
33	43
1984	
44	

ASESINATO EN LA PLAYITA DE 16

PROYECTO DE AMOR

Leonardo Padura Fuentes

Desde finales de la década del 70, y como reflejo propicio de nuevas concepciones éticas y de peculiares condiciones sociales, se ha venido desarrollando entre nosotros un teatro para los jóvenes que persigue, ante todo, llevar a escena los infinitos conflictos propios del mundo juvenil en una etapa de definitivo asentamiento de las relaciones socialistas en el contexto revolucionario cubano. Así, el amor visto desde las novedosas y despreciadas perspectivas de los jóvenes, las relaciones con el mundo familiar, la iniciación laboral y el surgimiento de particulares problemáticas en el amplio universo de las becas y escuelas, han prolijado una dramaturgia, antes esporádica, que entre sus más significativos logros nos ha entregado obras como *El compás de madera*, de Francisco Fonseca —la revelación del Festival de teatro del 82— y *Los novios*, de Roberto Orihuela, una pieza que a pesar de su rigidez escénica, se ha convertido en patrimonio de cuanto grupo desee reflejar abiertamente los nuevos valores de la relación amorosa.

En este Festival varias obras volvieron sobre estos conflictos como asunto central de sus piezas. Entre ellas, dos me

ocupan esta vez: *Asesinato en la playita de 16*, de Esther Suárez y *Proyecto de amor*, de José González, que vino al evento precedida por numerosos galardones del I Festival de teatro cubano efectuado en Camagüey. Y aunque se trata de dos puestas con muchos puntos de contacto (como la esencial relación de los jóvenes con la cultura, su asimilación y aprendizaje; el trabajo de autores y actores jóvenes; y la misma dirección de Esther Suárez) estas obras, como proposiciones indagatorias y como realizaciones concretas, quedan separadas por la terrible distancia que siempre media entre el buen y el mal teatro, entre la superficie y el fondo.

EL CAMINO MAS CORTO

Asesinato en la playita de 16, asumida por un grupo de egresados de la Escuela Nacional de Instructores de Arte, es obra de las que se ven con la sonrisa en los labios y se digieren con facilidad. Sólo que aquella no deja recuerdos y la digestión es demasiado placentera e invita a la despreocupada siesta. Tratando de dramatizar la inexistencia de hábitos de lectura entre los jóvenes y mostrando como única razón del problema los deficientes programas de

enseñanza en nuestras escuelas, la obra de Esther Suárez alerta, ciertamente, sobre una circunstancia que exige solución pero que, por su deficiente elaboración conceptual y escénica, se queda en la olvidadiza e intrascendente superficie.

Ante todo, hay que partir del hecho de que no se trata de un reflejo realista y agudo del conflicto, sino más bien de una caricatura que exagera rasgos pero olvida esencias, que simplifica hasta el absurdo para hacer evidentes determinados aspectos que la autora-directora quiso poner de relieve, sin alcanzar densidad dramática ni expectación argumental.

Varias, y de muy diversa índole, son las deficiencias dramáticas y conceptuales de *Asesinato...* que provocan tan desfavorables resultados artísticos. El primero, sin duda, es la falta de una concepción dramática, interiorizada por los personajes, del conflicto central de la obra — o de los secundarios. El serio problema de que los jóvenes no lean o de que, en el mejor de los casos, se alimenten de una perniciosa subliteratura, sólo sirve de pretexto para desencadenar una ligera y forzada comedia de enredos que hace pensar a un grupo de estudiantes que su compañero Roberto va a ser asesinado por una "facción enemiga" y, como de paso, obliga a dudar de la inteligencia de estos personajes. Pero el enredo, sin embargo, no produce los efectos que se podían esperar y, como en un juego preconcebido donde cada quien está enterado de todo, la obra sigue adelante sin progresión argumental, sin *crescendo* dramático ni una indagación y reflexión psicológica de personajes envueltos en un presunto caso policial.

Esto, por supuesto, contribuye a acentuar la absurdidad de las situaciones y conlleva a escenas estereotipadas (y, por simple inducción, a actuaciones afines, por demás peligrosas para actores que se inician y que parecen dar mucho más), que también estereotipan la realidad y el comportamiento de los protagonistas. Y a todo esto, lamentablemente, se debe agregar el irre-

gular trabajo con el lenguaje de los personajes, que en más de una ocasión usan una fraseología inadecuada a su comportamiento y carácter, haciéndolos aun más irreales, menos auténticos.

Y aunque —como bien se sabe— el arte no es la vida, sí es un reflejo de ella. Un reflejo que, por suerte, tiene la envidiable capacidad de colocar el acento en el punto neurálgico escogido por ese intérprete que es el creador. Sin embargo, reflejar artísticamente significa buscar esencias y no simplificar realidades hasta el punto de que nadie —incluso los jóvenes, en este caso— puedan verse representados en escena, pues si bien es cierto que ellos no leen, tampoco harían las cosas absurdas que se les quieren endilgar.

A pesar de todo, *Asesinato en la playita de 16* llega fácil al espectador y provoca hilaridad. Esther Suárez se vale, primero, de la anunciada caricatura y del enredo argumental. Y, además, la puesta juega con la música, la frescura de los actores y otros *ganchos* como el mismísimo título, que promete un producto que no está a la venta. Nuevamente frescura, comedia y superficialidad aparecen de la mano. Peligrosa tendencia —bastante sufrida entre nosotros— de emparentar el humor con la banalización de la realidad.

OTRO CAMINO

Proyecto de amor, montada por la propia Esther Suárez y su autor José González para el colectivo Pinos Nuevos, es —como bien se dice— harina de otro costal. Sin llegar a los envidiables niveles de profundización psicológica y cuestionamiento de la realidad conseguidos en *El compás de madera* —un inevitable punto de referencia en el trabajo del grupo pinero y de todo el teatro cubano de problemática juvenil—, *Proyecto de amor*, sin embargo, ofrece una puesta en escena más elaborada que su predecesora y un texto dramático que logra, realmente, reflejar con distintos grados de profundidad varios conflictos de los jóvenes cubanos de hoy. Tal vez su pecado, precisamente, sea la dis-

persión de serios problemas planteados y el exhaustivo tratamiento escénico de unos pocos.

Utilizando como pretexto argumental el montaje de *Romeo y Julieta* con que un heterogéneo grupo de muchachos deberá representar a su escuela en un festival artístico estudiantil, José González logra con encomiable sentido dramático y seguro conocimiento de la realidad, plasmar la relación de los jóvenes con el arte y su práctica y, sobre todo, la intimidad y peculiaridad de sus nexos humanos y sociales, un verdadero universo pletórico en conflictos e ideas en franca lucha, visto a través del machismo, la relación amorosa y la virginidad, la responsabilidad social, el egoísmo y el compañerismo, sin que se pierda por un solo instante la frescura propia de los jóvenes, tan bien conseguida por los no menos jóvenes actores.

José González —con un recurso de resonancia buñuelesca y exterminadora— reúne en el colectivo de estudiantes que, casi engañados deberán participar en la inicialmente poco atractiva idea de montar una obra *vieja*, a diversas individualidades que llegan a la escena para reflejar distintas actitudes ante fenómenos similares. Cada uno de ellos —que arrastra consigo la historia de los años que lleva en la escuela— es una entidad psicológica particular, que se pondrá de manifiesto a lo largo de la obra para permitir el desarrollo de los conflictos individuales y los generales del grupo.

Entonces el hecho de que cada personaje aporte su singularidad —bien construida, por cierto— ayuda a reflejar el concierto de ideas y actitudes de los jóvenes en un contexto actual, y a mostrar algunos de sus verdaderos problemas. En este sentido, la obra es un sólido aporte al conocimiento "de primera mano" de los modos de pensar típicos de nuestra juventud y, por tal, una forma de concientizar defectos y enaltecer virtudes, todo desde una óptica que, al realismo, agrega la credibilidad de lo contado.

Dramáticamente, la obra tiene un fluir agradable en el que se insertan, de modo orgánico, los supuestos conflictos colaterales ya mencionados, que son, en verdad, los que ofrecen riqueza, profundidad y estatura a la pieza. No obstante, más de una vez el escritor parece olvidar esta evidencia, y se enfrasca demasiado en *Romeo y Julieta*, en detrimento del análisis de las actitudes más críticas, como la de Eduardo, el machista convencido que, sin embargo, se convierte en un entusiasta del "proyecto" dramático del instructor, pero sigue pensando como buen machista. Algo similar ocurre con el tratamiento del profesor, un personaje del que siempre se espera un mayor peso conceptual y una más rica incidencia en la psicología de los muchachos, pero que a pesar de sus destellos de fuerza, queda como un agregado que sólo ocasionalmente logra penetrar en los misterios de la vida estudiantil.

Pero, sin duda, *Proyecto de amor* consigue lo que se añora en *Asesinato en la playita de 16*: primero, ser teatro, indagar a partir de recursos dramáticos, profundizar en sus planteamientos; y, después, influir activamente sobre la sensibilidad de un público mayoritariamente joven, planteando seriamente sus actitudes, reflejando sus inquietudes. Esta obra, que de por sí tiene indudables valores literarios, aceptable belleza escénica y vitalidad propia, cumple con seguridad una función social inmediata en el contexto donde funciona Pinos Nuevos, allí donde la práctica cultural es una necesidad a veces relegada y las preocupaciones y actitudes de los jóvenes exigen respuestas vigorosas y reales. Pero, por si fuera poco, la obra permite también el lucimiento de los actores, entre los que se vuelven a destacar Enma Robaina —Lili—, Héctor Pérez —Eduardo— y Francisco Fonseca —en el menos importante pero bien conseguido Daniel.

LOS CAMINOS

Sintómicamente, *Proyecto de amor* y *Asesinato en la playita de 16*, señalan los senderos artísticos por los que ha transi-

tado el teatro que podemos agrupar bajo el rubro de la problemática juvenil. Por tal, lo que se logra y las posibilidades que se desperdician en una y otra obra, vale de ejemplo para el futuro tratamiento dramático de un mundo en indetenible revolución, forjador de una nueva ética y nuevas conductas, y que, por tanto, exige una activa, desprejuiciada y numerosa presencia en nuestro teatro actual. Y siempre es preferible el mejor de los caminos, aunque sea el más largo.

SUS MEDALLAS

Roberto Gacín

Las políticas de los países latinoamericanos se integran convenientemente al mundo actual, porque son políticas que responden a la realidad de la época y a la necesidad de un cambio radical en el sistema político que el mundo occidental ha impuesto en América Latina.

La idea de un teatro de la revolución — está en su esencia — es la de un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad.

Obra: Proyecto de amor / **Autor:** José González / **Dirección:** Esther Suárez y José González / **Música:** Arte Vivo / **Diseño general:** Leandro Soto / **Coreografía:** Humberto González / **Principales intérpretes:** Lucy Chiong, Israel Martínez, Jesús Rueda, Enma Robaina y Héctor Pérez, entre otros / **Grupo:** PINOS NUEVOS

Obra: Asesinato en la playita de 16 / **Autor y dirección:** Esther Suárez / **Diseños de escenografía, vestuario y luces:** Carlos Veguilla / **Música:** Grupo Canto Libre / **Principales intérpretes:** Alcibiades Zaldívar, Rolando Tarajano y Raquel Solázano, entre otros / **Grupo:** COLECTIVO DE GRADUADOS DE LA ENIA

El teatro es un arte que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad.

El teatro es un arte que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad. Este teatro debe ser un teatro que se integra a la vida social y política de la comunidad.



FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

Obras participantes de autores extranjeros

1980

8

1982

14

1984

19

LA VIEJA DAMA MUESTRA SUS MEDALLAS

Roberto Gacio

Una denuncia al peligro de conflagración nuclear que se cierne sobre la humanidad y a la vez un hermoso alegato en favor de la paz significó la representación de *La vieja dama muestra sus medallas*.

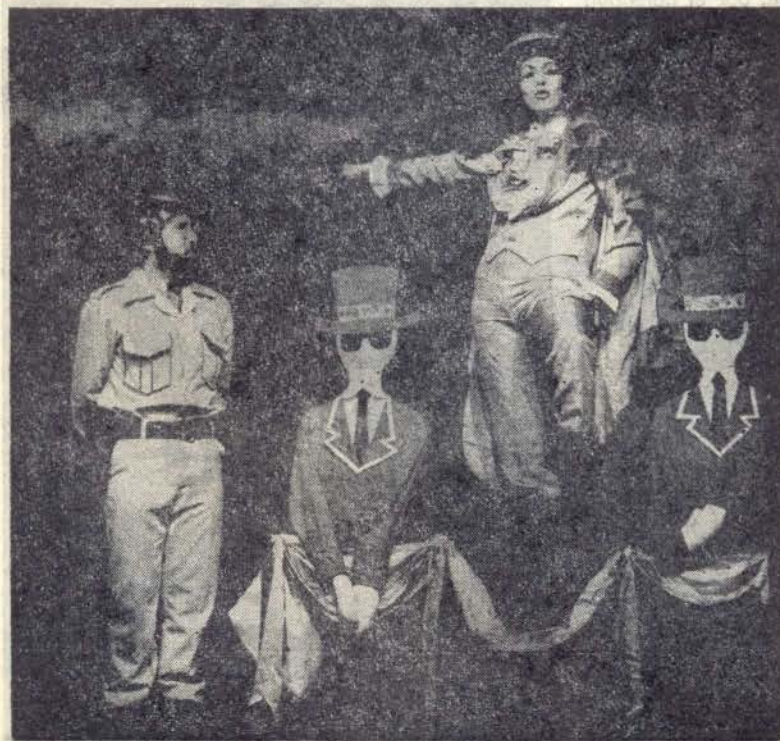
El núcleo argumental se refiere a la historia de Ana Dowey, una anciana sirvienta escocesa a quien vemos en Londres durante la primera guerra mundial después de una vida marcada por la penuria. Para ganar valores frente a sus amigas se inventa un hijo combatiente al que llega a conocer pero pierde prontamente como víctima del conflicto armado.

El director tomó como punto de partida de la puesta en escena la actualización del texto. Fueron diversas las vías seguidas para lograrlo; primero, la escenificación del argumento como testimonio documental dentro de un programa de televisión llamado "teatro telesistema", segundo, la inclusión de un locutor que lee noticias sobre las Malvinas y los cohetes Pershing 2, así como de una reaccionaria comentarista que introduce a los personajes del suceso acaecido hace más de seis décadas; tercero, se añaden un filme de batallas aéreas y sombras humanas proyectadas en la pantalla de fondo; cuarto, un coro de mujeres (observadoras, primero; participantes, después) que gritan consig-

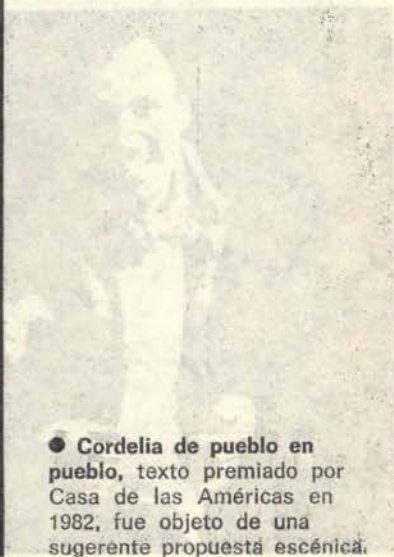
nas pacifistas. No todos estos elementos se integran convenientemente al espectáculo, pero en sentido general enriquecen la puesta en escena y sirven para acentuar el carácter simbólico que el director ha querido extraer del texto de James Barrie.

Ha sido una constante de *Revuelta* —ésta es su tercera versión de la pieza— enriquecer la visión crítica de la misma y destacar a la protagonista Ana como testigo acusador del imperialismo, además de develar en su hijo ficticio Tommy la sinrazón que lo llevó a luchar y a morir en una guerra de rapiña, objetivos que se cumplen a cabalidad en la puesta y son plausibles en tanto que necesarios para acercar al hombre de hoy, por vía de una obra artística, a un planteamiento vinculado con su realidad. Con ello ha logrado convertir el endeble texto original en una proposición inquietante para el espectador. Y aunque el trabajo dramático todavía se resiente por el empleo simultáneo de abundantes recursos o de escasa efectividad en algunos casos por el momento de aparición o por deficiencias en su ejecución, el propósito actualizador es válido y conseguido.

La concepción escénica crea dos planos: uno, el del pasado nostálgico y suavemente irónico y el otro, el del presente acusa-



- Con Mabay, a cargo del Colectivo Teatral Granma, estuvo presente el tratamiento de un hecho histórico nacional.



- Cordelia de pueblo en pueblo, texto premiado por Casa de las Américas en 1982, fue objeto de una sugerente propuesta escénica.



● Un caro anhelo del público cubano al fin realizado: sobre la escena el Teatro Abierto de la Argentina. Abajo: escenas de Teat' Mantou, por el colectivo martiniqués Teat'Lari.

del teatro cubano. El teatro cubano ha sido siempre un teatro de vanguardia, un teatro que se abre a la experimentación y a la búsqueda de nuevas formas de expresión. En este sentido, el teatro cubano ha sido siempre un teatro de vanguardia, un teatro que se abre a la experimentación y a la búsqueda de nuevas formas de expresión.



torio. Dentro del primero crecen los personajes mediante un dibujo preciso de los movimientos y las agrupaciones, los cuales narran los sucesos y expresan las interrelaciones entre los caracteres, son ejemplo de cuidadoso trazado las escenas de las sirvientas con su carga de discriminación hacia la señora Hagerty, la del rechazo y posterior aceptación de Tommy hacia su madre postiza y la de la dolorosa despedida de ambos, donde los desplazamientos son determinados por el mundo interior de los personajes. Sin embargo, no se justifican debidamente las apariciones y salidas del coro durante el primer acto; su presencia se torna vacía y por tanto inexpresiva.

ESCENOGRAFIA, VESTUARIO, LUCES

Concurren tres factores en el logro de esa atmósfera evocadora y la fidedigna ambientación que ha conseguido *La vieja dama*... Ellos son la escenografía, el vestuario y las luces. Con una escenografía multiespacial el diseñador Leandro Soto consigue brindar el espacio interior de un sótano londinense, la calle en que se encuentra ubicado y el entorno de la noche, recreada con velas que simbolizan las luminarias nocturnas y las llamas de la contienda destructora. A lo lejos, los uniformes de los soldados cuyas vidas cobra día a día, como inexorable cuota de sangre, la guerra de rapiña. El criterio de selección es notable como el acabado plástico de las texturas, realizado artesanalmente por el propio artista. El conjunto de muebles y objetos, donde una bastonera también figura un árbol, así como el vestuario han sido tratados con la impresión de manchas que semejan la refracción de la luz a través del follaje, como si el sol entrara filtrado en la pequeña habitación, o como si todo —y puede ser otra intención— estuviera oculto bajo camuflaje. A ambos lados del escenario grandes paneles son portadores de un collage de fotos de la época, tratadas como erosionadas por el tiempo; en los encajes, tapicería y adornos se advierte la labor artesanal de la vieja Ana mencionada en el discurso dramático.

La música, del mismo modo contribuye a transmitir los estados emotivos de los personajes y de las situaciones, mientras las luces colaboran en la creación de espacios, el decursar del tiempo y subrayan la acción dramática para expresar cambios en los sucesos o destacar aspectos de la interpretación.

El trabajo de actuación se distingue por lograr delinear los caracteres singulares del conjunto de viejas amigas y del reverendo. El joven soldado, contrafigura de la obra, interpretado por Gaspar González se halla todavía en proceso de ajustes. Inicialmente el actor dotó a Tommy de un tono excesivamente agresivo para su primer encuentro con la anciana; después varió esta concepción hasta plasmar durante su presentación en el Festival a un muchacho necesitado ante todo de afecto; la irritabilidad quedó eliminada. Considero éste un mayor acercamiento al personaje pero no creo excluyente su agresividad como testimonio de la guerra injusta en la que se ve envuelto o por su condición de huérfano carente de ternura.

El punto focal de la representación está localizado en la encarnación de la vieja dama por Silvia Planas, actriz que sobrepasa la octava década de vida y sin embargo resulta cada vez más joven como artista. La suya es una Ana Dowey profundamente humana: abochornada al ser descubierta, luego picaresca, más tarde resignada, siempre estremecida. La ternura domina su actuación y, junto a ella, la sobriedad. Es particularmente conmovedora cuando con un largo silencio recibe las medallas del hijo muerto en la guerra, su meditación sobre el hecho y el dolor más hondo expresado sin concesiones, con depurada maestría en el control de las emociones. De la imagen conseguida dimana una lección de humanidad y de sincera y profunda honestidad artística.

Obra: La vieja dama muestra sus medallas / **Autor:** James M. Barrie / **Dirección artística:** Vicente Revuelta / **Escenografía y vestuario:** Leandro Soto / **Luces:** Pedro Remírez / **Música:** Enrique González / **Principales intérpretes:** Silvia Planas, Gaspar González, Leónor Borrero y Eugenio Domínguez entre otros / **Grupo:** TEATRO ESTUDIO

Santa Camila de La HABANA VIEJA

Raquel Carrió

Santa Camila de La Habana Vieja, de José R. Brene, no requiere mayor presentación: un fabuloso éxito de público en 1962, una de las obras que se ha mantenido en el repertorio de grupos profesionales y aficionados durante más de veinte años, y un clásico indiscutible de la dramaturgia cubana revolucionaria.

La puesta en escena de la obra que veintidós años después de su estreno presenta Teatro Estudio bajo la dirección de Armando Suárez del Villar tiene las virtudes que garantiza un colectivo de experiencia en el ejercicio teatral: cuidadoso desempeño del director, actuaciones meritorias y notables en algunos casos, y en general, un nivel profesional que no sorprende tratándose de un grupo que se ha caracterizado por su rigor artístico. Sin embargo, cabe decir que algo más se esperaba... algo que quizás tiene que ver con las nuevas experiencias que un clásico —casi una leyenda— puede ofrecer con el paso del tiempo.

LA CAMILA ORIGINAL

Las razones que explican el éxito de *Santa Camila*... hay que buscarlas, en principio, en el texto mismo. Dos líneas o direcciones fundamentales caracterizan la dramaturgia cubana de la década del sesenta: la visión crítica del pasado prerrevolucionario desde la perspectiva que brinda el proceso activo de su transformación, y las complejas manifestaciones de este proceso en la vida y la conciencia de los grupos sociales. Las dos

primeras obras que Brene estrena se inscriben en estas direcciones. En *Pasado a la criolla* el dramaturgo ofrece una visión crítica de la realidad prerrevolucionaria y en *Santa Camila*... aborda el difícil proceso de transformaciones tomando como escenario el mundo del solar habanero, sus tipos y rasgos característicos. Hay, desde luego, una tradición de teatro vernáculo, popular, que respalda el intento. Pero lo novedoso reside en la manera en que, sin darle la espalda a lo mejor de la tradición y aprovechando sus recursos (Brene se considera heredero de una tradición vernácula y defiende su obra como legítimo "sainete de solar"), el dramaturgo logra un producto nuevo, renovador, y en esa medida una de las piezas que inauguran la escena revolucionaria.

La obra aborda el tema del enfrentamiento entre los viejos valores arraigados y las nuevas concepciones de la realidad que imponen actitudes y opciones definidas. Se trata, en esencia, de un conflicto de ideas centrado en la lucha entre lo viejo y lo nuevo y la posibilidad de transformación de la vida y la conciencia de los personajes. Pero su carácter renovador no descansa solamente en el plano temático, de contenido, sino además en la manera en que se integran los aportes de la tradición a un tratamiento novedoso del género. Lo primero que sorprende en el texto es la conjunción de un ambicioso proyecto de ideas con un género cuyas estructuras tradicionales escasamente sostenían un conflicto elemental, mero pretexto para el desarrollo de otros componentes (el chis-

te, la parodia, el juego escénico, el muestrario de tipos, la música, el baile, etc.). Sin embargo, en *Santa Camila*. . . el esquema se invierte: aparece reducida la funcionalidad de estos componentes a favor de un desarrollo del conflicto central. Las entradas de Rudy y María Cristina, las bufonadas de Pirey y Bocachula, e incluso las expresiones rituales del machismo o la santería, no constituyen el centro de la pieza sino puntos de referencia enlazados con la tradición, desplazados ahora del plano central a funciones de ambientación, enriquecimiento, caracterización, o conexión de las escenas. De hecho, el centro de la acción lo constituye el enfrentamiento ideológico de dos mundos antagónicos y las opciones que ello implica, aunque el proceso de transformación de Nico pierda en ocasiones fuerza frente a la excelente caracterización de Camila y el mundo del solar. Se ha dicho que hay en la obra un desequilibrio debido a que el objetivo fundamental es la transformación de Nico, el "necesario" protagonista; pero Camila se roba el centro y el título. Camila y el solar: imágenes de lo conocido frente a la idea —todavía un poco informe— de lo nuevo en surgimiento, por conquistar. En realidad, hay trazos más y menos firmes. Hay la pelea entre imágenes hechas y lo que se trata de apresar, hacer prevalecer, y en algunos casos todavía no es una imagen plenamente objetivada. Puede haber, además, un recurso facilista en la relación Nico-Leonor; como si fuera imprescindible recurrir al esquema amoroso para sustentar una evolución del personaje. Hay, en fin, ingenuidad, sencillez, para resolver los problemas técnicos que el tema planteaba y que la tradición de un teatro popular no entregaba con un grado mayor de elaboración.

Pero la audacia y el aporte de *Santa Camila*. . . residen precisamente en el logro de abordar un tema nuevo, prácticamente inédito en la dramaturgia cubana, y hacerlo desde un género tradicionalmente marginado de los "grandes temas", con un escaso arsenal de posibilidades técnicas para el debate de ideas y el desarrollo de un conflicto social. En cualquier caso,

queda claro que la obra de Brene no es una mera recreación del mundo del solar. Las expresiones del machismo o la santería (que caracterizan a los personajes protagónicos, y en conjunto, al universo de valores representado) son elementos conformadores de uno de los polos de la acción. De otro lado, con trazos más o menos nítidos, con mayor o menor objetivación de la imagen, están el mundo nuevo de la fábrica, El Triunfador, los nuevos caminos y experiencias. Y es esta polarización —explícita en el texto— lo que establece la validez de un conflicto dinámico sobre la imagen estática.

QUE HACER CON LOS CLASICOS

Hay dos opciones fundamentales ante un problema que enfrenta el teatro contemporáneo en cualquier latitud: una defiende el llamado "respeto a los clásicos", entendiéndose por ello la reproducción más o menos exacta del texto original (o primeras representaciones); la otra parte del principio de que una obra artística —si verdaderamente lo es— resiste el paso del tiempo justamente porque es capaz de asumir sentidos sucesivos, cada vez más amplios y complejos, acordes con los requerimientos y posibles lecturas de los nuevos tiempos. En el primer caso se defiende una suerte de misión historicista, pieza museable que si bien es capaz —por su valor reproductivo— de aportar conocimiento y, desde luego, virtuosismo artístico y deleite, corre el riesgo de lastimar una contemporaneidad actuante, un diálogo vivo con el espectador que no es, o no debe ser, el mismo. En el segundo caso hay gradaciones: no se trata de "escribir una nueva obra" sino, partiendo de ella, lograr un hecho artístico nuevo. Los métodos pueden ser variados y abarcar desde un trabajo de remodelación del texto (caso más complejo) hasta, respetando su integridad, extraer nuevas significaciones y posibilidades expresivas no ajenas, sino potenciadas en él. En todo caso, el factor común es la acción de una nueva perspectiva histórica y estética frente a la obra, lo cual supone analizar

sus contenidos y significaciones desde nuevos puntos de vista que revelen otros medios expresivos y formas de comunicación; en suma, un nuevo lenguaje.

No se trata de que un camino invalide la utilidad de otro. Pero es perfectamente posible que una puesta en escena de *Hamlet*, *Tartufo* o *Seis personajes en busca de un autor* (sin que ello altere la grandeza de los textos) nos pueda resultar —por la ineficacia de su lenguaje— bien envejecida, carente de actualidad, o francamente aburrida. Podría resolverse el problema alegando reservar a los clásicos para público "culto", "conocedor", etc. Pero no cabe duda de que sería una solución falsa. Se trata entonces de revitalizar, de hacer que los clásicos sean legibles en un lenguaje artístico contemporáneo, actual, que exprese por extensión, capaz de asumir sentidos sucesivos y satisfacer una nueva sensibilidad no sólo en lo que se refiere a las ideas sino al sentido del espacio, el tiempo, la caracterización de situaciones y personajes, la originalidad de las imágenes. Y esto que parece comprensible tratándose de un Shakespeare, un Moliere, o un Pirandello —aún cuando se salven las distancias— ¿no es también válido para los productos más representativos de nuestra dramática nacional?

En tiempos de continuas y rápidas transformaciones, el concepto de "actualidad" evidentemente redefine su espacio. *Santa Camila...* es una obra de la dramaturgia cubana contemporánea, pero esta clasificación no sería suficiente si no se tiene en cuenta que en veinte años que median de su estreno a acá el público cubano ha transformado esencialmente su concepto del mundo, ha enriquecido su experiencia histórica y artística, y ha adquirido un profundo conocimiento de las relaciones entre los cambios sociales y los procesos de conciencia. Suficiente, para entender que la tragicidad y la fuerza mayor en "La Camila" están en la desgarradura que supone el tránsito de un mundo de valores a otro, en la difícil asunción de un nuevo tiempo dejando atrás los lastres y visiones

del pasado. En otras palabras: lo que de *Santa Camila...* ha crecido con el tiempo es aquello de lo que todos hemos sido partícipes: la necesidad y la experiencia de una transformación humana. Desde este punto de vista, puede afirmarse que una lectura actual del texto enfatiza la línea del conflicto central, la contradicción entre los viejos valores arraigados y la fuerza de los nuevos caminos. Lejos de implicar una adulteración de los significados iniciales, esta perspectiva funciona como un elemento clarificador y enriquecedor del texto, punto de partida para el hallazgo de soluciones escénicas novedosas. Nuestro vino no es tan amargo, si se mira bien, pero se puede hacer mucho mejor.

EL PASO DEL TIEMPO

Si en la obra de Brene es perceptible un desequilibrio a favor de la imagen de Camila y el mundo del solar y un debilitamiento en las motivaciones y el proceso de transformación de Nico, unido al esquematismo del personaje de Leonor, ya se precisaba que están dadas en el texto las posibilidades para un tratamiento más complejo del conflicto. En términos de locaciones, están el solar y sus atributos. Pero está, además, el mundo de la fábrica cuya experiencia —aunque fallida— será fundamental en la definitiva evolución de Nico. Plantearse la puesta en escena de la obra absolutizando uno de sus polos de acción no contribuye a su enriquecimiento ni es, en esencia, fiel a las intenciones y potencialidades del texto. En lugar de mostrarse escénicamente —y en teatro la imagen objetivada tiene siempre mayor fuerza que lo meramente relatado— la confrontación de los dos mundos en pugna de manera visible, actuante, se opta por la omnipresencia de la casa de Camila y los restantes planos y lugares de la acción transcurren sin el menor apoyo escenográfico, sin efectos de ningún tipo que logren diferenciarlos y comunicar su significación. La impresión que recibe el espectador —tal vez independiente de los propósitos del director y el colectivo— es que

lo único realmente de interés es el conflicto Camila/Ñico en su sentido íntimo, subrayándose la lucha entre el machismo y la sumisión, y con fuerza especial, el ritual de la santería, su presencia y continuo despliegue en escena.

Conviene precisar: no se trata de una extrapolación. Estos elementos están realmente contenidos en el texto y tampoco es el caso negar la importancia que tienen para el desarrollo de la acción y la riqueza de ideas y valores en juego, así como el alto nivel de teatralidad que pueden alcanzar, lo cual es aprovechable. Pero la obra es más rica precisamente porque no sugiere sólo una recreación de estos elementos, sino ella misma se inserta en un raigal enfrentamiento entre el universo de valores que conforma y el incipiente surgimiento de valores contrarios. Al absolutizar o conceder mayor presencia escénica a uno de los polos, la pieza pierde la fuerza de su contradicción fundamental con lo cual se debilita el carácter dinámico del conflicto y se enfatiza la visión estática. Ocupa entonces el plano central el universo de las viejas imágenes, el ritual que no deja de resultar atractivo pero no constituye una visión progresiva con respecto a los significados iniciales.

