

# tablas



**EL PORRON  
MARAVILLOSO**

texto completo de  
Rogelio Castillo

**CRITICA Y  
PUBLICO JOVEN**

2/85

40 ctas.







# tablas

DE LA EMBOSCADA A ELECTRA: UNA CLAVE METAFORICA / Raquel Carrió / PUNTO DE VISTA SOBRE TEMA POLEMICO / Mayra Navarro y Juan Carlos Martínez / ARMANDO Y ULISES: LA MAGIA Y EL CANDOR / Waldo González / CORRER EL RIESGO DEL POETA / Esther Suárez / A SEIS VOCES CON LES LUTHIERS / Alejandro G. Acosta / SORPRENDER, SIEMPRE SORPRENDER / Esther Suárez / UNA PIEZA POCO COMUN / Freddy Artilles / LIBRETO No. 6: EL PORRON MARAVILLOSO / Rogelio Castillo / MI EXPERIENCIA EN EL MUSICAL / Eduardo Vázquez / UNA OFERTA DE AMOR / Fernando Rodríguez / SOBRE UNA OFERTA FRANCA / Ileana Diéguez / CINCO DIFICULTADES PARA ESCRIBIR BUEN TEATRO / Rine Leal / TANTEOS O DESORIENTACION / Vivian Martínez / CON PIE FORZADO II / Erena Hernández / ¿POR QUE PRIESTLEY? / Armando Correa / ¿TEATRO POLIVALENTE O TEATRO ESPECIALIZADO? / Carlos Gil / TRIPTICO Y TEATRO DE GLORIA PARRADO / Gerardo Fullea

**The wondrous jug**, by Rogelio Castillo, is an uncommon piece in theater repertory for children. Animals in the Cuban countryside approach one aspect of human relations: love and sex.

#### Point of view on a controversial subject

A look into dramatic art for children and young people in recent years, in which the authors underscore some of the more patent shortcomings and insist on the need to develop contemporary subjects.

**El porrón maravilloso**, de Rogelio Castillo, una pieza poco común del repertorio del teatro para niños en la cual los animales del campo cubano abordan un aspecto de las relaciones humanas: el amor y el sexo.

#### Punto de vista sobre tema polémico

Análisis de la dramaturgia para niños y jóvenes de los últimos años en el que los autores señalan algunos de sus defectos más notorios e insisten en la necesidad de temas contemporáneos.

Revista **Tablas** No. 2/85 (abril-junio). 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 Consuelo Castañeda. Reverso de portada: **Electra Garrigó**, (foto: Isabel Sierra). Contraportada: Bocetos de Senén Calero. Reverso de contraportada: Dolores Rodríguez Taño, actriz del Joven Teatro de Marianao. (Foto: Tony López).



# de La emboscada a Electra: UNA CLAVE METAFORICA

Raquel Carrió  
Fotos: Isabel Sierra

Cuando en junio de 1981 tuvo lugar el estreno de *La emboscada*, de Roberto Orihuela, en versión libre y dirección de Flora Lauten, asistí a una revelación. Un grupo de jóvenes ofrecía como Ejercicio de grado un espectáculo no sólo fresco, dinámico o divertido; ofrecía, además, un nuevo camino, una experiencia que lograba sintetizar, con un nuevo lenguaje, las búsquedas y empeños más fértiles de la escena nacional durante dos décadas de teatro revolucionario.

Se representaba una obra surgida de la investigación y el trabajo colectivo del grupo Teatro Escambray, un tema por sí mismo rico en posibilidades escénicas y niveles de lectura; pero la nueva versión no quiso limitarse —como es bien frecuente— a "ilustrar" en la escena un texto de interés. Asumió, por el contrario, el riesgo que todo arte verdadero debe recorrer: la experimentación es la base de todo empeño renovador, y renovar es la palabra de orden de todo arte revolucionario si verdaderamente quiere serlo.

Mediante un intenso proceso de improvisaciones por analogía a partir del texto-base, y desarrollando un auténtico trabajo de creación colectiva donde importa esencialmente la creatividad del actor (no un

mero ejecutante, sino un artista capaz de generar imágenes y conceptos), el texto se enriquecía con nuevas formas y significados que, lejos de "negarlo" o desvirtuarlo, afirmaban su riqueza temática y potencialidades expresivas. La nueva versión aportaba un punto de vista, una perspectiva que lograba la apertura de la pieza a nuevas lecturas y experiencias: el tema de la responsabilidad del joven heredero de una historia de heroísmo y fidelidad a los ideales revolucionarios apuntaba a la necesaria continuidad de valores éticos, ideológicos, y al par, asumía visiones e imágenes de la actualidad con amoroso y juvenil disfrute. El recurso del juego hacía posible la integración de los dos planos del relato dramático (los jóvenes que juegan a representar y la historia representada) y lograba cumplir de manera orgánica la doble función de estructurar y emitir un mensaje cuyas claves no había que buscarlas en el "discurso" o la retórica verbal, sino en la precisión de signos en los que el concepto, la gracia, el humor o el lirismo se unificaban según el sano principio de mostrar deleitando, hacer pensar sin renunciar a la sorpresa, la belleza o la poesía.

De allí que *La emboscada* fuera eso: la agradable y prometedora revelación de que podía y debía hacerse algo nuevo, que int-







grara las mejores búsquedas y aportes de los últimos años y superara la retórica, la falta de imaginación escénica, la pobreza de imágenes meramente ilustrativas, incapaces de satisfacer los requerimientos de un público cada vez más complejo y exigente.

Si de experimentar se trataba, había que seguir probando fuerzas: la versión y puesta en escena de *El pequeño príncipe* reveló un trabajo de mayor complejidad tanto desde el punto de vista dramático (se trataba en este caso de un texto narrativo) como de la propuesta escénica. Renovar, desde luego, en el terreno de la imagen. Pero ya se sabe que la vitalidad de una renovación depende no sólo de lo novedoso de las formas, sino de la presencia de una activa y actuante contemporaneidad. Lo que determina la validez de una zona experimental, y hace legibles sus resultados, es en cualquier caso el grado de lucidez e impaciencia con que actúen una conciencia histórica y artística sobre los materiales a tratar. Por ello lo novedoso en *El pequeño príncipe* (Premio de experimentación creadora en el Festival de Teatro de La Habana 1984) no reside solamente en el relato por imágenes, bellísimo en sí mismo, sino en la manera en que ese relato, esa hermosa fabulación, nos conduce a una severa reflexión sobre los valores humanos esenciales, el amor y la fidelidad a lo propio, el sentido y el valor que alcanzan las cosas que nos rodean *si las sabemos ver*.

No es esta vez el juego —como pudiera pensarse— el único recurso que posibilita la transacción entre los planos del relato (los jóvenes que reencuentran sus "raíces" y la historia de Saint-Exupéry), sino esa extraña y maravillosa facultad de materializar, por la imaginación, las cosas que amamos o buscamos. Claro que se juega en la puesta; pero la clave de subtexto es otra. Y si somos capaces de leer el espectáculo de esta forma, entendemos que se inscribe en una línea bien contemporánea del pensamiento y el quehacer artístico que apunta a las ilimitadas facultades de creatividad por la imaginación, escasamente aprovechadas por nuestro teatro actual.

La versión admite, desde luego, varios niveles de lectura: desde el sentido más o menos literal del relato hasta éste que propongo. Creo que en el primer caso la puesta resulta una bellísima historia, narrada de manera novedosa. Pero en el segundo, *El pequeño...* plantea un reto que trasciende como valor significativo ese primer nivel. La segunda lectura es un viaje, una aventura de rescate y conocimiento por la imaginación: nos propone entender que a través de ella también conocemos, elegimos o reencontramos lo esencial. En un libro de versos hallamos que usualmente el poeta nos confiesa con un título: Arte poética. En la producción de Flora Lauterbach la puesta en escena de *El pequeño príncipe* no es un mero experimento: es su Arte poética; bien argumentada, por cierto.

Estas, y otras experiencias menos conocidas o divulgadas (su versión del *Lazarillo de Tormes*, también con estudiantes del ISA; *Una paloma y una estrella*, espectáculo realizado con el Conjunto Artístico de las FAR; o el trabajo que dirigiera para el Taller Internacional de Teatro en 1983), constituyen la suma de ejercitaciones que conducen, por distantes vías, a su más reciente trabajo de dirección. En todos los casos se advierte esa fuerte vocación experimental que pretende sacudir el escenario de sus viejos polvos y convertirlo en lo que debe ser: el reino de la imagen que, además de bella o novedosa, debe expresar un sentido de actuante y legible actualidad.