Frente a "La Camila" quizás habría dos posibilidades no del todo irraconciliables: reproducir —enriqueciéndolo, agotando al máximo sus significaciones potenciales— el esquema original, por sí mismo mucho más complejo que lo que la puesta en escena refleja en esta ocasión, o la proyección de un gran espectáculo, suerte de homenaje en el tiempo que, desde luego, igualmente integraría la multiplicidad de planos y significados legibles en el texto. Creo que el resultado no alcanza ninguna de estas opciones y en esa medida quizás asistimos a una "Camila" empobrecida, empolvada o deslucida por el tiempo, una imagen estática que ha perdido el dinamismo de sus buenos años, seguramente su mayor valor.

Se podrá alegar que la puesta se propone simplemente reproducir el texto en su ver-

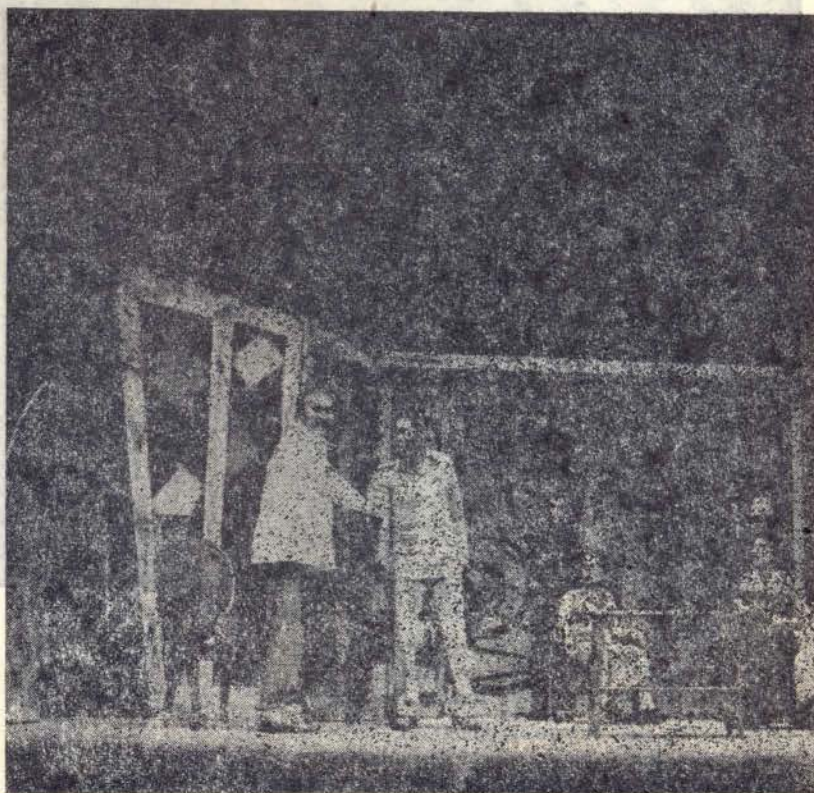
sión original, con recursos "tradicionales", y es respetable. Sin embargo, dos objeciones serían las siguientes: reinterpretar un texto no supone atenerse a su literalidad, sino agotar sus potencialidades en el tiempo; y segundo, el oficio teatral descubre cada vez con mayor fuerza en los últimos años la primacía de las imágenes sobre lo relatado. Lo que Brene quizás no podía resolver en términos de imagen en los años sesenta (nótese que las escenas de la fábrica son comparativamente más débiles y que las experiencias de Níco a bordo de El Triunfador son relatados, no "actuadas" en el texto) puede ser actualmente rescatado —desde una perspectiva más lúcida y en posesión de medios teatrales más eficaces— a partir de soluciones escénicas que, al par de ofrecer una visión más rica y compleja de la problemática, satisfagan requerimientos estéticos más elevados.

No se trata de pedir "peras al olmo". Preservar a los clásicos es hacerlos nuestros contemporáneos. Pero ello supone dos gestos: enfrentar el reto que supone la reinterpretación, la lectura desde los nuevos tiempos, y concederle definitivamente a la experimentación artística el lugar que le corresponde en el trabajo creador. Afortunadamente, ya viene siendo entre nosotros casi un lugar común algo que no siempre se tenía en cuenta en años anteriores: sin audacia, sin continua experimentación de los medios expresivos no hay, no puede haber progreso y desarrollo artísticos. Teatro nuevo o nuevo teatro en Cuba, como en cualquier parte, es aquél que afirme sus raíces en las perspectivas de su tiempo, visiones que enriquezcan el pasado mediato o inmediato, y se adentren en la búsqueda de nuevos métodos y sistemas expresivos que son, en definitiva —si realmente eficaces— nuevas formas de comunicación.

Al texto de Brene le corresponde no sólo el mérito de abrir y desbrozar una temática, sino el de plantear la necesidad de una renovación de los recursos expresivos con respecto a la tradición. Aunar los esfuerzos por desarrollar un teatro popu-



● **Un techo para la lluvia,** creación colectiva de Cubana de Acero, bajo la dirección de Helios Fernández, aborda diferentes momentos de la lucha ideológica librada por el movimiento obrero cubano.



● **La barbacoa:** cuestionada por la crítica, aclamada por el público.



● Entre las mejores actuaciones fue distinguida la de Silvia Planas, quien recibió la placa correspondiente de manos del maestro Atahualpa del Cioppo, también homenajeado —junto a Manuel Galich— por los teatristas cubanos.

© 1975 by the Cuban Theatre Association
All rights reserved.

LOS HIJOS DE LA VITRINA

Rine Leal



Cuando comenzó la representación de *Los hijos* de Lázaro Rodríguez Paz, por el Conjunto Dramático de Ciego de Avila, pensé que estaba frente a una obra rústica, diseñada, con un seguro acento campesino, llena de nobles intenciones, pero al mismo tiempo con una concepción dramática que no prometía ir más allá de un sainete costumbrista, con sus gastados conflictos familiares, y el guateque como *deus ex machina* final. Bien, pensé, no todo es enteramente culpa del autor, sino de esa falsa tradición cuyas raíces yacen en la óptica colonialista del XIX y que aún nos golpea

con malvada insistencia gracias a algunos escritores, intérpretes, y por supuesto, la TV. Me acomodé como pude en un improvisado asiento (estaba en Cubana de Acero, durante el Festival de La Habana '84) y acopí paciencia en espera del aplauso final, mezcla de paternalismo crítico y silencio cómplice.

Pero según avanzaba la acción, comencé a sentirme entusiasmado. El esquema inicial desapareció súbitamente y surgió, con limpieza y fuerza, uno de las representaciones más importantes del Festival. Des-

cubrí, alborozado, el planteamiento de la temática campesina en un nuevo nivel dialéctico, el uso de fórmulas realmente populares, la sinceridad del verdadero realismo, la contradicción en el seno de lo nuevo, y la ubicación de la obra en una línea de desarrollo dramático de nuestra escena en la Revolución, que la hacía surgir en su momento oportuno. Cuando terminó la representación, estaba conquistado por completo por la obra de Lázaro Rodríguez.

En primer lugar me apasiona su conexión con usos y modos del teatro campesino que lo emparentan con los sainetes de Juan José Guerrero y el bufo del XIX. Sólo que ahora estamos ante auténticas expresiones populares y no con un producto costumbrista, falso y sensiblero, escamoteador de los conflictos reales. La obra es simple, directa, lineal, convencional en su estructura y desarrollo, pero posee situaciones y caracteres que tipifican la vida rural, más allá de un color local que pudiera malograr el producto final. El tono de inconfundible guateque, el choque de moralidades, la presencia de arquetipos campesinos (la abuela, el vecino, el padre) y su diálogo directo y convincente, logran un auténtico ambiente de veracidad rural que permite un adecuado nivel de interpretación al situar la acción en su contexto real. La obra es popular sin concesiones, campesina sin localismos, realista sin falsedades.

Pero *Los hijos* alcanza su verdadera significación cuando aparece el motivo de la tierra, con el que supera el punto de giro que marcó en 1971 *La vitrina* de Albio Paz. Como adivino que ésta es una afirmación más que comprometedora, trataré de clarificar mi opinión.

Hasta el teatro de Paz, en los primeros años de la década del 70, el tema campesino se adscribía a la propiedad individual de la tierra. A partir de *Alma guajira*, en 1928, pasando por *Cañaveral* (1950), el destino del campesino estaba ligado a su tierra, y la lucha fundamental era la defensa de su propiedad, siempre amenazada. Las contradicciones se ofrecían entre el bohío y los que arrebataban su pedazo de tierra, un conflicto antagónico que terminó



por congelarse en una retórica explícita a fuerza de repetirse. Las leyes de Reforma Agraria de 1959 y 1963, al entregar la tierra al campesino, dieron punto final a esta concepción del tema agrario. Ocho años después, en 1971, *La vitrina* abría un estadio superior, tanto en el tratamiento del tema como en la estructura de la obra teatral y la participación del público. Lo que se discute entonces es el paso a los planes de desarrollo económico, y la entrega voluntaria de esa misma tierra que otorgó la Revolución, a cambio de la mudada a las nuevas comunidades y la conversión del campesino en obrero agrícola asalariado.

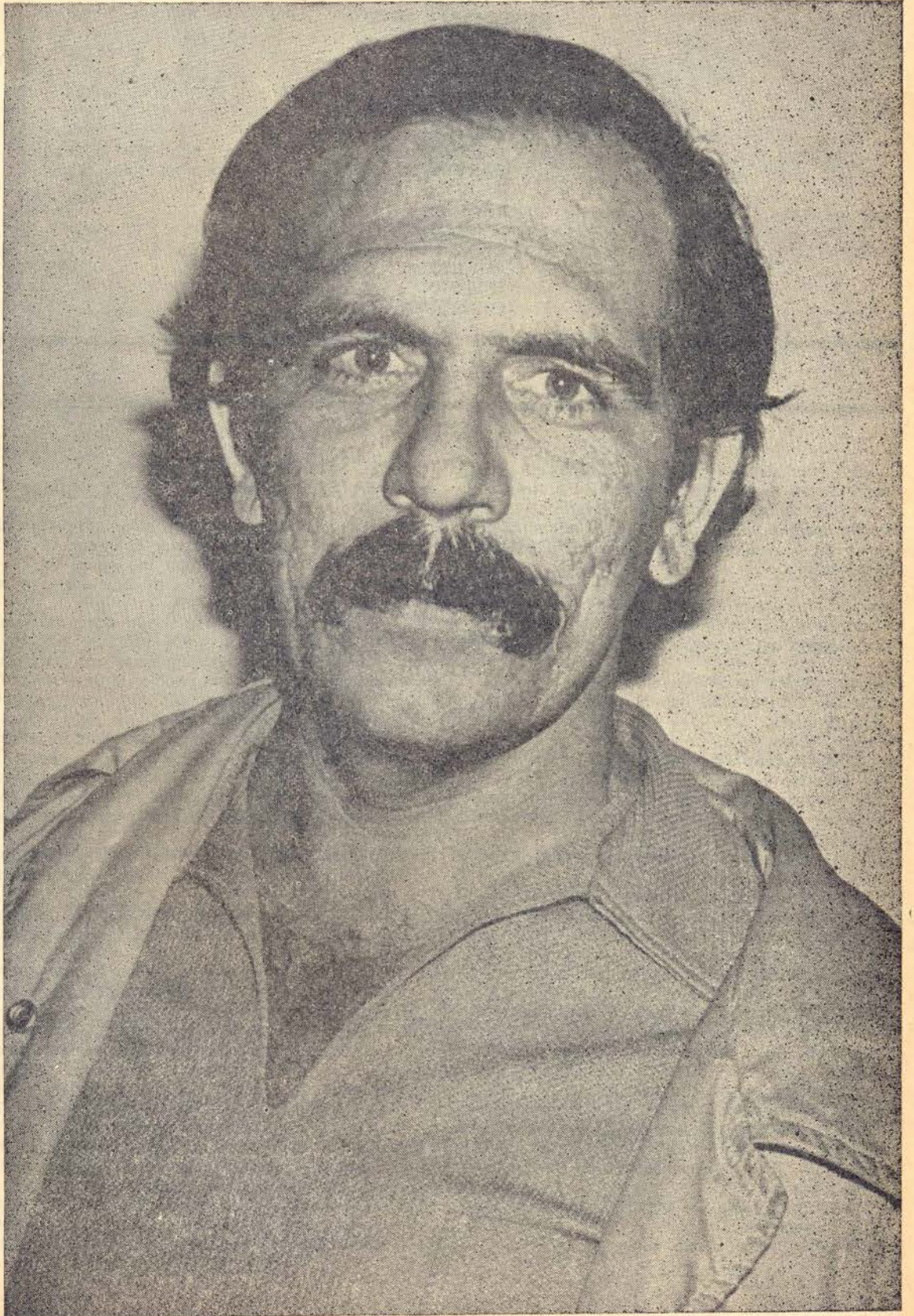
Entre otros méritos, *La vitrina* demuestra que la entrega de la tierra no elimina la posibilidad de conflictos, sino que sitúa el mismo en el interior de la masa campesina, lo hace implícito, y lejos de posiciones antagónicas refleja la lucha entre lo nuevo y lo viejo con una clara perspectiva crítica de futuro. Ya no se planteaba el derecho a la tierra, sino la necesidad del cambio de conciencia del campesino y su desaparición gradual como productor individual, lo que conducía inexorablemen-

Libreto Libreto Libreto No.2

LOS HIJOS

Lázaro Rodríguez

LÁZARO RODRÍGUEZ PAZ nació en Ciego de Avila en 1949. Desde hace once años es actor del Conjunto Dramático de Ciego de Avila. Ha escrito **Caliente caliente que te quemas**, estrenada por este mismo colectivo, **Un delegado al Congreso, Como anillo al dedo** y **Los hijos**. Ha obtenido durante los años 81, 82 y 83 el Premio de los Talleres Literarios y el Premio "17 de Mayo", de la ANAP, en 1981 y 1982.



PERSONAJES:

DANIEL
DIOSDADO
DIOSMEDES
ERMINIA
LUCRECIA
CARMITA
RAUL
YEYA
SANDALIO
CABEZA DE JICARA
ALBERTO
ERNESTO
EUSTAQUIO

PRIMER ACTO

La obra comienza en el patio de una casa de campo. Se ve la fachada de la parte de atrás de la casa, al centro, la puerta. En el primer plano derecho aparece una bomba de agua, al centro un barril y en el izquierdo puede aparecer cualquier útil de campo.

(Aparece en escena Erminia cosiendo un embudo de tela para colar miel. Lucrecia, fumando un mocho de tabaco, está secando una lata de 5 galones).

ERMINIA. ¿Ya la secó, vieja? *(Se refiere a la lata)*
LUCRECIA. Bien sequita que la dejé, ésta es pa' colar la miel.

ERMINIA. ¡Mire vieja, ya vienen!

LUCRECIA. *(Lucrecia se inclina hacia atrás)*. Déjeme echarme pa' acá, que no quiero que me den un picotazo. *(Entran a escena Diosmedes, Sandalio, y Eustaquio, vienen con instrumentos de castrar colmenas)*.

ERMINIA. Huy, huy *(Espantando las abejas)* ¡Diosmedes, échale humo!

LUCRECIA. ¡Niña, no se te ocurra venir pa'cá!

DIOSMEDES. No armen ese aspaviento que entonces sí que las van a picar.

EUSTAQUIO. Vieja, no tenga miedo que los picazos de las abejas, son buenos pa' la reuma.

LUCRECIA. ¡Vaya al diablo! Reuma ni reuma.

SANDALIO. Erminia, eche pa' cá que vamos a empezar a colar *(Se va para dentro)*

DIOSMEDES. ¡Vieja traiga la lata pa' los panales!

LUCRECIA. Venga a buscarla usted, mire qué cosa *(Diosmedes va y la busca)*

ERMINIA. Tomen estos paños, pa' que tapen las otras latas, a ver si se van las abejas *(Sandalio busca el cubo)*.

DIOSMEDES. ¡Oigame, campanilla de la buena! ¡Qué clase de miel!

SANDALIO. Mire vieja, los mejores panales se los estoy escogiendo.

EUSTAQUIO. ¡Cargaos que están, sí señor!

LUCRECIA. Me voy a colar café.

ERMINIA. Sí, vaya, mi vieja. *(Lucrecia entra en la casa)*.

DIOSMEDES. No hay cosa que más me guste del campo, que el día de castrar colmenas.

EUSTAQUIO. A mí del campo me gusta to'.

ERMINIA. Y entodavía hay gente que entregan la tierra y se van pa' el pueblo.

DIOSMEDES. Erminia, busca donde echar la cera.

SANDALIO. El campo es muy sabroso, pero hoy día, hasta en el mismo campo hay que tratar de vivir como la gente del pueblo. *(Entra Erminia)*.

EUSTAQUIO. Pues qué va, pa' vivir aquí, yo por lo menos, pa' sentirme bien, sigo con el farol y la lámpara, si me pusieran adelantos de esos, me iba a sentir mal. Yo soy criollo de cepa.

ERMINIA. Ay, no diga eso Eustaquio, que lo bueno es lo bueno, a mí me gusta el campo, yo he vivido toda la vida en él, pero si se puede modernizar...

DIOSMEDES. Bueno, antes ni se podía hablar de eso, pero ahora está aquí mismo en nuestras manos.

SANDALIO. Ya yo y el viejo nos decidimos, somos doce socios y por ustedes dos, se está esperando.

EUSTAQUIO. Conmigo por lo menos que no cuentan ¿Y qué tú dices de eso Diosmedes? *(Botan los panales ya colados)*.

DIOSMEDES. Yo, yo no quería decir esto pero...

Yo sí me voy a meter en la Cooperativa, na' más estoy esperando los muchachos que me vienen graduados de técnicos, eso va a ser una sorpresa grande pa' los muchachos ¿eh, vieja? *(Sandalio y Eustaquio cambian)*.

ERMINIA. Sí señor, uno se gradúa de mecánico de equipos y el otro, Diosdado, de técnico veterinario. *(Se va a tapar los cubos)*.

EUSTAQUIO. Yo no les quito sus ideas, de toas maneras, vamos a seguir siendo vecinos, y por los muchachos me alegro de corazón. ¡Qulén

- me lo iba a decir, cará, así que ya se van a graduar? *(Comienza a echar los panales, al terminar se va a secar las manos).*
- DIOSMEDES. O ya están graduados, porque en la última carta del mes pasao...
- SANDALIO. Oígame Diosmedes, esos van a ser los dos primeros técnicos de nuestra cooperativa.
- DIOSMEDES. Muchacho, si yo na' más que los estoy esperando pa' empujarle la noticia a Raúl.
- ERMINIA. Contento que se va a poner mi hermano, pero no se lo vamos a decir hasta que los muchachos no lleguen, tenemos pensado hacer una parranda.
- LUCRECIA. Aquí está el café, y fuerte que lo hice, aprueben. *(Se lavan las manos y toman).*
- DIOSMEDES. Muchachos, gracias por la ayuda, esas latas que quedan ahí llévenselas y repártanlas entre las otras gentes.
- EUSTAQUIO. Diosmedes, que to te salga a pedir de boca y en cuanto lleguen los muchachos me avisan.
- SANDALIO. Y yo voy tumbando, adiós vieja chula. *(Le tira un beso a Lucrecia).*
- LUCRECIA. Adiós, renacuajo. *(Entra Lucrecia con las tazas).*
- DIOSMEDES. *(Recogiendo los útiles junto con Erminia).* Tú sabes lo que es el tiempo que los hemos tenido fuera, bueno, ya ahoritica mismo van a vivir y a trabajar con nosotros. *(Llega Ernesto, vecino y amigo de la casa).*
- ERMINIA. Tengo unas ganas de ver a los muchachos.
- ERNESTO. Buenos días por aquí.
- ERMINIA. Buenos días.
- DIOSMEDES. ¿Qué dice Ernesto Gómez, caray?
- ERNESTO. Na' que venía de pasada y dije déjame darle una vuelta ahí a los González.
- DIOSMEDES. ¿Qué hay de los suyos?
- ERNESTO. La vieja, matunga como siempre, la hija y los hijos en el pueblo, y por aquí: ¿cómo está la gente?
- ERMINIA. Lucrecia por allá dentro y los muchachos están al llegar.
- DIOSMEDES. *(Llama)* Lucrecia, Lucrecia, aquí está Ernesto Gómez, traiga un buche de café *(Se lleva el cubo de miel)*
- LUCRECIA. *(De adentro)* Hoy no estoy pa' viejo.
- ERNESTO. Esa vieja pepilla como siempre.
- ERMINIA. ¿Candita ya parió, Ernesto?
- ERNESTO. Sí, óigame una hembra de ocho libras, ella está bien y el marido arrebatado de contento.
- DIOSMEDES. ¿Y Rolando? *(Erminia se lleva el cubo).*
- ERNESTO. Se casó otra vez el muy condenao. Yo que pensaba que iba a venir otra vez pa' cá, pa' la finca, pero que va, ese le dió cuatro tiros al campo igual que los dos mayores *(Sale Lucrecia con una jicara en la mano)*
- LUCRECIA. ¡Vaya, viejo verde! *(Trae el café)*
- ERNESTO. ¡Ey! ¿Cómo anda la vieja más guapa de to' Caimito?
- LUCRECIA. Aquí, como siempre, dispuesta pa' lo que sea *(Entra Erminia)*
- ERNESTO. No me lo diga dos veces, mire que yo entodavía fajo más que un buey con resabio.
- LUCRECIA. ¡Buey con resabio! *(Ríe y entra para la casa)*
- ERMINIA. ¡Qué par de viejos!
- DIOSMEDES. ¿Así que el muchacho se le resistió a volver otra vez pa' la finca?
- ERNESTO. Sí señor, figúrate la vieja y yo solos qué vamos a hacer.
- ERMINIA. Ernesto, pero usted todavía está fuerte *(Erminia entra en la casa)*
- ERNESTO. Sí, pero la vieja se pone triste pensando en los nietos, hasta la he cogido con sus lagrimitas, ella que siempre ha sido tan fuerte; y yo pues tengo dos dolencias, los muchachos por un lado y por el otro, tener que irme del campo, no poder volver a ver más los amanceres, dejar de oír el canto de los gallos, el olor del viento, el aroma de la tierra acabada de arar, es duro, compadre, tener que irse del lugar donde uno ha vivido toda la vida, pero imagínese... Si entrego la tierra y me voy al pueblo, lo hago por la vieja.
- DIOSMEDES. ¿Y por qué no la convence y se mete en la cooperativa? *(Erminia entra a escena)*
- ERNESTO. Ya hemos hablado de todo esto, pero qué va, está atacá en la idea de irse, como una yunta de bueyes en una serventía. Oiga, compadre, ya que me habla de eso ¿Ustedes se van a meter en la cooperativa?
- DIOSMEDES. En cuantico lleguen los muchachos me enrolo.
- ERMINIA. ¡Hum! Y que ya están al caer.
- ERNESTO. ¡Qué cosa más linda! Miren que esos muchachos le han salido buenos a ustedes.
- ERMINIA. Pero usted tampoco se puede quejar, Ernesto.
- ERNESTO. No son iguales, Danielito y Diosdado cuando han venío de pase, lo mismo se prenden con una yunta de bueyes, que con una guataca, que le dan una mano a cualquier vecino aquí, muchachos de sangre y además que se les ve que les gusta el campo.
- DIOSMEDES. Bueno si los mira por ahí, es verdad, desde chiquiticos que no levantaban dos cuartas del suelo, ya estaban prendíos ayudándome.
- ERNESTO. Los míos, apenas caminaron por una calle del pueblo no quisieron saber más de terraplén, ni de turroneas; Rolando llegó al pueblo con la sombra del sombrero en la frente y los ariques en las patas y ahora si lo ven no lo conocen.
- DIOSMEDES. Que eso se lleva en la sangre.
- ERMINIA. Ernesto, y de como se hayan criado, que usted fue muy mano suelta con ellos.
- ERNESTO. Era la vieja, que siempre decía que eran muy vejígos pa' la guataca.
- ERMINIA. Por eso mismo, si el trabajo no se les enseña desde chiquitos...
- ERNESTO. ¿Y cómo cuando se becaron, trabajaban como unos mulos?
- ERMINIA. Porque ahí se les enseña.
- ERNESTO. Y el pueblo Erminia, en el pueblo lo tienen to'. ¡Ah caramba, qué tarde me ha cogío,

miren eso; bueno, despídame de la vieja, caray, con lo que tengo que hacer entodavía. *(Levanta el saco para irse cuando se oye una voz del lejos que llama)*

CARMITA. Erminia, Erminia.

LUCRECIA. *(De adentro)* Erminia, te llaman por el portal.

ERMINIA. ¿Quién es?

LUCRECIA. *(De adentro)* Carmita, la maestra de la cooperativa.

ERNESTO. Prepárate Diosmedes, que cuando vayas pa' allá, esa es la que te va a dar clases.

ERMINIA. Dile que entre y que pase pa' acá. *(Aparece Carmita en la puerta del patio)*

ERNESTO. *(Vuelve a poner el saco en la tierra, se quita el sombrero y saluda)* Buenas, preciosa.

CARMITA. Muy buenas, abuelito.

DIOSMEDES. ¡Pero qué guapa se le ha puesto la hija a Florencio! ¡Caramba! Es toda una mujer.

ERMINIA. ¡Ay! ¿Qué dice la maestra? ¿Qué le trae por aquí, maestra?

CARMITA. Yo, que voy a ver la niña de Eustaquio Ramírez, a ver qué le pasa, que lleva dos días sin ir a la escuela.

DIOSMEDES. Eustaquio hará un rato que salió de aquí.

ERNESTO. *(Se dispone a coger el saco)* Bueno, familia.

CARMITA. Espéreme y así me acompaña, Ernesto, y además se entera de la sorpresa que traigo.

ERMINIA. ¿Una sorpresa?

ERNESTO. Si el problema es enterarse *(Baja el saco)*

DIOSMEDES. Bueno, si es una sorpresa, muy bien venida que sea.

ERMINIA. ¿Bueno y cuál es esa sorpresa?

CARMITA. Pues Miguelón, el marido de Pancha, que maneja el camión de la Cooperativa...

ERMINIA. Sí, sigue, sigue...

CARMITA. Se enteró que yo tenía que pasar por aquí, y me dijo que les dijera que vio a sus dos hijos en Camagüey y que...

DIOSMEDES. ¿Y qué?

CARMITA. Que llegan mañana por la mañana.

ERMINIA. ¡Niña, mi vida! *(La abraza y la besa)* ¡Qué clase de noticia más buena! ¡Lucrecia, vieja!

DIOSMEDES. ¡Oígame, que bueno cará; ahorita estoy matando la lechona!

LUCRECIA. *(Sale asustada)* ¿Qué pasa, qué pasa?

ERMINIA. *(La coge por los brazos y la aprieta)* Que mañana llegan los muchachos.

LUCRECIA. ¡Alabao, mi niña! *(Se dirige a Carmita)* ¿Tú trajiste la noticia?

ERMINIA. Sí, vieja *(Lucrecia abraza a Carmita)*

LUCRECIA. Pues mañana va haber cantaleta, le, le, le, lo, lo. *(Comienza a cantar décimas y baila con brinquito cómico)*

ERNESTO. ¡Así que mañana están aquí!

DIOSMEDES. Viejo, lo que hace falta es que vire, para que me ayude y me traiga la parrilla.

ERNESTO. Ahoritica mismo estoy de vuelta, vamos Carmita.

ERMINIA. Oiga y se lo dicen a los demás, que a mis muchachos hay que esperarlos con una buena parranda.

LUCRECIA. Y usted, prepárese pa' mañana *(Le hace gestos de baile)*
Al otro día por la mañana.
Esta escena se desarrolla por un trillo, cerca de la casa de Diosmedes; entran Daniel y Diosdado.

DIOSDADO. Ni un paso doble más *(Se quita la mochila, se sienta y se seca con el pañuelo)*
Vamos a coger un diez.

DANIEL. ¡Ay, no puedo más!, tú fuiste el de la idea *(Se acuesta boca arriba, poniendo la cabeza en el maletín)*

DIOSDADO. Me parece mentira haber terminado. DANIEL. Y a mí.

DIOSDADO. ¡Compadre, terminamos!

DANIEL. *(Parándose)* Se acabó la beca, los horarios, el reglamento, los profesores. *(Rien, se abrazan y se vuelven a sentar)*

DIOSDADO. Yo pensaba que este día no iba a llegar nunca.

DANIEL. Felicidades técnico en vacas.

DIOSDADO. *(Seco)* Igualmente, mecánico.

DANIEL. Huele.

DIOSDADO. ¡Ah! Sí, ese es el mangal que ya está florecido.

DANIEL. *(Parándose)* ¡Eh! ¿Y aquí no estaba la cerca que lindaba con los González?

DIOSDADO. *(Parándose también)* ¡La arrancaron!

DANIEL. Dale que ya nos falta poco *(Coge el maletín)*

DIOSDADO. Espérate, déjame quitarme el bando de guizos estos.

DANIEL. Tú sabes que tenía ganas de ver el campo.

DIOSDADO. ¡Ah! ¡Yo a los viejos!

DANIEL. Dale, vamos.

DIOSDADO. Oye, ¿y por qué habrán quitado la cerca, eh?

DANIEL. No sé.

DIOSDADO. Y entonces, nosotros...

DANIEL. Tú crees que el viejo va a dejar la tierra.

DIOSDADO. No, yo no creo que...

DANIEL. Dale, apúrate *(De lejos se oye la música)*
Oye, tú ¿no oyes? Les dieron el recado.

DIOSDADO. Nos están esperando, compadre *(Sale corriendo)*

DANIEL. Tú no llegas primero que yo más nunca *(Le sigue atrás)*
La escena comienza mostrando el frente o portalón de una casa de campo. Está el pequeño grupo de tocadores al lado derecho y diseminados en distintos lugares los otros campesinos, amigos de la casa. Las botellas y el cubo están en una mesa que puede estar ubicada al lateral izquierdo; el puerco se estará asando en el patio, o sea, queda fuera de escena.
En la escena aparecen Erminia, Lucrecia, Diosmedes, Raúl, Yeya, Sandalio, Ernesto, Eustaquio, Carmita y músicos.

ERMINIA. ¿Y el puerco, cómo va, Diosme?

DIOSMEDES. Bien, allá dejé a Ernesto Gómez.

ERMINIA. Ay viejo, estoy nerviosa, tócame aquí pa' que tú veas. *(Señalando el corazón)*

LUCRECIA. *(Se dirige a los músicos)* ¡Ay, por qué no tocan otra caringa?

ERMINIA. Mamá, vieja, tú no te cansas; espérate un poco, que ahora ellos están probando el saoco.

SANDALIO. Vieja, ¿cuántos ronazos se ha dado?

LUCRECIA. Hoy sí que... *(Tira una trompetilla)* no hay quien me aguante.

EUSTAQUIO. Vieja, cuidao, no se embulle con el saoco, mire que eso trepa como el carburo.

RAUL. Diosmedes, ven acá.

DIOSMEDES. ¿Te sirvo un trago?

RAUL. Echa pa' acá *(Diosmedes realiza el pedido, se lo lleva y éste se lo toma)* Bueno, ya los muchachos que están graduados.

DIOSMEDES. Sí señor, tenemos veterinario y mecánico.

RAUL. Oyeme Diosmedes, tú te darás cuenta lo necesario que...

DIOSMEDES. Bueno, de eso después vamos a hablar.

RAUL. Yo lo que quería...

DIOSMEDES. Después podremos hablar. Bueno, déjame darle una vuelta a la cochinata y de paso le llevo un trago a Ernesto. *(Ya cuando va rumbo al patio)*

CARMITA. *(Gritando casi)* ¡Diosmedes, no se vaya!

DIOSMEDES. ¿Qué, qué?

CARMITA. Mire, mire, ahí vlenen, ¿no son ellos?

DIOSMEDES. ¡Claro que sí, Erminia, ya están aquí, corre!

ERMINIA. ¿Por dónde? ¡Lucrecia! Raúl!

RAUL. Ave María, pero qué grande se me han puesto.

DIOSMEDES. *(Abrazándolos)* Mis muchachos, cará.

DANIEL. ¡Viejuco!

ERMINIA. A ver, déjame abrazarlos *(Los abraza y los besa)*

DIOSDADO. ¡Mi viejita! *(Besan a Erminia)*

DANIEL. ¿Dónde está abuela?

LUCRECIA. ¡Aquí estoy ziji! *(Daniel le da dos nalgadas)*

DIOSDADO. ¡Mi viejita! *(Besan a Erminia)*.

LUCRECIA. Pero qué chulos se me han puesto mis nietos caramba.

RAUL. ¡Muchachos, caramba! *(Los saluda)*

DIOSDADO. ¡Sandalio!

SANDALIO. ¿Qué es lo que hay, compadre? *(Se saludan)* Oye, pero a ustedes de guajiro no les queda ni un pelo.