#### **ELECTRA: CLAVE METAFORICA**

Escrita en 1941 y estrenada en 1948, *Electra Garrigó* es sin duda un clásico de la dramaturgia cubana contemporánea. Y claro que viene a cuento el fantasma del "respeto a los clásicos". Pero ¿respetar a los clásicos es reducirlos al estatismo, a la inmovilidad, a la repetición de sus figuras? No es el caso discutir el derecho a la libre versión, avalada su legitimidad —y su necesidad— por la práctica escénica actual en cualquier latitud. Pero además, ya está clara entre nosotros la verdadera relación arte-público y el hecho de que el



teatro —arte público, colectivo, de comunicación inmediata por excelencia— debe mucho de su eficacia (y de su sobrevivencia frente a otros medios y manifestaciones artísticas) a la posibilidad del diálogo vivo, directo con el espectador. Entonces no hay que dudar de dos razones: primero que para que el teatro siga viviendo como hecho artístico, para que no pierda su especificidad frente a otros medios y lenguajes, debe renovar sus propios recursos expresivos, sus formas de comunicación; segundo, la modificación del público (los públicos) acarrea necesariamente una modificación de conceptos y formas, métodos artísticos y modos expresivos. No deja de resultar curioso que el estreno

de *Electra*... (si bien se mira "versión libre" de su modelo griego) hace más de treinta años provocó un estallido de sorpresa, una especie de pequeño escándalo: ¡figuras de la más seria tradición, de la más elevada tragicidad, sometidas al "bamboleo" de la parodia, el choteo criollo, la sistemática "ruptura de lo trágico por lo cómico"! Pero lo serio estaba en eso: en la vocación renovadora, experimental, que hacía del texto de Piñera la obra que inaugura la expresión vanguardista en la dramaturgia cubana. El tema de la familia y el debate sobre sus valores contaba con una tradición desde *Tembladera* (1917) a

1 Piñera, Virgilio. "Piñera teatral", prólogo a *Teatro completo*. La Habana, Ediciones R, 1960.





*La recurva* (1939) ambas de José Antonio Ramos. Pero Piñera se replanteaba la tradición en términos de renovación y contemporaneidad, en términos de un lenguaje dramático y teatral. ¿Cómo entonces no retomar, cuarenta años después de escrita la pieza, lo que constituye lo esencial del legado de su autor?

Sin duda *Electra*... es un clásico por dos razones básicas: por las virtudes de su realización, pero también, y esencialmente, porque abrió un camino de experimentación que integrara las aspiraciones de cubanía, modernidad y universalidad, en conjunto, los propósitos estéticos que animaron a la polémica vanguardia teatral de estos años.

De todo lo anterior se deriva que lo interesante en la puesta sea, en principio, el trabajo de remodelación del texto. Un punto de vista "distanciador" posibilita la metáfora analógica circo/sociedad y revela nítidamente el conflicto de la familia Garrigó inserta en sus condicionantes. El recurso del circo permite la apertura del "universo cerrado" que Piñera nos describe y funciona como el elemento distanciador que hace posible la visión (demostración) crítica de la realidad del pasado. Es sin duda el recurso fundamental para la reelaboración, acompañado por dos elementos también claves: la presencia de los "tarugos" (trabajadores del circo) cuya significación es bien explícita, y el homenaje a las figuras del vernáculo que logran integrarse coherentemente al espectáculo asumiendo no sólo valores formales (de conexión, información, o gracejo popular) sino valores conceptuales según las intenciones expresivas de la puesta.

En esta multiplicidad funcional, en esta plurivalencia de los signos, es donde residen los mayores aciertos. Si *La emboscada* era un punto de partida en el empleo de dos planos de figuración, y era a través de ese contrapunto que se lograba expresar un nuevo concepto, en *Electra*... la integración de los dos planos del relato (la historia de la familia Garrigó y el circo/sociedad) trasciende el nivel del símil como recurso comparativo para arribar a la

síntesis de la metáfora plenamente conseguida. Nótese la línea argumental: no se comienza presentándonos el circo, estableciendo explícitamente la convención de lo representado; es sólo al final del primer acto en que —con verdadera maestría para cerrarlo —se presenta el circo, se nos devela la clave metafórica. La escenografía, los trajes, la utilería circense, han cumplido su primer objetivo: han alarmado, sorprendido, desconcertado y puesto en alerta al lector ("sacado de su luneta", como ya reclamaba Piñera). Cuando se devela el trucaje, se precisan las claves, las traslaciones de sentido. Pero no desaparece la tensión. Entonces sabemos que estamos ante un espectáculo cuya complejidad no nos impide el disfrute de sus juegos y efectos, aunque no lo da todo de antemano: invita de esta manera a reflexionar, a descifrar; juega con la sorpresa, y ese juego es el reto a la inteligencia y la sensibilidad del espectador.

No menos agudeza se revela en las traslaciones de significado a nivel de los personajes: Clitemnestra Plá como domadora de serpientes, Electra como acróbata, Agamemón Garrigó como transformista, Egisto Don como mago y prestidigitador, Orestes en su aprendizaje de domador de fieras, expresan lo esencial de los caracteres. La diversión que pueden provocar tiene detrás, en cada caso, una carga de significados que refiere a los contenidos esenciales del texto.

En una dirección similar están trabajados los "tarugos" del circo que —junto con el negrito y la mulata, los "fenómenos" y las "fieras"— completan el material "añadido" para la nueva versión. En ellos el riesgo es mayor. El valor conceptual es claro: son los portadores de una nueva fuerza que transformará el mundo representado. Pero eso no bastaría, no justificaría su presencia como personajes si no se les diera, al par, un tratamiento artístico, si no se integraran orgánicamente al acontecer y alcanzarán una dimensión equivalente a las demás figuras. El pedagogo (personaje totalmente transformado en relación con la obra, que fungirá dualmente como presentador del circo/conciencia crítica y maes-



tro de las nuevas ideas) y los "tarugos" corren el riesgo de producir un lenguaje retórico o simplista, ineficaz como contrapunto al encanto o la simpatía de los otros personajes. Pero la habilidad de sus caracterizaciones (el tratamiento de su dualidad), su integración al acontecer, los efectos (máscaras, figuras) con que se logra la multiplicidad de sentidos, les hace participar —sin perder en significación— del juego escénico. Así transforman la escenografía, enriquecen la composición, develan su significado en la "clase clandestina", desarman el circo, y son al final sus voces las que orientan el camino de Orestes.

Es así que —en virtud de esta integración— podemos asistir a un final por varias razones significativo. El universo de Piñera es el mismo y es otro: no se traiciona ni se desvirtúa una imagen, válida en un sentido histórico. Pero se sobrepasa el tratamiento ahistórico que significaría someternos a una lectura que no reflejara la magnitud de la experiencia social, moral y cultural de la que todos hemos sido partícipes. Ya no son las columnas de la *Electra*... de Piñera las que pueden comunicarnos una vivencia aprovechable, sino la visión crítica, distanciada de ese mundo, enriquecida por las nuevas experiencias y sin falsos esquematismos simplificadores que no transmitirían un conocimiento verdadero. En su lugar, está subrayado con nitidez lo negativo y precisadas las opciones frente al cambio social. Hay un cuidado en el trazado argumental que nos permite, al final, completar un viaje de conciencia que, narrado como una aventura de la forma, nos lleva a una verdad esencial: ese mundo iba a experimentar una "infinita transformación"<sup>2</sup>. Sus signos y sus claves son legibles (el león, la hiena, la pantera, entre otros), como la dimensión última que alcanzan sus figuras. Nada de lo añadido es superfluo; nada daña al original, sino que lo enriquece, a partir de una nueva perspectiva histórica y artística, un punto de vista que permite la apertura (estructural) de la pieza y la integración de nuevas claves y sentidos.

El tema de la "educación sentimental que nuestros padres nos han dado..."<sup>3</sup>, del debate sobre los valores de la familia cubana, se inserta esta vez en una estructura mayor (pasa a segundo plano) en la cual el conflicto fundamental no descansa en la acción de los caracteres entre sí —rasgo definidor de una zona considerable de la dramaturgia prerrevolucionaria—, sino en el contrapunto entre la naturaleza estática, caduca, negativa para la condición humana de ese mundo de relaciones, y la necesaria *transformación* a la que no fortuitamente alude la puesta de manera expresa. El tema entonces de la nueva versión habría que localizarlo no en la historia referida (representada "dentro de lo representado"), ridiculizada desde el punto de vista crítico y hábilmente distanciada del espectador, sino precisamente —no es otro el superobjetivo de la puesta—, en la necesidad, la urgencia, de transformar un mundo condenado al estatismo, la repetición, la absurda destrucción de sus figuras.

Pero si la "educación sentimental" pasa en este montaje a segundo plano (referido, representado "dentro de lo representado") es debido a que el valor signico fundamental, las claves de la nueva lectura, están en la estructura mayor (analogía circo/sociedad) que permite la confrontación entre las viejas y las nuevas ideas; es decir, demuestra la crisis de valores en el universo familiar —y desde luego social— descrito por Piñera, y orienta la visión crítica a partir de la utilización de recursos expresivos de alta eficacia teatral donde el valor ideológico no descansa unilateralmente en la palabra, el texto, sino en la totalidad de los signos (visuales, sonoros, gestuales) de los que, sin duda, puede y debe valer el arte teatral.

Desde este punto de vista es necesario destacar el excelente trabajo de escenografía y vestuario realizado por Leandro Soto, y la musicalización del espectáculo

<sup>2</sup> Idea que no aparece en la obra de Piñera. Este, como otros textos breves, fueron intercalados en la versión.

<sup>3</sup> Piñera, Virgilio. pb. cit.



por Enrique González. La plena utilización del espacio escénico, por ejemplo, es uno de los elementos de mayor funcionalidad en la puesta.