DANIEL. ¡Tía Yeyal

YEYA. Mis sobrinitos *(La besan)*

DIOSMEDES. *(Llamando a gritos)* ¡Ernesto, Ernesto! *(De lejos)*

ERNESTO. ¿Qué es lo que es?

DIOSMEDES. Que ya están aquí, deje eso y venga pa' acá. Ahí está Ernesto Gómez.

DANIEL. ¡Carmita!

CARMITA. ¡Daniel! *(Se saludan)*

DANIEL. ¿Estás estudiando?

CARMITA. No, estoy trabajando.

DANIEL. ¿Dónde?

CARMITA. Aquí.

DANIEL. ¿Aquí, de qué?

CARMITA. En la cooperativa, yo soy la maestra.

DANIEL. Mira Diosdado, aquí te presento a la maestra.

DIOSDADO. ¿Entonces, ya terminaste?

CARMITA. Estoy haciendo el Servicio Social.

ERNESTO. *(Apareciendo por un lateral del frente de la casa)* Ladrones de melones.

DIOSDADO. *(Lo abraza)* Viejo verde.

DANIEL. *(A Carmita)* Un momento *(Se dirige al viejo y lo besa)* Nos agarraste con los melones porque Diosdado se le metió entre ceja y ceja, en vez de dos llevarnos tres.

ERNESTO. *(Se detiene a observarlos)* Diosmedes y Erminia, yo no se los decía a ustedes, miren pa' eso, a ver, respóndanme ¿parecen guajiros nacíos y criaos aquí en el campo?

LUCRECIA. *(Coge por un brazo a Ernesto)* ¡Venga pa' cá la caringa esa, y que cante to' el mundo!

ERNESTO. *(Trata de explicar)* El puerco, el puerco que se quema.

DIOSDADO. ¿Están asando un puerco?

ERNESTO. Lo estamos asando Diosmedes y yo.

ERMINIA. Este guatequito lo teníamos organizado pa' cuando ustedes llegaran.

RAUL. Baile con la vieja, Ernesto, que yo le voy a dar vueltas al puerco.

SANDALIO. Ernesto, si Rosalía te coge...

ERNESTO. Ella desde ayer está pa' el pueblo ¡Qué venga esa música! *(Comienzan a tocar y los dos viejos arrancan a bailar; esta música debe ser una verdadera caringa; los demás cantan y palmean; Raúl se dirige al puerco; Daniel va para donde está la maestra y Diosmedes reparte ron. Ya terminando la caringa el viejo pide relevo, termina la caringa y Lucrecia sigue brincando)*

EUSTAQUIO. ¿Qué, viejo? ¿Está cansado?

ERNESTO. No, no, ya estoy mejor.

LUCRECIA. *(Ríe)* Si le suelto una caringa más lo revienta *(Entran de nuevo al portalón Raúl y Diosdado)*

ERNESTO. ¿Va bien el negocio?

RAUL. ¡Cómo está quedando eso! Le aparté un poco el braserío nada más.

DIOSMEDES. Bueno, ahora to el mundo eche pa' acá, que tengo que darles una noticia. *(Todos se agrupan)* Pues oigan, como ven, mis hijos han llegado los dos graduados y esto ha sido un gran regocijo, vaya, que hoy es el día más feliz de mi vida, este era el momento que yo estaba esperando pa' decíles a todos, que yo, Diosmedes González, con toda su familia, voy a unirme a la Cooperativa *(Se produce una gran alegría, Daniel y Diosdado se miran)*

RAUL. ¡Venga un abrazo! Yo esperaba esto de ti, tú no sabes lo contento que se van a poner los otros cooperativistas con la noticia.

ERMINIA. *(Abrazando a Diosmedes)* Ay, qué feliz me siento vlejito. *(Diosmedes le da un beso y abraza a sus dos hijos, uniéndose los cuatro)*

DIOSMEDES. Bueno, esos músicos que toquen, que voy a buscar las otras botellas *(Se dirige a la casa y la música arranca)* A ver, déjame entrarle los maletines.

(La música pasa ahora a un segundo plano)

RAUL. A ver, qué dicen mis sobrinos de esto, ¿están contentos o no?

ERMINIA. ¡Tienen que estar contentos, no!

DIOSDADO. Mire tío, nosotros no sabemos todavía, dónde nos van a ubicar.

DANIEL. Si fuera aquí no había problema, pero tenemos que estar dos años donde se nos asigne *(Diosdado lo mira con reproche)*

RAUL. Yo como Presidente de esta Cooperativa, puedo pedirlos.

DANIEL. Eso no es así, tío.

RAUL. Pero díganme la verdad ¿a ustedes les gusta la idea o no?

DANIEL. Bueno...

ERMINIA. ¡Cómo no les va a gustar, Raúl!

DIOSDADO. Mire tío, esto está a veintisiete kilómetros de Ciego de Avila y a ocho de la carretera, si nosotros nos quedamos aquí, nos enterramos.

RAUL. ¿Y si los mandan más lejos?

DIOSDADO. Nos enterraremos más, pero...

RAUL. Pero ustedes tienen que trabajar, ya ustedes son técnicos.

DIOSDADO. Yo quiero ser más que eso, y si me quedo aquí no lo podré ser.

DANIEL. Nosotros ahora tenemos el doce...

RAUL. Pero porque ustedes se quedan trabajando en el campo, no quiere decir que no puedan seguir sus estudios.

DANIEL. Mamá, no te pongas así.

ERMINIA. Ustedes se han hecho unos poblanos.

RAUL. Diosdado, la cooperativa va cogiendo fuerza y no será ahora, pero se aspiran muchas cosas.

DIOSDADO. Usted puede entendernos mejor que papá, ¿tenemos razón o no?

RAUL. Pa' decirte la verdad, la tienen y no la tienen, cada cual tiene que entender el tiempo que le toca vivir y el papel que deben jugar en él. A principios de la Revolución, el campo era un bohío, un candil, dos bueyes y un pecho abierto pa' el futuro; ahora es más que eso, por otra parte, es probable que el pueblo nos haya cogido la delantera pero...

DIOSMEDES. ¡Eh! ¿Pero qué hacen ustedes aquí paraos como estacas?

ERMINIA. *(Nerviosa)* ¡Ah!; estábamos conversando del trabajo y los estudios, eso.

DIOSMEDES. ¿Qué les parece lo de la cooperativa?

RAUL. Bueno Diosmedes, ellos en realidad no saben a dónde los van a mandar todavía.

DIOSMEDES. Ah, no.

DANIEL. Papá, ¿usted se incorporó a la cooperativa por nosotros?

ERMINIA. No mijo, ya eso él lo tenía pensado.

DIOSMEDES. Pero caramba, vaya, ya yo creía que ustedes venían directo pa' acá.

DIOSDADO. Papá, si nosotros no nos podemos quedar aquí y ya usted está viejo, ¿por qué no entrega la tierra y pide una casa en el pueblo?

DIOSMEDES. ¿Cómo pa' el pueblo? ¿Pero cómo yo me voy a ir pa' el pueblo muchachos? Yo na' más que tengo cincuenta y un años y estoy duro como un jiquí; ¿eh, vieja, yo le he dicho o usted me ha visto a mí algún achaque? Además si no los ubican aquí, de seguro que quedan cerquita y después con brincar pa' la cooperativa tienen ¿Verdad Raúl?

RAUL. *(Un poco contrariado)* Sí, después con el tiempo.

DANIEL. Bueno Diosdado, la verdad es que ahora papá no va a estar sólo, eso es lo bueno que tiene la cooperativa.

DIOSDADO. Pero de todas formas, usted contaba con nosotros ¿Es o no es?

DIOSMEDES. Y entodavía cuento con ustedes.

DIOSDADO. Si nosotros seguimos una carrera, va a pasar mucho tiempo, y cuando terminaremos, seguro que para aquí no volvemos.

RAUL. Bueno, nadie sabe.

DIOSMEDES. Pues entonces oigan la razón mía, yo pa' el pueblo no voy a coger, y pa' mi entender ustedes le han cogido miedo al campo.

DIOSDADO. Nosotros no hemos dicho eso.

DIOSMEDES. Entonces lo que ustedes aprendieron...

RAUL. De todas formas ellos tienen que trabajar.

DIOSMEDES. Todo en la vida hay que hacerlo con amor, hasta el trabajo.

DANIEL. Y quién le dijo a usted que a mí no me gusta lo que hago, lo que aprendí.

ERMINIA. Dejen esa discusión, hoy es día de fiesta ¿no?

Vamos, vamos entonces para que se diviertan, vamos viejo.

DIOSMEDES. Sí, yo vengo pa' cá ahora mismo, voy a mudar los carneros.

RAUL. Vamos pa' ayudarte.

(Los muchachos se incorporan a la fiesta y Erminia un poco triste entra en la casa.)

SEGUNDO ACTO

DIOSDADO. Hoy no parece domingo ¿eh?

DANIEL. ¿Cómo?

DIOSDADO. Eh, ¿A dónde tú estabas?

DANIEL. ¿Qué tú decías?

DIOSDADO. Que hoy no parece domingo.

DANIEL. Ya llevamos una semana, aquí en la casa.

DIOSDADO. Y a mí me ha parecido un año.

DANIEL. Pues a mí se me ha ido como agua.

DIOSDADO. Claro, Carmita.

DANIEL. Carmita de qué, chico.

DIOSDADO. ¿Que no, y hasta te le brindaste para chapearle la parte de atrás de la escuela?

DANIEL. Y eso qué tiene que ver.

DIOSDADO. Tiene que ver mucho, porque tú desde Camagüey me estás tratando de dar la vuelta, hablando del trabajo al lado de la casa y ahora Carmita...

DANIEL. Pero Carmita qué pinta en todo esto.

DIOSDADO. Figúrate to' eso hala; ahora enamora a quién te saca de aquí.

DANIEL. Y quién te dijo a tí que yo estoy enamorado, ella me gusta, pero de ahí a enamorarse.

DIOSDADO. Un kikiri, un kikiri es lo que te falta.

DANIEL. Bueno chico, eso es un problema mío.

DIOSDADO. ¿Entonces tú has pensado quedarte aquí?

DANIEL. Y si lo pienso, ¿qué?

DIOSDADO. Pero Daniel, tú eres bobo, aquí hay una sola Carmita, en el pueblo hay cien.

DANIEL. En la cooperativa, ahora es distinto.

DIOSDADO. Pa' mí que tu sabías lo de la cooperativa.

DANIEL. Yo no sabía nada.

DIOSDADO. Tú no le has dicho al viejo que te quedas.

DANIEL. Se lo digo cuando sepa que no lo hago por Carmita.

DIOSDADO. Pero mira Daniel, piensa que tú sólo eres un técnico, que todavía puedes aspirar a algo mejor.

DANIEL. Y a tí todavía no se te quita de la cabeza la Arquitectura.

DIOSDADO. Todavía.

DANIEL. Pero eres un técnico veterinario. *(Lo empuja y cae de nalgas)*

DIOSDADO. Por desgracia.

DANIEL. ¿Qué tú piensas hacer entonces?

DIOSDADO. No sé, pero por lo pronto aquí no pienso quedarme... Ah... ahorita vienen Sandalio, Alberto, el primo de nosotros y el hijo de Yeya.

DANIEL. ¿Quién, "Cabeza de Jícara"?

DIOSDADO. Sí, me dijeron que hoy venían para acá; y traen la grabadora de Alberto.

DANIEL. ¿Todavía está en la Mercante?

DIOSDADO. Sí señor, la vieja va a matar dos gallinas.

DANIEL. Entonces vamos a tener una descarga campesina *(En eso sale Lucrecia)*

LUCRECIA. Vaya, café pa' mis nietos.

DIOSDADO. Muchas gracias, a ver un beso.

LUCRECIA. ¡Eh!, por ahí viene uno con un radio.

DANIEL. Esa es la gente.

LUCRECIA. ¿Quiénes?

DIOSDADO. Sandalio, Jícara y Alberto.

LUCRECIA. ¿El que está en los barcos?

DANIEL. *(Gritando)* ¡Cabeza de Jícara! *(Entra Cabeza de Jícara delante casi corriendo)*

CABEZA J. Entra, mi socio *(Se saludan)*

DIOSDADO. Alberto, compadre.

ALBERTO. Mi primo, cará.

SANDALIO. *(Con una botella en la mano)* Tócate. *(Todos estos saludos se harán hablando muy alto por el volumen de la Grabadora emitiendo música moderna)*

LUCRECIA. ¡Alabao! Bajen el tareco ese.

CABEZA J. ¡Abuela!

(Sandalio agarra a Lucrecia y la hace bailar la música moderna, los demás corean y bailan al compás de la música.)

ERMINIA. *(Sale al portal)* ¡Ave María, se formó! Muchachos, que matan a esa vieja... *(Bajan la grabadora y saludan todos a Erminia)*

DIOSDADO. Vieja, preparáanos un saladito ahí *(Ponen la botella en el portal y los cinco se sientan)*

ERMINIA. Venga mamá, para que me ayude *(Entran las dos)*

DANIEL. ¿Vas a estar muchos días por aquí, Alberto?

ALBERTO. El barco lo estamos pintando ahí en Nuevitás, Bueno, ¿y ustedes, qué?

DIOSDADO. Nosotros, embarcados, el viejo se metió en la cooperativa.

SANDALIO. Lo mejor que hizo, que cará.

CABEZA J. Pon el *Cassette* de Oscar de León.

DIOSDADO. Vámonos esta noche para Ciego.

ALBERTO. Para el hotel.

SANDALIO. ¿Y en qué viramos?

DANIEL. Cojan un taxi.

CABEZA J. A esa hora los taxis no entran hasta aquí.

ALBERTO. Venimos mañana.

SANDALIO. Yo tengo que trabajar mañana.

CABEZA J. Y yo tengo un compromiso.

DIOSDADO. Eso es lo que yo digo ¿Tú ves lo que pasa si nos quedamos?

CABEZA J. Si fuera sábado, sí.

LUCRECIA. Aquí está el saladito.

DIOSDADO. Abuela, traiga vasos para acá.

LUCRECIA. Ven acá, ¿y pa' mí no hay na'?

SANDALIO. Traiga el suyo también. *(Lucrecia sale)*

ALBERTO. Yo sí voy a Ciego.

DIOSDADO. Nos vamos esta tarde.

CABEZA J. ¿Y cómo está la calle? ¿Tú vas a ir también Daniel?

DANIEL. No.

DIOSDADO. El tipo está cogio. *(Aparte a los demás)*

DIOSMEDES. *(Entrando con una guataca en la mano)* ¿Qué dice esa juventud?

SANDALIO. ¿No se va a tomar un trago Diosmedes?

DIOSMEDES. Hoy no estoy pa' tragos.

DIOSMEDES. Porque yo me metí en la cooperativa pensando en el bienestar de ustedes y en el de todos, porque íbamos a tener técnicos. Pregúntale a Sandalio, lo contento que yo me puse, cuando me enteré que ustedes ya venían con su graduación; ese fue el día más feliz de mi vida y cuando llegan la respuesta que me dan es que entregue la tierra pa' irnos pa' el pueblo.

DANIEL. Usted de eso no nos había hablado, el problema de nosotros es la ubicación.

DIOSMEDES. Yo sé muy bien, cuál es el problema de ustedes. *(Sale)*

LUCRECIA. Vaya, aquí están los vasos.

ALBERTO. Así que ustedes quieren irse pa' el pueblo.

DANIEL. Para donde se nos asigne.

SANDALIO. Para mí que ustedes le cogieron miedo al campo, como Alberto.

ALBERTO. Yo no le cogí miedo al campo, yo me fuí a estudiar y me seleccionaron pa' la marina.

CABEZA J. Bueno y sí la ubicación de ustedes fuera aquí.

DANIEL. Mejor para nosotros.

DIOSDADO. ¿Mejor en qué?

SANDALIO. Aquí es mejor, están en su casa, aquí todo el mundo los conoce, de estar en otro lado, están aquí.

DIOSDADO. Sí, pero quedarme aquí...

CABEZA J. Eso es lo que ustedes no quieren.

ALBERTO. Mira Jícara, lo que pasa, que cuando alguien de aquí deja el campo, todo el mundo comienza a hablar.

CABEZA J. Mira cacho de guajiro, déjate de bobearía, que tú te metiste ahí, huyéndole al campo.

ALBERTO. Envidia, eso es envidia.

SANDALIO. Miren pa' eso: gafas, llaverito, pullover, parece una alcarroza.

CABEZA J. Alcarroza no, carroza, animal.

DIOSDADO. Y si no lo hublera hecho estaría igual que ustedes.

SANDALIO. ¿Y cómo estamos nosotros?

DIOSDADO. Ustedes, son dos cangres.

CABEZA J. Cangre, ¿por qué? Nosotros estudiamos igual que ustedes.

SANDALIO. Además, aquí hay radio, televisión, nosotros estamos al día igual que la gente del pueblo.

ALBERTO. Coño Sandalio, parece mentira que tú no entiendas lo que nosotros estamos diciendo.

CABEZA J. Que nos coma el león, pero tenemos peso, tenemos jama.

DIOSDADO. Eso sólo no es la vida.

ALBERTO. No sólo de pan vive la gente.

DANIEL. Sí, pero la gente sin pan, tampoco puede vivir.

CABEZA J. Entonces to' el mundo pa' el pueblo a comer libros.

SANDALIO. Y cuando se acaben los libros, nos comemos las casas, las calles, las fábricas, los barcos, los centrales, porque aquí en Cuba, sino hay agricultura, no hay nada de eso.

DANIEL. Pon música y está bueno ya de tanta discusión, nunca nos vemos, hoy hemos coincidido y miren la tångana que se ha armado.

SANDALIO. Bueno que no se discuta más. (*Refiriéndose a Alberto*) Guajiro, enciende la grabadora.

ALBERTO. Oye fíjate, guajiro...

CABEZA J. Guajiro y bien. (*A Diosdado*) Y tú también guajiro, aquí to' somos guajiros.

DANIEL. Enciende, enciende que yo vengo para acá ahora (*Se da un buche y entra*)

DIOSDADO. El tipo invitó a Carmita a almorzar hoy aquí en la casa.

SANDALIO. ¿Y ya son novios, tú?

DIOSDADO. No sé, él no me ha dicho nada.

CABEZA J. (*Al compás de la música*) Tan, tan, tan, tan, ése, mira (*Se hace señas en el pescuezo*) quedó aquí.

DIOSDADO. ¿Qué tú quieres decir?

CABEZA J. Que se nos casa, compadre.

ALBERTO. Miren aquella que viene allá, ¿no es Carmita?

SANDALIO. Ella misma.

CABEZA J. Sss, cállense, dejen que llegue (*Los cuatro se levantan y Jícara se adelanta a recibir a Carmita, la trae diciéndole que no hable*)

CARMITA. (*Y entre ellos en susurro*) ¿Qué?

CABEZA J. Espérate un momento (*La lleva para un lado de la casa como escondiéndola, los cuatro vienen a sentarse en el portal*) Sube la grabadora, llámalo, llámalo...

DIOSDADO. Daniel, Daniel.

DANIEL. (*De adentro*) ¿Qué?

DIOSDADO. Ven acá un momento, corre.

DANIEL. (*Saliendo*) ¿Qué es lo que es?

CABEZA J. Compadre, usted se ha echado un pomo de esencia arriba.

ALBERTO. ¿Tú no estás esperando a Carmita?

DANIEL. Sí. ¿Y qué? ¿Para qué me llamaban?

LUCRECIA. (*Saliendo*) Mira Daniel, el pañuelo.

(*Cabeza de Jícara se levanta y le cierra los ojos a Daniel.*)

DANIEL. ¿Pero qué pasa?

SANDALIO. (*Haciendo señas a Carmita para que salga*). Ya, Jícara.

CABEZA J. Vaya, ahí la tiene.

DANIEL. ¡Qué barbaridad! (*Avanza hacia ella*) Buenos días, maestra.

CARMITA. Miren que ustedes son malos.

LUCRECIA. (*Besando a Carmita*) Mire usted, cual era el corre, corre.

SANDALIO. Déjale la grabadora.

DIOSDADO. Vamos, vamos, abuela.

LUCRECIA. Le voy a traer un poquito de café.

CARMITA. Dígale a Ermínia que estoy aquí (*Lucrecia entra y Daniel y Carmita se quedan solos*)

DANIEL. (*Mirándola*) ¿Y eso que viniste sola?

CARMITA. Yo no le tengo miedo a las vacas.

DANIEL. (*Sin dejar de mirarla*) ¿Tú sabes que esa trenza te queda muy bonita?

CARMITA. Muchas gracias.

DANIEL. (*Como buscando que decir*) ¿Y tú misma te la haces?

CARMITA. Sí... (*Se miran los dos, Carmita cambia la cara y lo justifica mirándose las uñas*)

DANIEL. (*Buscando su atención*) Carmita.

CARMITA. Dime (*Sin mirar*)

DANIEL. Anoche tuve un sueño contigo.

CARMITA. (*Algo cortada*) Sí ¿Y qué soñaste?

DANIEL. Soñé que estábamos en un jardín.

CARMITA. ¿En un jardín?

DANIEL. Sí, y entre los dos estábamos acariciando una flor, y tú preguntabas por qué yo miraba tanto tus manos. (*Daniel le mira las manos*)

CARMITA. ¿Y qué me contestaste?

DANIEL. Yo te respondí que tú tenías unas manos muy delicadas. (*Daniel lentamente le coge una mano*) y que las oía hablar.

CARMITA. ¿Y hablaban de veras? (*Se miran*)

DANIEL. Sí, hablaban de amor (*Carmita esta vez, no esquivaba la mirada*) ¿Podíamos nosotros también hablar de amor?

CARMITA. No sé.

DANIEL. ¿Yo te gusto?

CARMITA. Bueno... *(Daniel la va a besar)*

ERMINIA. ¡Carmita!... pero ¿por qué no entraste pa' la cocina? ¿qué tal, mi vida? *(Va y la besa)*

CARMITA. Bien ¿y usted?

ERMINIA. Ven entra, estoy haciendo un arroz con gallina que te vas a chupar los dedos *(Por la esquina de la casa sale Jícara)*

CABEZA J. ¡Strike!

DANIEL. *(Le va arriba)* Óyeme lo que te voy a decir...

CABEZA J. *(Enseñándole el vaso)* Vine a invitarte a un Strike, un trago, como dice la gente del pueblo.

DANIEL. *(Cogiéndolo por los hombros)* Uno no, diez.

LUCRECIA. Jícara y Daniel, vengan a almorzar y traigan tres taburetes. *(Cogen los tres taburetes y llevan la mesa hacia la parte de atrás)*

La escena se desarrolla también en el portalón de la casa, Diosmedes y Raúl preparando la mesa para el dominó, de atrás se sentirá la música de la grabadora, además comentarios y risas de los muchachos.

DIOSMEDES. Me parece que almorcé demasiado, óigame, me he tenido que abrir el primer botón.

RAUL. Esa Erminia cocina que se pasó. Oye pa' eso, verdad que la juventud es la juventud.

DIOSMEDES. No se cansan, almorzarón y siguen con el brincoteo ese, parecen unos cangrejos retorciós bailando, y yo que decía que la cabra hala pal monte; le ponen un punto guajiro y se desaparecen.

RAUL. La juventud hay que entenderla, Diosmedes.

DIOSMEDES. Permita dios que los manden de Gato Prieto pa' atrás, unos muchachos que se pudieran quedar aquí, cómodos en su casa.

RAUL. Diosmedes tú sabes que yo en parte los entiendo.

DIOSMEDES. Pues yo no, aquí es donde hacen falta.

RAUL. Ellos tienen un mundo por alante.

DIOSMEDES. ¿Ya no son técnicos?

RAUL. Sí, lo son.

DIOSMEDES. Pues a trabajar entonces.

RAUL. Tú no te das cuenta que todavía tienen mil oportunidades, mira ahí tú tienes, el mayor de los Rodríguez que es ingeniero hará como cuatro años, ahora se va pa' la Unión Soviética a especializarse en...

DIOSMEDES. Yo estuviera de acuerdo contigo si no tuviéramos la necesidad que tenemos.

RAUL. Pero no se puede ser egoísta, además, necesidad siempre hay.

DIOSMEDES. ¡Qué carajo!

RAUL. Tú no te le puedes interponer, ellos son los que tienen que decidir; Diosdado mismo nos asistió una vaca, si no llega a ser por él, se muere, traía el ternero atravesado.

DIOSMEDES. Que cará, ¿tu no viste el asco que le dió cuando le metió la mano para sacarle el ternero?

RAUL. Bueno, pero lo hizo. Vamos a llamar a la gente, nosotros dos solos no vamos a jugar.

DIOSMEDES. *(Llamando)* ¡Erminia, Erminia!

ERMINIA. ¿Qué?

DIOSMEDES. ¿No vas a echar una data?

ERMINIA. Sí, voy.

DIOSMEDES. Llama a Lucrecia.

ERMINIA. Está bailando allá atrás.

RAUL. ¡La juventud sola no es la que baila!

ERMINIA. *(Saliendo)* Ya Lucrecia viene pa' acá *(Se sienta)*

LUCRECIA. *(Saliendo al portalón)* Voy contigo, Raúl.

DIOSMEDES. Erminia aprieta, vamos pa' pollona.

SANDALIO. *(Saliendo al portalón)* Déjame buscar pareja, que voy detrás del que pierda.

DIOSMEDES. Pero dejen el aparato ese allá atrás *(Daniel y Carmita también salen al portalón)*

DANIEL. ¡Eh! Vamos atrás.

DIOSMEDES. ¿Todavía usted juega dominó?

ERMINIA. Carmita y Daniel que jueguen de pareja.

LUCRECIA. Vamos a ver si se llevan en el dominó.

DANIEL. Si juega conmigo, ganamos.

RAUL. Mientras piense bien la jugada...

DIOSMEDES. *(Con la ficha en la mano)* Dos que se van *(La tira)*

RAUL. Me paso.

ERMINIA. Me doblo.

LUCRECIA. Dos que se quedan.

DIOSMEDES. *(Fuerte)* Puya *(Sandalio mira para Daniel)* Maestra, acuértese lo de la reunión esta noche.

CARMITA. Sí, ya lo tengo todo preparado.

DANIEL. ¿Qué reunión?

CARMITA. La de la Milicia.

SANDALIO. Mira pa' eso, ya a mí se me había olvidado.

RAUL. Vamos a ver si se puede recoger la gente con el tractor.

DIOSMEDES. Seguimos con el problema.

SANDALIO. Hay que estarlo sacando en segunda y eso cuando le entra.

LUCRECIA. Atiendan al juego, no

RAUL. Eso ha de ser la caja.

DIOSMEDES. Si sigue así, va a ver que llevarlo para Ciego, juega.

RAUL. Si lo metemos allá, no se sabe los días que demora el arreglo, si aquí hubiera... no, no me paso *(Carmita mira para Daniel y salen caminando hacia la esquina del portalón y allí comienzan a hablar)*

(En esta escena están presentes todos los personajes de la obra y pueden aparecer otros, se está organizando la reunión.)

LUCRECIA. A esta mesa no le puede faltar la bandera cubana. ¿Ustedes saben de cuándo es esta bandera?

CARMITA. No ¿cuándo, abuela?

LUCRECIA. Esta bandera me la regalaron a mí unos Rebeldes que iban de paso, cuando nosotros vivíamos por el Lindero del camino real.

ERMINIA. Ahí fue donde nació Diosdado.

ERNESTO. Yo soy testigo de eso, sí señor. *(Entra Eustaquio)*

DIOSMEDES. (A Erminia) Vieja, traéme el otro farol que está en la solera.

EUSTAQUIO. Ernesto.

ERNESTO. ¿Eh?

EUSTAQUIO. ¿No le quedan por allá semillas de habichuelas?

ERNESTO. Sí, me quedan un poco allá en una lata.

DIOSDADO. Sandalio, préstame los fósforos acá un momento. (*Sandalio se los tira*)

RAUL. Bueno, vamos a comenzar, primero debemos explicar que la reunión se ha hecho aquí y no en la cooperativa, porque esta casa queda en el centro de toa esta zona y así la gente ha tenío que caminar menos. (*Aplauden esta decisión*)

Carmita, venga pa' acá, pa' la mesa, pa' que levante el acta. Arriba Diosmedes, cuando quieras (*Diosmedes se para y mira unos papeles*)

LUCRECIA. Yeya, Carmita y Daniel andan medios enamoraitos.

YEYA. No me diga, ¡qué gracioso!, buena parejita que hacen.

DIOSMEDES. Bueno compañeros, esto va a ser una cosa rápida, todos ustedes saben perfectamente, como lo ha dicho Fidel, que hay que estar preparados, para que en caso que los americanos, les da por meter una pata aquí, se encuentren un fusil atrás de cada palo.

LUCRECIA. ¡Candela es lo que van a coger! (*Comentarios*)

DIOSMEDES. Bien, bien y ese es el motivo de esta reunión pa' preguntarles ¿quién está de acuerdo en pertenecer a las Milicias de Tropas Territoriales de esta zona? (*Todos levantan la mano*) Inmediatamente Carmita les entregará a cada uno, su correspondiente planilla. (*Carmita se va a levantar pero Diosmedes la detiene*) Un momentico. (*A los demás*) Además también pedimos que levante la mano, aquel que esté de acuerdo con donar la cantidad de dinero que cada uno pueda a las Tropas Territoriales (*Todos levantan la mano*) (*A Carmita*) Comience a entregar las planillas, maestra (*Carmita comienza a entregar y cuando llega a Daniel y Diosdado que están juntos*) ¡Hey!, un momento, a ellos dos no me les entregue planillas, ellos no se van a quedar aquí, que la llenen en el lugar a donde ellos decidan ir.

DIOSDADO. Oiga papá, no lo tiene que decir de esa forma.

DIOSMEDES. Y en cualquier forma que lo diga, si ustedes se van es que se van.

DIOSDADO. Eso se puede llenar en cualquier lugar.

DIOSMEDES. Ustedes se van y allá es donde tienen que llenar la planilla.

DANIEL. Pero nosotros podemos inscribirnos aquí, eso no tiene nada que ver.

DIOSDADO. Deja, deja nos inscribimos allá.

DIOSMEDES. Bueno pues entonces se pueden ir largando ya.

LUCRECIA. ¡Usted va a ver! ¡Diosmedes!

DIOSMEDES. Diosmedes na, yo hasta aquí no había hablado nada de esto, pero este problema me tiene encendió por dentro; usted sabe lo que es, la Revolución les dio estudios, pero ahora los necesita en el campo y sin el campo ¿de qué se mantiene la Revolución? ¡Eso es lo que ustedes no quieren comprender!

DANIEL. (*Levantando la mano*) Buenó, yo quería... (*Diosdado lo mira*)

DIOSDADO. Mire, nosotros no somos los primeros que dejan el campo.

DIOSMEDES. Ahí es donde yo estaba confundido, en que ustedes no eran igual que los demás.

RAUL. ¡Mire Diosmedes...!

DIOSDADO. Mire papá, entiéndanos.

DIOSMEDES. Yo lo que entiendo es que ustedes no tenían que estar en esta reunión.

DANIEL. Papá, nosotros vivimos aquí.

DIOSMEDES. Eso es lo que ustedes debían pensar.

DIOSDADO. Vamos Daniel.

DIOSMEDES. Eso es lo que debían hacer.

DANIEL. Pues yo no me voy.

RAUL. Mire Diosmedes, esta reunión nosotros no podemos cogerla para discutir problemas particulares.

DIOSDADO. Usted se cree que todavía nosotros somos unos muchachos.

DIOSMEDES. No serán unos muchachos, pero aquí en esta casa mando yo, y se me están largando ahora mismo.

DIOSDADO. Y me voy, qué cará, vamos.

DANIEL. ¿Por qué me voy a ir?

RAUL. Está bueno ya, esto es una reunión y yo no permito una discusión más, y lo que está tratando es una cosa muy seria. Maestra continúe. Oyeme, Diosmedes... (*Mientras la maestra sigue repartiendo las planillas, él habla con Diosmedes*)

TERCER ACTO

Aparece en esta escena Diosdado sentado en el quicio del portalón, limpiando un par de zapatos.

DIOSDADO. Mañana es 30, pasado mañana... ¡qué manera de demorarse este mes! ¿Qué me estará pasando a mí? No hay forma que nadie me quiera entender; yo me quedaré, pero... no, no puedo. (*En eso entran Raúl y Daniel y este último viene con un overol bastante sucio de grasas y aceites*)

RAUL. Pues sí Daniel, ¡ah! (*A Diosdado*) ¿Qué es lo que hay, muchachón?

DIOSDADO. Ahí, bien (*A Daniel*) Te los estoy dejando como espejo.