En conjunto, el equipo de realizadores de *Electra*... ofreció la medida de un trabajo que rebasa los usuales requerimientos de un Ejercicio de grado para convertirse en un punto de desarrollo en la trayectoria artística de su directora y el empeño de mayor complejidad y audacia experimental que nos entrega. Hay actuaciones más y menos conseguidas. Sin embargo, hay un nivel de desempeño actoral que no siempre se encuentra en colectivos profesionales. Y creo que debe reflexionarse sobre ello: nuevas concepciones escénicas plantean al actor nuevos requerimientos. Si aceptamos lo renovador de esta propuesta escénica, ¿podemos "medir" la técnica actoral según patrones o modelos tradicionales? Toda manera de hacer teatro genera formas propias de interpretación. Hay que exigir, pues, en esa línea y no en otra. Tal como ocurre con el trabajo dramático en este tipo de propuesta experimental, hay que perfeccionar, ajustar, limar aquí o allá en la técnica actoral. Hay problemas vocales, de gestualidad y movimiento que enturbian intenciones y matices; dificultades de ritmo que en ocasiones afectan la legibilidad del espectáculo, situaciones en las que no se logra el máximo de expresividad.

A más de un problema de experiencia (o inexperiencia profesional de los jóvenes actores), habría que preguntarse si están totalmente preparados para utilizar el am-

plio registro de facultades histriónicas que requiere un espectáculo de este tipo o si —como sería recomendable—, paralelamente a las búsquedas de una nueva figuración no habría que ir explorando nuevas vías y posibilidades de interpretación como parte fundamental del método creador.

En cualquier caso, *Electra*... demuestra una vez más que el camino trillado es siempre el más corto. Pero lo nuevo, lo inusual, lo que rompe convenciones establecidas y busca nuevas formas, requiere tiempo para su maduración. Pienso que ya es hora de que se estudie con detenimiento los síntomas y los logros que revelan un intento de renovación en nuestra escena actual. En ese estudio deben estar comprendidos todos los componentes que participan en la imagen teatral: desde el texto a la escenografía, desde el método creador a la técnica actoral. Y algo es seguro: en ese movimiento renovador el trabajo de Flora Lauten —de *La emboscada* a *Electra*...— señala una trayectoria en ascenso, de la revelación al logro, del comienzo al hallazgo de un método que renueva en lo escénico y traza nuevas rutas a la expresión dramática.

La versión que nos entregan Flora Lauten y los graduados del ISA cumple, además, un viejo sueño de Virgilio Piñera: un teatro cubano que asimilara y expresara las formas culturales nacionales con un lenguaje moderno y una proyección universal, esto es, legibles y disfrutables por cualquier público, y en cualquier lugar. Negarlo sería perdernos el júbilo de un merecido homenaje y la fascinante aventura de una lectura para los nuevos tiempos. ■



# PUNTO DE VISTA SOBRE TEMA POLEMICO

Mayra Navarro y Juan Carlos Martínez  
Ilustraciones: Ubaldo Ceballos

Muchas son las reflexiones posibles en torno al repertorio de los colectivos de teatro para niños en Cuba. Incluso, en dependencia de un nivel de desarrollo aún no conseguido, algunos hasta se podrían cuestionar la existencia de una verdadera dramaturgia nacional.

Mas, aun cuando la calidad y otros indicadores que inciden en su proyección sean discutibles, a nuestro juicio es innegable que nuestro teatro para niños cuenta con una literatura dramática original, con rasgos autóctonos que la definen y que se hacen evidentes hasta en las versiones y adaptaciones de obras foráneas en las que se reconocen elementos propios de nuestra nacionalidad tales como el humor criollo, giros del lenguaje, rasgos en el trazo de los personajes, etc.

Es ya lugar común decir que el teatro para niños vio la luz como fuerza organizada y coherente en los primeros años del triunfo revolucionario, pero a este período es necesario remitirnos para una visión general del tema que nos ocupa.

La demanda de la escena hizo que directores y actores jugaran un papel primario en las bases de nuestra dramaturgia actual<sup>1</sup> como autores de versiones y adaptaciones, muy elementales en principio tanto por los temas y su tratamiento en superobjetivos, como por la estructura, que no distaba mucho del original narrativo, sin una verdadera concepción dramá-

<sup>1</sup> El primer antecedente lo encontramos en la versión de *La caperucita roja*, de Modesto Centeno (1913-1985) en la década del cuarenta.

tica. Todo esto estaba condicionado por las posibilidades técnicas reales que existían para sus montajes. Este punto es uno de los que consideramos más importantes al hablar de desarrollo. ¿Hasta dónde hemos llegado? ¿Por qué? ¿Cuáles pueden ser las causas que afectan una evolución continua hacia un status cualitativa y formalmente más sólido?

El desarrollo técnico artístico de la escena actúa directamente en el de una dramaturgia más compleja, de ahí que comenzara un proceso de profundización de planteos artísticos, de temas, y si bien éstos continuaron siendo los mismos por mucho tiempo, presentando valores universales genéricos, su plasmación se enriqueció en lenguaje escénico, en líneas de acción y, en última instancia, ello se vio reflejado como una totalidad en la estructura del drama. De manera que se establece un proceso de retroalimentación entre la escena y la dramaturgia, en el que ambas interactúan y se influyen. Este fenómeno no es nuevo ni se descubre en nuestro ámbito, sino que es la esencia misma de este proceso artístico.

Algunos de los directores-autores de adaptaciones y versiones devienen autores de obras originales; otros, comienzan a escribir para el público infantil paralelamente a su labor como dramaturgos para los adultos, sin olvidar a algún narrador o poeta que incursiona en el género y, en la actualidad, a jóvenes valores que surgen de los concursos, muchos de los cuales están unidos al teatro por algún vínculo especí-



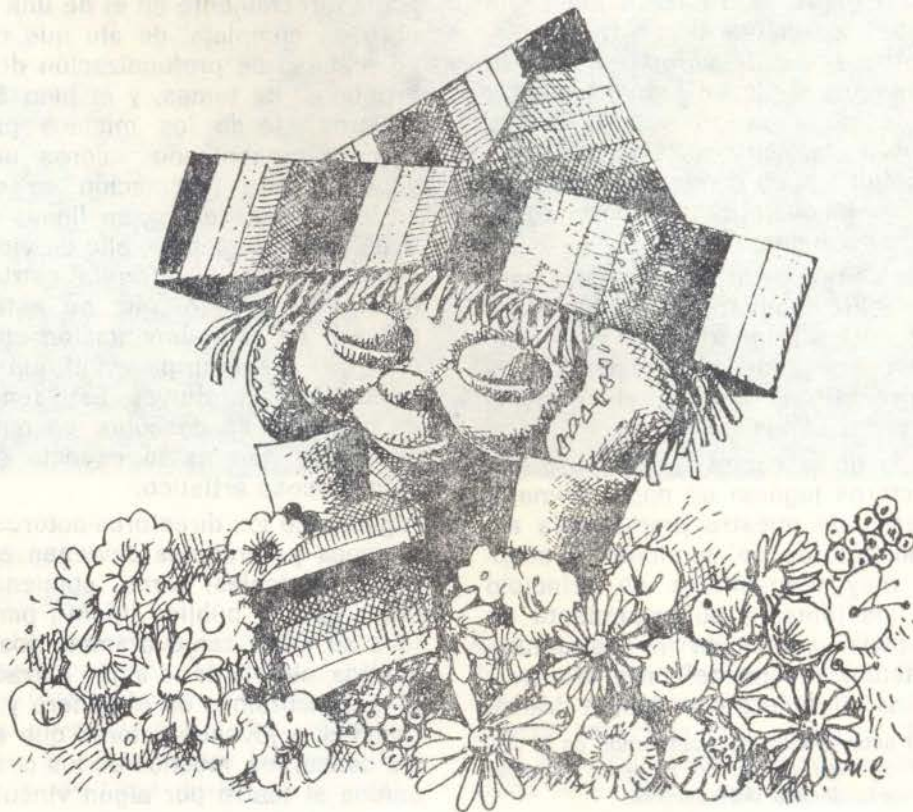
fico. Nombres como los de Dora Alonso, Freddy Artiles, Ignacio Gutiérrez, Bebo Ruiz, Fidel Galbán, René Fernández, Gerardo Fullea León y Yulki Cary, entre otros, son constantes entre los autores del repertorio de los grupos, pero también encontramos con extraordinaria frecuencia que muchos directores artísticos dirigen sus propias obras o prefieren sus versiones. Surge, pues, otra interrogante que nos hace meditar: ¿hasta qué punto es aconsejable que directores —en su mayoría de formación práctica únicamente— se limiten sólo a su propia valoración escénica y visión del mundo, sin que cuenten con una asesoría que arroje claridad sobre las virtudes y/o deficiencias dramáticas del texto? Es común escuchar a algunos directores artísticos quejarse de que no hay obras suficientes y que por ello se ven obligados a recurrir a su propia producción; no obstante, hay obras avaladas por premios de concursos con las cuales es posible hacer trabajos de enriquecimiento para una puesta en

escena, u otras de autores reconocidos, cuyos estrenos se relegan ante una versión o adaptación teatral.

Nos sorprendemos en ocasiones con espectáculos formalmente logrados en imágenes, ya sea mediante el diseño o la utilización del espacio escénico, o el equilibrio de ambos, o la combinación acertada de técnicas de manipulación de muñecos y actuación en vivo, que se sustentan a duras penas sobre textos de escasa calidad dramática y artísticamente muy por debajo del concepto que prima en la puesta en escena. La relación es, evidentemente, paradójica y viene a confirmar la necesidad apremiante de elevar a igual rango el oficio escénico y la literatura dramática en la búsqueda de un teatro contemporáneo formal y conceptualmente superior.

#### PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

Existe una tendencia bastante generalizada de tomar un cuento tradicional, "teatralizarlo" (entre comillas porque su adaptación sólo consiste en hacer entender la





fábula mediante el diálogo de los personajes, sin la esencia del drama: la contradicción de voluntades conscientes), anteponer un prólogo en el que casi siempre se dialoga con el público, y un epílogo con poemas, canciones y adivinanzas, con los que queda conformado un espectáculo al que se ha dado en llamar "de variedades". Como es de suponer, el resultado artístico no es realmente satisfactorio, aunque en ocasiones se aprecie una manipulación de muñecos aceptable o la participación interesada del público.

El formato prólogo-teatralización-epílogo es esquema facilista que se reitera sin nuevos aportes; no obstante, analizado como espectáculo, si el director artístico conjuga con imaginación la utilización del espacio escénico y los elementos elegidos para la puesta, quedan algunos trabajos apreciables para presentarlos en escuelas, parques o plazas, pero que no debe confundirse con el verdadero teatro que los creadores están obligados a hacer para los niños, en el que un texto dramático sólido sirva como base a la puesta, donde la acción tenga el rol fundamental por encima del juego escénico, o más bien donde el juego escénico consiga imágenes verdaderamente teatrales que descansen sobre un diálogo que haga avanzar la acción.

Los componentes del drama para niños no son otros que los del buen teatro, los mismos que nos hacen reconocer una buena obra, ya sea uno u otro el público al que vaya dirigida. Si el autor, adaptador o versionista decide llevar un cuento al teatro, debe conocer los secretos del tránsito de la estructura narrativa a la dramática. Algunos adaptadores se auxilian de un personaje llamado narrador que viene a sacarnos del aprieto, a contar lo que él no es capaz de expresar en términos de acción, convirtiéndolo en otro recurso facilista de los más representativos en nuestra escena para niños de los últimos años. El teatro debe mostrar lo que ocurre y no narrarlo; el diálogo, que en todo momento debe ser vehículo de la acción, no puede convertirse en una larga exposición verbalista que haga decaer la curva del interés

de los pequeños espectadores y resienta la estructura.

No siempre el diálogo de nuestro teatro para niños está facturado con el lenguaje cuidadoso y depurado que requiere, con una elaboración que lo diferencie del habla cotidiana y donde no caben el mal gusto ni las concesiones populacheras —que no lo popular— para buscar, erróneamente, lo humorístico. De la misma manera ocurre a veces que al evaluar una obra se hace evidente la falta de pericia del dramaturgo para una buena poda en el diálogo, aun agravada cuando el dramaturgo es también el director y se apeg a las palabras sin percatarse de que lastra la progresión. El teatro es síntesis, pero algunos autores o directores artísticos —o ambos en la misma persona— a veces olvidan esta máxima elemental del arte escénico.

#### **POR UN NUEVO CONTENIDO**

La aparición de nuevos temas y contenidos superiores en complejidad es uno de los rasgos que ha distinguido la positiva evolución de la producción dramática cubana en los dos últimos años. Y si bien tales asuntos nuevos han sido generalmente tratados siguiendo los procedimientos narrativos tradicionales, se observa en los autores una voluntad cada vez más consciente de acercar el contenido fantástico del teatro a la complejidad objetiva de la vida.

Esta aproximación ha permitido dejar atrás, paulatinamente, el tratamiento trivial —por esquemático— de la lucha entre el bien y el mal. Así, el derecho al conocimiento del mundo, la conservación de la naturaleza, el reconocimiento social de las capacidades individuales, la oposición a falsos valores y defectos humanos como la vanidad, el egoísmo, la deshonestidad... el trabajo como creación y fuente de toda riqueza, entre otros temas, han enriquecido el espectro general de contenido de nuestro teatro para niños contemporáneo.

Mas, se trata sólo de un proceso en desarrollo, de una tendencia que recién comienza. El advenimiento de nuevos autores y la



consolidación profesional de aquéllos que hace sólo unos años hacían sus primeras incursiones en esta difícil especialidad de la dramática, ha de aportar una cosmovisión más audaz, más científica y más —¿por qué no?— revolucionaria en correspondencia con los presupuestos ideológicos de la sociedad que le ofrecemos al niño de hoy como medio vital y que la escena no puede ni idealizar ni obviar sino, desde ella, contribuir a que la conozca y la interprete críticamente.

Hablábamos anteriormente de la necesidad de aportar a la escena temas contemporáneos, que ahonden en los problemas actuales de la sociedad. Tal reclamo obedece no sólo a razones de orden teórico sino también práctico. La educación de nuestra niñez está orientada hacia la formación de un niño cada vez más activo socialmente y con responsabilidades crecientes como ciudadano, lo que conlleva a la aceleración de su desarrollo intelectual y a una integración mucho más temprana a formas superiores de organización social. De manera que se ha ido operando un cambio en el universo de intereses del niño, directamente proporcional a la complejización y enriquecimiento de su experiencia vital, que el teatro para niños no puede seguir obviando.

Se impone pues, como necesidad de reflejo, la creación de obras que adviertan la relación entre el niño y el adulto: ya sea en el hogar, el círculo infantil o en el ámbito escolar; sus derechos y deberes en la nueva sociedad; la interacción individuo-grupo, etc.

No son éstos los únicos asuntos que pueden encontrarse en este sentido ni su adopción puede significar la negación de otros de alcance más universal y que han constituido tradicional fuente de contenido de este teatro, cuyos valores se ha encargado de corroborar la experiencia. No se trata de asumir dogmas sino de ser consecuentes a la relación dialéctica artevida en un contexto social que justamente propugna su armonización y aporta las bases elementales para tal fin.

Quizás habría que señalar al excesivo tono de fábula que ha caracterizado a nuestro

teatro para niños como una de las causas retardatorias de la aparición de esta nueva línea de contenido. Se ha dado una voluntad manifiesta por hacer corolario de cada conflicto, por hacer prevalecer un sentido moralizante y muchas veces excesivamente didáctico que —entre otras limitaciones derivadas— escamotea la capacidad del niño para discernir y tomar partido. A ello se une la constante utilización de animales humanizados como recurso narrativo y son una y otra vez el gallo, el sapo, el conejo, la paloma... los portadores de conductas, cualidades y conflictos humanos. Las posibilidades metafóricas de este recurso, su sentido simbólico, su carácter analógico no es discutible pero su hiperbolización supone un distanciamiento nada aconsejable entre el niño y el reflejo del mundo en la escena.

## OTRA Y FINAL

No deben concluir estas reflexiones sin que dediquemos un momento a un aspecto que siempre nos ha preocupado a críticos y especialistas y que ha sido reflejo de la subvaloración que por años sufriera la niñez, víctima de unos adultos empeñados en usar un tono especial para dirigirse a los niños, como descendiendo a ellos, en lugar de darles el lugar justo que les corresponde como seres humanos en formación. Nuestra escena no estuvo ajena a esta corriente, plagada de diminutivos, de argumentos simplificados, de personajes esquemáticos, sin una caracterización que permita al niño valorar la realidad tal y como la aprecia en su entorno. Por suerte este es un hecho mayoritariamente superado en el que se ha conseguido, tanto en los textos como en las puestas en escena, un equilibrio contra la ñoñería y la afectación.

No es tiempo todavía de echar las campanas al vuelo. Queda mucho camino por recorrer y valores que ganar, pero hay perspectivas ciertas de desarrollo para una dramaturgia que —como la nuestra— se ha gestado desde la escena y que crecerá y se consolidará en la medida en que ambas sean capaces de probar su capacidad de riesgo y aventura. □



# ARMANDO Y ULISES: la magia y el candor

Waldo González López

Fotos: Tito Alvarez y Rafael Calvo

Nacieron más o menos por los mismos años en la misma ciudad: La Habana. Desde pequeños amaban representar con la gracia insólita que —según Serrat— sólo poseen "esos locos bajitos". Cada uno por su lado y a su modo se disfrazaba y jugaba al teatro. Más tarde comenzaron en épocas y escenarios similares. Hoy ambos son excelentes actores, titiriteros y amigos de los niños. Coinciden, además, en su amor a la infancia para la que trabajan y de la que se nutren. Integran el elenco del Teatro Nacional de Guiñol. La grey menuda les llama Armando y Ulises. Y eso basta.

—Bueno, mira, yo en 1961 trabajaba en otra cosa. Decidí comenzar a colaborar con el antiguo Guiñol, al que asistía interesado por ese maravilloso mundo. Diseñaba y actuaba para los programas que en la televisión hacía el grupo. Ya luego, a partir del 63, deviene el actual Teatro Nacional de Guiñol y me uno definitivamente al colectivo como actor, diseñador de vestuario y escenógrafo, los tres caminos que he seguido durante todos estos años.

Me mira entre serio y sonriente, un poco pícaro, casi burlón, desde su amplia figura de mago bueno que parece como sacado por una oreja de algún centro de Andersen. Armando Morales (1940) es uno de esos artistas que no cesan de planear algo nuevo. Y esto, al menos para mí, es una de sus virtudes creadoras.

Estudió —también como Ulises— en la Academia de Artes Dramáticas que diri-

gían Modesto Centeno y Mario Rodríguez Alemán. Ha actuado en más de 50 obras y recuerda con esa nostalgia que da la satisfacción por lo bien hecho y mejor aceptado por el público, entre otros, sus papeles





en *El gato con botas*, *El mago de Oz*, el diablo Okurri Borodú, el payaso Cascabel y el Sapo de *La Cucarachita Martina*. Ha hecho doblajes en *Lolek y Bolek viajan alrededor del mundo*, animados y mucha televisión: *Pelusín del monte*, *Variedades infantiles*, *El mundo de los niños...* Viajó por Checoslovaquia, Polonia y Rumanía (¡también como Ulises!).

—Me inicié en 1960, gracias a Paco Alfonso y su inolvidable Grupo de Teatro

Político. Desde 1961 integré el Guiñol de Cuba y, en 1963, el actual Teatro Nacional de Guiñol, donde continuaré sin duda. Ah, igual que Armando otra vez: somos fundadores de nuestro colectivo escénico.

Hijo de la ternura parece Ulises García (1943). Padre de Alelé y Guarapo —los populares títeres—, los chicos se deslumbran ante sus diálogos con el primero, sus discusiones y risas, su envidiable relación de humana calidez.

● Armando Morales.







● *Ulises García.*

A los once años puso de pie al público del *Martí* con Pirulero de Lecuona. Casi desde aquel instante se puede decir que decidió su tan definida vocación artística, cuya enorme trayectoria suma cerca de 90 obras, una profusa labor en cine, televisión, radio, circo, cabaré, dos filmes franceses, otro para la BBC y un larga duración. Ah, le satisface evocar sus personajes predilectos —en *Changó de Ima*, *La corte del faraón*, *Retablo de Maese Pedro*, *Guiñol en apuros*, *Cecilia Valdés*... Si a esto unimos una quincena de doblajes, *Pin Pon* y tantas otras cosas hermosas que me llevarían mucho espacio y tiempo, tenemos que una vez más, como Armando, no pierde ni un segundo de su atareada existencia.

Pero ahora salta de nuevo Armando: "Aunque es algo muy serio, para mí resulta

como un gran juego, un enorme placer, vaya, una diversión esta manifestación. Porque pienso que si el niño no juega, no disfruta. Él tiene que gozar, en su más plena acepción, activa y pasivamente. Cuando está atento, en suspenso, participa con intensidad. El teatro es el medio de expresión descubridor, por así decirlo, de cómo animar todo lo que me (le) rodea. Es capaz de insuflar aliento a lo inanimado. Con habilidad, con técnica y poesía —ese algo mágico— puedes dar vida a ese otro mundo que está en éste pero que los aburridos "adultos" no ven. El niño es un mago; su imaginación es fabulosa, arrebatadora..."

—Muchos, muchos años atrás —interrumpe Ulises—, soñaba con las tragedias de Shakespeare y los dramas de Ibsen. Pero un buen —maravilloso— día, casi por ca-





sualidad, interpreté una obra para niños, y desde entonces no he podido abandonarlo. Sí, no me cabe duda —y estoy de acuerdo con Armando—: trabajar para los "principitos", por la seriedad, la responsabilidad en su formación y, claro, porque son —como les digo— jueces inapelables, es muy difícil, como no se lo imaginan los otros actores que no han tenido esta ardua pero hermosísima práctica. Por eso me gusta tanto el teatro de participación, por la comunicación que se establece con ellos y por lo que podemos ayudar a su expresión en público.

Ah, recuerdo ahora que no dije aún que Armando es un destacado artista plástico

de obra reconocida y expuesta en diversos países. Muñecos suyos figuran en el Teatro Obrastzov. Otras muestras suyas están dispersas en salones y galerías del mundo. Ha participado en importantes eventos como el Salón '70, Bial de Montecarlo, Joan Miró, Pequeño Formato. Ha realizado diez exposiciones, una de ellas de diseño escenográfico, lo que resulta algo verdaderamente nada común en Cuba.

Toco este punto y subraya:

—Como dibujante y pintor, el hecho de poder dar un contenido dramático, especial al títere —escultura—, me aporta mucho. No hay, pues, división entre una y otra la-



bor. Es sin duda incambiable ver una obra plástica en el escenario cobrando vida con una acción, con las peripecias... Se trata de que el hecho plástico está en función de la expresión dramática. Y esto es, de veras, estupendo para mí.

Igualmente, en Ulises hay otra veta —que en este caso no coincide con Armando—. Se trata de su trabajo con el canto, la música, la poesía... Oigámoslo:

—Mira, en realidad lo que más me interesa es hacer espectáculos unipersonales. Esto lo he venido haciendo desde la década pasada siempre con una pianista, Mayda Carreras, y a veces incluso con otros instrumentistas (flauta, oboe, batería). Presentamos en diversos escenarios habaneros, entre otros, *Recital*, *Decir el amor*, *¿Qué es el amor?*, *Mujer*, *De Bola te canto* y *Mujeres*, el preferido por mí. En ellos canto, bailo, hago escenas, empleo títeres, digo poemas: desde Shakespeare a Miguel Barnet; la música es de Lecuona, Roig, Prats, Grenet, Simons, Corona, Sindo, Gramatges, Garcíaporrúa, Gisela Hernández, Silvio, Marta Valdés... con el fin de que la juventud —a la que destino, fundamentalmente, estos recitales— conozca la mejor música cubana. Asimismo con la poesía, pues aparte de los mencionados, incluyo textos de Martí, Lorca, Guillén, Alberti, Neruda, Benedetti.

Un aspecto descuella en Armando. Y es que desde años atrás se ha dedicado a apoyar a diversos grupos (como *El Galpón* y *El Ismaelillo*, de La Habana, y *La Toronjita Dorada*, de Isla de la Juventud) con seminarios y dirección de puestas, así como ha colaborado en la formación de jóvenes actores, quienes no poco han recibido del experimentado creador. Esto, afirma, "me ha posibilitado renovarme: es como volver a los orígenes y regresar más fresco". Y esa larga praxis en la escena le vale ahora para definir:

—El niño es un artista espontáneo, con sensibilidad y muchas ganas de volcarse afuera. Por eso siempre incorporo a mi labor escenográfica motivos y asuntos de

la infancia. Porque el guiñol es limpia expresión popular con la que se identifican todos, desde los chicos hasta los ancianos. No es arte de corte. Debe por ello asumir y consumir lo que le hizo nacer y crecer: el aporte juglaresco, lo circense... Creo también, en el propio sentido, que no poco me ha ayudado la colaboración con Antonia Eiriz en esa maravillosa experiencia que llamaría el cineasta Oscar Valdés *arte del pueblo*: la tarea de iniciación plástica que realiza la importante pintora con sus vecinos del Reparto Juanelo. Es que no sabes cuánto admiro el arte popular, la huella campesina, el signo afrocubano (que se refleja en mi adaptación de *La lechuza ambiciosa*, de Onelio Jorge: en la incorporación de elementos textiles, fibras, cuentas...).

Seleccionado en Polonia por la revista especializada *Théâtre* como la revelación de la temporada de 1969 y considerada, por la crítica rumana, "virtuosa" su actuación en *Changó de Ima*, Ulises García ha sido galardonado con la Orden Raúl Gómez García (1968), las distinciones XV Años de Trabajo (SINTAE, 1975) y XV Aniversario (CNC, 1975).

En 1983, durante el Festival de Teatro Infantil y Juvenil Armando Morales recibió el premio de la ASSITEJ por su labor conjunta. Al año siguiente, el Primer Concurso UNEAC de esta manifestación le otorgó el premio de diseño por *Mascarada para un cuento* y *Muñeca de chocolate*.

Casi como los Grim, recogiendo sonrisas y aplausos infantiles, sembrando la poesía y el canto, echando a volar la *imagería* fabuladora de los chicos, Ulises y Armando *saben* escuchar y comprenden qué dice su público. Porque también *saben* el apotegma de Tagore: "El niño sabe una infinidad de palabras maravillosas, aunque son tan pocos quienes en este mundo entienden lo que él dice."

Por eso, coinciden en tantas cosas. Por eso, la magia y el candor que les alienta y alimenta. Por eso, en fin, la grey menuda los nombra Armando y Ulises, simplemente. Y eso basta. □



# CORRER EL RIESGO DEL POETA

Maurice Yendt

MOSCU VISTIO SUS MEJORES GALAS EN EL PASADO OTOÑO PARA RECIBIR A LOS DELEGADOS DE TREINTA Y SIETE PAISES QUE SE REUNIERON ALLI PARA REALIZAR EL OCTAVO CONGRESO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DEL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD (ASSITEJ), BAJO EL LEMA CENTRAL DE **EL TEATRO PARA LA INFANCIA Y LA JUVENTUD Y LA EDUCACION DE LAS NUEVAS GENERACIONES EN EL ESPIRITU DE PAZ, HUMANISMO Y PROGRESO.**

EN LA AGENDA DEL EVENTO FIGURO LA ELECCION DEL COMITE EJECUTIVO DE LA ASSITEJ Y DE SU BURO DIRECTIVO QUE NUEVAMENTE ENCABEZA ILSE RODENBERG (RDA), CON ANN SHAW (E.U.), NENA STENIUS (FINLANDIA) Y EDDY SOCORRO (CUBA) COMO VICEPRESIDENTES Y ROSE MARIE MOUDOES (FRANCIA) COMO SECRETARIA GENERAL.

ADEMAS, UNA MUESTRA DEL TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES QUE SE REALIZA EN LAS DIFERENTES REPUBLICAS DE LA UNION SOVIETICA FUE ORGANIZADA POR LOS ANFITRIONES COMO PARTE DEL PROGRAMA DEL CONGRESO.