RAUL. Oígame, el hombre (*Hace referencia a Daniel*) ha dejao ese tractor que truena, y le dió mantenimiento a dos turbinas; muchacho, nos ha resuelto tremendo problema.

DANIEL. Tienen que comprar herramientas.
RAUL. Ya están pedidas, déjame saludar a la gente
(*Entra en la casa*)

DANIEL. Diosdado, estuve hablando con uno de los hijos de Nica y me dijo que en el caso de nosotros el problema de la ubicación puede ser directa por el asunto de la Cooperativa.

DIOSDADO. Ese no sabe nada.

DANIEL. ¿Cómo que no sabe nada? El atiende Educación por el Poder Popular aquí en el Municipio.

DIOSDADO. Bueno y qué tú me dices con eso.

DANIEL. Mira mi hermano, nosotros no estamos tan apurados... mañana vamos a Ciego y planteamos la cosa, empezamos a trabajar aquí y...

DIOSDADO. ¿Cómo tú dices?

DANIEL. Mientras se abren las matrículas.

DIOSDADO. No, yo me voy pa' Ciego.

DANIEL. Hay que ganar dinero, el viejo no nos va a mantener toda la vida.

DIOSDADO. Entonces tú no te vas conmigo.

DANIEL. Entiéndeme esto, si nos vamos para Ciego ahora ¿qué vamos a hacer allá?

DIOSDADO. Bueno a nosotros lo que nos dijeron fue que la ubicación se hacía allá.

DANIEL. Pero nosotros somos hijos de un cooperativista, aquí hay trabajo para tí y para mí, y podemos tener más libertad en todo.

DIOSDADO. Libertad metidos en un monte, que para salir es un fenómeno.

DANIEL. Esa es otra cosa que te tenía que decir. La semana que viene van a empezar a trazar los terrenos para hacer las casas de todos los cooperativistas y se van a hacer pegadas a la carretera.

DIOSDADO. Entonces tú piensas quedarte.

DANIEL. Ah, mira, viene Carmita.

DIOSDADO. ¡Contéstame!

(*Carmita casi corriendo a encontrarse con Daniel.*)

DANIEL. Mi vida te vas a ensuciar (*La besa*)

CARMITA. (*A Diosdado*) ¿Cómo tú andas? (*Le da un beso*)

DIOSDADO. Aquí, bien. Déjame guardar los zapatos (*Entra en la casa*)

CARMITA. ¿Qué le pasa a Diosdado?

DANIEL. Na, que estamos hablando, le dije lo que me había dicho el hijo de Nica, pero...

CARMITA. ¿Se quiere ir?

DANIEL. Sí.

CARMITA. ¿Raúl habló con él?

DANIEL. También, yo sé qué diablos es lo que tiene metido en la cabeza

CARMITA. Todo el mundo no tiene derecho a pensar igual, si eso fuera así todo sería color de rosas.

DANIEL. Diosdado y yo nunca nos hemos separado, siempre hemos sido uno mismo.

CARMITA. ¿Tú te quedas aquí por mí?

DANIEL. Por tí sólo no, por todo, por la Cooperativa, porque yo sé que esto va echar para adelante, porque me siento útil, pero Diosdado no comprende nada de esto; creo que es la primera vez que no nos entendemos.

CARMITA. Quizás también él comprenda que es necesario, pero, ¿ya tú hablaste con tu padre?

DANIEL. No, no le he dicho nada a nadie.

CARMITA. ¿Cuándo se lo vas a decir?

DANIEL. No sé, hoy o mañana.

CARMITA. ¿Y por qué no hoy?

DANIEL. Mañana por la mañana, antes de irnos.

(*La escena será en el campo, Diosmedes está sembrando junto a otros campesinos.*)

RAUL. Oye Diosmedes, ya hay que ir comprando los efectos eléctricos.

DIOSMEDES. Yo por lo que estoy loco es por el frijiraide.

RAUL. ¡El agua fría, compadre!

DANIEL. (*De lejos*) Papá, papá.

RAUL. ¿Aquel no es Danielito?

DIOSMEDES. El mismitico, se van hoy por la mañana.

RAUL. Por eso te levantaste a las tres.

DANIEL. (*De lejos*) Papá, me hace falta verlo un momento.

RAUL. ¡Caramba, compadre, ahora sí que vamos a tener un mecánico en la cooperativa!

DIOSMEDES. ¡Este sí es mi hijo, carajo!

DANIEL. Papá, Diosdado también es su hijo, y él lo quiere mucho.

DIOSMEDES. Ese se va.

RAUL. Que se vaya no quiere decir que el muchacho no tenga condiciones.

DIOSMEDES. Pero le faltan principios.

RAUL. No señor, yo no estoy de acuerdo con usted, yo conozco bien a Diosdado igual que a Daniel, ahora porque el muchacho decida irse pa el pueblo, ¿por esa razón se va a hablar mal? ¿le vas a negar el afecto de padre?

DIOSMEDES. Me engañó con el asunto de la ubicación, porque yo eso lo averigué bastante bien, ellos dos pueden ser cooperativistas también, yo no soy bobo ni analfabeto.

DANIEL. El de eso no sabía nada.

DIOSMEDES. Entonces ya lo sabe.

DANIEL. Yo fui el que se lo dijo.

DIOSMEDES. Entonces, coño, ¿por qué no se queda?

DANIEL. Usted nos ha virado la espalda, viejo, ahora ya a mí me dió el frente, pero a él también se lo tiene que dar.

RAUL. Ya lo creo.

DANIEL. Bueno papá, piense lo que le dije, ya me tengo que ir.

DIOSMEDES. (*Lo abraza*) ¡Mi hijo, cará!

DANIEL. (*Le da la mano a Raúl*) Acuérdate de las herramientas.

RAUL. No se ocupe de eso.

DANIEL. ¡Bueno! (*Sale corriendo*)

DIOSMEDES. ¡Danielito! (*Daniel se para*) Abajo de la colchoneta, pa' donde yo duermo, ahí hay dinero, coja el que le haga falta.

(*En un trillo a la salida de la casa*)

DANIEL. Espérame Diosdado.

DIOSDADO. (*Se para*) Dale apúrate (*Se miran*)

DANIEL. Vamos.

DIOSDADO. ¿Y tus cosas?

DANIEL. ¿Qué cosas?
 DIOSDADO. Tus maletines.
 DANIEL. Diosdado, yo me quedo en la cooperativa.
 DIOSDADO. Así que te quedas, no.
 DANIEL. Si, me quedo.
 DIOSDADO. ¿Pero tú estás loco Daniel?
 DANIEL. El que está loco aquí eres tú, a ver si te mandan a un lugar más malo que este.
 DIOSDADO. A mí no me van a mandar pa' ningún lugar.
 DANIEL. ¿Cómo tú dices?
 DIOSDADO. Que yo no voy a ubicarme a ninguna parte.
 DANIEL. ¿Qué tú vas a hacer entonces?
 DIOSDADO. Yo voy a renunciar a la ubicación, me voy a quedar en casa de tía y trabajo en lo que sea pa' poder seguir estudiando.
 DANIEL. Pero ¿cómo tú vas a renunciar a lo que aprendiste?
 DIOSDADO. ¿Cómo? renunciando, tú sabes muy bien que eso a mí no me gusta.
 DANIEL. Pero eso fué lo que tú estudiaste.
 DIOSDADO. Lo estudié porque no me quedaba otro remedio, pero yo no soporto ni las vacas, ni las vaquerías, ni los caballos, ni el mismo campo; yo no me voy a pasar toda mi vida pegado a las plastas de las vacas.
 DANIEL. ¡Pero, Diosdado!
 DIOSDADO. Diosdado nada... Mira, si yo me quedo trabajando en esto, no voy a hacer nada que sirva, voy a quedar mal.
 DANIEL. Ahora es cuando vas a quedar mal.
 DIOSDADO. ¿Por qué?
 DANIEL. ¿Por qué no te sacrificas?
 DIOSDADO. Porque yo no me voy a pasar la vida poniendo mi propio ejemplo y por otro lado, cagándome en la hora en que yo estoy aquí y esto no era lo que me gustaba, pero por la necesidad... eso es un oportunismo!
 DANIEL. Yo no te entiendo Diosdado.
 DIOSDADO. Ni yo tampoco te entiendo a tí.
 DANIEL. Coño, pero nosotros somos hermanos, tenemos que entendernos.
 DIOSDADO. Porque tú crees que el que está equivocado aquí, soy yo.
 DANIEL. Creo no, que estoy seguro, además engañaste al viejo, me engañaste a mí.
 DIOSDADO. Yo también traté de engarme a mí mismo en la beca, tres años estudiando una cosa que cada día me gustaba menos, y tú eso sí lo sabías.
 DANIEL. ¿Y por qué no te fuiste?

DIOSDADO. Para no disgustar a la vieja, para quedar bien contigo... pero ya no aguanto más.
 DANIEL. Es una mierda lo que has hecho.
 DIOSDADO. Más mierda has hecho tú, tú si te vas a estancar pal carajo: trabajo, televisor y cama, esa va a ser tu vida.
 DANIEL. Me cago en Dios, Diosdado tú estás equivocado.
 DIOSDADO. Déjame que me destarre sólo.

(Erminia y Lucrecia vienen corriendo producto de la discusión)

LUCRECIA. Pero, ¿qué es lo que pasa, muchachos?
 ERMINIA. ¡Ay, que desgracia! Diosdado, Daniel.
 DANIEL. Este es un comemierda.
 DIOSDADO. Más comemierda eres tú *(Se van arriba, Lucrecia agarra a Diosdado y Erminia a Daniel)*
 LUCRECIA. Ya carajo, está bueno ya, que los dos cogen palos.
 DIOSDADO. El a mí me tiene que respetar.
 ERMINIA. Está bueno ya, ustedes son hermanos.
 DANIEL. Lo que te he dicho es por bien, mala-gradecido.
 DIOSDADO. Y yo te lo agradezco, pero yo pienso de una forma y tú de otra, y eso es lo que tú no comprendes.
 ERMINIA. Bueno está bueno ya, no discutan más, vamos pa' la casa.
 DIOSDADO. No, yo ya me voy.
 LUCRECIA. Bueno dense un abrazo pa' que no peleen más.
 DANIEL. Pero abuela, nosotros...
 LUCRECIA. Que se abracen, carajo *(Daniel y Diosdado se abrazan)*
 DIOSDADO. Yo te quiero mucho Daniel,
 DANIEL. Perdóname, va y después yo te entiendo.
 DIOSDADO. Es mejor que tú te quedas y vayas otro día, no me gustaría ir juntos.
 DANIEL. Coge *(Le da dinero)* A tí te va a hacer falta.
 DIOSDADO. Pero...
 DANIEL. ¡Cógelo!
 DIOSDADO: *(Le da la mano)* Suerte, mucha suerte *(Se dirige a Lucrecia y la besa y después a Erminia)*
 ERMINIA. Cuidate, mijo.
 DANIEL. Y que tú también tengas mucha suerte. *Diosdado sale, Erminia casi llorando va hacia la casa con Daniel y Lucrecia se queda en primer plano.*

FIN



próximo libro:



LA PRIMERA VEZ

Jorge Ibarra



próximo libreto:



LA PRIMERA VEZ
de
Jorge Ibarra

te a nuevas y complejas situaciones dramáticas. Ese es el tema fundamental del teatro de Albio Paz, que culmina, ya agotado, en *Nosotros, los campesinos*, de Orihuela, en 1981.

Pero en *Los hijos* el tema de la tierra y su incorporación a formas superiores de producción está superado desde el primer instante. Creo que esto se logra, de manera magistral, en la segunda escena, cuando los dos jóvenes, al regreso a la casa paterna después de concluidos sus estudios, descubren, sin asombro, reticencia o dolor, que las cercas han desaparecido, mientras se sacuden los pantalones para quitarles la tierra que los ensucia. El conflicto campesino para estos hijos no es ya la propiedad de su tierra, sea individual o social, sino el destino que les espera y del cual se sienten dueños, lo que se plantea como el regreso o no al sitio que los alimentó en el pasado pero que en el presente se muestra como un obstáculo para su desarrollo personal.

Es en este sentido que planteo que estos jóvenes son en realidad "los hijos" de *La vitrina*, y que representan un nuevo salto en la exposición de la temática campesina. La lucha entre lo nuevo y lo viejo está presente una vez más, sólo que ahora lo nuevo (la necesidad de desarrollar las cooperativas agrícolas) está representado por el padre, mientras uno de sus hijos asume el interés individual sobre el colectivo. ¿Pero es realmente así, podemos tipificar esta dialéctica tan compleja de una manera tan simple, podemos banalizar de tal forma un conflicto tan profundo? Lo estremecedor del texto de Lázaro Rodríguez es que muestra tanto la opción del hijo, mecánico tractorista, que se transforma a través del trabajo y la novia, y decide quedarse, como la del otro hijo que abandona la casa y marcha a la ciudad para continuar sus estudios y desarrollar su capacidad intelectual, convirtiéndose en arquitecto, luego de haber estudiado veterinaria, oficio que nunca le interesó. Más que



choque generacional se ofrece el conflicto de dos concepciones de vida, la lucha entre la necesidad social con sus imperativos morales del presente, y la voluntad individual que no debe soslayarse. Aunque el autor se define por el hijo que se queda en la cooperativa, el problema no está resuelto, y la escena final entre los dos hermanos es comprensiva y realista, bien lejana de soluciones preconcebidas o impuestas dramáticamente. En ese sentido *Los hijos* es un detonante para el debate, y es el público el que debe juzgar la acción, que se ofrece ambivalente en su significado final.

Este mismo sentido alcanza la pugna entre los hermanos y la quiebra de la tradicional estructura unitaria de la familia campesina. Sólo que si en *La emboscada* de Orihuela (1978) el cisma familiar era antagónico y conducía al surgimiento de una nueva "familia" no determinada por la sangre sino por la ideología, ahora los hermanos se confunden en un abrazo final, y cada uno parte para su destino, porque ambas posiciones son necesarias y comprensibles. La diferencia entre la abuela y los nietos es notable y ofrece mucho más que el plano costumbrista en que la obra parece moverse a ratos. La abuela es el símbolo de la unidad familiar, que ahora no se destruye sino que clama por comprensión y ayuda, es decir, logra un nuevo escalón que en realidad fortalece el surgimiento de una futura unidad en que se supere el cisma entre campo y ciudad, teoría y *praxis*, trabajo material e intelectual. Por eso la obra no posee un desenlace forzado, condicionado por una falsa o edulcorada visión del presente-futuro, sino que se inserta en el centro de un acelerado proceso de desarrollo social que conlleva desgarramientos, antagonismos e incomprensiones, dictados por la necesidad social. Es precisamente la realidad la que *cerrará* en su momento adecuado la acción dramática de *Los hijos*, la *historizará*, como ha hecho con *La vitrina*.

Espero que el lector comprenda ahora el porqué de mi entusiasmo crítico con *Los hijos*. Poco importa lo poco elaborado de la escritura, su estructura nada novedosa,

los necesarios ajustes dramáticos que el texto demanda, la necesidad de mostrarlo en la escena como un juego campesino que pierde parte de su frescura y encanto comunicativo cuando se transforma en literatura dramática. Juzgar a *Los hijos* sólo en esa dimensión es injusto y estéril, porque sus valores descansan en otro nivel de significado.

Creo que el conflicto fundamental de esta pieza, la lucha entre la necesidad social y la voluntad individual, va mucho más allá de una temática esencialmente campesina y sitúa a la obra en un plano más amplio y profundo. La acción está vista desde la perspectiva de los jóvenes, y como tal no plantea su contradicción en la lucha con los padres, sino en la pugna entre los hijos. Si somos consecuentes con nuestro desarrollo dramático, tanto desde el punto de vista histórico como del teatral, dentro de unos años tendremos en la escena a los hijos de *Los hijos*, en un inacabable proceso dialéctico, cuya espiral refleja el desarrollo de contradicciones superables.

Y ese me gustaría que fuera mi último elogio de esta obra.



● No se paga, no se paga,
de Dario Fo, la mejor oferta
del Teatro 4 de Nueva York.



● El amor no es un sueño
de verano, más allá del
juego paródico sobre el
original de Shakespeare.



● **Nanas de espinas:** la coexistencia de dos poéticas dramáticas, una escrita y la otra física, a través de la visión profundamente vital de La Cuadra de Sevilla.

El teatro en su forma más
de siempre, más allá del
lenguaje verbal, sobre el
plano de la experiencia

MACBETH

Vivian Martínez Tabares

Resulta en extremo difícil evaluar un resultado artístico cuando la concreción escénica, su examen público, no se corresponde con la evolución del proceso creativo. Y no se trata de un fenómeno excepcional en la escena cubana. Con bastante frecuencia, ensayos llenos de frescura, agilidad y fuerza teatral han devenido espectáculos pobres, donde el vuelo se ha trocado en vicio y la florecencia, breve, no ha llegado al destinatario final en el momento adecuado para nutrirse de nuevos bríos. Pero quiero referirme a un caso particular, a un proyecto acelerado en extremo, abortado en plena gestación. Se trata del *Macbeth* de Berta Martínez.

Estrenado en función única para abrir el programa de la sala Hubert de Blanck en el Festival, con apenas un ensayo general pocas horas antes, el viejo proyecto de la destacada directora no pudo alcanzar las perspectivas que provocaban sus presupuestos.

Estrenar en un festival es una experiencia que, por negativa, ningún grupo debe volver a asumir. Desde la privilegiada posición de testigo de las distintas etapas del montaje, y con la vocación crítica de por medio, trataré de interpretar los códigos de *Macbeth*, sus aciertos y sus errores.

En esta primera puesta de la tragedia en Cuba, Berta Martínez partió del texto de

William Shakespeare, a través de la traducción de Luis Astrana Marín, con un propósito exhaustivo de fidelidad al original, con profunda reverencia ante cada parlamento del poeta isabelino, a pesar del término de versión utilizado por los creadores, que se refiere más a soluciones escénicas que a alteraciones textuales. La confrontación con el público de nuestros días demostró que el respeto resultaba excesivo, que era posible, y mejor aun recomendable, podar el lenguaje en aras de la síntesis de la palabra y la imagen, al tiempo que revisar la traducción de construcciones sintácticas difíciles, para favorecer la fluidez y la claridad en el decir.

Con la llamada "tragedia de la ambición", Shakespeare quiso condenar el personalismo, el crimen, la usurpación y el orden feudal que amenazaba con volver a su época con la inminente subida al trono de Jacobo VI. Había pasado el primer período de su creación, lleno de optimismo y espíritu humanista. Berta Martínez amplía el alcance en el análisis sociológico desde un punto de vista contemporáneo. Las notas al programa señalan que la puesta "enfatisa la crudeza de las costumbres, la naturaleza feudal de las relaciones sociales (...) e invita a la reflexión sobre las consecuencias que derivan de la primacía de los Intereses personales y el resquebrajamiento de los principios (...) *Mac-*

beth es casi un testimonio de aquellos tiempos fundacionales del Capitalismo". La dirección recurre a principios brechtianos inherentes a su estilo creador. Su interpretación marxista dota al montaje de un elemento nuevo: las fuerzas del pueblo como clase en la escena, en la constante lucha entre el bien y el mal que impulsa la acción y como contrapunto a la terrible caracterización de los protagonistas. El diálogo entre Ross y un anciano (escena IV, acto segundo), que Shakespeare ubica en el interior del castillo, en un ambiente cortesano, se reproduce en una locación imprecisa pero matizada por la presencia de un grupo de hombres y mujeres humildes. Los criados, portadores de noticias y mensajes, se han fundido en un solo personaje que guía la acción desde dentro, o fuera de ella, con propósito distanciador. Asimismo hay un juego constante de teatro dentro del teatro, una dicotomía entre apariencia y realidad —"Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso" dicen las brujas— con la irrupción de las máscaras de la comedia y la tragedia, y la conducción de la pareja que avisa al principio: "Macbeth", con una articulación muy especial del término en su pronunciación inglesa, que aprovecha la terminación lingual en un *gestus* de repulsión que acompaña siempre al nombre.

El *gestus* es una constante en la revelación de la estructura social de los personajes en conflicto. El oportunista y voluble Ross se mueve de manera sinuosa, reptil, sus ojos acechan siempre en torno; el manejo de la corona por los distintos personajes refleja la codicia subyacente; las manos como garras apuntan a un signo imperial concreto y cargado de significados. Pero el dibujo más logrado está en la representación de Macbeth y Lady Macbeth, pareja de perros de presa, que alcanza su clímax en el "amoroso" encuentro que precede la llegada del rey, donde juntos, con su peculiar integración dual, deciden sus acciones futuras, a pesar de la dubitativa evasión de Macbeth.

Reaparece la actuación frontal que increpa al espectador y lo coloca como puente

en el diálogo entre los personajes, con una actitud más comprometida frente a la realidad teatral.

SINTESIS E INTEGRACION

Con esta puesta volvió Berta Martínez también a esa tendencia de síntesis, de integración de elementos de la cultura nacional a los valores artísticos universales a que se refiriera el crítico soviético Vidas Siliunas recientemente (ver *Tablas* 3/83). Las raíces de nuestra cultura popular tradicional con sus elementos rituales nutrieron la visión de las "hermanas fatídicas", apoyados por la banda sonora con temas incidentales junto a otros creados especialmente para la puesta. Células sonoras medievales, renacentistas y contemporáneas se unen en ritmos de geografías disímiles, para crear ambientes, evocar atmósferas o provocar violentas rupturas. Simples pencas de guano que los actores manejan y transforman en coraza, adorno, barco, bosque o telón; varios tabloncillos rústicos y una alfombra gigante de textura desigual, fueron los elementos escenográficos utilizados. Junto al vestuario de reducidos soportes para los hombres, batas cubiertas por largos flecos de sogas para las mujeres y pelucas y máscaras para las brujas, la propuesta revelaba audacia y capacidad singular para crear bellísimas imágenes con un mínimo de recursos, sustentada por una concepción de búsqueda de cromatismos y texturas de la flora y el sol caribeños. La combinación de estos aspectos con un diseño de luces de proyecciones transversales, salidas de lo profundo del foso que conducía a las habitaciones interiores o contraluces de efectos mágicos, crearon un ambiente de especial riqueza plástica y teatral. Sin duda, el mejor trabajo integral de diseño del Festival. La dirección utilizó el espacio de múltiples maneras: estructuró escenas a partir de la composición de las obras de la plástica universal; reprodujo sus diseños simétricos y rompió con la simetría, creando planos antagónicos o de triples imágenes superpuestas. Las pencas al viento crearon espacios de desaparición y aparición;

con efectos cinematográficos para el difícil montaje de la escena que precede el duelo final entre Macbeth y Macduff, profusa en entradas y salidas de los personajes. Pulsaron emociones y descubrimientos en gestos expresivos. Manejadas rítmicamente ensamblaron un barco de brujas guiado por Macbeth, metáfora del naufragio que sufriría el personaje. Berta demostró que detrás de cada una de sus composiciones espaciales hay un profundo concepto que destierra de la escena ese formalismo gratuito que padecemos a menudo hoy en algunas batallas en pos de la "imagen", con objetivos bastante abstractos.

LA EVIDENCIA

¿Hasta dónde fueron visibles estos propósitos para el público?

En lo que a la actuación se refiere, ciertamente, la precipitada maduración del papel, en un caso, y la carencia de una contrapartida adecuada, en el otro, impidieron que los roles protagónicos alcanzaran un desenvolvimiento orgánico y convincente. Camila Henríquez Ureña cita a George Sampson para referirse al hecho de que ha habido muy pocos intérpretes notables de Macbeth. José Antonio Rodríguez tampoco lo fue. Y no porque al actor le falten condiciones interpretativas, físicas o vocales, sino porque no le dedicó al tremendo papel la carga real de trabajo que demandaba. El angustioso debate entre la culpa y la desmedida ambición del personaje es una tarea suficiente para la capacidad creativa de un actor en un período determinado, pero José Antonio la compartió con personajes de otras cuatro puestas en escena que concurrían al Festival y los efectos del cansancio se hicieron evidentes. Herminia Sánchez lastimó su cuidada escena de la locura, lograda en el trabajo gestual con las manos y la riqueza en acciones físicas de la lectura de la carta, por una dicción atropellada y por momentos, ininteligible. Dos excelentes actores que deben retomar este proyecto. El resto del elenco sufrió también los efectos del paso forzado y a veces no fue

capaz de la entrega total que demandaba la dirección. Es conocida la exactitud que caracteriza las puestas en escena de este artista, su modo de trabajar al actor en la composición plástica de la escenografía de modo que uno y otra se funden, se transmiten vida. No se logró esa integración de modo sostenido. No obstante, es preciso reconocer el trabajo seguro de Florencio Escudero en Banquo, y la perceptible superación que significaron sus papeles de Macduff, Ross y Lady Macduff para Francisco García, Othón Blanco y Nieves Rivoalle, respectivamente.

En el dibujo de la puesta el apresuramiento a que nos referimos, la necesidad de una labor de limpieza y acabado, la falta de tiempo físico que permitiera concretar los hallazgos a cierta distancia, lastraron el montaje de reiteraciones y abigarramientos que resultaron agobiantes para el espectador y debilitaron la carga expresiva. *Macbeth* fue un borrador pendiente de enmiendas, una prueba de galeras sin revisión. Su emplane definitivo será un momento necesario y trascendente para la escena cubana.



(Este trabajo fue premiado en el Primer Concurso de crítica teatral, auspiciado por esta publicación.)

Obra: Macbeth / **Autor:** William Shakespeare / **Dirección:** Berta Martínez / **Diseño de escenografía y vestuario:** Severino Rodríguez / **Diseño de Luces:** Pedro Remírez / **Asesoría musical:** Marta Valdés / **Principales intérpretes:** José Antonio Rodríguez, Herminia Sánchez, Eugenio Domínguez, Florencio Escudero y Aramis Delgado, entre otros / **Grupo:** TEATRO ESTUDIO

el pequeño príncipe

Roxana Pineda Labairo

Redescubrir en un mundo fantástico la fantasía de otra realidad. Hallar la épica a una imaginería que va más allá del plano narrativo. Ubicar la imagen a flor de piel y utilizar el sentimiento para zaherir y distanciar. Recorrer con óptica crítica el horizonte humano. Experimentar un lenguaje escénico y con él convencer que "lo esencial es invisible para los ojos". Todo eso puede ser, en principio, la puesta de *El pequeño príncipe*.

Muchos acuden al teatro a ver la escenificación de la noveleta original, y muchos son los que salen insatisfechos al comprobar que este príncipe, aunque intrínsecamente tiene puntos de contacto con aquél, es otro bien diferente. El valor de la versión reside precisamente en la inconformidad que provoca en el espectador, obligado a enfrentarse a un mundo que, aunque conserve espiritualidad y fantasía, está revestido de un aliento terrenal que abunda en nuestro planeta. Para este principito sigue existiendo esa capa atmosférica donde la poesía ayuda a vivir, pero

a su lado conviven la frivolidad y la esencia de un mundo en decadencia. En la versión de Flora Lauten el texto ha sido bombardeado de principio a fin con un espíritu contradictorio para hacer de cada detalle una clave de distanciamiento, para elevarlo a nivel de símbolo como un medio de trascender los marcos de un juicio literario y establecer este otro, teatral, y cualitativamente superior.

La fragmentación de las situaciones, apropiada por el texto original, ha sido eficazmente utilizada para representar demostrativamente y a base de claves, todo ese mundo.

La emoción juega en *El pequeño príncipe* un papel fundamental. El espectador es despojado de inhibiciones y se establece un nexo indisoluble entre él y la representación. La comunicación directa y al mismo tiempo sobre la base de rupturas, es la condición primera para que la versión sea asumida en su más intrínseco objetivo. El público forma parte esencial del

espectáculo, y para los actores se convierte en un punto de obligada referencia como concepción. Se hace evidente desde el prólogo, donde los actores —como integrantes de la brigada Antonio Maceo— corren a las lunetas en busca de sus familiares. Aquí está la revelación, el momento en que el espectador debe aceptar o no la entrega.

COMO IMAGEN

Didácticamente *El pequeño príncipe* es un gran lienzo donde el hombre recorre el mundo y descubre su presencia en él, como obra apela a los valores más auténticos del ser humano y a la necesidad de su defensa. La actualización de la pieza responde a una realidad específica; definida en tiempo y espacio: la de los niños que fueron arrancados de su suelo y llevados a un mundo ominoso; los "maceitos" que añoran su paisaje. Pero su valor más grande no radica en la anécdota sino en la intemporal idea que desarrolla: el valor humano que es juzgado a cada instante, la presencia del hombre que se eleva al reconocerse y defender su autenticidad.

La imagen teatral está construida a nivel de síntesis, de claves y símbolos que el espectador debe descodificar para revelarse a sí mismo el mensaje. El texto está concebido en función de esa imagen rica en forma y contenido; es punto de partida y destino. Quizá para muchos la construcción de la puesta resulte ingenua, pero esa ingenuidad no debe ser entendida en sentido peyorativo sino como propósito artístico. Sirve para reconstruir el mundo de los juegos infantiles, el universo de un niño o muchos que añoran la felicidad de subir por una escalerita estrecha y jugar a la gallinita ciega. De esta figuración lúdica emerge, además, una profunda e ingenua sensación de crítica, transformada en un arma de doble filo con la que se enjuicia también a los adultos.

El pequeño príncipe, enmarcado dentro de un trabajo experimental que se encuentra en sus primeros pasos no es, sin embargo, un mero proyecto. No lo es porque como producto alcanza lo primero que se propo-

ne: la comunicación con su público. No lo es porque en términos de eficacia teatral el juego escénico apunta y desarrolla un lenguaje novedoso y coherente. Y no lo es por la solidez de su imagen, a la que integra armoniosamente todos los elementos teatrales. La escenografía, incorporada a partir de los cuerpos de los propios actores; el vestuario, sencillo y sugerente, y la construcción de los personajes, elaborados más como muestrario de las cualidades humanas que como unidades psicológicas, son factores que también contribuyen a su eficacia artística. Sin embargo, rítmicamente la puesta tiene un *tempo* que es difícil de lograr siempre efectivamente. La música apoya esa cadencia que en ciertos momentos atenta contra la progresión de la acción.

Traspassar las tablas con el espíritu de la creación. Intentar romper la convencionalidad del juego escénico. Vibrar con el sentimiento y distanciarse con él. Hurgar en el ser humano y elevar de lo particular una consigna que desborde cualquier frontera: Enfrentarse a un público para hacerlo suyo y depender de él para decir. Imaginar creando. Eso puede ser, en síntesis, la puesta de *El pequeño príncipe*.

Obra: El pequeño príncipe / **Versión y dirección artística:** Flora Lauten / **Diseños:** Leandro Soto / **Música:** Enrique González / **Principales intérpretes:** Anabel Leal, César Evora, José A. Alonso, Elvira Valdés, Cary Ravelo, entre otros / **Grupo:** COLECTIVO DE ALUMNOS DEL ISA

LOS HIJOS

LA BARBACOA

Francisco López Sacha

Para *La barbacoa*, pieza teatral del dramaturgo Abraham Rodríguez, no tengo palabras de elogio. A pesar de la avalancha de público en la noche de su presentación y de lo que esto significa para cualquier autor o colectivo teatral, *La barbacoa* es un teatro que muere.

No se trata del género en sí, de larga tradición en nuestra escena, cuyos resortes de comunicación y su factura sencilla y eficaz pueden aspirar todavía a un tratamiento adecuado, sino la forma burda, esquemática, con que fue resuelto en esta ocasión.

Los resultados, por tanto, no pueden ser cargados a la cuenta del teatro vernáculo. La ausencia de rigor teatral, la pobreza de las situaciones creadas y los errores de enfoque en su contenido, no se justifican simplemente por el tono del género, por esa carga natural de desenfado con que recrea los sucesos de la vida, los hábitos y las costumbres que merecen la atención inmediata y la crítica del espectador. Tampoco pueden justificarse con el empeño de hacer reír. La lógica interna del vernáculo, en cualquiera de sus manifestaciones, utiliza el humor, tiende a captar la atención del público con la parodia, la gracia y la ironía. Pero estas leyes sólo se cumplen de forma positiva cuando la risa se convierte en vehículo de la reflexión.

Es cierto que el sainete, el bufo, el propósito, hasta la propia comedia, han sufrido

un desgaste de sus recursos expresivos, han reiterado tanto sus fórmulas dramáticas que amenazan con anclar la tradición en un punto muerto. Pero esta dura verdad, que sufrimos todos, no debe provocar en los creadores la reproducción mecánica de las insuficiencias del pasado ni siquiera con la sana intención de divertir al público. La vocación y el esfuerzo que demanda este tipo de teatro no puede detenerse en los lugares comunes, tiene que saltar a la renovación.