LOS DELEGADOS, AGRUPADOS EN COMISIONES, ESCUCHARON Y DISCUTIERON DIVERSAS PONENCIAS RELACIONADAS CON "LA DRAMATURGIA CONTEMPORANEA EN EL TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES", "PRESTIGIO Y AUTORIDAD DEL DIRECTOR DE ESCENA" Y "EL TEATRO Y LOS MEDIOS DE DIFUSION MASIVA". **TABLAS** REPRODUCE, BAJO EL TITULO QUE ENCABEZA ESTAS PAGINAS, UNA DE ESAS PONENCIAS: LA DEL DESTACADO ARTISTA FRANCES MAURICE YENDT, CUYAS REFLEXIONES ACERCA DEL PAPEL DEL TEATRO EN LA EDUCACION DE LAS NUEVAS GENERACIONES DESPERTO GRAN INTERES EN MOSCU.



El tema central seleccionado por el centro soviético de la ASSITEJ para la celebración del Octavo Congreso de nuestra asociación: *El teatro para la infancia y la juventud y la educación de las nuevas generaciones en el espíritu de paz, humanismo y progreso*, nos pone una vez más ante el factor vital para el desarrollo artístico de un teatro que pretende establecer relación con el público joven.

¿Es el teatro para la infancia y la juventud un medio para educar a la joven generación? ¿Es educativo el teatro? ¿Es educativo el arte? Estos son los principales planteamientos que sostienen la formulación del tema propuesto. Planteamientos fundamentales que condicionan desde un principio numerosos aspectos de la creación dramática dirigida a los jóvenes espectadores.

## LA GRAN DISYUNTIVA

Es necesario subrayar que el teatro no es la escuela. Si en la escuela el niño es, fundamentalmente, alumno, es de desear que deje de serlo cuando entre en un teatro y durante el breve tiempo que dura la representación, para convertirse solamente en espectador de teatro.

Como alumno, el niño o el adolescente se enfrenta a un sistema educativo que persigue como objetivo una formación según las necesidades y aspiraciones de la sociedad en que vive; pero contribuir al descubrimiento del teatro por parte de los jóvenes es otra ambición. El teatro puede ser para ellos la ocasión de vivir en otra dimensión su relación con el mundo, mediante el tratamiento artístico de otras realidades, de otras formas de existir, pensar y sentir. El teatro los acerca a un ámbito diferente, especialmente ficticio, que expresa el encuentro de lo real y lo imaginario, así como toda la complejidad de la vida cuyos signos, códigos, formas de relación y comunicación le confieren una especificidad absoluta de procesos enteramente ajenos a los objetivos y métodos que emplean los sistemas educativos, cualesquiera que sean.

Desgraciadamente, esta originalidad del hecho teatral, esta especificidad de un arte complejo y completo es raramente comprendida y poco admitida por la mayoría de los educadores; y algo mucho más grave, estos planteamientos no siempre son bien asumidos, incluso, por la propia gente del teatro.

Esto explica el error pedagógico en el cual se estanca generalmente la problemática de la creación teatral dirigida al público joven. La institución escolar, sin tener en cuenta la naturaleza del fenómeno teatral, considera el teatro como auxiliar del sistema educativo, como instrumento destinado a prolongar y facilitar los contenidos de la enseñanza.

Muchos educadores, amparados en el poder que las diversas sociedades les otorgan sobre los alumnos, tienden a imponer su punto de vista pedagógico al teatro y, partiendo del criterio de que el teatro se dirige a niños y jóvenes, exigen una puesta en escena que responda estrechamente a los objetivos del teatro con la escuela y de esta forma dictan a los artistas su concepción de la infancia y de los niños. De esta manera imponen torpemente un matrimonio forzado y ridículo entre el fuego y el agua.

Como señalaba Gramsci en 1930, "el arte es educador como arte en sí y no como arte educador", porque en ese caso su función es nula.

El arte de educar consiste en transmitir e inculcar los valores culturales admitidos por la sociedad y, el arte, por naturaleza, establece una separación de estos valores. El teatro, en su relación con el público joven, sometido a una presión pedagógica excesiva por parte de los educadores, puede convertirse en víctima de la escuela; víctima porque en esta forma puede dejar de existir como hecho artístico para verse reducido a funcionar como simple instrumento de comunicación pedagógica. El teatro, reducido a una de sus numerosas funciones, deja inmediatamente de ser teatro porque o él es múltiple o simplemente no existe.



Todos conocemos de espectáculos llenos de ambiciones netamente pedagógicas que se consideran "teatro para niños" y lo cierto es que en ellos lo teatral no existe. Esto es una realidad que nos lastra todavía y que debiéramos categóricamente rechazar si es que realmente queremos que el teatro para la infancia y la juventud —el cual tiene una creciente necesidad de la magia del teatro— sea una de las principales fuerzas de la vida teatral contemporánea.

### **DIMENSION ARTISTICA**

En numerosos países se manifiesta, de forma bastante general, una nueva fase de desarrollo del teatro en su relación con los jóvenes espectadores. En Francia, por ejemplo, ya no tenemos que revelar a un mundo teatral incrédulo la existencia de un público menospreciado como ocurrió con los pioneros del teatro para niños y jóvenes. El público joven existe y ello es admitido. Su causa está ya bastante extendida para que tengamos que ocuparnos o preocuparnos por el reconocimiento y el prestigio artístico del teatro para los jóvenes espectadores.

Más, el teatro para la infancia y la juventud sólo concierne a una escasa minoría de profesionales del teatro, ya sean directores artísticos, escenógrafos, actores, autores, críticos o investigadores. ¿Por qué ese desinterés? ¿Por qué tantos artistas del teatro ignoran deliberadamente al público joven? Estos son los problemas más urgentes que se nos plantean.

En la comisión de trabajo número dos será abordado el tema del director artístico y pienso que debemos describir o definir mucho mejor su papel. ¿Hablaremos solamente de la función del director artístico o del individuo como tal? El matiz es de gran importancia. Esforcémonos por entender mejor su situación de artista frente al público joven. Tratemos de responder sin hipocresía la principal interrogante: ¿puede realmente el director artístico ser considerado un artista desde el momento en que dedica su trabajo al público joven?

Sería muy necesario y muy útil para todo nuestro teatro aplicar la misma pregunta a los actores, escenógrafos y sobre todo a los autores, olvidados bastante a menudo, y cuyo papel inicial podría ser mucho más determinante de lo que se cree para la evolución artística futura de la creación dramática dirigida a los jóvenes.

Todos estos problemas, por el alto nivel de complejidad que presentan, pueden resultarnos imposibles de resolver, es por ello que no podemos dejar de plantearlos constantemente ya que es la única garantía de darle una verdadera dimensión artística al teatro para los niños y los jóvenes.

Para dejar de ser considerado como un género menor, el teatro, en su relación con los jóvenes, debe probar en cada puesta en escena su capacidad para una total expresión creadora de todos los que en él participan.

En este sentido, nuestro teatro necesita de hombres y mujeres que, profundamente convencidos de su condición de artistas, sean capaces de asumir abiertamente la especificidad del papel social y político de los artistas.

Nuestro teatro necesita de artistas que piensen un poco más en sí mismo que en el público joven y que aprovechando su gestión artística personal y la originalidad de su expresión sepan igualmente asumir el derecho de compartir con los jóvenes su visión de las cosas y del mundo, sus delirios y obsesiones, sus dudas y utopías, así como sus contradicciones más agudas. Todo esto con el fin de expresar que el teatro en su relación con los jóvenes es sobre todo un proceso emancipador, es decir, un derecho por parte de niños y jóvenes de enfocar las realidades de una vida en la cual la infancia, la juventud y la madurez están estrechamente unidas.

El teatro para el público joven es un diálogo intelectual y sensible entre cada joven espectador, considerado íntegramente como individuo, y el equipo creador formado por adultos. Es muy importante que los creadores no engañen a los jóvenes, que no cometan el error de entregar sólo una parte de sí mismos, pues es necesario que



niños y jóvenes puedan encontrar siempre las verdades múltiples de una auténtica expresión creadora adulta. Para que los jóvenes amen el teatro, necesitan conocerlo con los adultos, con quienes lo viven a plenitud en las complejidades de la vida. Si a menudo nos parece que los jóvenes se muestran fascinados por la televisión y de forma muy significativa por programas que no están destinados a ellos, es quizás porque esas emisiones les ofrecen las posibilidades de penetrar libremente en las profundidades de la vida adulta, una vida adulta que para ellos despierta cada día de forma inquietante y que de hecho les pertenece, tanto como su propia infancia.

Nunca se repetirá lo suficiente que los adultos que se conforman con fabricar un pseudo arte infantil sólo pueden ser despreciados por los jóvenes. Los niños detestan en los adultos el infantilismo. Ellos quieren y necesitan crecer cada día para lo cual buscan adultos en el verdadero sentido de la palabra.

El teatro, en su relación con los jóvenes, necesita más que nunca inventar otras formas de expresión y de innovación constantes. Por esa razón, es importante que el teatro se libere un poco más de las obligaciones sociales impuestas por su corta historia que lo hacen pasar a un segundo plano y olvidar su identidad esencialmente artística.

Es importante que este teatro otorgue cada vez más la palabra a los artistas verdaderos y que se libere de alguna forma de ese temor de quien es siempre diferente, y que a menudo molesta, porque como la imagen de un flautista de Hamelin puede encantar a los niños y a sus padres y arrastrarlos hacia zonas desconocidas del arte.