Por desgracia no abundan los ejemplos positivos y el aliento renovador de algunas piezas como *El macho y el guanajo* (1971) de José Soler Puig, llevada a escena por el Cabildo Teatral Santiago; o *Chivo que rompe tambó* (1982) de Luis A. Valdés, representada por el Conjunto Dramático de Pinar del Río, para citar sólo dos obras que también gozan del favor del público, no se propaga, no incita a los creadores a transitar dignamente por el áspero y difícil camino de la autenticidad.

La barbacoa, representada por el Teatro Político Bertolt Brecht, con la dirección artística de Wilfredo Candebat, tuvo en sus manos un asunto verdaderamente dramático, el problema de la vivienda, y no encontró una justa solución. El dramaturgo construyó su argumento seleccionando aspectos de suma gravedad, entre otros, la decisión matrimonial de una joven pareja y sus dificultades para encontrar donde habitar, la elección del hogar y la construc-



● Puro cuento, entre las ofertas de El Galpón (Uruguay) que prestigiaron el evento.

● La actualidad e interés de los asuntos esbozados por **Carrousel del amor** se dispersan y pierden efectividad escénica.





● **Fuenteovejuna:** sentido de la espectacularidad y dominio absoluto del espacio escénico.

ción ilegal de barbacoas como única solución posible. El método es conocido y resulta un problema real, tanto para las familias que incrementan su núcleo, como para aquéllas que vienen del interior del país a residir en la capital. El problema se agudiza en las zonas densamente pobladas, en este caso, La Habana Vieja.

El material extraído de la realidad, a pesar de su reducción temática, es auténtico, no así su enfoque y su tratamiento artístico. Todos estos factores quieren resaltar como línea de acción pero en ningún momento se convierten en la causa eficiente del conflicto. Este es el primer error de dramaturgia, y al mismo tiempo de dirección, puesto que cada línea argumental se diluye en la otra y la acción sólo crece hacia el aspecto más superficial del tema, esto es, si construimos barbacoas, obviando las medidas técnicas de protección, los edificios se caen. Y nada más.

La barbacoa, como vemos, no desarrolla un verdadero conflicto. Los elementos de la trama están dispuestos de manera tal que la pieza desvía sus objetivos constantemente. En el caso de la pareja, por ejemplo, el muchacho tiene posibilidades de vivienda en el interior, pero la muchacha quiere, a toda costa, permanecer en la capital. Sin que sepamos por qué, no se establece la contradicción, el muchacho abandona fácilmente su punto de vista y la situación escamotea el conflicto. A partir de este instante —escena dos—, la obra muere, se convierte en una sarta de equívocos y chistes de humor grueso referidos a la condición racial del protagonista, a los Muchos —la familia oriental que habita en los altos—, al embarazo prematuro de la muchacha y a la construcción de la barbacoa. La obra empieza a girar sobre sí misma y se dedica a buscar la risa del espectador a costa de las caricaturas mal dibujadas del cantinero gago, Buenaventura el constructor, su mujer Epifania, el padre, el hijo, el sereno, el inspector de inmuebles, los dos protagonistas y la anciana de los bajos que se queja del polvo y el temblor de las paredes. El problema que pudo plantearse (por qué se hacen barbacoas; a qué se debe el movi-

miento del interior hacia la capital; por qué cientos de personas tienen que vivir en esas condiciones; o cualquier otra derivación posible) se obvia y el esfuerzo teatral queda en cero.

Como es habitual en el autor, muchas de sus obras tienen un título alterno —*Andoba* o *Cuando llegan los camiones* (1978); *El escache* o *El tiro por la culata* (1981)— y aquí el fenómeno vuelve a repetirse. En las piezas antes mencionadas, tenía un sentido. En *Andoba*, para citar la más importante, el título alterno alcanza la categoría de mensaje, pues él sugiere la desintegración del barrio marginal y el ascenso a nuevas condiciones de vida. En cambio, *La barbacoa* o *Quien se casa, casa quiere*, refrán popular acerca de la necesidad vital de la vivienda, no hace honor al porqué de su adopción. En las condiciones en que está desarrollado el argumento, el hecho de desear la casa no se amplía hacia ninguna proyección estética. Los que quieren casarse no luchan por nada, más bien se acomodan a la situación. De esta manera, ni el deseo se materializa en acción ni ésta se convierte en significado. Es una lástima que un asunto tan importante se desintegre en un ripio dramático y que el lenguaje de la pieza, la puesta en escena, los personajes, y su interpretación, hagan del espectáculo un producto de baja calidad. Esta forma de tratar la vida, deformada por desgracia hasta el mal gusto, no puede ser sino el síntoma evidente de un teatro que muere.

UN TEATRO QUE NACE

Para *Los hijos*, pieza del dramaturgo avileño Lázaro Rodríguez Paz, me faltan las palabras. A pesar de la locación en que se presentó —Cubana de Acero, Astilleros Chullima— lo que de hecho conspiró contra la puesta en escena, la fuerza interna de *Los hijos* constituye la mejor expresión de un teatro que nace.

Esto no quiere decir, en modo alguno, que estemos en presencia de una obra perfecta. *Los hijos* resuelve en hora y media lo que pudo resolver en una. La intención naturalista del autor, su deseo de meter toda la vestidura del mundo campesino, sus

dichos, sus gestos, sus maneras, hizo que prestara demasiada atención a sucesos del habla y del comportamiento y que algunos pasajes se alargaran sin necesidad. La exposición se hace demasiado extensa, el guateque, el encuentro dominical con los amigos, en general las escenas colectivas o aquéllas donde determinados personajes —Ernesto Gómez, el viejo, Lucrecia, la abuela, Cabeza de Jícara— pueden lucir las figuras que encarnan y desplegar su sentido del humor.

Otro tanto acontece con la composición del espectáculo. La dramaticidad tiene instantes de choque con la teatralidad. La manera de representar —vagamente costumbrista—, el movimiento y la ubicación de los actores hace que, de un suceso a otro, el tiempo se alargue o se acorte demasiado y el dramaturgo se vea obligado a provocar de un modo espontáneo los arranques del conflicto. Una escena tan importante como la despedida, en la que el padre se reconcilia con Daniel, pierde gran parte de su contenido emotivo debido a que la acción, hasta ese punto, no ha crecido acompasadamente.

Puedo decir lo mismo en cuanto al tono estilístico. Aunque la contradicción fundamental está perfectamente delineada, el nivel de alusión es mínimo y durante ocho de las nueve escenas el deseo de explicarlo todo, la exposición de numerosos aspectos que luego no engrosan el cauce del conflicto, estorba la concepción escenográfica, de un lirismo y una funcionalidad permanentes. Acoto la opinión de Derubín Jácome, escenógrafo y diseñador teatral, quien me advirtió de la magnífica calidad de las soluciones de ambiente, el bohío, el árbol, la finca, y de la posibilidad de que éstas, una vez ubicadas en otro espacio teatral, ganaran en riqueza y expresión.

Estas fallas menores, que pueden ser solucionadas, no disminuyen la profundidad del discurso dramático. *Los hijos* enfrenta un problema real y lo resuelve valientemente. La obra parte de la realidad y vuelve a ella para enriquecerla con inquietudes trascendentes. Esto la convierte en una pieza poco común dentro de la

corriente que trata los conflictos de la joven generación en el teatro.

SU MENSAJE

La trama puede sintetizarse así: Daniel y Diosdado regresan al campo graduados de mecánico y veterinario, respectivamente. Ninguno de los dos quiere quedarse. Aspiran a continuar en la ciudad sus estudios de nivel superior. Durante la fiesta de bienvenida exponen sus motivos y esta razón los enfrenta al padre, quien esperaba con ansiedad el retorno de ambos para formalizar su ingreso a la cooperativa. La situación se hace crítica cuando la ubicación puede concretarse en el mismo lugar de residencia y los hermanos la rechazan. El choque familiar, la posición del tío, que siempre se manifiesta a favor de la decisión consciente de los jóvenes, y la paulatina transformación de Daniel, ocupan el interés de la acción hasta la escena siete. Daniel, enamorado de la maestra y realizado como mecánico del plan, decide quedarse. Aquí se rompe la unidad de criterio entre los hermanos y comienza la oposición interna. Sin embargo, todavía hasta la escena siguiente, el conflicto parece que va a desembocar en la contradicción entre padres e hijos. Pero la situación da un vuelco. El padre se reconcilia con Daniel al conocer su decisión y éste se enfrenta a Diosdado en la escena final, donde ocurre el verdadero clímax.

La escena nueve de *Los hijos* puede calificar entre las mejores del teatro cubano contemporáneo. Diosdado se dispone a partir, macuto al hombro, y Daniel intenta detenerlo. Este le pide que se sacrifique y el otro le responde que no puede hacerlo. Daniel invoca la necesidad y Diosdado argumenta que eso podría convertirse en una solución oportunista a su problema. Con vibrantes parlamentos, afirma que estudió veterinaria contra su voluntad, pues no le gusta el campo ni las vacas, y tiene derecho a decidir su vida. En Ciego de Avila renunciará a la ubicación y buscará los medios para estudiar arquitectura. Daniel comprende y sólo entonces lo deja partir. Cuando el persona-

je abandona la escena, en una patética despedida, el desenlace conquista para el tema todas las dimensiones posibles y *Los hijos* se convierte en una pieza de tesis que nos invita a la reflexión.

Las posibilidades temáticas son verdaderamente amplias en la obra. Los dos protagonistas argumentan razones auténticas desde la posición que asumen ante el conflicto. Tanto el que se queda, como el que se marcha, han encontrado un camino propio de realización dentro de las circunstancias creadas por la dinámica social. Esto provoca que los contrarios no se equilibren, o uno de ellos deponga su criterio ante el otro, sino que ambos representen las dos tendencias fundamentales de la contradicción.

Para *Los hijos*, el nuevo problema se ubica en el destino real de miles de jóvenes campesinos que abandonan el campo para estudiar en la ciudad y ven crecer allí ilimitadas posibilidades de superación. Pueden elegir.

Ahora se encuentran en las mismas condiciones que el resto de los jóvenes del país. La elección puede recaer en la tierra, en el trabajo agrícola, como en cualquier otra profesión de utilidad social. La obra expone de un modo convincente que debe respetarse su elección, cualquiera que ésta sea, que son ellos, en última instancia, quienes deben decidir dónde son necesarios de acuerdo a su capacidad y vocación.

Si *Los hijos* se limitara a la exposición de este problema, su alcance correría el riesgo de agotarse cuando la realidad le diera una solución satisfactoria. Por ventura, la manera de situarlo, siempre en el marco de una contradicción mayor, la contradicción entre el campo y la ciudad, sugiere una tesis de alcance más vasto. La obra nos dice que en una sociedad en desarrollo siempre queda una contradicción por resolver. Una necesidad que se satisface, genera otra. El hombre debe estar atento al nuevo paso, para no entorpecer las razones legítimas de aquél que se sitúa en la banda no resuelta del conflicto. Este punto de vista, cálido y humano, sitúa la obra en un plano más alto y la convierte

en un magnífico ejemplo de teatro socialista.

No pretendo agotar las sugerencias que se desprenden de la obra. Esto daría ocasión a un estudio más extenso del que se proponen estas pocas líneas. Sólo me resta añadir que *Los hijos* bien puede constituir una expresión a imitar en el amplio proceso de búsqueda en el que vive empeñado nuestro teatro.

Obra: La barbacoa / **Autor:** Abraham Rodríguez / **Dirección:** Wilfredo Candebat / **Diseño de vestuario:** Mirian Dueñas / **Diseño escenográfico:** Nieves Laferté / **Diseño de luces:** Carlos Maseda / **Música:** Juan Formell / **Principales intérpretes:** Tito Junco, Luis A. García, Lítico Rodríguez, Elba Márquez, Luisa Ma. Jiménez y Jorge Reyes, entre otros / **Grupo:** TEATRO POLITICO BERTOLT BRECHT

Obra: Los hijos / **Autor:** Lázaro Rodríguez Paz / **Dirección:** Jorge Estenoz Ramos / **Diseño de escenografía:** Jorge Estenoz y Lázaro Rodríguez / **Luces:** Andrés Morales / **Principales intérpretes:** Haydée Crespo, Dilia Sousa, Oscar Rodríguez, René Losada, Carlos Ramos y María Teresa Pino, entre otros. / **Grupo:** CONJUNTO DRAMATICO DE CIEGO DE AVILA

ADRIANA

en dos tiempos

ADRIANA

LA PRIMERA VEZ

Soledad Cruz

Los problemas de la mujer es un tema casi ausente en el teatro cubano, sobre todo como enfoque objetivo y dialéctico de sus orígenes y el vuelco que han sufrido en la sociedad socialista.

No obstante algunos dramaturgos han sucumbido a la tentación de abordar el tema; y entre ellos, Freddy Artilles y Jorge Ybarra, cuyas: *Adriana en dos tiempos* y *La primera vez*, respectivamente, estuvieron en cartelera durante el Festival.

Adriana... es una obra de principios de los años setenta que expone, de manera casi exhaustiva, cómo se forma una mujer en el seno de una familia pequeño burguesa. Aquí radica una de sus limitaciones: la pieza expone mejor la radiografía de la familia que el difícil campo de las contradicciones internas que la condición femenina crea a la protagonista, formada bajo la égida de una madre neurótica y un padre débil.

Eso polariza un tanto los problemas de Adriana-mujer y hace atípica su situación pues las anomalías familiares priman sobre las sociales, aunque aquéllas sean consecuencia, en última instancia, de éstas. Prueba de esta inversión de enfoques es que, incluso como personaje, el de la madre es más fuerte, más vigoroso, más nítido en sus trazos que el de la supuesta protagonista.

Hasta en la estructura de la obra se aprecia. Adriana cuenta su historia, es decir la de su familia, y sólo desde ella puede ofrecer su visión del pasado y de cómo la Revolución, con sus radicales cambios, hace estallar la estructura cerrada del feudo familiar, a pesar de la resistencia de su madre.

Adriana no es una obra simplista; hay profundidad, análisis. Mas, abarca tal cantidad de fenómenos, describe un universo tan vasto, que se echa de menos una

apropiada síntesis y una concentración mayor en algún aspecto del problema.

Tal y como está concebida, *Adriana* es una muchacha traumatizada por un medio familiar enfermizo, a quien llegan los efluvios de la Revolución a través de su medio social más cercano —el barrio— y que vive la contradicción pasado-futuro sin tomar abiertamente partido hasta que llega su príncipe salvador (perdón, el novio), quien logra el milagro de que ella se defina.

Es una visión eminentemente masculina e inconsistente desde el punto de vista de la psicología del personaje y su evolución. Se deduce que es al amor el que asesta el golpe de gracia, (principio en el que creo, porque el amor es el sentimiento más renovador de todos los humanos, su mejor aliado para los cambios favorables o desfavorables) pero en este caso la solución raya en el viejo concepto de la dependencia femenina al hombre, obviando la singularidad de la evolución de la mujer en nuestro país, Revolución mediante.

La emancipación de la mujer es una revolución dentro de la Revolución y la lucha contra los prejuicios machistas está en su apogeo todavía, a un cuarto de siglo. Los hombres, no porque sean peores ni mejores que las mujeres (en definitiva hemos sido igualmente deformados por razones sociales) son en esa lucha el elemento más retrógrado. Son sus privilegios los que han de perder con la abolición de la servidumbre femenina y la incorporación plena de la mujer a la sociedad y la recuperación de sus derechos y deberes como ser humano.

Por esas razones la solución de los problemas de *Adriana* es poco creíble. Si reflejara la generalidad de los casos la pieza sería mucho más eficaz como cuestionamiento social, aunque repito, es obra de otros valores y de hecho una aproximación nada superficial al asunto.

DE ARTILES A YBARRA

Adriana... como su nombre indica, enfoca dos tiempos: pasado y presente, de manos de un joven dramaturgo pero con oficio, de ahí que sea una obra más sólida que *La primera vez*, de Ybarra, segundo trabajo de este autor.

Debo señalar obligatoriamente diferencias en el tratamiento dramático, en el lenguaje propio del teatro. *La primera vez* tiene una insuficiencia básica: la de ser una yuxtaposición de escenas que carecen de un verdadero conflicto central para el desarrollo del asunto a través de acciones teatrales; asimismo se observa en la construcción de todos los personajes femeninos —hasta en la ingeniera, que es el prospecto de la mujer de este tiempo— el denominador común de ciertas posiciones retrógradas, esas que llaman típicamente femeninas: irreflexivas unas, superficiales otras, competidoras entre sí por distintos motivos. No niego que desgraciadamente quedan muchas mujeres así en nuestra sociedad y que sus problemas no son gratuitos, pero hay una avanzada indiscutible que requiere ser reflejada como ejemplo y estímulo, como acicate del arte a los cambios. Sólo se salva de este estereotipo la Secretaria del Partido, un personaje muy lindo en tanto que humano y que realmente está bien concebido como representación de la vanguardia de una generación precedente.

La errónea concepción de los personajes es acentuada en la puesta en escena con las interpretaciones; mientras Jenny y Flor son chispeantes, ocurrentes, con esa gracia con que ha dotado nuestro teatro a seres superficiales (es el caso de mujeres a la caza de hombres, trapos, cosméticos) Acacia, la ingeniera, es sobria, seria, casi pedante en su superioridad intelectual.

Y claro, enseguida comienza la divertida, trivial y vulgar competencia por el hombre pues Acacia es flechada por René, amante de Jenny. Empieza el desafío entre las mujeres y llega hasta la tradicional haladera de moños.

Esos hechos pueden ocurrir pero, por suerte, van siendo ya anacronismos y si se reflejan ha de ser para censurar, no para propiciar divertimento gratuito. Desgraciadamente muchos de los momentos de hilaridad de *La primera vez* están basados en recursos populistas, reflejo de las deformaciones que siglos de discriminación han aportado a la conducta social de la mujer.

Durante centurias se creó en la mentalidad femenina ese criterio absurdo de la competencia por el hombre, aun en detrimento de su dignidad. Y es que por mucho tiempo la única profesión posible era la de casarse y mantener el matrimonio a toda costa, lo que contribuía a reforzar la idea de que cada mujer era una enemiga en potencia y llegamos hasta nuestros días culpándonos entre sí por el desamor de los hombres a causa de otra compañera de sexo. Conducta que se ha extendido a otros aspectos de la vida y que se manifiesta como prejuicios profesionales, críticas en el modo de vestir, censura a las que asumen posiciones de vanguardia. Tanto es así que el propio proceso de emancipación femenina se ha retardado en varios sentidos por las posiciones retrógradas de muchas mujeres.

Entonces, es inadmisibles que una obra que se ubica en plena actualidad parta de esquemas tan viejos y haga exclamar a los espectadores ¡así mismo son las mujeres! En casos como éste el arte no puede quedarse en lo que se aprecia simplemente, tiene que profundizar en ese cambio que se está produciendo en las mujeres y también mostrar a éstas que han dado el salto; las que ya son sustancialmente diferentes a sus abuelas.

DEL MONTAJE

Hay que decir que el montaje resultó grato por la búsqueda de formas ágiles para convertir en un hecho vivo el texto del dramaturgo; el uso de dos personajes paralelos a los protagonistas, a manera de conciencia crítica, aportó frescura a la puesta en escena. De la misma forma con

una escenografía funcional y un buen trabajo de luces se consiguen imágenes de alta calidad plástica y sobre todo se agradecen esas escenas de amor audaces y graciosas tanto como las actuaciones de Elsa Camp, Sara Reina y Jorge Cao, buenas sin dudas, apoyadas por un nivel de dignidad del resto del elenco en el que se aprecian avances del colectivo Rita Montaner, responsable de ambas puestas en escena.

En realidad el que se exija una mayor profundización del tema porque su riqueza e importancia social así lo requieren no es óbice para reconocer lo significativo que resulta este acercamiento al problema, el interés de estos dos jóvenes dramaturgos por llevarlo a la escena. Ambas obras son buena base para ganar rigor en proyectos futuros.

Los problemas de la mujer, que ciertamente no son un invento femenino, y que afectan de una manera o de otra a toda la sociedad deben ser objeto de interés de nuestros dramaturgos y tema de nuestro teatro. Los cambios producidos por la Revolución en ese campo son otra revolución, y aunque el Código de la familia y nuestra Constitución establecen criterios de igualdad nunca antes ni siquiera esbozados, hay que ayudar que esos logros jurídicos sean normas de conducta de todos y no letra muerta. En eso el teatro puede ayudar enormemente con su fuerza, con su vitalidad. Tal necesidad tiene en *Adriana en dos tiempos* y en *La primera vez* dos pasos importantes. Comenzamos a tocar el tema. Después vendrá la profundización necesaria.

Adriana logra en definitiva desprenderse del asfixiante círculo familiar y abrirse al tiempo nuevo, a la Revolución. En otro momento del desarrollo de la sociedad Acacia, la ingeniera de *La primera vez*, asume sola la maternidad convencida de que eso no será un problema para ella. Ambos resultados demuestran, con las limitaciones señaladas, que los dramaturgos han logrado apuntar aspectos esenciales del problema: las indiscutibles posibi-

lidades de la mujer, el apoyo con que cuenta en su lucha por ser considerada un ser humano a la par del hombre. Falta entonces una mayor consecuencia conceptual y teatral para que este tema alcance el nivel artístico que requiere. Ello condicionará la profundidad que esperamos.

NO ES UN SUEÑO DE VERANO

Juan Carlos Martínez

El amor no es un sueño de verano... es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman. El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman. El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman.

El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman. El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman.

Obra: Adriana en dos tiempos / **Autor:** Freddy Artilles / **Dirección artística:** Miguel Montesco / **Asesor musical y montaje de voces:** Edesio Alejandro / **Escenografía, vestuario y luces:** Derubín Jácome / **Principales intérpretes:** Yara Iglesias, Daisy Fontao, Carlos Cruz, Elsa Camp y Roberto Cabrera, entre otros / **Grupo:** RITA MONTANER

Obra: La primera vez / **Autor:** Jorge Ybarra Navía / **Dirección:** Fernando Quiñones / **Escenografía:** Derubín Jácome / **Vestuario:** Diana Fernández / **Música:** Juan Piñera y Edesio Alejandro / **Dramaturgia y diseño de luces:** Fernando Quiñones / **Principales intérpretes:** Zaida Castellanos, Daisy Fontao, Jorge Cao, Elsa Camp, Sara Reina y Sergio Prieto, entre otros / **Grupo:** RITA MONTANER

EL AMOR NO ES UN SUEÑO DE VERANO

El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman. El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman. El amor no es un sentimiento que surge en el momento de la vida cuando se encuentran dos seres humanos que se aman.



FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

Grupos participantes cubanos

1980	1982
21	27

1984

41

EL AMOR NO ES UN SUEÑO DE VERANO

EL AMOR NO ES UN SUEÑO DE VERANO

Juan Carlos Martínez

El amor no es un sueño de verano es un espectáculo de una modestia que casi incomoda. Lo digo porque tratándose como es del primer trabajo del teatro musical en Cuba sobre un clásico de la dramaturgia universal (*El sueño de una noche de verano*, William Shakespeare) y teniendo como antecedente reciente la alharaca que otros clásicos —y alguno venido a menos— habían suscitado en público y crítica, pensé que algo gordo iba a levantar. Pero me equivoqué. Y creo que para bien: el escaso entusiasmo manifestado en torno a *El amor...* me permite enjuiciarlo con menos compromiso de opinión y me evita la no siempre grata misión contestatoria a que a veces nos obliga la ética profesional.

¿Por qué un espectáculo modesto? Porque en tiempos en que es frecuente que los clásicos sean objeto de supuestas aproximaciones modernas —bien desde lo conceptual, ya desde la forma— y den lugar a producciones teatrales de marcado apego por una originalidad a veces impostada (y hasta importada), descubrir de pronto un Shakespeare sin pretensiones de nacionalización o liberado de penitencias formales de inspiración asiática es, en verdad, un ejercicio que tiene mucho que ver con la humildad de la creación. *El amor...*

no es un espectáculo para asombrar sino para agradar; evita todo mecanismo de espectacularidad y, aunque apela a recursos expresivos de cierta —y dudosa— novedad (pienso en algunos efectos de luces, estilización del vestuario, determinados medios de interpretación), evidencia sobre todo respeto por las convenciones teatrales. Gracias a ello se sitúa a buen recaudo de ese vanguardismo tardío que a veces deslumbra pero poco ilumina a la escena cubana, asumiendo con toda responsabilidad valores de alcance discutible pero propios.

Milián no desmerece a Shakespeare. En su labor como versionista ha conseguido no traicionar la magia del original ni la poesía intrínseca de su trama (y eso es bastante, pienso) para revelar, desde su punto de vista, la moraleja del dramaturgo isabelino: el amor es temblor, ímpetu, desenfado, y también reflexión. Es cierto que *El amor no es un sueño de verano* pudiera parecer a los academicistas de una simplificación peligrosa: los consabidos tres planos argumentales del original (el palacio de Teseo, el bosque encantado de los enamorados y la "representación" de los artesanos) son reducidos según la conveniencia de la versión y condensados en uno solo —el bosque— a donde conver-

gen las historias de Titania, Oberón y los duendecillos y la de las dos parejas de jóvenes atenienses. Milián no desaprovecha absolutamente la tercera línea de argumento sino que la adapta como mecanismo de teatro dentro del teatro (un grupo de actores deciden "representar" una vieja comedia de enredos) recurso que se hace presente a lo largo de toda la puesta, no sólo como procedimiento formal sino, sobre todo, como negación de la carga excesivamente feérica del original. Así, esta *ilusión anunciada* no es un fin en sí misma sino vehículo de una proposición filosófica que parte desde el mismo título del espectáculo. No se trata, pues, de un juego paródico; es una afirmación que Milián quiere demostrar so pretexto de Shakespeare.

Quizás sea esta transgresión de los planos lo más cuestionable de la creación de Milián; no tanto por su resultado sino por la tendencia que históricamente ha sostenido que cuanto más se logre separar los tres niveles que predica el texto, más dimensión adquiere éste. Pero para hablar con justicia tratándose de una versión es al creador a quien asiste el derecho de selección sobre qué ha de respetar y qué excluir de acuerdo con sus propósitos. Milián lo ha ejercido con tiento y eficacia, notable en particular en la refundición de los textos de las escenas 1 y 2 (Acto I), escena 1 (Acto III) y escena 1 (Acto V), auténtico ejercicio de síntesis que debe haber exigido del dramaturgo una verdadera labor de edición para lograr un aprovechamiento casi absoluto de todos los parlamentos y su reubicación en el nuevo contexto dramático que se propuso.

COMO ESPECTACULO

Hasta aquí se puede inferir que *El amor no es un sueño de verano* reúne condiciones para triunfar como espectáculo. Pero Milián, además, lo ha concebido como un musical. Que tenga noticias, antes sólo lo había hecho Peter Brook, a principios de los años setenta, con la Royal Shakespeare Company: "una hábil mezcla de

circo, *music-hall* y teatro" que tuvo tantos detractores como apologistas, y que al parecer significó una verdadera revolución de la manera habitual de enfrentarse a textos shakesperianos, según la tradición establecida por los ingleses. Si en nuestro medio, salvando las distancias y los propósitos, la puesta cubana no logra significado semejante es porque precisamente no cuaja como *musical*. Y de ello la culpa no es de Shakespeare ni de la versión.

¿De quién, o de qué, entonces? Camino de las interrogaciones, el espectro es amplísimo y se puede establecer una casi interminable relación de causa-efecto. Digo:

¿Es posible hacer teatro musical de calidad sin actores que reúnan las muchas exigencias técnicas del género? Por esto, ¿debemos renunciar a hacer teatro musical?

¿Contamos con creadores especialmente preparados —libretistas, compositores, coreógrafos— para producir obras que respondan adecuadamente a los requerimientos del género? ¿Es un error intentarlo con quienes no lo son pero están impelidos a hacerlo por necesidad de nuestro desarrollo?

¿Es obligado rehuir del teatro musical a la manera de Broadway, cuyas fórmulas y tono son difícilmente importables? ¿Dónde encontrar las coordenadas del teatro musical cubano; dónde, la tradición que ha de servir de base a lo nuevo que exigimos?

¿Es justo responsabilizar el teatro musical cubano de sus insuficiencias e incapacidades? ¿Es moral desaprovechar la capacidad de contribución de la crítica?

Concretándome al caso, significo que *El amor...* yerra como teatro musical por la falta de integración de sus componentes básicos: texto-música-coreografía, como unidad de espectáculo. La música, en particular (soy incapaz, por desconocimiento, de valorar su factura como composición; y éste es otro problema de nuestro musical: la pobreza de la crítica que recibe) funciona más como envoltura que como conte-

nido: O lo que es lo mismo: constituye el plano sonoro de la coreografía, apoya una intención dramática o es pura melodía de canciones, pero no alcanza a establecer relaciones de dependencia con el resto de los elementos. Justamente es la subordinación de éstos a la música la que impone ese ritmo y tono especiales que adquiere la acción en el teatro musical y garantiza la armonía de los diferentes lenguajes artísticos de que se nutre el género. Aquí un texto puede ser "salvado" por la efectividad de la estructura musical que lo sostiene (hay incontables ejemplos de ello en la historia del teatro musical) pero difícilmente ocurre lo contrario.

En menor medida la coreografía también cuenta en las insuficiencias de *El amor...* como espectáculo. Creo que en este caso no es tan manifiesta la responsabilidad del creador como la obligación de tener que adecuar el diseño coreográfico a las posibilidades técnicas de los actores-bailarines, que a decir verdad no son muy abundantes. Se hace evidente que Tenorio proyectó más en función de quién lo bailarían que en atención a las exigencias de la acción dramática, restándole así su efectividad como lenguaje alternativo o complementario del texto, según el momento. Aun tales inconveniencias, la coreografía es uno de los factores que contribuye al mejor aprovechamiento del espacio escénico del reducido Salón Alhambra. Tanto en los movimientos grupales como en los pasos para tres o más bailarines se consigue abarcar el tablado a lo largo y ancho, involucrando a todos los elementos concurrentes en él, incluido el público que es situado en derredor a la manera de teatro arena.

A pesar de las incongruencias apuntadas, el elenco de *El amor no es un sueño de verano* consigue uno de los mejores y más homogéneos trabajos de interpretación del Teatro Musical de La Habana. Aun los menos dúctiles para la danza y los escasamente dotados para el canto, logran pasar la prueba a que los obliga los requerimientos de la puesta. Mucho tiene que ver en este resultado el entrenamiento a

que fueron sometidos y las agotadoras jornadas de ensayo que diariamente, durante semanas, fueron exigidas para aprovechar al máximo las capacidades de cada actor. Creo que nunca antes un elenco del T.M.H. trabajó tanto en función de una puesta en escena y mejor convencido de qué se le pedía. En particular, Dalia González —una inolvidable Puck— ha logrado la más relevante actuación de su carrera; como mismo Losada, Díaz Ramos, Estherlierd, Luisa, Adelaida, Ramos, Montesino, Benny y Zoa ratifican sus cualidades como comediantes musicales y la certeza de que de ellos se puede esperar aún desempeños mayores.

ZOA EN EL VARIETES

Y ahora que he mencionado a Zoa Fernández, aprovecho para referirme brevemente a otro trabajo de dirección y libreto de Milián que ella centra como actriz: *En el viejo varietés*. Estrenado en 1982, fue el primero de varios espectáculos del T.M.H. centralizados en una o varias de sus figuras y animados por el deseo de mostrar las múltiples posibilidades de un comediante musical. Y en efecto, su puesta en escena está dirigida fundamentalmente a ese objetivo; de ahí que en la relevancia de las dotes histriónicas de la Fernández está la clave de la labor directriz.

En tal caso no es menester mucho esfuerzo para comprobar los atributos de esta actriz-cantante-bailarina, en plena madurez, y a quien bastaría sólo su ya antológica incorporación de la *negrita catedrática* para merecer un lugar entre las primeras figuras de nuestra escena. Durante más de dos horas permanece sobre el escenario y hace literalmente de todo, y casi todo bien. Su ductilidad como actriz y la autenticidad de su entrega artística me obliga a la reverencia ante Zoa Fernández, a pesar de que repruebe más de un momento de su multifacético espectáculo unipersonal.

En el viejo varietés pudo significar una prueba de ensayo en esta, digamos segunda época, de José Milián como director. Y no fue la única. Ahora, en consorcio con

Shakespeare, ha tenido ¡al fin! su puesta grande en el Musical. Modesta y todo, insuficiencias aparte, da cuenta del talento y la voluntad de quien ha venido probando fuerzas, cada vez con más seguridad, en este difícilísimo quehacer. Se me ocurre que *El amor no es un sueño de verano* es un trabajo de transición hacia empeños mayores. Sólo que desde este momento Milián únicamente puede volverse atrás para negarse críticamente y devolvernos en imagen y contenido el "otro" musical que todos esperamos y que, por supuesto, tampoco puede ser un sueño de verano.



**FESTIVAL
DE TEATRO
DE LA HABANA**

Obra: El amor no es un sueño de verano / **Versión y dirección artística:** José Milián / **Música, orquestaciones y dirección:** Edesio Alejandro / **Coreografía:** Iván Tenorio / **Escenografía:** Maikel Sánchez / **Vestuario:** Abraham García / **Principales intérpretes:** Ramón Ramos, Adelaida Raymat, Dalía González, Estherlierd Marcos, Luisa Pérez Nieto, Zoa Fernández y Benny Seijo, entre otros / **Grupo:** TEATRO MUSICAL DE LA HABANA

Obra: En el viejo varietés / **Libreto y dirección artística:** José Milián / **Coreografía:** Iván Tenorio / **Escenografía y vestuario:** Maikel Sánchez / **Dirección musical y arreglos:** Edesio Alejandro / **Principales intérpretes:** Zoa Fernández, Tomás Morales, Gerardo Montesino y Mario González, entre otros. **Grupo:** TEATRO MUSICAL DE LA HABANA

**Grupos participantes
extranjeros**

1980

(-)

1982

3

1984

12

Carrousel del amor

Nohemí Cartaya

Con una comedia musical acerca del amor entre los jóvenes vino el Conjunto Dramático de Pinar del Río al Festival: *Carrousel del amor*. Con ella nos llegan las historias de tres parejas de enamorados, presentados por una cuarta: los sicólogos del consultorio matrimonial.

Todas ellas abarcan tres etapas: el inicio de las relaciones, la decisión de casarse y la situación de los matrimonios año y medio después.

El tema del amor, uno de los más antiguos en la historia del teatro, es tratado en esta puesta con la intención de plasmar

la connotación que determinados conflictos entrañan en una nueva sociedad. Y ya desde este punto esencial comienza a fallar *Carrousel...*, porque la inmadurez, la superficialidad y el desnivel cultural son problemas humanos de honda significación social y de justificado tratamiento teatral siempre que se lleven hasta sus últimas consecuencias y no se diluyan en una sátira sin sentido o en conflictos secundarios.

Y lamentablemente en la pieza de Pepe Santos la actualidad e interés de los problemas amorosos se dispersa y pierde efectividad, cediendo terreno muchas veces al chiste banal o la trama secundaria que desvían la atención de lo realmente importante. Sucede, por ejemplo, con el personaje de Bárbara, cuya superficialidad es tan extrema y caricaturizada que pierde toda autenticidad y funciona sólo como contraste del serio y responsable Cristóbal. Del mismo modo, el conflicto esencial de Mariana y Alejandro, uno de los más interesantes en atención a las nuevas relaciones que condiciona nuestra sociedad (el elevado nivel cultural que puede alcanzar la mujer y los prejuicios que es posible genere en la pareja) aquí de pronto se disuelve y la crisis del matrimonio es enfocada desde otra causa y no por el asunto neurálgico que se acertó plantear en principio. Únicamente Omar y Beatriz salvan su integridad como personajes, y en ello tiene mucho que ver la coherencia con que fue trazado el problema de la inmadurez que los caracteriza.

DEL MONTAJE

La puesta emplea diferentes procedimientos expresivos que atentan contra la unidad de lenguaje; no es su eclecticismo la causa sino la brusquedad con que se pasa de uno a otro. Esta falta de organicidad crea en el espectador desconcierto y la sensación de que la obra avanza a saltos. Si se le ha clasificado como una comedia musical es porque utiliza recursos propios de ese género pero ni la música, ni la letra de las canciones, ni la coreografía

fía funcionan como elementos totalmente integrados al texto, lo que conspira contra su filiación definitiva al teatro musical.

Aquí la música se va por encima de las voces de los actores, impidiendo escuchar con claridad la letra de las canciones. Y en el caso de la coreografía puede que su concepción sea buena, pero su paso por la escena es deplorable. El poco entrenamiento físico y danzario del colectivo hace imposible apreciar el trabajo coreográfico ni distinguir bien su elaboración aunque es evidente está puesto solamente como telón de fondo, sin participar directamente en el desarrollo de la acción.

Asimismo ningún trabajo de interpretación descuella por su calidad; incluso, en muchas ocasiones los actores se apoyan indiscriminadamente en el chiste y en el elemento bufo, atentando contra la ya relativa veracidad de los personajes y haciendo perder fuerza a situaciones y conflictos interesantes.

La concepción de la escenografía carece de unidad. Tan pronto se apela a un excesivo naturalismo como a la representación en cartón (la casa de Beatriz y la de Bárbara) o al cuerpo de los actores (el cementerio). Hay, además, un elemento escenográfico fundamental y presente durante toda la representación: la calabaza, símbolo del amor, con las más disímiles funciones (o pila de agua, o guardarropa de los sicólogos) pero que sólo es plenamente utilizada en la escena de la leyenda del matrimonio. Lo más sorprendente es que en la escena final, cuando confluyen las tres historias, junto con ellas aparece la mayor parte de la escenografía utilizada, formando una composición abigarrada y ecléctica que no expresa concretamente nada y sólo dificulta el movimiento de los actores. El vestuario, por otra parte, es completamente formal, sin la brillantez de colores con que generalmente se identifican los temas del amor y de la juventud.

La labor más interesante puede considerarse la del diseño de luces, gracias a la cual se logran determinadas atmósferas. Mas,

la falta de apoyo en lo que ocurre en escena resta credibilidad a lo que se pretende sugerir.

Creo que es precisamente el concepto *coherencia* lo que define lo que aquí falta. Por eso estamos ante una puesta dispersa, que nos deja la sensación de que el equipo que la hizo no se puso de acuerdo en su creación. Para que un carrousel gire es necesaria la armonía de sus piezas pero, evidentemente, las de éste no ajustan bien.

Obra: Carrousel del amor / **Autor y dirección artística:** Pepe Santos / **Música:** Juan M. Blanco / **Coreografía:** Iván Tenorio / **Diseños de escenografía y vestuario:** Jesús Ruiz / **Principales intérpretes:** Luis Angel Valdés, Miriam González, Marisol Fonte, David Hernández, entre otros / **Grupo:** CONJUNTO DRAMATICO DE PINAR DEL RIO

El carrousel del amor es una obra que se presenta en el teatro de Pinar del Río. La obra es una adaptación de un texto de...

La obra se presenta en el teatro de Pinar del Río. La obra es una adaptación de un texto de...



**FESTIVAL
DE TEATRO
DE LA HABANA**

Sedes teatrales

1980	1982
8	11
1984	
23	

El Caballero de Pogolotti

María Antonieta Collazo

El caballero de Pogolotti se me presenta como una figura geométrica compleja y en movimiento, que gira dejando ver ángulos diferentes de tonos e intenciones y que al no cristalizar como imagen artística admite ambigüedades de interpretación.

El dilema de Benito Pi y Carvajal, que comienza con la búsqueda de un nuevo lugar donde habitar al aumentar su familia y reducirse la vivienda, da lugar a un cuestionamiento de la ubicación social del anciano. El incremento de la carga dramática y la proliferación de subtemas convergen en una exposición conceptual ambiciosa y compleja que llega a acercarse al drama musical sin renunciar a los presupuestos de la comedia. Creo que tal dicotomía daña la unidad estilística de *El caballero de Pogolotti* como espectáculo y dificulta su lectura escénica.

De igual modo la fábula es representada en dos niveles: la narración del conflicto inmediato en la vejez del protagonista y el recuento de su vida como alegórico recuerdo en forma de niño, evocación que se hace ajena al tratar de dar universalidad a la historia del personaje y que lejos de contribuir a la progresión dramática, oscurece el significado de sucesos e intenciones, incluido el principio unificador que, como un gran parque de diversiones tiene

su representatividad como elemento escenográfico durante toda la representación y enmarca la vida de Benito.

Contradice la perspectiva amarga del conflicto central la atmósfera de optimismo que pretende la obra. Muestra a un anciano que, devenido en caballero errante, extraña un poco la falta de razón que aliviaría la desesperación de su búsqueda, y al encontrar respuesta en una relación tardía con la verdaderamente optimista Candita, arriba a la conclusión de que "cada generación encuentra su comunicabilidad en sí misma", concepto que estratifica a la sociedad en generaciones que se relacionan en forma de total incompreensión, y del que resulta la solución frustrada de Benito que, alejado de Candita, muere sin disfrutar de una integración social que refute la idea de la soledad de la vejez.

El optimismo permea el relato sólo verbalmente, no se concretiza en la imagen escénica donde la epopeya del anciano se agudiza en cada nuevo episodio. Sin lograr una respuesta satisfactoria a su angustia, se enfrenta al mensaje que trata de englobar la obra —expresado antes como el deseo de vivir por el pequeño Benito a su novia de la infancia— y ahora en boca del ya descalabrado Caballero de Pogolotti, quien dice: "vivir es algo maravilloso".

El énfasis, cualidad inherente a la teatralidad, es lastrado por soluciones no teatrales (como la utilización injustificada del cine) que connotan principios descriptivos, no de significado, y escamotean la imaginación creadora y el nivel de sugerencia del teatro. En contraste, es loable el suceso que paraleliza al Caballero de Pogolotti con el De la Triste Figura, cuya imagen como sombra inconfundible precede al número musical que narra las andanzas de Benito.

LOS PERSONAJES

El humor, elemento rector de este musical, se manifiesta en un diálogo chispeante y en situaciones satirizadas, apoyados por caracterizaciones esquemáticas que ridiculizan y critican posiciones extremas. Representativo de esta forma de construcción de personajes, es el dibujo a grandes trazos de Tania como joven desprejuiciada y moderna, que lo encuentra todo "lo más natural del mundo" y que tras agotar todo el vocabulario referente al tema sexual, se encierra en frases que llegan incluso a connotarla como Tania "Mencanta". Eloísa es caricatura de quien, sumergida en el pasado, se esconde detrás de frases prefabricadas y decorados de oropel. Galería de arquetipos es ésta que, valiéndose de la sátira, añaden actitudes que incrementan el desarrollo de la acción, dado que el conflicto se enmarca en la relación de Benito con todos los personajes. Sólo es dudosa la utilidad que puede tener para la progresión de la obra la escena bufa del gallego y la mulata, perdidos en el pasado y carentes de significación social en un conflicto de hoy.

De acuerdo al tipo de caracterización que propone la puesta, son de destacar las actuaciones de Alicia Bustamante, como Eloísa, y en otra cuerda interpretativa Zenia Marabal y Jorge Losada, sin orden jerárquico, cuyos personajes exigen otra forma de actuación y los requerimientos del canto.

El universo de los personajes se proyecta sobre la escenografía y el vestuario que,

en armonía de funciones, lo ilustran gráficamente. Así, la vivienda de Eloísa es —al decir de Benito— una quincalla al igual que su forma de vestir, y que la muestran como una consumista empedernida.

De la misma forma que escenografía y vestuario, los números musicales y la coreografía se insertan fundamentalmente con su carácter descriptivo alcanzando un mayor nivel de interpretación y efectividad en el cuadro del Asilo, el número de Candita en el parque y la coreografía del Quijote, que embellecen y reafirman el género musical.

Espectáculo cuyo discurso apunta aristas diversas, tiene como elemento aglutinador el humor del avezado comediógrafo que es Héctor Quintero y su conocimiento de los resortes para lograr la hilaridad en el público. Esto contribuye a que *El caballero de Pogolotti*, a pesar de sus insuficiencias, sea una obra bien recibida.

Obra: El caballero de Pogolotti / **Autor y dirección:** Héctor Quintero / **Música:** Hermido Gómez y Héctor Quintero / **Coreografía:** Gladys González / **Escenografía y vestuario:** Abraham García / **Dirección musical y orquestaciones:** Hermido Gómez / **Luces:** Maikel Sánchez / **Principales intérpretes:** Jorge Losada, Zenia Marabal, Pedro Díaz Ramos y Alicia Bustamante, entre otros / **Grupo:** TEATRO MUSICAL DE LA HABANA



● **Odebi, el cazador:** triunfa cuando es danza, música y, sobre todo, espectáculo, y se debilita cuando es "teatro".

Abajo: **Monólogo,** un punto de vista diferente acerca del clásico soliloquio de **Hamlet**, por Danza Nacional de Cuba.





● Los colombianos de La Candelaria enriquecieron la muestra internacional con uno de sus más recientes y discutidos montajes: **Diálogo del rebusque**.



● Dario Fo superó con creces las expectativas que había generado el anuncio de la presencia en La Habana del "más profesional de los hombres de teatro".

DONDE CREZCA EL AMOR

Soledad

Los Payasos

Juan Antonio Pola

El género lírico estuvo también presente en el Festival con *Los Payasos*, *Soledad* y una novedosa incursión en el teatro cantado, *Donde crezca el amor*, que pudiera ser apertura singular en esta secular manifestación de la música en Cuba.

Los Payasos (I Pagliacci) de Ruggiero Leoncavallo (1850-1919), desde su estreno en el teatro *Dal Verne*, Milán, en 1892, contó favorable acogida de un público ávido por las nuevas transformaciones que acontecían en la ópera. Y es que su autor junto a compositores como Mascagni, Giordano, Gilea, Puccini y Manchetti, integraban la titulada *escuela verista*, corriente estilística asociada en cierto aspecto a lo que en Francia habían logrado compositores de la talla de Bizet (*Carmen*) y Massenet (*Manón*); teatro lírico también cercano al dramático de Sardou u Dumas, hijo. Óperas que sin proponerse una renovación total del género se afiliaban legítimamente al realismo como corriente estética, dado a través de su línea romántico-verista con especiales efectos melodramáticos. En el caso de *Los Payasos*, Leoncavallo tomó su asunto de un hecho real y con maestría lo desarrolló en la escena por medio de personajes como Canio, Tonio, Nedda y Silvio, que en conjunto convencen por la fuerza de sus verdades individuales y la belleza expositiva de sus músicas.

La Ópera Nacional llevó al García Lorca esta ópera en una versión de Juan R. Amán; apreciable esfuerzo que buscó la calidad mediante un balanceado elenco al que se exigió no sólo el buen canto

sino también que la escena alcanzara el rigor que impone la concepción contemporánea de este teatro, evidente por el movimiento escénico, la proyección de personajes y una coherente interrelación con el resto de los factores. Así, la soprano María Eugenia Barrios no hizo dejación del mundo interno de Nedda, de sus conflictos emocionales, sino que supo integrarlos convenientemente a un canto limpio, fácil en el registro agudo y evocador por matices. En esa legítima y necesaria vía, Antonio Lázaro, tenor, asumió su Canio con elogiada presencia escénica, convincente por la interiorización obtenida y las logradas transiciones en un rol de gran fuerza dramática, sumando a ello su hermoso timbre, matices, potentes y elevados agudos. Con Silvio, interpretado por el baritono Jorge Luis Pacheco, notóse la diferencia entre actuación y canto en tanto la primera sobresalía por su coherencia mientras el segundo presentaba desigualdades en la emisión, vencidas algunas por su dominio técnico. Orestes Loy, se desempeñó como *Bepe* y *Arlequín*, personajes disímiles (uno partícipe de la trama, el otro insertado en la farsa que improvisan los cómicos ambulantes) que desarrolló orgánicamente, aunque en la realización musical mostraba inconvenientes por la tesitura de su voz. El laureado baritono Hugo Marcos Rodríguez agradó desde el conocido Prólogo por su depurada técnica vocal, para luego trascender en un Tonio de absoluto rigor conceptual en las tablas y el canto. En pocas ocasiones existe la oportunidad de valorar

a un artista que como Marcos sabe plasmar los ideales del autor en tanto no existe divorcio entre la escena y la música; así, el gesto, la acción y la proyección del personaje encuentran favorable eco en su bello timbre, la amplitud en el registro, fraseo o interpretación.

La orquesta del Gran Teatro García Lorca, bajo la dirección de Guennadi Dimitriac, provocó el recuerdo de mejores épocas cuando la batuta exigía afinación en las cuerdas, dulzura para las maderas... factores que procuraban un buen empaste orquestal. Con manos claras y precisas, cuidó la entrada de los cantantes-actores y aportó renovado criterio en su visión personal de la partitura insertando en los tiempos su juicio expositivo. El coro esta vez se vio más orgánico y sus voces —a pesar de no contar con el personal suficiente en algunas cuerdas— logró apreciable empaste, afinación y musicalidad.

Escenografía, diseño de luces, vestuario... ambientaron la puesta en escena. *Los Payasos*, justo es apuntarlo, recordó las mejores escenificaciones de nuestro teatro lírico, y sugiere la posibilidad de continuar una línea ascendente que tanto urge a este género.

DESDE MATANZAS

Soledad, zarzuela cubana del maestro Rodrigo Prats, fue la oferta del Teatro Lírico de Matanzas. La pieza (estrenada en el teatro Martí el 26 de febrero de 1932, cuando se iniciaba la famosa temporada del género lírico cubano que consolidó esta manifestación de nuestra música) como muchas obras concebidas en aquel período, tiene mucho de un teatro que obedecía a los rejuegos de la oferta y demanda. De ahí que su música se ajustara a los parámetros del gusto popular y exhibiera una amplia gama de música popular: danzones, guajiras, pregones, rumbas, boleros... para beneplácito de un público que exigía al compositor, por ejemplo, hasta un danzón-concertado en cada estreno.

En este difícil bregar que el género lírico nacional tuvo en la sociedad capitalista, los libretistas tuvieron que "echar mano" a cualquier asunto: sobre todo a aquello

que reflejaban lo cotidiano, el suceso político —muy vinculado al sainete costumbrista— o el drama pasional, sin excluir el humor en personajes como el negrito, la mulata y el gallego. Sobrada razón para justipreciar la pobreza literaria de esos libretos, condicionados por el interés económico.

Sólo la música, en la mayoría de estas obras emergía victoriosa, feliz; sus compositores —y nos referimos a los pilares Lecuona, Roig y Prats— eran exponentes de una genuina cubanía y si bien ya Roldán y Caturla habían trazado senderos de mayores vuelos, el género lírico todavía respondía a patrones de una tradición que se remontaba al bufo. Rodrigo Prats destacaba su presencia entre estos creadores porque su música respondía a aquel legado. Danzonero por excelencia, cultivador del costumbrismo, había surgido en un contexto histórico donde ser músico equivalía a penurias; años después, en el proceso revolucionario, este notable creador sometía a revisión sus obras para insuflarles mayor vigor. Así sus *Amalia Batista* y *La Habana que vuelve* gozaron de una suerte que no alcanzó *Soledad*.

El conjunto lírico yumurino no escatimó esfuerzos para rescatar *Soledad*. Procuraron mayor coherencia en la dramaturgia, agregaron números musicales que pertenecían a otras obras de Prats, reajustaron la escena... La obra emergía retocada pero en esencia era la misma, con un texto cuyas deficiencias no pudieron salvar múltiples arreglos formales. En la escena se apreciaron desniveles de actuación y canto, no obstante contar en su elenco con figuras laureadas como el tenor Jesús Lí, invitado al reestreno de la zarzuela. Sólo algunos cuadros destacaron por su calidad artística, tanto como cuando en la música irrumpía su famosa romanza o en las escenas de genuino costumbrismo aflúan pregones y cantos populares.

A pesar de estos inconvenientes merece reconocer el meritorio esfuerzo por rescatar una pieza de un género que no debe provocar rubor sino orgullo cuando se asume. Es obvio que al análisis de la puesta en escena habría que adicionar la parcial

soledad que en cuanto a recursos materiales y humanos, así como de asesoramiento técnico, asiste a los colectivos líricos del interior del país, movimiento que a pesar de las dificultades materiales lleva cerca de veinte años luchando por vencerlas. Y en tal sentido el Lírico de Matanzas ha obtenido resultados alentadores al llevar a escena numerosas obras cubanas fruto del rescate que este colectivo ha priorizado. Por ello, *Soledad* merece el mayor respeto y es compromiso de todos contribuir a que este teatro emerja airoso, tal como merece un género que entregó al patrimonio nacional el esfuerzo de numerosos compositores cubanos.

¿LA NUEVA OPERA?

Pero en el marco de la escena musical han surgido otras obras que plantean nuevos criterios estéticos. Ahora se trata, quizás retomando una vieja línea del cancionero popular criollo, de llevar al escenario fórmulas que sin ajustarse a esquemas clásicos de teatro lírico persiguen aleccionar al público mediante el humor o reflejar lo cotidiano de la vida. Esta senda nos aproxima a un teatro lírico-vernáculo que pudiera dar lugar a novísimas ideas, portadoras de las inquietudes de compositores, dramaturgos y actores que conocen la secular tradición que poseemos en esta manifestación del arte. Y *Donde crezca el amor*, ópera-trova de Angel Quintero, centra su asunto en torno a una joven pareja de enamorados. Pero no sólo el amor es el eje fundamental, también aparecen otros subtemas: el deber con la patria, la misión internacionalista, los conflictos emocionales, realidades que revelan al espectador un teatro sugerente. Se consigue una inteligente imbricación entre texto y música, y los personajes se expresan en determinadas situaciones mediante una amplia variedad de géneros musicales, el danzón, la guajira, el bolero, el guaguancó, el chachachá... cobran vida propia y no son limitados por un libreto superficial. A ello habría que agregar una adecuada labor de dramaturgia y la utilización de baladas, dúos, partes corales, en conjunción con algunas coreografías. En general *Donde crezca el amor* po-

see una factura sólida en la música que merece un mejor tratamiento escénico. Y es aquí donde la puesta en escena se resiente. A algunos personajes les falta acabado; hay escenas que decaen por el desbalance de actuaciones y la dinámica interna del espectáculo falla en ocasiones por enlaces corales —aspecto trascendente— que no logran cuajar. Las exigencias de canto son cumplidas por algunos actores-cantantes, en otros no habituados a la dualidad referida se lastra uno de los componentes, especialmente el canto.

La puesta en escena de Armando Suárez del Villar, con la colaboración de un elenco mixto de estudiantes del Instituto Superior de Arte y actores profesionales, cumple su objetivo como intento inicial de un teatro cantado que supera con creces experiencias similares de otros colectivos. Sólo que este esfuerzo exige una dedicación sistemática, y la experiencia profesional que no se alcanza en las aulas de estudio. Para ello se requiere inversión de recursos materiales y la disposición de un tiempo libre difícil de obtener cuando no se pertenece a un grupo estable. Por el momento, *Donde crezca el amor* da cuenta de una interesante y útil incurción en este género.

Obra: Los payasos / **Autor:** Ruggeiro Leoncavallo / **Dirección artística:** Juan R. Amán / **Dirección musical:** Guennadi Dimitriac / **Escenografía y vestuario:** José Luis Posada / **Luces:** Julia Rodríguez / **Principales intérpretes:** María Eugenia Barrios, Antonio Lázaro, Hugo Marcos, Jorge Luis Pacheco, entre otros / **Grupo:** OPERA NACIONAL DE CUBA

Obra: Soledad / **Libreto:** Miguel Macau / **Música:** Rodrigo Prats / **Dirección y versión del libreto:** Alberto Dávalos / **Escenografía y vestuario:** Néstor González / **Dirección musical:** Tomás Foltin y Norman Milanés / **Principales intérpretes:** Elina Calvo, Alba Zayas, Gladys Fraga, Jesús Li y Esteban Taylor, entre otros / **Grupo:** TEATRO LÍRICO DE MATANZAS

Obra: Donde crezca el amor / **Texto y música:** Angel Quintero / **Dirección artística:** Armando Suárez del Villar / **Diseños de escenografía y vestuario:** Raúl Oliva / **Coreografía:** Félix Erviti / **Montaje de voces:** Hugo Marcos / **Arreglos musicales:** Nelson Díaz, Carlos Mas y Adolfo Costales / **Dirección musical:** Nelson Díaz / **Diseño de luces:** Pedro Remírez / **Principales intérpretes:** Ovidio González, Mayra de la Vega, Carlos Ramírez, Hilario Peña y Eudelio Pérez, entre otros / **Grupo:** ELENCO MIXTO DEL TEATRO NACIONAL

GUARDA TU LUZ, OH PATRIA CORAZON AL SUR

Carlos Celdrán

Aquí, en las ínsulas, el continente cobra en la voz de Sara Larocca y Shenda Román la presencia de la evocación. Ambas actrices, desde el exilio, anulan su desarraigo presentando —y presentándose ellas mismas— un espectáculo que deviene síntesis de sus condiciones.

Ser ellas centro de los conflictos presentados dota a la escena de lecturas "extradramáticas" de incuestionable valor humano, desapareciendo, muchas veces —para el espectador— la distancia entre la actriz y el personaje posible, poema o canción, para entregarnos un constante grito asimilable en doble magnitud: dramática y humana.

Ambos espectáculos brindan, con sus visiones de la realidad latinoamericana, la posibilidad de hacer teatro en el exilio para un público receptivo a las nostalgias, los recuerdos, las evocaciones, o bien a los desgarramientos, las incitaciones, la cualidad de ser latinoamericanos en la actual coyuntura histórica. Esto por un lado; por otro tenemos su significativo aporte a una tendencia creciente en el teatro cubano del momento: el espectáculo unipersonal, donde el actor, su gestualidad y su palabra se constituyen en elementos únicos del hecho teatral. Shenda Román y Sara Larocca —chilena una, uruguaya la otra— se insertan así a nuestra escena.

En el espectáculo *Guarda tu luz, oh patria* Shenda Román entrega un rostro de Chile, quizás para ella el más urgente de expresar. Un rostro que reconstruye hasta la reiteración. La selección de los textos que componen la estructura coinciden todos en la misma arista evocativa de la realidad chilena y originan una acumulación que atenta contra la síntesis. La palabra emer-

ge imperiosa, segura, emotiva, pero sin contrastes. Esta carencia textual influye, como es lógico, en la actuación, limitando sus posibilidades a un sólo tono, y sólo en parte compensada por la identificación profunda de la actriz con su problemática. Shenda demuestra ser una actriz de carácter, capaz por momentos de conmociones inquietantes, sobre todo cuando para transmitir el más absoluto patetismo reduce al mínimo los recursos expresivos, enfatizando en la voz el dolor de estar muerta. En otros pasajes dilúyese esta fuerza; creo que a causa de lo reiterativo del texto y por una desmedida capacidad de expresar que anula la sugerencia y el trasfondo a intuir por el espectador, como en el caso concreto del monólogo *Nadie*, donde la actriz desborda su desprecio a tal punto que la ironía, el humor y la agudeza implícitos en el texto quedan relegados. Se enfatiza el decir más allá de lo que la situación, el personaje o el texto expresan por sí mismo.

Guarda tu luz, oh patria vibra en la cuerda de lo épico. La evocación de la actriz nace de un golpe de abolición. Llega al público su oleada de incitaciones, mas añórase el complemento capaz de crear la imagen comunicante con la evocación, y con la actriz que juzga e imanta las coordenadas de la tierra perdida y recobrada. El espectáculo puede ser más audaz pero se evidencia que lo priorizado es el mensaje dado con la presencia de Shenda Román y su palabra.

CON SARA Y SU CORAZON

Sara Larocca en *Corazón al Sur* habla de sus cosas como del pan y del agua cuando ya no están. El Sur es el de todos los

días que ahora se mira en la distancia pero sin perder ni un ápice siquiera de la presencia y el hábito humano de estar donde se quiera.

Se llega a la conclusión, tras haberla visto, de que el Sur no existe de veras en el cono donde las tierras del continente se estrechan, sino que el Sur es ella. Sara estructura un espectáculo donde la realidad está en la neblina de sus tangos llorados, difuminada en sus historias de caballos bonitos o en la apología de Gardel unido para siempre a nosotros. Esta interiorización del Sur confunde la existencia real de un lugar, logra hacernos olvidar el motivo de la tierra para sensibilizarnos con la tragicidad del Hombre que es Sara. El Sur está en su corazón, atravesado en las vivencias, complejizado de un modo indivisible con la actriz. La fuerza del espectáculo radica en su unidad. El Sur es la síntesis de múltiples evocaciones que conforman la visión total de quien vivió en él. Tal lucidez facilita artísticamente la creación de un espectáculo del todo comunicativo, sugestivo, capaz de hacernos converger en un espacio donde lo americano se instituye realidad humana y no aparcamiento de tierras y paisajes.

Lo americano de este espectáculo se concentra en varios niveles: bien en los textos de Benedetti, Florencio Sánchez, Garzón Céspedes y de otros autores del continente, o en su calidad para, a través de ellos, transmitir los grandes y pequeños problemas humanos, sociales y políticos de América.

El principio teatral seleccionado da fuerza a cuanto se pretende decir. Siempre se parte de un conflicto o de la incorporación de personajes. La Martiniana —por ejemplo—, de Florencio Sánchez, por sí sola habla del Sur, a la vez que matiza de hilaridad el discurso escénico. Si algo salta a la vista es la armónica composición del recital.

Es en extremo difícil valorar el trabajo actoral desplegado por Sara sin incurrir en excesos. Sí es posible constatar en ella un estilo personal, siempre desbordante, donde la personalidad cualifica el

gesto amplio y seguro, la voz estentórea, la expresión marcada por una comprensión y una exactitud perfecta. Basada en movimientos abiertos, abarcadores, cada acción cobra un sentido poético relevante, connotador. Desde los brazos, todo el cuerpo, hasta los desplazamientos, están concebidos para dominar el espacio y crear un discurso dramático coherente, claro, despojado de banalidades.

La síntesis, el valor esencial concedido a cada acción o instante, la iluminación acorde a la vibración del texto, el vestuario que acentúa la amplitud de la gestualidad como principio de dominio espacial, obligan a la conclusión de que *Corazón al Sur*, resume tanto para Sara, actriz de larga trayectoria, como para Garzón Céspedes en la dirección, una cima.

Obra: Guarda tu luz, oh, patria / **Guión y dirección:** Nelson Villagra / **Instrumentación de canciones:** Pedro Luis Ferrer / **Intérprete:** Shenda Román

Obra: Corazón al sur / **Guión:** Sara Larocca y Francisco Garzón / **Dirección:** Francisco Garzón Céspedes / **Dirección musical:** Edesio Alejandro / **Intérpretes:** Sara Larocca y la participación especial de Arturo Carrión

Santa Camila de la HABANA VIEJA

Enrique Pérez Díaz

Algunas inquietudes surgieron en mí luego de ver *Santa Camila de La Habana Vieja*, interpretada por el colectivo teatral Plaza Vieja, que auspicia el Fondo Cubano de Bienes Culturales.

No es el hecho de que disfrutar nuevamente de este llamado clásico cubano de José Ramón Brene, en el propio entorno de su inspiración, sea algo sorprendente, no, pues el teatro posee magia tal que quizás la realidad de Camila pueda estremecer más al espectador en la sala Hubert de Blanck, de Calzada y A, en el Vedado, que en un auténtico solar habanero. Pienso que para el Plaza Vieja y su director Huberto Llamas constituyó un gran reto presentarse al Festival con una puesta en escena de las defendidas también por el colectivo Teatro Estudio, pero los retos siempre son válidos en materia de arte, mucho más —como en este caso— cuando se pretende hacer una eficaz labor de extensión cultural en una zona que no tiene tradición semejante y está muy necesitada de ello por sus condiciones poblacionales.

Pero, ¿fue sólo un criterio de aproximación geográfica y social el que primó en los integrantes del grupo al decidirse por *Santa Camila*...? ¿Resultó escogida siguiendo la línea de rescatar obras que, como se suele decir, han sonado "bien y bastante", con lo cual el éxito de público está garantizado? ¿Fue simplemente una selección casual?

Respondiéndome, me inclino por lo segundo, pues el colectivo también tiene montado *El premio flaco*, una pieza de Héctor Quintero que desde los años sesenta ha asegurado amplia repercusión de público y crítica.

Y he aquí mi inquietud: ¿es realmente esta línea la que más conviene al Plaza Vieja? Me aventuro a contestar negativamente, aún a riesgo de herir alguna que otra susceptibilidad. Básicamente formado por aficionados, o lo que es igual, vecinos de la zona atraídos por el teatro, el recién creado colectivo, que también cuenta con la colaboración de algunos actores profesionales, por su propia integración sufre la primera traba al acometer trabajos de la envergadura de los mencionados.