El teatro para la infancia y la juventud debe correr el riesgo prodigioso del poeta.

En fin, es importante que el teatro, en su relación con los jóvenes sea más sensible a los cambios sin precedentes que caracterizan las evoluciones sociológicas de nuestra época, así como de nuestros niños y jóvenes. Que esté más rigurosamente atento a todo lo desconcertante y apasio-





nante que puede ocurrir entre los jóvenes y la televisión, los jóvenes y el cine, los jóvenes y la música, así como ciertos aspectos de nuestra modernidad artística y cultural. Una modernidad que el teatro para la infancia y la juventud debería ser el primero en cuestionar y comprender, incluso, si esto nos obliga a comprobar que lo que era una verdad en nuestro teatro de hace sólo veinte años, o quizás sólo cinco, ya hoy no le es.

En el teatro, destaca Peter Brook, "la verdad está siempre en evolución". (*Versión y traducción: Eddy Socorro Alvarez*).



## MAURICE YENDT

**Dramaturgo y Director general y artístico del Teatro de los Años Jóvenes (Centro Dramático Nacional de Lyon, Francia). Es**

**autor de un gran número de piezas dramáticas escritas especialmente para su compañía teatral: El país donde nace el sol (1968), El ruiseñor y el pájaro mecánico (1969), La máquina del teatro (1970), Don Quijote de la Mancha (1970), Los músicos (1971), El rey payaso (1971), Historia del pelirrojo (1972), La marcha a la inversa (1974), Matías y la tormenta (1975), Estación del metro (1978) y La cabeza en las estrellas, entre otras. Muchos de estos títulos han sido trabajados en la escena con Michel Deudaiea, cuyo binomio artístico es ampliamente conocido, en su país. Maurice Yendt visitó Cuba en 1982 en ocasión de celebrarse en La Habana la reunión del Comité Ejecutivo de la ASSITEJ y se espera su próxima estancia en diciembre, para conducir el Seminario-Taller del Centro Cubano de la ASSITEJ en la Isla de la Juventud.**



# CRITICA Y PUBLICO JOVEN

**PUBLICAMOS UN FRAGMENTO DEL LIBRO INEDITO POR UN TEATRO CON ESTE COMPAS, MENCION DEL CONCURSO 13 DE MARZO, QUE AUSPICIA LA UNIVERSIDAD DE LA HABANA, EN EL QUE LA AUTORA ENSAYA UNA VIA DE ACERCAMIENTO CRITICO AL PUBLICO JUVENIL A PARTIR DEL ENJUICIAMIENTO DE VARIAS PUESTAS EN ESCENAS DIRIGIDAS A ESTE IMPORTANTE SECTOR POBLACIONAL.**

Esther Suárez

No creo que sea sólo la temática de un espectáculo criterio para determinar su posible receptor. Tratándose del individuo joven nada debe serle ajeno, le será, en todo caso, más o menos cercano. Lo que sí creo incide con gran fuerza en esta selección es el lenguaje escénico. Vale decir: la realización que sobre la escena se haga de esa pieza literaria.

Bien es sabido que una excelente obra puede padecer tanto en su traslado a la escena, que disminuyan o pierda las cualidades que la acreditaban como tal, y suele ocurrir también, aunque con menos frecuencia, lo contrario. Pues en el caso del teatro lo que decide es su puesta en escena, su realización sobre el escenario.

El teatro no se reduce al texto dramático, literario; es por supuesto un elemento importante, capaz de incidir en un alto porcentaje en el éxito del espectáculo, pero no es él —en sí— el teatro. Este es un arte colectivo, donde intervienen y confluyen otras artes y técnicas de diversas especialidades. Así, la música está presente en el teatro, la plástica, la danza... El cine también puede estarlo.

Intervienen autores, actores, directores, músicos, diseñadores, coreógrafos... Y también, y como un factor esencial, el público. La importancia de éste radica en que el teatro, como tal, se produce únicamente cuando se ponen en contacto la escena y sus espectadores. Con anterioridad existirá un texto literario, se realizará su montaje, se desarrollarán los procesos de ensayos, pero el hecho teatral se verificará únicamente con la participación del público. El teatro, al acertado decir de Mirta Aguirre, es "algo inconcebible en soledad".

Por lo tanto si el espectáculo toma en cuenta el mundo referencial del espectador joven y logra de parte de éste su comprensión, podemos afirmar que su lenguaje escénico ha garantizado una plena comunicación.

De ahí la importancia del lenguaje escénico, similar a la de cualquier otro lenguaje porque, tratándose de arte, cada manifestación tiene su modo expresivo, su código de comunicación, cuyo dominio condiciona su disfrute. No se trata solamente de que



el teatro, vale decir sus creadores, traten de comunicarse con el público. El intento ha de ser biunívoco: que también el público aprenda los códigos de ese arte. Y recuerdo de nuevo a Mirta Aguirre: "solemos ignorar que la claridad se obtiene entre todos. No depende únicamente de quien da sino, también, de quien recibe".

La tradición teatral que nos antecede otorgó el predominio del teatro a la palabra, al texto verbal, literario; relegando los otros lenguajes, de que puede disponer el teatro y que lo particularizan como tal. El arte teatral utiliza dos canales en su comunicación: uno es el auditivo, lo que se escucha: el texto verbal, sonidos musicales y de otro tipo. El otro es el visual: lo que se ve en el espacio escénico. Sin embargo, en más de una ocasión en el teatro podríamos limitarnos a escuchar solamente, como si se tratara de una novela radial, pues lo que vemos en escena, lo que se trasmite mediante el canal visual, no aporta nada. En ocasiones, si cerráramos los ojos todo el tiempo, es casi seguro que la pasaríamos mejor confiándonos únicamente a nuestra imaginación visual.

¿Dónde está, en estos casos, el lenguaje de la iluminación, con sus diferencias de intensidades y matices? ¿Dónde, la información que nos suministra el uso adecuado del espacio escénico, la distribución en él de los actores y objetos en diversos planos, niveles y distancias? ¿Dónde, la sugerencia de la escenografía, los accesorios, el vestuario? ¿Dónde, las posibilidades expresivas del actor que no se reducen sólo a la palabra? Ellos, más los diversos componentes del mundo sonoro conforman el lenguaje escénico.

El público tiene, en el teatro, una extraordinaria importancia. A través de los años las modificaciones que el arte teatral ha sufrido han sido consecuencia de su contacto con sectores diversos de público. Por consiguiente es muy importante el nivel de conocimiento y educación que el público del teatro, y del arte en general, logre. Con sus reclamos éste puede transformar la escena.

Por lo tanto no se trata de que el público tenga un carácter pasivo, sino todo lo contrario. A él, nuestro teatro le exige un nuevo status. El de un colaborador, el de otro productor, el de un co-creador del hecho escénico.

El teatro ha de proponer, de sugerir al espectador y éste, de acuerdo con su experiencia vital, con su cultura, con la educación de su sensibilidad, completará el mensaje. Es por ello que luego de presenciar una obra de arte las opiniones de sus espectadores son disímiles. Cada cual leyó, vio, oyó algo diferente, aunque aparentemente a todos se ofreció lo mismo.

El público que necesita nuestro teatro ha de ser uno que lo impulse, que le exija mayor calidad artística, nuevas respuestas, que lo impele a la continua búsqueda y experimentación, al hallazgo de un arte mayor que nos ayude a todos a comprender cabalmente la vida, a disfrutarla plenamente y a saber cómo transformarla y convertirla en algo mejor cada vez. En este sentido los métodos utilizados en la creación juegan un papel importantísimo, pues los resultados que se obtienen están vinculados, además de a otros factores, a la forma en que se desarrolla este proceso. Un lugar destacado ha de ocupar en todo este empeño la crítica artística. Ella debe hacer partícipe a este público de los esfuerzos de sus jóvenes creadores. Entre el individuo que se inicia como creador en el teatro —y el arte en general— y el joven receptor ha de tenderse un lazo estable, sólido, que convierta en uno y el mismo ambos planos de creación. No ha de limitarse el contacto entre ellos a un aislado y casual encuentro, juntos han de acompañarse e interactuar en este camino por un teatro de y para la juventud.

#### DESDE LA TERCERA PRESENCIA

De 1978 a la fecha el número de espectáculos concebidos para los jóvenes aumenta sensiblemente de año en año. Y no se refiere este crecimiento a la producción de uno o dos colectivos teatrales en específico. Van quedando atrás los tiempos en que el público joven era preocupación única de un grupo, y en que la



creación de espectáculos para él constituía un hecho aislado. Los esfuerzos en este sentido abarcan cada vez mayor cantidad de colectivos artísticos y aun las voluntades de mayor número de creadores.

Los resultados se caracterizan por su diversidad temática, su origen en una creación dramática nacional, la búsqueda de nuevas fórmulas escénicas y la juventud de la mayoría de sus hacedores, cuyas filas se componen ahora no sólo de actores; a ellas afluyen músicos, diseñadores, coreógrafos, y de ellas emergen autores e, incluso, nuevos directores.

En estos espectáculos los jóvenes hablan del amor a la patria, de su responsabilidad con la sociedad, de sus valores espirituales, de sus experiencias en el amor, entre otras muchas cosas. Y se ven inmersos en su universo social en tanto que estudiantes, trabajadores, combatientes, seres enraizados y comprometidos socialmente que se mueven en un mundo nuevo, portador de nuevos conflictos y contradicciones, para cuyo reflejo buscan formas propias de expresión, donde la originalidad, la frescura, el libre vuelo de la imaginación logran, en felices ocasiones, su coincidencia con altos niveles de calidad.