La puesta en escena de *Santa Camila de La Habana Vieja* lo demuestra. No puedo decir que me sentí disgustado al ver la pieza, que no se estableció la comunicación con el público, que fuera poco riguroso el montaje, o que se trató simplemente de jugar al teatro. Todo lo contrario. Por muy externas y carentes de matices que me resultaron la mayoría de las interpretaciones, la sobreactuación de otras, siempre percibí —en parte— la vitalidad de los personajes de Brene, esos seres de veinte años atrás que por primera vez se enfrentaban a una nueva dinámica de la existencia y tenían la difícil meta de renovarse por fuera, y más importante aún, por dentro, para estar a tono con el naciente proceso revolucionario.

Creo que si bien con *Santa Camila*... el grupo hace un buen ejercicio dramático con vista a objetivos futuros, no consigue de momento aportes artísticos de consideración en relación con búsquedas formales, implicaciones que se puedan derivar del texto original o simplemente por la proyección hacia el espectador. Lo que tal vez aspiraron al acometer este trabajo, queda en el camino: uno sabe que está

viendo una obra de teatro interpretada con cierta dignidad pero no experimenta emociones profundas, no se siente implicado en esa realidad, falta la autenticidad que nos exige ser algo más que simple testigo ocular.

Reconozco la manifiesta intención de poner la pieza en relación con el medio ambiente. Mas, los procedimientos no son siempre eficaces. Por ejemplo, resulta en cierto sentido bastante folclorista la inclusión de la música y la danza al recrear los ritos afrocubanos, se busca plasmar el medio con la inclusión de constantes escándalos y broncas y con la aparición de algún que otro ladrón dentro de una casa (cuya presencia no está justificada ni aun como recurso de distanciamiento), lo que deviene en concesiones al mal gusto que, lamentablemente, ganan la simpatía del público.

Desconozco el apoyo técnico con que cuenta el colectivo pero no es de admirar precisamente el manejo de las luces, que en ocasiones crea rompimientos; la escenografía, por su parte, desaprovecha la sugerencia del ámbito local, y se muestra sumamente convencional.

HACIA UN LENGUAJE PROPIO

Por fortuna —y es lo principal— Plaza Vieja es un grupo joven, aún en camino de encontrar una vía de expresión que le permita cumplir convenientemente el rol para el que fue creado. Mas, me atrevo a sugerir; ¿no convendría a estos entusiastas y emprendedores amantes del teatro buscar por otro sendero? Si aspiran a llegar al público de la zona, ¿por qué no alentar el surgimiento de una dramaturgia —no necesariamente de creación colectiva— que aborde problemas actuales y de interés común a todos los vecinos, que permita por tanto manifestarse más orgánicamente a los integrantes del grupo?

Pienso que el arte no puede asumirse como algo meramente contemplativo, ajeno e inalcanzable. Ir al teatro requiere un esfuerzo del espectador, exige una movilización determinada, y esto únicamente

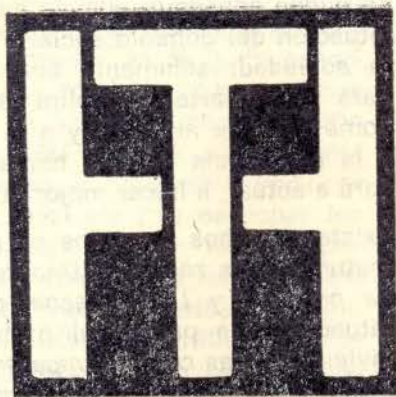
se puede conseguir cuando se aborda una situación del dominio social o de parte de la sociedad; solamente entonces funcionará como arte, cumplirá su cometido como disfrute artístico y a la par llamará a la conciencia del ser humano, le motivará a actuar, a hacer mejor la realidad.

Existen muchos ejemplos en nuestra dramaturgia más reciente. *Una casa colonial*, *La permuta* y *La barbacoa*, que recrean situaciones a partir del problema de la vivienda; otras como *Rampa arriba*, *Rampa abajo*, *Aquí en el barrio* y *Tema para Verónica*, abordan lo relativo a jóvenes con conductas antisociales; también los conflictos del proceso docente-educativo aparecen en *El compás de madera* y la muy aplaudida *Molinos de viento*, que junto a *Donde crezca el amor*, *Los hijos* y *Proyecto de amor* han conseguido un positivo acercamiento a la juventud.

Experiencias similares, aunque en otro plano, son las de los grupos Teatro de Participación Popular o Cubana de Acero, los que han conseguido la creación de obras muy vinculadas al presente, a la realidad de los trabajadores, a quienes especialmente dedican sus proyectos teatrales.

Por esta senda, pienso, debe encaminar sus pasos el grupo Plaza Vieja; únicamente así podrá encontrar un lenguaje propio, una expresión determinada, una comunicación cada vez mayor con el público de esa zona de la vieja ciudad.

Obra: Santa Camila de La Habana Vieja / **Autor:** José R. Brene / **Dirección artística:** Huberto Llamas / **Escenografía y vestuario:** Hilda Rivero y Amarilis Rodríguez / **Sonido y diseño de luces:** Florencio Cabrera / **Principales intérpretes:** Manuel Hernández, Alina Rodríguez, Rita Limonta y Fidelio Torres, entre otros / **Grupo:** TEATRO PLAZA VIEJA



LA SORPRESA DE UNA MUESTRA

Carlos Espinosa Domínguez

Uno de los hechos más saludables y relevantes de esta tercera edición del Festival de Teatro de La Habana, ha sido la presencia de artistas y agrupaciones de cinco países europeos y siete del área latinoamericana. El evento cumple así una doble y positiva función: la de servir de balance de la labor realizada por nuestros teatristas en los últimos dos años y de posibilitar algo tan necesario como es la confrontación y el ensanchamiento de horizontes. A pesar de que cinco montajes no alcanzan ni con mucho a brindar el panorama de lo que acontece actualmente en la escena de Europa —tal pretensión escapa a los propósitos de los organizadores—, la muestra conformada por Darío Fo y Franca Rame (Italia), La Cuadra de Sevilla (España), Drak (Checoslovaquia) y Kom Teatteri (Finlandia) funcionó como pequeño escaparate para evaluar con bastante precisión algunas de las corrientes teatrales que hoy coexisten. A nadie escapa el detalle de que tan honrosos y destacados visitantes llegaron en una fecha muy especial: la celebración del XXV aniversario del triunfo de la Revolución Cubana. Su actuación entre nosotros debe verse, pues, como lo que es: un gesto solidario hacia nuestro pueblo y su proceso. El alto nivel de sus trabajos y lo provechoso de su estancia constituyen su manera más expresiva de patentizarlo.

UN MEDIOEVO SEGUN DARIO FO

Darío Fo era, sin disputa, la visita extranjera más esperada del Festival de Teatro

de La Habana 1984. Tanto era lo que uno había leído y oído sobre su trabajo, que aguardaba con impaciencia el momento de constatar cuánto de verdad y cuánto de fama gratuita había en ello. No será la primera vez que un gran mito se viene al suelo, ante el desproporcionado contraste entre su calidad real y la creada por el aparato publicitario. Por fortuna, el teatrista italiano no está entre esos casos, y sus presentaciones satisficieron con creces la expectativa de nuestro público.

Este reconocimiento internacional de Darío Fo arranca sobre todo a partir de 1970, sin que eso signifique más que la mayor difusión de un trabajo que se inicia en 1953. Ese año tiene lugar el estreno de la revista *El dedo en el ojo*, de Parenti/Fo/Durano, que fue el comienzo de una experiencia que halló todas las trabas posibles: los empresarios les negaban los teatros, todas las noches un comisario controlaba, palabra por palabra, el texto y a las puertas de las iglesias figuraba siempre el espectáculo entre los "no aconsejados", con una raya debajo para destacarlo más. De esa etapa, que se extiende hasta 1968, son, entre otras obras concebidas por Fo, *Tenía dos pistolas con los ojos blancos y negros*; *Isabel, tres carabelas y un charlatán*; *Séptimo: roba un poco menos* y *La señora está para el arrastre*. Todas encontraron una fulminante y entusiasta acogida popular, pues además de estar escritas en un lenguaje directo y en tono cómico, abordaban cuestiones que la gente necesitaba ver llevadas a las ta-

blas. De todos modos, es un período que el propio Darío califica de burgués y que se cierra con su ruptura con la RAI, a raíz de su participación en el programa televisivo *Canzonissima*. Como una vía de apartarse de los circuitos comerciales, en 1968 se constituye la *Associazione Nuova Scena*, que trabajará hasta 1970 en coordinación con el Partido Comunista Italiano, dentro de la Asociación Recreativa Cultural Italiana (ARCI). Su propósito: "ponerse al servicio de la fuerza revolucionaria no para reformar el estado burgués con una política oportunista, sino para favorecer el desarrollo de un real proceso revolucionario que lleve al poder a la clase obrera". Darío Fo escribe y monta con el grupo *Gran pantomima con banderas y fantoches pequeños; Atame si quieres, que voy a romperlo todo igualmente; El obrero conoce cien palabras, el patrón trescientas; por eso es el patrón*. En el último de estos montajes acusa abiertamente al PCI de no asumir su función como tal y de haber abandonado a la masa, dejándola en manos de la cultura del patrón. Como resultado, varios compañeros salen de la ARCI y fundan el *Collettivo Teatrale La Comune*, que con puestas como *Muerte accidental de un anarquista; No se paga, no se paga; La marihuana de mamá es la mejor; La mueca del miedo y ¡Pum! ¡Pum! ¿Quién es? ¡La policía!*, se ha convertido en uno de los raros esfuerzos de teatro militante y popular de absoluta validez estética.

En La Habana Darío brindó una muestra de su archiconocido *Misterio bufo*: aquí escenificó los cuadros de *La noche de Canaan*, *Bonifacio VIII* y *La resurrección de Lázaro*, de los nueve que integran el programa completo. El espectáculo viene representándose desde 1969, y a estas alturas son millones las personas que lo han visto. Solo en la Palazzina Liberty, de Milán, fue presenciado por treinta mil espectadores el 7 de abril de 1974.

En el Festival, la dramaturgia de Fo estuvo presente además en la versión del Teatro 4 de *No se paga, no se paga*, y en el actor finés Erkki Saarela, miembro del colectivo Kom, quien escenificó *La resurrección de*

Lázaro. ¿Simple coincidencia? No. Se trata de un fenómeno que desde hace varios años se da a nivel mundial: las piezas del italiano alcanzan éxitos absolutos en Barcelona, Sao Paulo, Londres, New York, Atenas, Sidney, Helsinki, Lisboa, San José, París, Bogotá, Tokio; y se habla de ellas como de "la alternativa coyuntural que tiene el teatro para satisfacer la inquietud, por no decir la demanda, de la población urbana en relación a la actualidad social, al marco de su vida cotidiana". El gran aporte de Darío Fo, su hallazgo más feliz, es demostrar que el teatro político no tiene por qué ser esquemático, simplista, aburrido ni enemigo declarado del juego escénico, la fantasía, el entretenimiento. Aspecto sobre el cual mucho insistió el viejo Brecht, pero que raras veces es tomado en cuenta. La experiencia de La Comune resulta, pues, muy oportuna porque somete una vez más el tema al análisis y la discusión, plantea la necesidad de renovar su lenguaje y sus formas, de asumirlo sin estrecheces dogmáticas. Y no me extendiendo más al respecto. Sólo recuerdo aquello de que "al que le sirva el sayo, que se lo ponga".

Misterio bufo ilustra de manera meridiana la validez de la propuesta dariana. No estamos aquí ante una creación original: parte el autor de un antiquísimo género propagado por toda Europa, y mediante el cual el pueblo, en la persona del juglar, tenía su medio expresivo y, por qué no, de agitación y provocación. Su lenguaje escénico mezcla además elementos tan diversos como la pantomima, Charles Chaplin, los hermanos Marx, el gag... En todos los cuadros el denominador común es la nota satírica y grotesca de "los gerifaltes de la iglesia". En *La resurrección*..., el célebre milagro se convierte en un espectáculo de feria dirigido por un prestidigitador, en el cual toda la atención se concentra en el auditorio. En *La noche de Canaan*, la disputa entre el ángel y el borracho deviene confrontación entre dos visiones distintas del pasaje de los panes y el vino. *Bonifacio VIII* se remite al papa a quien Dante situó en el infierno antes de que se muriera. "No hay alusiones al papa actual, el papa que vino del

frío", advirtió Darío. No las hubo, en efecto, pero sí hubo un paréntesis para que con su estilo característico Fo narrara el frustrado atentado al magistrado eclesiástico. Cada escena estaba precedida por explicaciones, en esencia, didácticas; pero resultaban tan chispeantes, ingeniosas y divertidas que no lo parecieron. Siempre que lo didáctico sea tan disfrutable, bienvenido sea.

Es el creador de *Misterio bufo* un artista cómico en la mejor tradición italiana: la de *la commedia dell' arte*. El suyo es un teatro de actor que exige de éste la responsabilidad de la puesta en escena, la interpretación y la escritura de los diálogos. Y antes de proseguir, cito a Franca Rame, quien al referirse a este último aspecto habla de Darío como de "un constructor de textos para teatro", por estar hechos de situaciones y no de personajes. Teatro teatral, a diferencia del otro, el literario, supeditado a la tiranía de la letra impresa.

Como en la *Commedia dell' arte*, la palabra es en este caso un complemento del gesto, y ambos se suplen y unifican en un nuevo lenguaje expresivo. Evaristo Gherardi, el famoso Arlequín de la *Comédie Italienne* (siglo XVII), anotó como condiciones indispensables en un buen actor de ese género: "Como los buenos pintores, sabe esconder el arte con arte, y encanta al espectador con belleza de voz, autenticidad de gestos, flexibilidad y precisión de tono, cierta gracia fácil y natural con la que acompaña sus movimientos, con la que envuelve cualquier cosa que diga". Todo eso lo hallé en *Misterio bufo*. Darío Fo se mueve con toda libertad, incorpora los incidentes de la sala, sale del personaje cuando es necesaria alguna aclaración, para entrar de nuevo en situación con igual comodidad. Todo pudiera parecer improvisado, espontáneo. Sin embargo, estamos, como ha dicho Bernard Dort, ante el más profesional de los hombres de teatro. De manera que si Gherardi hubiese asistido como yo a la sala Avellaneda, no habría vacilado en otorgarle al italiano un sobresaliente con asterisco.

SOBRE LA ESCENA, UNA MUJER SOLA

Con Darío Fo viajó a Cuba Franca Rame, quien desde 1951 es su compañera en el trabajo profesional y la vida. Su presencia ha sido importante en la trayectoria artística de Fo: pertenece la Rame a una de las más antiguas familias de cómicos y cirqueros de Italia; su padre llegó a ser incluso presidente de la Asociación de Circos Ambulantes. Al casarse con ella, Darío, quien hasta ese momento alternaba su labor como arquitecto con incursiones ocasionales en los escenarios, determinó abandonar definitivamente ese empleo y dedicarse al teatro.

En el marco del Festival, Franca Rame escenificó cuatro episodios de su caballo de batalla, el espectáculo unipersonal *Todo casa, cama e iglesia*. Si *Misterio bufo* ha corrido desde su estreno una envidiable suerte, a esta puesta tampoco le ha ido mal: sus representaciones por La Comune pasan de seiscientas y la han visto más de un millón de personas tanto en Italia como en el extranjero. Asimismo otras intérpretes lo han incorporado a su repertorio, y se montó con notable acogida en Inglaterra, Canadá, Sudáfrica, Australia, Suiza, Austria, RFA, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Brasil, Rumanía, Yugoslavia, Israel, Bélgica, Holanda, Francia, Japón, España, Grecia, Estados Unidos, Islandia, Portugal...

Todo casa..., con textos de Fo y Rame, está estructurado según el esquema de *Misterio bufo*. Son historias independientes, referidas a un mismo tema (la lucha por los derechos de la mujer), que pueden ser intercambiadas con libertad, y que la actriz representa ella sola, al modo de una juglaresa de los tiempos modernos. En casi todas predomina la nota cómico-grotesca, pues es parte sustancial en la tesis que los dos artistas defienden: "La risa permanece realmente en el fondo del ánimo como un sedimento feroz que no se despega. La risa evita uno de los mayores peligros, el de la catarsis... Nosotros no queremos liberar la indignación de la gente que viene a vernos. Nosotros queremos que la rabia se les quede dentro y no se libere, que se convierta en rabia

lúcidamente activa en el momento en que nos encontramos, y llevarlos a la lucha". Esa es, como ya comenté, la clave del éxito de su labor, lo que el público más les agradece.

En esta línea sustentada en el humor se hallan inscriptas *El despertar*, *Una mujer sola* y *Todas tenemos la misma historia*. Son viñetas que hacen reír a carcajadas, por su procacidad, su burla de los códigos machistas, su lenguaje chispeante, su apoyo en gags de probada efectividad; pero al final dejan un saborcito amargo. El espectáculo nos echa en cara "la vida de mierda que toca llevar a las mujeres", explotadas doblemente por el esposo y el patrón, convertidas en objeto sexual y camarera sin sueldo. La problemática posee un alcance muy amplio, universal, y es curioso como el "todo casa, cama e iglesia" italiana tiene equivalentes en el español "la mujer honrada, la pierna quebrada y en casa", "la mujer en el hogar" de los franceses y la tradición alemana de las tres k: kinder (niño), küche (cocina), kirche (iglesia). *Todo casa...* se transforma en un mitin reivindicativo, en un manifiesto político, pero su mayor virtud es lograr ese cometido sin aburrir ni caer en la demagogia o el panfleto. Resulta, por el contrario, un hecho vivo, donde se dice, se escucha y se establece la comunicación con la audiencia.

Decía que casi todas las historias del montaje operan mediante la risa. *La violación* es el caso excepcional: se trata del monólogo absolutamente dramático de una mujer que ha sufrido violencias sexuales. Por cierto, no pertenece en propiedad a *Todo casa...*, sino a *Copia abierta*, el nuevo montaje estrenado por la Rame en noviembre de 1983. Su inclusión me pareció desacertada, por ser una pieza de concepción bastante convencional, sin la nota novedosa y fresca de las anteriores. De otro lado, es la que más pone en evidencia la no muy extensa gama de recursos histrionicos de la artista. Narrar una anécdota tan lacerante, echada hacia atrás en una silla durante veinte minutos, exige de una actriz un elevado grado de brillantez y virtuosismo. Y Franca Rame no es, a mi juicio, ni virtuosa ni brillante.

Esperaba ver la excelente intérprete de la cual tanto hablan los críticos europeos. Pero no la hallé. Tal vez influyó el detalle de que sólo veinticuatro horas antes había visto a ese prodigio de las tablas que es su esposo. De todas formas, creo que a veces contaba más que actuaba, y que su arsenal técnico y su capacidad de desdoblamiento no son muchos. En *Una mujer sola* y *Todas tenemos la misma historia* la encontré, no obstante, más desenvuelta, más dueña de la escena, más versátil. Logró en todo momento, eso sí hay que reconocerlo, la comunicación con los asistentes.

UN TEATRO SALIDO DE LA REALIDAD

El cante y el baile fueron, durante siglos, formas mediante las cuales el pueblo de Andalucía manifestó su amargura e impotencia. Uno y otro devinieron instrumento de expresión de la crónica popular. Así fue que al ser "descubiertos" por la burguesía, se transformaron en algo falso, estereotipado, se vistieron con trajes de lunares y vuelos, castañuelas, peinetas, y pasaron a ser un producto exportable y para consumo de turistas.

A finales de 1971 surgió en Sevilla un grupo que tuvo como principal presupuesto rescatar el arte andaluz de tan poco honestos manejos; aprovechar las potencialidades dramáticas del cante, pero el cante puro, desgarrado, desprovisto de adornos superfluos. Para ello se imponía acudir a las raíces, evitando incurrir en actitudes arqueológicas. Las primeras charlas y ensayos tuvieron como marco La Cuadra de Sevilla, un establecimiento de bebidas que sirvió de refugio a los artistas andaluces marginados e incluso perseguidos por su postura política. El colectivo teatral adoptó ese nombre, como un homenaje al sitio y a su dueño, Paco Lira, y como un modo de contribuir a que su recuerdo "siga sin haber podido ser borrado por los que todo lo borran, o por los que todo lo olvidan".

El 15 de febrero de 1972 tuvo lugar la primera confrontación con el público de La Cuadra de Sevilla. En el Teatro Experimental Independiente, de la capital, entonces el único escenario permanente y serio

abierto a la experimentación y el ensayismo, fue el estreno de *Quejío*, estudio dramático sobre cante y baile de Andalucía, como lo definieron sus creadores. La opinión de la crítica hispana fue unánime y entusiasta: "Si nuestra sociedad se interesa realmente —sin convertirlo en encantadora mercancía— por el arte, trabajos como éste de *Quejío* serían poco menos que clásicos", proclamó José Monleón desde las páginas de *Triunfo*. El cerrado y tenebroso ambiente del franquismo resultaba el menos apropiado para un espectáculo portador del dolor y la marginación de una comunidad, y luego de dos funciones en Madrid y una en Salamanca el conjunto emprendió un periplo por Europa: Francia, Italia, Suiza, Yugoslavia, aparte de participar en los festivales de Nancy y Avignon y de trabajar para los inmigrantes españoles. En el BITEF, *Quejío* obtuvo el segundo puesto en la votación, por encima de montajes firmados por nombres tan relevantes como Peter Stein, Víctor García, Miklos Jancso y Luca Ronconi.

Si algo admira en la trayectoria del grupo sevillano es la fidelidad a sus principios y la consecuencia mantenida a lo largo de estos doce años. *Los palos* (1975), *Herramientas* (1977), *Andalucía amarga* (1979) y *Nanas de espinas* (1983) constituyen partes de un discurso estético que tiene, entre otras muchas virtudes, la de su autenticidad. "A nuestros espectáculos, ha declarado Salvador Távara, se les puede discutir todo, menos su verdad. Cuando te mueves para defender tu propia dignidad, que es la de seis millones de paisanos, no hay demagogia posible". El hecho de que sus presentaciones hayan sido aplaudidas en veinticuatro países y que su viaje a Cuba estuviese respaldado por el Ministerio de Cultura de España, dicen mucho del prestigio y el respeto alcanzado por los andaluces.

Nanas de espinas, la oferta que La Cuadra presentó aquí, significa dentro de su repertorio un título importante por la nueva etapa que inaugura. Tras cuatro obras en las cuales los diálogos eran mínimos, Távara acude por primera vez a un texto teatral. Claro que no se trata de cualquier autor, sino de "un andaluz tan folclorizado,

y tan utilizado, por unos y por otros, como nuestros cantes y nuestros bailes: Federico García Lorca". *Bodas de sangre* sirve, no obstante, sólo como fuente de inspiración. A Salvador no le interesó someter la pieza a su espectáculo, sino hacer coexistir dos poéticas dramáticas, una escrita y la otra física.

En la versión de La Cuadra, la anécdota de la tragedia lorquiana es plasmada libremente. Una lectura profunda de la misma permitió a los artistas realizar una síntesis esencialmente fiel. Távara se queda con las raíces de la obra: la rebelión, el dolor, la autodestrucción por la violencia, el machismo. *Nanas de espinas* se concibió como un extraño ceremonial litúrgico, como un ritual de pasión y muerte. Como tal, es un espectáculo sobrio, preciso, duro, de una extraordinaria belleza y una fuerza visceral, sustentado en una seria investigación del lenguaje. El director emplea símbolos claros y rotundos: la procesión de Semana Santa, la celosía opresora, la corrida de toros, el paño blanco manchado de sangre, la cosechadora como agresiva metáfora de la muerte. El cante y el baile se incorporan como ingredientes que mucho aportan: basta traer a la memoria la pelea entre los dos hombres, donde las palmas frenéticas del flamenco sustituyen a las sevillanas.

Algunos teatristas me comentaron que si éste o aquel compañero no estuvieron bien en su desempeño histriónico. La cuestión radica en según qué criterios se les debe evaluar. ¿Según los de la actuación stanislavskiana? Sería un camino errado. Los artistas de La Cuadra parten de ellos mismos, buscan en sus vivencias las claves para una interpretación emocional —en este caso, lo político y lo social vienen por la vía de la emoción—, sin seguir técnica alguna. Como ha dicho alguien, estamos ante un trabajo salido no del teatro, sino de la (su) realidad.

CONCIERTO PARA UN MARIONETISTA

A la sala Covarrubias acudí una tarde, preparado para ver al conjunto checoslovaco Drak (Dragón). Sus veinticinco años de labor profesional, los numerosos premios nacionales e internacionales que os-

tenta y la recomendación de Otakar Bruna como de una agrupación que "lucha contra lo incoloro, la mediocridad, la repetición, el facilismo y la falta de aire", me predispusieron a favor.

Mientras aguardaba el inicio de la función, revisé algunos materiales acerca de Drak que conseguí. En el islote verde de Hradec Králové, cerca de Praga, posee su sede la compañía, cuya línea está consagrada a la experimentación y la busca de nuevas formas para el teatro de muñecos. Con títulos como *La boda de Petrushka*, *Janosik*, *Hadrian*, *La bella durmiente*, *Hurrik*, *Circus Unikum*, han recorrido numerosos países...

Hay un viejo refrán que dice: el hombre propone y Dios dispone. Fui esperando ver al Drak, como anunciaba el programa, y resultó que vi a Vladimír Marek, un marionetista que brindó su espectáculo unipersonal. Debo aclarar, sí, que Marek es miembro del Drak, y tras haberle apreciado puedo agregar que es también uno de sus más calificados embajadores. *Kaspar Láry-Fáry*, algo así como Gaspar el mequetrefe, del alemán Franz von Pocci, cuenta con diseños, puesta y actuación de Marek, lo cual quiere decir que se ocupa de todo a la manera de un hombre orquesta. Si se piensa que la escenificación dura algo más de una hora y que hay cuadros donde en escena aparecen a la vez tres muñecos, es fácil suponer el gran mérito del artista.

Lo que más me sedujo de *Kaspar Láry-Fáry* fue su ingenuidad, su carácter popular en la línea de las representaciones de ferias y los títeres de cachiporra. La anécdota de la pieza es simple, con peleas, papirotazos y situaciones jocosas. Marek tuvo la feliz iniciativa de traducir al español los diálogos, cosa que contribuyó a que los asistentes pudiéramos disfrutar mejor el esfuerzo. Tras un retablillo deliciosamente decorado, el marionetista movía cuerdas, atiplaba o enronquecía la voz según fuera el sexo de los personajes, y dio lo mejor de sí para rescatar, para disfrute nuestro, una tradición que poco a poco se ha ido perdiendo. Las características del montaje requerían un local distinto al escogido. La lejanía entre el área

escénica y el público le restó a la comunicación, sin contar con las pequeñas dimensiones de los muñecos. Pero obviando ese inconveniente, *Kaspar Láry-Fáry* nos deparó una jornada agradable, y por suerte no hubo que lamentar el cambio no previsto.

LA SORPRESA QUE VINO DEL FRIO

Creo no equivocarme si afirmo que la mayor sorpresa que nos reservó la muestra extranjera fue la del Kom Teatteri, de Finlandia. Quienes fuimos a verlo acudíamos con escasa, por no decir que ninguna información sobre su quehacer; y por lo menos yo iba sin una idea clara de lo que podía ocurrir. Me preparé inclusive para ser indulgente con los huéspedes si era necesario.

No imaginaba que *La noche de concreto* me depararía un agradable hallazgo, al punto de contarme entre quienes sitúan la obra como lo más significativo de lo que se puso en el evento. Me alegró doblemente porque este primer contacto de los cubanos con el arte escénico finés nos deja con el ánimo de ansiar nuevos encuentros. Y porque además se trata de un esfuerzo hecho como propuesta alternativa al teatro institucional. Se inscribe Kom en el movimiento independiente y progresista del teatro escandinavo, en el cual figuran colectivos como Baggaardteatret y Banden (Dinamarca), Halogaland Teater y Saltkompagniet (Noruega), Earthcirkus y Teatr 9 (Suecia) y Rymäteater (Finlandia). De 1971 data la fundación del conjunto, que en sus comienzos basó su tarea en obras de agit-prop y en espectáculos con canciones, poemas y escenas cortas. La falta de local propio llevó a sus integrantes por diferentes ciudades y pueblecitos del país, a donde se movían en un viejo autobús. Desde sus primeras puestas se vincularon a los autores jóvenes, y son varios los textos fineses contemporáneos que han dado a conocer. Su repertorio contempla, de otro lado títulos representativos de la dramaturgia universal, en especial la que se preocupa por los más candentes problemas sociales: *La tragedia optimista*, de Vishnievski; *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht;

Las tres hermanas, de Chéjov; *La muerte de un viajante*, de Miller; *El baile de maratón*, de McCoy; *El maestro y Margarita*, de Bulgákov; *Mistério bufo*, de Fo; *En este pueblo no hay ladrones*, de García Márquez; *La señorita Julia*, de Strindberg. Kom es asimismo presencia asidua en el Tampereen Teatrikesä, donde han merecido premios en más de una ocasión. Con muy buena acogida se han presentado en Austria, Suiza, Bulgaria, Checoslovaquia, Suecia, Noruega, Dinamarca, RDA, Islandia, Unión Soviética y RFA.

La noche de concreto se estrenó en Helsinki el 26 de octubre de 1982, y atrajo un público joven que no es el que habitualmente acude a ver las obras de Kom. Al principio, me contaban algunos compañeros, el auditorio estuvo dividido: unos salieron muy conmocionados; otros, en cambio, no entendieron la obra y abandonaron el local antes de concluir la función. Esta situación se fue modificando, y ahora los espectadores son más numerosos, muestran mayor interés por los planteamientos expuestos y algunos van a verla de nuevo. Desafortunadamente, los jóvenes cuya problemática se refleja no son quienes más asisten, pues no poseen recursos para pagar el boleto ni tampoco visión crítica para discutir el tema.

Originalmente, el texto fue una novela de igual nombre escrita por Pirkko Saisio, quien la adaptó a la escena con la colaboración de Pekka Milonoff. El guión sufrió modificaciones en el proceso de montaje, y al final perdió más de la mitad de los diálogos. El asunto de *La noche de concreto* es la falta de horizontes para la juventud finesa, las causas que provocan ese endurecimiento interno al cual se alude en el título. Un aspecto al cual la dramaturgia concede gran importancia es el hecho de que tanto Simo como su hermano mayor estén sin empleo, ya que eso acentúa su desconcierto y su actitud derrotista ante el futuro. El protagonista ha tenido ya tiempo para aprender la ley que impera en la jungla de las ciudades, y trata de ser el primero en golpear. Por eso mata al hombre de los años sesenta, imagen paródica de una generación con la cual las nuevas promociones no logran enten-

derse. La puesta de Milonoff trabajó muy bien esta atmósfera cerrada y asfixiante; y, como de seguro fue su objetivo, uno termina por sentirse angustiado e inquieto. Con criterios similares diseñaron Jyrki Seppä y Pekka Ojamaa el espacio escénico: las puertas, ventanas, espejos y demás objetos utilizados adquieren valor de símbolos y le adjudican al entorno un nivel de abstracción. Asimismo la banda sonora tiene en todo momento una perfecta integración y adiciona intensidad al tono de dramatismo. El montaje, en resumen, halla para la pieza el lenguaje adecuado, que es de una modernidad inobjetable.

Un elemento determinante en este alto balance estético lo constituye el elenco. Son todos los del Kom actores de un rigor, una disciplina y una preparación técnica envidiables. Vieno Packalén, como la madre, desarrolla una notable labor, lo mismo que Tapio Linoja (Ilkka). Pero es Heikki Paavilainen quien más sobresale. A pesar de su juventud (veintiún años) y de no haber finalizado aún los estudios de su especialidad se desenvuelve ya con la seguridad y el dominio de un veterano. Pese a que uno no entiende lo que dice, recibe con nitidez el conflicto casi trágico de su atormentado Simo, gracias a la limpieza, proyección y fuerte y convincente vida interna con las cuales lo ejecuta.

El valor que uno deduce tiene el texto me hizo lamentar, más que en otros casos, la barrera idiomática, pues sin ese obstáculo la comprensión y el disfrute habrían sido mayores. Aun así, *La noche de concreto* resulta un montaje de una fuerza subyugante, entre otras razones por su teatralidad. Y detalle curioso, fueron contadas las personas que abandonaron la sala antes de que terminara la obra, a diferencia de otros títulos que no obstante estar hablados en español, no consiguieron ganarse el interés de la audiencia.

El programa del Festival de Teatro de La Habana 1984 era apretadísimo, y no se podía repetir un espectáculo sin sacrificar otro. Confieso que *La noche de concreto* estuvo entre los trabajos que en ese sentido más exigió de mi ética profesional.

SECRETOS A VOCES

darío fo

Jaime Sarusky

Ese hombre solo que actúa en la sala Avellaneda o imparte una clase magistral en el cabaret Parísien y se desdobra y encarna diez o doce personajes sin decorado ni maquillaje, vestido con ropa de calle; ese gran actor que con un gesto crea y comunica una situación, una atmósfera y que con su sátira hace reír y, sobre todo, reflexionar, llegó a La Habana en enero de 1984, se presentó en el Festival y consiguió que público y teatristas se reencontraran con la esencia vital del arte de actuar y con un muy contemporáneo sentido del espectáculo; ése de quien les hablo es Darío Fo, una de las figuras cimeras del teatro en la actualidad.

De una familia de ferroviarios, Fo nació en 1926 en Lago Maggiore, en el norte de Italia. Estudió arquitectura en Milán aunque antes se había iniciado en la escultura y la pintura en la Escuela de Brera en aquella ciudad. Hacía teatro de aficionados cuando conoce en 1951 a Franca Rame—su actual esposa y compañera en el teatro— hija de unos cómicos ambulantes. Ese encuentro marcaría definitivamente el rumbo de su vida. Escribió farsas y años después, en 1959, formaría con Franca

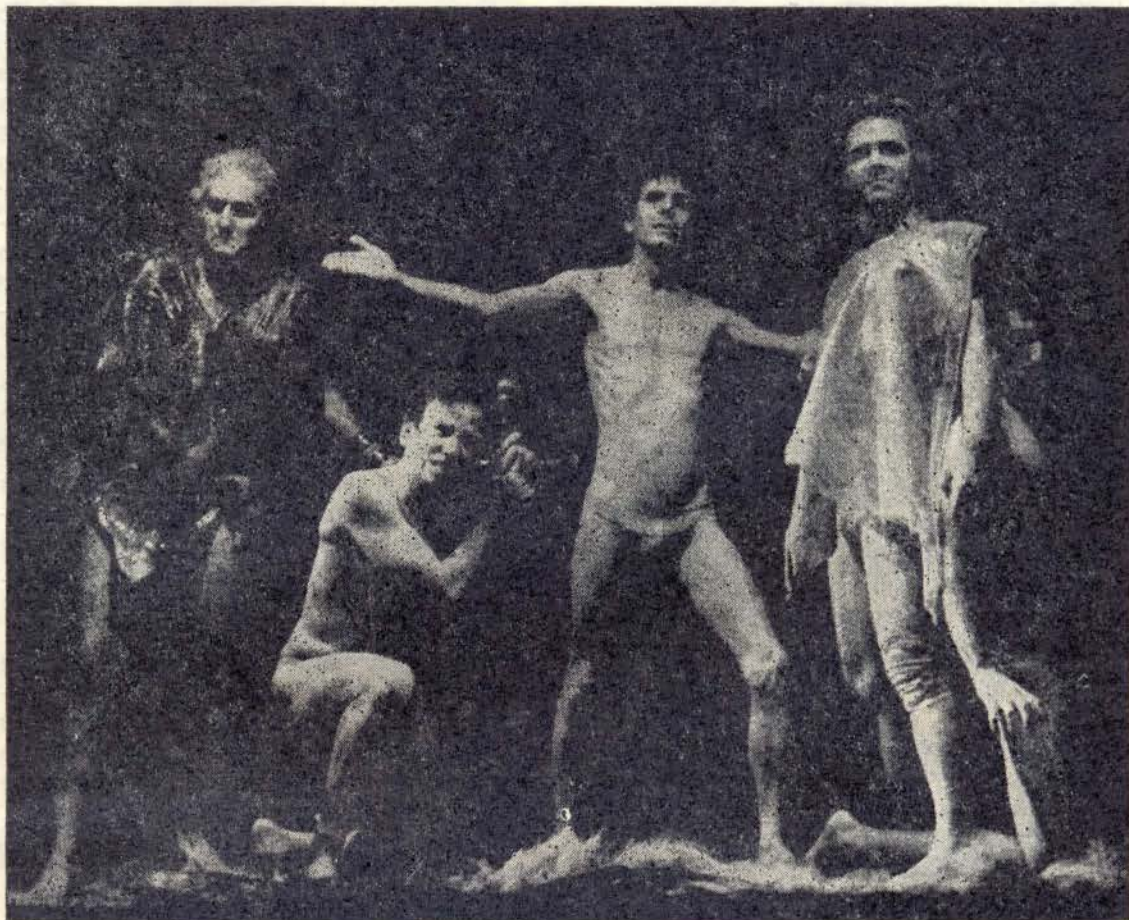
una compañía teatral. En su búsqueda y en la experimentación encuentra el tono político que aspiraba para la escena: un teatro de sátira política y social, mordaz y divertido, que varias veces recorrió el país de un extremo a otro. Pero en 1968 disuelven el grupo y forman la Asociación Nuova Scena, estrechamente vinculada con el circuito cultural del Partido Comunista Italiano. Ahora es distinto el público ante el cual actúan porque se presentan en casas del pueblo, fábricas ocupadas por los obreros, cines de barrio y hasta en algún que otro teatro. Es en esos años que Fo escribe la primera versión de *Misterio bufo*, que recrea continuamente y algunas de cuyas escenas vimos en su presentación en La Habana. En 1970 fundan La Comune, la compañía que aún dirige.

Ahora, en una tarde invernal de nubes grises y bajas, viento y lluvia en ráfagas, estoy junto a Darío Fo en la terraza del hotel Nacional. La entrevista, nada formal, es más que todo una conversación espontánea, matizada por interrupciones, paréntesis y, sobre todo, por el énfasis teatral, apasionado, que no abandona ni aun fuera del escenario el renovador del teatro europeo.



● Franca Rame escenificó cuatro episodios de su espectáculo unipersonal **Todo casa, cama e Iglesia**. Mitin reivindicativo, manifiesto político, cuya mayor virtud es lograr tal cometido sin recurrir ni caer en la demagogia o el panfleto.

Actualidad política como el día...
le cinematográfico...
coña y...
con...
con...



● **Macbeth:** audacia y talento artístico pendientes de enmienda. El tiempo dirá la última palabra.

● Muestra de verismo partidista y de la eficacia social del arte en Molinos de viento.



¿Cómo establece su relación con el público en Italia?

—No usamos un método que pueda indicarse como algo fácil. Actuamos en situaciones políticas particulares. No nos movemos por casualidad. Por ejemplo, recientemente nos presentamos en Berlín Occidental durante las grandes manifestaciones por la paz; también en Monfalcone, un gran centro industrial adonde fuimos invitados por los obreros que se habían declarado en huelga. También participamos en mítines, como uno reciente en Emilia-Romaña (Boloña) donde tuvo lugar un especial discurso cultural. Normalmente actuamos en una carpa de circo con capacidad para dos mil asistentes.

Sabemos que no pocas de sus actuaciones han estado sometidas a presiones, sabotajes, incluso les han colocado bombas, a lo que se añaden persecuciones, censuras y hasta agresiones físicas.

¿Hasta qué punto impiden estas dificultades el desarrollo de su trabajo?

—Añada, además, denuncias judiciales; se nos ha acusado de blasfemos, obscenos, etcétera. Pero, más que todo, es la dificultad de encontrar lugares donde actuar.

(Se produce un breve paréntesis en la entrevista. Darío Fo declara que a muchos jóvenes con escasos recursos económicos les han enseñado que "basta el propio cuerpo para realizar un momento teatral y que todo espacio es válido para hacer teatro", que ellos han tenido que modificar su forma de hacer teatro según las circunstancias. Franca Rame, su esposa, ha actuado encima de un automóvil y él mismo encaramado en una mesa; incluso han tenido que alumbrarse con lámparas de gas frente a una cárcel para que los reclusos pudieran verlos. "Esto demuestra que se puede hacer teatro con todo, o mejor dicho: con nada".)

Y prosigue el gran teatrista:

—Hace poco disponíamos del pequeño Palacio Libertad y logramos mantenerlo abierto gracias al apoyo popular. La municipalidad trató de quitárnoslo. Tras varios

procesos judiciales tuvimos que dejarlo porque el riesgo era demasiado grande. Ahora estamos sin teatro. Somos la única compañía que en Italia no cuenta con una sede. Sin embargo, la nuestra es la que más público atrae en nuestro país: la que cobra más barato las entradas a pesar de no contar, como otras, con una subvención del Estado ni premios ni ayuda económica cuando se realizan giras por el extranjero. Y, sin embargo, nos mantenemos.

Dígame, ¿dónde radica el secreto de su técnica?

—Mi ventaja es que entré en el teatro sin prejuicios ni esquemas mentales que vienen de escuelas y academias. Hay algo que creo importante: mi origen popular. Nací en Lago Maggiore, en un pueblo que es muy rico por sus tradiciones populares. Ha dado grandes fabuladores. La otra cosa es el método que aplico como arquitecto y pintor. Empiezo por el análisis de la base, luego el parado y más tarde la perspectiva. A esto debo añadir que tuve la suerte de empezar con Strehler, Lecoq, Franco Parenti, Moretti, el más grande actor que hacía Arlequín en mi país. Y a esto añádase los *comics* o muñequitos y mi vínculo con los orígenes del cine italiano. Cuando construyo un espectáculo siempre tengo presente una invisible cámara cinematográfica, su desplazamiento y emplazamiento, etc. Por último, debe añadir mi relación con los escritores de Italia.

¿Qué diría del teatro actual en Italia y en Europa?

—Mi impresión es que el teatro siempre fue la expresión de la vida y de la esperanza, sobre todo. Pero ahora es un teatro de la desesperación y de la muerte, que ha perdido su relación con la vida de todos los días. En el mejor de los casos la manera de representar es agradable pero se aleja o se evade de los hechos de la realidad contemporánea. Un ejemplo es la puesta de un *Ricardo III*, de Shakespeare, un Ricardo con las tripas de su enemigo entre las manos. Otro, *El Príncipe*

de Homburgo, de Kleist, que como se sabe es un autor romántico alemán del siglo XIX. Fue puesta por el Piccolo Teatro de Milán. Una pieza que no por gusto le encantaba a Hitler, porque es una elegía del orden, que expresa su confianza en el orden establecido. Entretanto, la crítica, por su parte, trata de dar otras interpretaciones, de sacar valores distintos, de mistificar.

En otro comentario, Dario Fo apunta:

"No existe dicotomía entre teatro ideológico y teatro espectáculo. El teatro es, ante todo, diversión, pero esto no significa sólo hacer reír, sino que significa buscar un placer provocado por las imágenes. Es una máquina que necesita unos caminos de situación y una tensión sin las que no puede existir". En distintos momentos de sus actuaciones me pregunté cómo se las arreglarían Fo y su compañía para evadir la censura. ¿La respuesta? Para evadir la interferencia de la Policía crearon una asociación cultural que se encargaba de preparar sus montajes. Y como la Policía había prohibido intervenir en las actividades culturales, de ese modo pudieron escapar a la censura en sus difícilísimos primeros tiempos.

¿Cuán fue la reacción del público cubano ante sus presentaciones?

—En el primer momento el público está un poco fuera de las convenciones ante el contenido, el lenguaje, la dinámica, el ritmo de mi espectáculo. Eso ocurre también en Inglaterra, en Alemania. Pero cuando el público encontró la clave ya fue distinto, inmejorable; también reaccionó así ante la presentación de Franca Rame, mi esposa.

Dígame qué diferencias ha encontrado entre la Cuba de hoy y la que conoció en 1966.

—Hay cosas que enseguida se ven: nuevas construcciones, la limpieza de las calles y hasta en los patios. Hay que pensar lo que era Cuba entonces; las consecuencias de lo que los gobiernos de antes dejaron en Cuba. Autos destartados que

circulaban, las casas se caían, el bloqueo. Daba risa ver una guagua a la que le faltaba un pedazo o un automóvil con un motor de camión.

—Recuerdo además, que en este mismo hotel Nacional habían sido emplazados varios cañones y junto a ellos soldados para manejarlos. Vi una mujer que sostenía en sus manos el fusil mientras el esposo soldado comía a su lado. Me parecía la revolución menos oficial que se podía imaginar.

—Ahora el paisaje ha cambiado totalmente; se ven cosas como aparatos de riego en los campos, la mecanización, máquinas modernas. Pero lo más importante es la serenidad que he visto en la gente. En Italia no tienen paciencia. Aquí hay un sentido del tiempo; quizás habría que luchar para evitar que se perdiera en demasía.

¿Volvería a Cuba?

—Me gustaría volver a Cuba por largo tiempo. Pero no sólo para actuar. Por ejemplo, si alguna crítica debo formular sobre el Festival es no haber podido actuar en las escuelas. Me hubiera gustado hacerlo, entrar en relación con los muchachos. Porque pienso que los primeros que deben aprender son los estudiantes.

—La primera vez que vine a Cuba en 1966, de acuerdo con Haydée Santamaría, en vez de permanecer en la conferencia de los teatristas que vinieron de Europa, impartí un curso de diez lecciones en la Escuela de Teatro a tres grupos teatrales jóvenes y en conjunto con la Escuela de danza y la de arquitectura. Los temas que traté abordaron la técnica de la construcción de teatros, las luces, la escenografía, y otros. Eso me pareció más útil que todo.

¿Qué ha visto de teatro cubano?

—Vi *La barbacoa*. El modo en que estaba hecha la obra es simpático. Un teatro naturalista que me recuerda un cierto teatro napolitano que tiende un poco al juego. Es una obra caracterizada, le falta síntesis. Se quedan los tipos y no logran ser máscaras. Falta la contradicción entre los personajes, el tipo es unívoco y la máscara

ra tiene sus contradicciones. Esta obra guarda relación con cierto teatro español que he visto, pero lo importante es el tema. En términos gastados hay una moral. Los personajes son buenos, son dinámicos, actúan con cada palabra. Observé una caracterización exagerada, para hacer reír a toda costa. Pienso que exige relaciones geométricas, matemáticas, que no provoquen un exceso de carcajadas gratuitas. La escenografía está exagerada, carece de rigor. La obra plantea la tragedia de no tener un lugar tranquilo donde hacer el amor, la tragedia de la relación del negro con la blanca; la tragedia de que hay una hipocresía en el fondo. Me gustaría ver una obra como ésta desde el plano del estilo, visto todo en conjunto: dirección, texto, escenografía, etc.

¿Cuáles son sus impresiones sobre este Festival?

—Tengo la impresión de que es bastante importante, sobre todo porque le permite a América Latina encontrarse aquí y también le permite a muchos grupos de Europa conocer personalmente, directamente, las expresiones de búsqueda de América Latina, tal vez un poco caóticas en algunos casos.

—No creo que exista en Europa la posibilidad de encuentros teatrales tan vivaces. Allí he estado presente en muchos festivales y siempre me han parecido como expedidos por correo. Conocía a dos o tres grupos pero no tuve la posibilidad de encuentros reales con ellos porque nunca se organizó un festival preocupado porque los teatristas se encontraran normalmente entre sí. Las actuaciones que me interesaban no podía verlas y, sobre todo, no había coloquio. Aquí, por el contrario, he podido hablar con decenas y decenas de personas.

—Me parece que aquí se ha evitado estimular el vedettismo. Normalmente es fácil crear una cumbre e ignorar a las demás compañías. Aquí hay igualdad y el tratamiento ha sido similar con todos. En Europa, sin embargo, se hacen muy evidentes las diferencias.

La conversación llega a su fin. Y allá va por el vestíbulo del hotel Nacional el actor, cantante, bailarín, escritor, mimo, empresario, coreógrafo y activista político Darío Fo. Admirado y temido, atacado y reconocido por la cúpula del poder en Italia, Darío Fo, sin embargo, es el único actor en ese país que atrae a más de veinticinco mil personas a sus presentaciones, en su mayoría obreros y estudiantes. Del poder de comunicación que emana su arte y del reconocimiento popular, dentro y fuera de Italia, él sabe hacer muy buen uso. Bastaría verlo en sus brillantes actuaciones en escena para confirmar que así es.



ACTA DEL JURADO

En la Ciudad de La Habana, a los treinta días del mes de enero de 1984, AÑO DEL XXV ANIVERSARIO DEL TRIUNFO DE LA REVOLUCION, se reúne el Jurado del Festival de Teatro de La Habana 1984, y acuerda las siguientes consideraciones y premios:

El Jurado señala como uno de los logros a destacar de este Festival, la ampliación del marco de los espectáculos, así como el extraordinario aumento del público. La presencia de más de 85 000 espectadores en 177 representaciones, las 84 obras participantes en 23 sedes, tanto en La Habana como en otras ciudades del país, así como los cuatro colectivos que ofrecieron programación para niños, no son frías cifras estadísticas sino que representan el verdadero logro del Festival, al demostrar la amplitud del teatro cubano, así como la existencia de un creciente público. El Jurado estima conveniente felicitar por ello a los creadores teatrales y también a los trabajadores y técnicos que con su esfuerzo y dedicación posibilitaron tan impresionantes cifras.

La presencia de colectivos y figuras internacionales, merece también el señalamiento del Jurado. La incorporación de espectáculos venidos de doce países de América y Europa, convierten a nuestro Festival en una amplia confrontación de experiencias que enriquecen la concepción escénica nacional. Mención particular dedicamos a destacadas figuras extranjeras que trabajaron con nuestros teatristas y entregaron su prestigio y experiencia a nuestras puestas en escena. El trabajo de Atahualpa del Cioppo, Shenda Román, Sara Larocca, Nel-

son Villagra, Hans A. Perten y Evgueni Radomislenski, así como la presencia en el Jurado de Manuel Galich, Hilda Riveros y Roberto Segre, hermanan a Uruguay, Chile, Argentina, Guatemala, República Democrática Alemana y Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas con nuestra escena, y ratifican una vez más los indisolubles lazos entre el teatro cubano y lo mejor y más progresista del teatro internacional.

Treinta títulos nacionales, surgidos en el lapso de dos años, representan no sólo un aumento cuantitativo, sino también revelan la existencia de textos, proyectos y espectáculos interdisciplinarios, que amplían nuestra experiencia escénica, encaminada a la integralidad del hecho teatral y a destruir falsas fronteras entre los lenguajes escénicos. El hecho de que el 75 por ciento de los espectáculos sea de autor nacional y que la mayor parte de ellos aborde directamente la realidad actual, demuestra la contemporaneidad de nuestro teatro y su afán de contribuir a la transformación social revolucionaria del país.

Por ello no es inusitado que un crecido número de puestas en escena, esté dirigido a los jóvenes tanto en su temática como en sus medios expresivos. El aporte de espectáculos musicales, que la música y el baile sean los principales elementos expresivos, amplían la dramaturgia para jóvenes e incorpora nuevos creadores musicales al teatro, en busca de una comunicación más directa con los espectadores, igualmente jóvenes.

Otro aspecto a destacar, es el desarrollo de búsquedas artísticas en colectivos no pertenecientes a la capital, lo que confirma el fenómeno de descentralización teatral. Tanto en el aspecto temático, que refleja la riqueza y variedad artística de la sociedad actual, como en el uso de fórmulas expresivas encaminadas a ampliar y acercar el texto original, el teatro fuera de La Habana es hoy un hecho importante y el Jurado desea mencionar a los colectivos de Matanzas, Ciego de Avila y Pinos Nuevos de la Isla de la Juventud, que trabajan en un camino de búsqueda creadora, destinado a superar y enriquecer la escena nacional.

Finalmente daremos a conocer la relación de premios de este Festival:

-A LAS PUESTAS EN ESCENA:

MARIA ANTONIA, dirigida por Roberto Blanco.

FUENTEOVEJUNA, dirigida por Roberto Blanco.

MORIR DEL CUENTO, dirigida por Abelardo Estorino.

-A LA PUESTA EN ESCENA QUE EXPLORA en los caminos de un renovado lenguaje teatral a EL PEQUEÑO PRINCIPE, dirigida por Flora Lauten.

-AL DISEÑO DE MAYOR EFICACIA ARTISTICA y uso racional de recursos materiales, a Umberto Peña por MORIR DEL CUENTO.

-A LA MUSICA ORIGINAL, que se integra de manera más orgánica a la puesta en escena, a Calixto Alvarez, por FUENTEOVEJUNA.

-AL AUTOR, DIRECTOR Y COLECTIVO de la obra que mejor expresa la problemática de la Revolución, a Rafael González, Elio Martín y el grupo Teatro Escambray en MOLINOS DE VIENTO.

-A las actuaciones:

Silvia Planas, además de por su interpretación en LA SEÑORA ANA MUESTRA SUS MEDALLAS, por su meritoria labor demostrada a lo largo de una fecunda trayectoria artística.

Roberto Blanco, por FUENTEOVEJUNA.

Rosita Fornés, por CONFESION EN EL BARRIO CHINO.

Elsa Gay, por MARIA ANTONIA.

Tito Junco, por GUARDAFRONTERAS

Adolfo Llauradó, por SANTA CAMILA DE LA HABANA VIEJA y MORIR DEL CUENTO.

Hilda Oates, por MARIA ANTONIA y SANTA CAMILA DE LA HABANA VIEJA.

Carlos Pérez Peña, por MOLINOS DE VIENTO.

José A. Rodríguez, por HUMBOLT y BOLIVAR.

Y para que así conste, firman la presente Acta, los miembros del JURADO: Graziella Pogolotti -presidente-, Esther Borja, Rosa Ileana Boudet, Víctor Casaus, Jesús Díaz, Carlos Fariñas, Salvador Fernández, Manuel Galich, Flavio Garciandía, Ramiro Guerra, Rine Leal, Miriam Learra, Argeliers León, Raúl Martínez, Margarita Mateo, Nuria Nuiry, Lisandro Otero, Hilda Rivero, Mario Rodríguez Alemán, Alina Sánchez, Roberto Segre, Abelardo Vidal y José María Vitier.



¿Quiénes son los 23?

ILEANA AZOR HERNANDEZ (1953). Profesora de Historia del teatro universal y de Historia del teatro latinoamericano. Crítica e investigadora. Tiene a su cargo un espacio de promoción del teatro en el Canal Tele-Rebelde de la T.V. Cubana. Ha publicado un ensayo sobre la obra de Aimé Césaire, Roque Dalton y el teatro brasileño actual. De próxima edición es su libro **Origen y presencia del teatro en Nuestra América.**

RAQUEL CARRIO IBETATORREMEÑIA (1951). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas. Es profesora de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Artes. Obtuvo premio en la II Conferencia de investigaciones científicas sobre arte del I.S.A. (1982) y el Premio anual al Mérito Científico-Técnico del I.S.A. (1983) por sus trabajos sobre dramaturgia cubana contemporánea. Sobre este tema tiene actualmente un libro en preparación. Ha publicado anteriormente en *Tablas* y la revista *Universidad de La Habana*.

NOHEMI CARTAYA GARCIA (1958). Estudiante de Teatología (quinto año) del Instituto Superior de Arte.

CARLOS CELDRAN PEREZ (1963). Estudiante de Teatología (tercer año) del Instituto Superior de Arte. Anteriormente ha publicado en *Tablas*.

MIRNA CESPEDES MELGARES (1958). Licenciada en Periodismo. Actualmente cursa estudios de Teatología en el Instituto Superior de Arte. Es periodista de la redacción infantil-juvenil del Canal Tele-Rebelde de la T.V. Cubana.

ARMANDO CORREA PEÑA (1959). Licenciado en Teatología. Especialista del Departamento técnico-artístico de la Dirección de teatro y danza del Ministerio de Cultura. Anteriormente, ha publicado en *Tablas*, *Conjunto*, *Bohemia* y el periódico *Trabajadores*.

SOLEDAD CRUZ GUERRA (1952). Licenciada en Periodismo y graduada de Estética marxista-leninista del Instituto Superior de Arte. Es crítica del Departamento de Cultura del periódico *Juventud Rebelde*. Ha sido jurado en diversos concursos literarios y de teatro. Tiene en preparación dos libros de cuentos para niños y jóvenes. Ha publicado también en *Tablas*, *La Nueva Gaceta*, *Conjunto* y *El caimán barbudo*, entre otros. Colabora con espacios informativos de la T. V.

CARLOS ESPINOSA DOMINGUEZ (1950). Licenciado en Teatología. Actualmente es secretario de redacción de la revista *Conjunto*, de la Casa de las Américas. Ha tenido a su cargo selección y prólogo de varios libros de teatro. Fue premio del Concurso 13 de Marzo, de la Universidad de La Habana, por su volumen *Tres cineastas entrevistados*. Ha publicado en revistas y periódicos nacionales y extranjeros.

ALEX FLEITES RODRIGUEZ (1954). Licenciado en Filología (especialidad: Literatura Hispanoamericana). Es crítico del Departamento de Cultura del Periódico *Juventud Rebelde*. Ha publicado los libros *Primeros argumentos* (poesía, 1974), *Ditado por la lluvia* (poesía, 1976), *Diez notas críticas* (premio de crítica del Concurso 13 de Marzo de la Universidad de La Habana, 1979) y *A dos espacios* (premio de poesía del Concurso UNEAC 1981).

ROBERTO GACIO SUAREZ (1941). Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica y en Teatología. Fue actor entre 1958 y 1975. Actualmente es especialista del Grupo de investigación de las artes escénicas del Ministerio de Cultura. Ha publicado en las revistas *Tablas* y *Conjunto* y en el periódico *Trabajadores*.

EBERTO GARCIA ABREU (1963). Estudiante de Teatología (tercer año) del Instituto Superior de Arte. Anteriormente ha publicado en *Tablas*.

PEDRO GARCIA ALBELA (1953). Licenciado en Periodismo. Redactor del equipo de Cultura del periódico Trabajadores. Ha colaborado con el periódico Juventud Rebelde, y las revistas Bohemia, Verde Olivo y Moncada y con los espacios de la T.V. y la radio cubanas.

FRANCISCO LOPEZ SACHA (1950). Narrador y crítico. Licenciado en Literatura Hispanoamericana. Profesor de Historia del teatro y de Historia del teatro cubano del I.S.A. Obtuvo premio del Concurso de cuento de El caimán barbudo (1982) y primera mención del Concurso David 1982 con el libro **Análisis de la ternura** (cuentos). Ha colaborado con El caimán barbudo, La Nueva Gaceta, revista Santiago y el Suplemento de Revolución y Cultura. También ha publicado críticas en el extranjero.

JUAN CARLOS MARTINEZ LOPEZ (1951) Licenciado en Periodismo. Editor de Tablas. Ha publicado el libro **Los títeres dijeron ¡no!** (premio Teatro del Concurso La Edad de Oro 1982).

MARIA ANTONIETA COLLAZO FERNANDEZ (1958). Estudiante de Teatología (quinto año) del Instituto Superior de Arte.

VIVIAN MARTINEZ TABARES (1956). Licenciada en Teatología. Es especialista del Departamento técnico-artístico de la Dirección de teatro y danza del Ministerio de Cultura. Ha publicado **Presencia de Brecht en el teatro cubano y Teatro por el gran Octubre** (premio de crítica del Concurso 13 de Marzo de la Universidad de La Habana, 1977). Críticas teatrales suyas han aparecido en Tablas, Conjunto, Bohemia, Resumen Semanal de Granma y Revolución y Cultura.

GERARDO MOSQUERA FERNANDEZ (1945). Licenciado en Historia del Arte. Es especialista de la Dirección de artes plásticas del Ministerio de Cultura. Es autor de los libros **Trece artistas jóvenes** y **Exploración en la plástica cubana**. Actualmente tiene en prensa la monografía **Servando Cabrera: dibujos y un volumen**

de cuentos titulado **Con la primera cantante**. Ha publicado en revistas y periódicos nacionales y extranjeros.

LEONARDO PADURA FUENTES (1955). Licenciado en Filología. Es reportero del periódico Juventud Rebelde. Ha recibido varios premios y menciones en diferentes concursos nacionales de cuento. Es autor de un ensayo —en proceso de edición— bajo el título de **Con la espada y con la pluma**.

ROXANA PINEDA LABAIRO (1962). Estudiante de Teatología (cuarto año) del Instituto Superior de Arte.

ENRIQUE PEREZ DIAZ (1958). Licenciado en Periodismo. Es reportero de la Agencia de Información Nacional. Ha colaborado con la revista Bohemia y el periódico Tribuna de La Habana.

JUAN ANTONIO POLA PEDROSO (1936). Licenciado en Ciencias Sociales y graduado del curso de Estética marxista-leninista del Instituto Superior de Arte. Es jefe de sección de la revista Bohemia. Ha publicado en numerosos periódicos y revistas nacionales, y ha sido colaborador de la radio y la T.V. Ha dirigido espectáculos artísticos en el Gran Teatro García Lorca y en el Parque Lenin.

FERNANDO RODRIGUEZ SOSA (1952). Licenciado en Periodismo. Sub-director editorial de la revista Revolución y Cultura y Vicepresidente de la sección de Crítica de la Brigada Hermanos Saíz. Es autor de los libros **Corazón abierto** y **El elogio oportuno** (premio de entrevista y crítica, respectivamente, del Concurso 13 de Marzo de la Universidad de La Habana, 1983, en proceso de edición). Ha colaborado con otras revistas y periódicos nacionales.

LILIAM VAZQUEZ PEREZ (1955). Licenciada en Teatología. Trabaja como especialista de política teatral de la Dirección provincial de Cultura de Ciudad de La Habana. Ha publicado críticas en Tablas y el periódico Trabajadores.

Homenaje a SILVIA PLANAS

—Atendiendo a una gentil invitación de la revista TABLAS que se ha interesado en conocer algunos detalles de mi ya larga caminata por el maravilloso planeta donde nos tocó aterrizar, tomo la pluma y en pocas líneas, para no caer en el consabido aburrimiento con que los viejos solemos hacer bostezar a los que nos escuchan, les contaré algo de lo que ya todos los que me conocen están enterados.

Nací cuando aún los ecos de las campanas que anunciaban el nacimiento de este convulso siglo XX no habían callado su alegre saludo y aunque tan importante acontecimiento tuvo lugar en un rincón bastante carente de alegría y en fecha de difuntos, yo traje conmigo la alegría de vivir y el optimismo que emana de una voluntad de acero.

Mis primeros años fueron como los de cualquier niña normal que va a la escuela, que aprende con facilidad, que se enamora de sus compañeritos y que sin yo saberlo llevaba dentro el "bichito" inquieto del arte que no cuajó a su debido tiempo porque la vida tiene a veces exigencias que desvían nuestros caminos y matan nuestras ilusiones. A los catorce años, abandoné la escuela para tomar la responsabilidad de jefe de familia y empecé a aprender un oficio que me permitiera sostener a mi hermano pequeño y a mi madre. Estos tiempos fueron muy duros; pero no marchitaron mi alegría e ingresé en un cuadro de comedias de aficionados y por las noches daba rienda a mis ansias trabajando en veladas y funciones de beneficio. En estos trajines conocí al que más tarde fue el compañero de mi vida, poeta, soñador como yo, pobre como yo, dediqué mi vida a mi familia y así transcurrió lo mejor de mi juventud.

Ya en los umbrales de la vejez después de ver realizado en mis hijos los sueños que animaron a mi niñez. Si algún éxito he obtenido en la vida se lo debo a mis

hijos; mi hijo ha sido mi maestro y mi hija el ejemplo viviente de revolucionaria y de actriz.

He recibido varios premios por mi trabajo como actriz que le han dado a mi vida un renacer de energías para seguir sirviendo a mi pueblo y a esta Revolución que me ha permitido hacer de un sueño juvenil una hermosa realidad.

Silvia Planas, nació el 2 de Noviembre de 1901. Debutó como profesional con la obra Mundo de cristal, de Tennessee Williams. En total ha realizado 58 obras, entre ellas: Los fusiles de la madre Carrar, El caballero de Olmedo, El alma buena de Sechuán, La fuga, La vieja dama muestra sus medallas, Contigo pan y cebolla, El feliz cumpleaños de Lala Rumayor. En el Festival de Teatro de La Habana de 1984, obtuvo premio de actuación femenina.



El Cartel de Teatro RENE AZCUY

René Azcuy nació en La Habana, el 28 de abril de 1939. Cursó estudios en la Escuela Superior de Artes y Oficios y la Escuela de Psicología de la Universidad de La Habana. Ha ejercido como profesor de la Escuela de Arquitectura. Sus obras han sido publicadas en revistas especializadas. Tiene una larga labor diseñando carteles para la cinematografía cubana. Ha participado en varias exposiciones colectivas en países de Europa y América Latina. Es miembro de la UNEAC. Actualmente trabaja en la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura.



FT

Del 19 al 30 de enero



FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA 1984

EN TEATRO COMO EN TODO SE PUEDE CREAR EN CUBA

JOSE MARTI