En la visión del joven que nos ha acompañado desde la escena durante estos años, se percibe en los últimos tiempos un cambio, en el que quizás incida el desplazamiento de esta creación a nuevas manos. Tal reflejo, que tuvo en sus inicios cierto aliento paternalista, excusatorio y sensiblero, toma ahora fuertes tintes de crítica y polémica hacia las actitudes del joven y el cosmos que él habita; y lo ubica como individuo capaz de asumir plenamente las exigencias que la sociedad le plantea.

En los años más recientes se ha comenzado a producir, además, un fenómeno sumamente importante: la decisiva participación de nuestras escuelas de arte, no ya sólo como centros formadores de nuevas generaciones de artistas, sino ahora también como fraguas de algunos de los más innovadores afanes. En torno a ellas se

ha empezado a mover un núcleo de músicos, artistas de la plástica, interesados en el teatro, que ya participan en él con no poco éxito.

Mucho falta, por supuesto, y no es esta frase mera fórmula. Si bien existen preocupaciones y ciertos logros en cuanto a las formas, se siente aún la necesidad de una sólida dramaturgia: aquella que con profundidad y certeza aborde los temas y asuntos más importantes de este tiempo. Aquella que además contribuya a que este joven se vea más universalmente, y amplíe en consecuencia su mundo, no solamente en extensión sino, también, en altura. Para que efectivamente nada le resulte ajeno. Para que el lenguaje de la poesía inunde su vida. Pero como el conocimiento del mundo en que se vive no está referido solamente al presente, sino también —y en mucho— al pasado, ineludible será hacer partícipe al individuo desde niño de la cultura que la humanidad ha acumulado durante siglos. Con los productos teatrales de más valor que ella ha producido se deberá poner el joven en contacto.

Para todo ello resultará decisivo el despliegue de todos los lenguajes de que pueda valerse el espectáculo teatral en la comunicación con su público y el constante desarrollo de cada uno de ellos. La participación de la música y la plástica en el teatro y la búsqueda sin descanso de nuevos recursos expresivos, de imágenes cada vez más sugerentes y esclarecedoras, contribuirán al cumplimiento de altos fines éticos y estéticos. La creación teatral para los jóvenes ha de ser la más audaz y hermosa creación que palpite en nuestra escena.

No será la magia quien logre esto, sino el continuo espíritu de superación y aprendizaje de sus hacedores, el perfeccionamiento de las técnicas y conocimientos adquiridos, la constante renuncia a sus mejores hallazgos, la permanente inconformidad, la exigencia infinita, el eterno asombro, y sobre todo, el íntimo contacto con los más diversos sectores en el universo del espectador. Pues si bien este



teatro, básicamente producido por los jóvenes, obtiene ya en justa correspondencia un alza sensible en el número de sus espectadores, no es posible olvidar que ella está referida al mundo estudiantil, pero que aún otros jóvenes se mantienen ausentes de nuestros espacios.

Del público que ya tenemos y del que aún nos falta, necesario será lograr su plena participación. En ello, como en el intercambio con los creadores, juega un papel de primer orden la crítica, donde también ya, quizás más tímidamente, van emergiendo nuevos nombres.

Público y creadores necesitan más de la presencia del crítico. Es sabido que el contacto de un receptor con un producto artístico no garantiza la percepción estética del mismo. Puede darse una percepción de otro tipo.

En ocasiones he conversado con jóvenes espectadores sobre obras de teatro y también de cine, donde a pesar de que el conflicto mueve a jóvenes personajes y plantea situaciones propias de esta etapa de la vida con una notable realización artística, éstos no sienten que les diga nada. Es como si no pudieran llegar al nivel de lectura requerido, como si únicamente fueran capaces de leer en un nivel inmediato directo y a veces superficial. Existe al parecer, falta de entrenamiento y la motivación necesaria.

Por supuesto no es un problema que atañe únicamente al teatro ni a la crítica. Sus raíces han de encontrarse en la instrucción general, y en las pocas opciones que aún se presentan ante nosotros cuando hablamos de educación estética. Pero trasciende y se evidencia lógicamente en el campo de lo artístico.

La crítica ha de contribuir a preparar al espectador para la adecuada recepción del producto artístico. Ella necesita trabajar a gran escala, y esto no se refiere solamente al uso de mayor espacio y tiempo —que también son necesarios— sino a la adecuación del lenguaje utilizado de acuerdo con quien se habla. Este lenguaje de la crítica debe llegar a todos los sec-

tores de la población y lograr comunicarse con cada uno de ellos. Para esto además los productores de la crítica deben tener un conocimiento profundo y riguroso del fenómeno del cual se ocupan, lo cual entraña no solamente el dominio de sus medios expresivos sino, y sobre todo, la relación íntima con sus propios hacedores y con el proceso mismo de cada creación.

Asumo el criterio de la necesidad de acercarnos al objeto al realizar su crítica, conocerlo en su proceso, escudriñar a sus artífices, participar, ¿por qué no?, con ellos. Y no ser simplemente un juez, necesario, pero lejano. Artistas, público, críticos: he ahí los tres elementos que conforman el triángulo de la creación artística. También del crítico se reclama su participación. No basta con su presencia. □





# a seis voces con **LES LUTHIERS**

Alejandro G. Acosta

Rigurosos datos estadísticos de las más acreditadas fuentes demuestran que cada "luthier" representa el 16,66 por ciento de *Les Luthiers*. Esto tiene como principal consecuencia que de forma equiparable Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich sean, cada uno de ellos, director, guionista, compositor, intérprete y actor.

Su atribulado asistente general Rubén Scarone, me daba idea de sus problemas con el sexteto: "son bellas personas, pero

—cualquiera puede verlo— son geniales, seis estrellas y, como la dirección es colectiva, cuando se reúnen dice cada uno de ellos cosas diferentes... siempre las seis ideas son magníficas... pero hay que escoger sólo una".

Quejas de Scarone aparte, puede decirse que las dos presentaciones de *Les Luthiers* en La Habana (marzo y octubre de 1984) han dejado el saldo de variadas sensaciones: alegría, estupor, estímulo, enseñanza y admiración... Cómo explicar la alegría resulta obvio, aclaro por el resto







de la relación que estupor por su talento, estímulo por su presencia, enseñanza por su virtuosismo y profesionalidad, y admiración por todo lo anterior.

¿Música de cámara? ¿Teatro? ¿Cómo clasificarlos? Pero, en definitiva ¿para qué clasificarlos? Ellos son, en las dos formas de asumir el vocable, un fenómeno: *un fenómeno*, por que exceden cualquier marco de comparación. Lo más cercano que recuerdo, con referencia a lo teatral, es la actuación de Darío Fo en el último Festival de Teatro de La Habana. *Un fenómeno*, porque, sencillamente... son fenomenales.

Así pues, como no son referenciables, hay que acogerlos como son y en sus palabras:

#### **¿COMO HACE REIR LES LUTHIERS? UN LUTHIER:**

En verdad, como la adaptación de la zarzuela *Las majas del bergantín*, no es nada fácil. Sin embargo, más o menos, la gente ríe igual en todas partes por una universal concepción del humor. Nosotros lo que hemos hecho es captar situaciones de la vida cotidiana que tienen un gran sentido

humorístico y estaban flotando en el aire. Esto es aplicable hasta en Makanoa.

#### **UN LUTHIER:**

El grupo surgió de pronto; ya va a cumplir veinte años. Eramos entonces menos jóvenes de lo que somos ahora y estudiábamos en la Universidad. Todos actuábamos en el Coro de la Facultad... con la pequeña diferencia de que cada uno cantaba en una facultad diferente y era muy difícil ponerse de acuerdo así. Lógicamente, terminamos reuniéndonos en el Coro de la Facultad de Ingeniería: ninguno de nosotros estudiaba allí.

#### **UN LUTHIER:**

Queríamos hacer algo diferente, con mucho humor, y empezamos a reunir preferencias: Buster Keaton, Chaplin, Cary Grant, Max Linder... Conocíamos lo que se venía haciendo en los Festivales Hoffung, cada dos años, y las innovaciones burlescas de Peter Schikele, con sus estrafalarios instrumentos musicales. En cierta forma, si Les Luthiers es hoy un buen producto es por la suma de los ingredientes.



#### **UN LUTHIER:**

Siempre a la gente le cuesta mucho trabajo asumirse en broma, pues la vida obliga a uno a tomarse muy en serio. Aunque, por ejemplo, la inflación no es tema como para tomar en broma, siempre tratar de hacerlo es interesante.

#### **¿GROTOWSKY O STANISLAVSKY?**

#### **UN LUTHIER:**

Nuestro método es el "Naturalisky". Si algo apreciamos, son dos condiciones: la naturalidad y la originalidad; muy difíciles las dos, por supuesto. Pero tenemos un detector admirable: cuando sentimos que estamos "actuando" volvemos atrás, pues eso no sirve.

#### **UN LUTHIER:**

Tenemos también un código no escrito, sencillo y de rigurosa severidad:

- 1. No arruinar nada de lo previsto.**
- 2. No entorpecer una acción.**
- 3. Caso de improvisar, dar pie para seguir.**

Esto quiere decir, entre otras cosas, que incluimos la "morcilla" en nuestro repertorio y resulta muy eficaz.

#### **UN LUTHIER:**

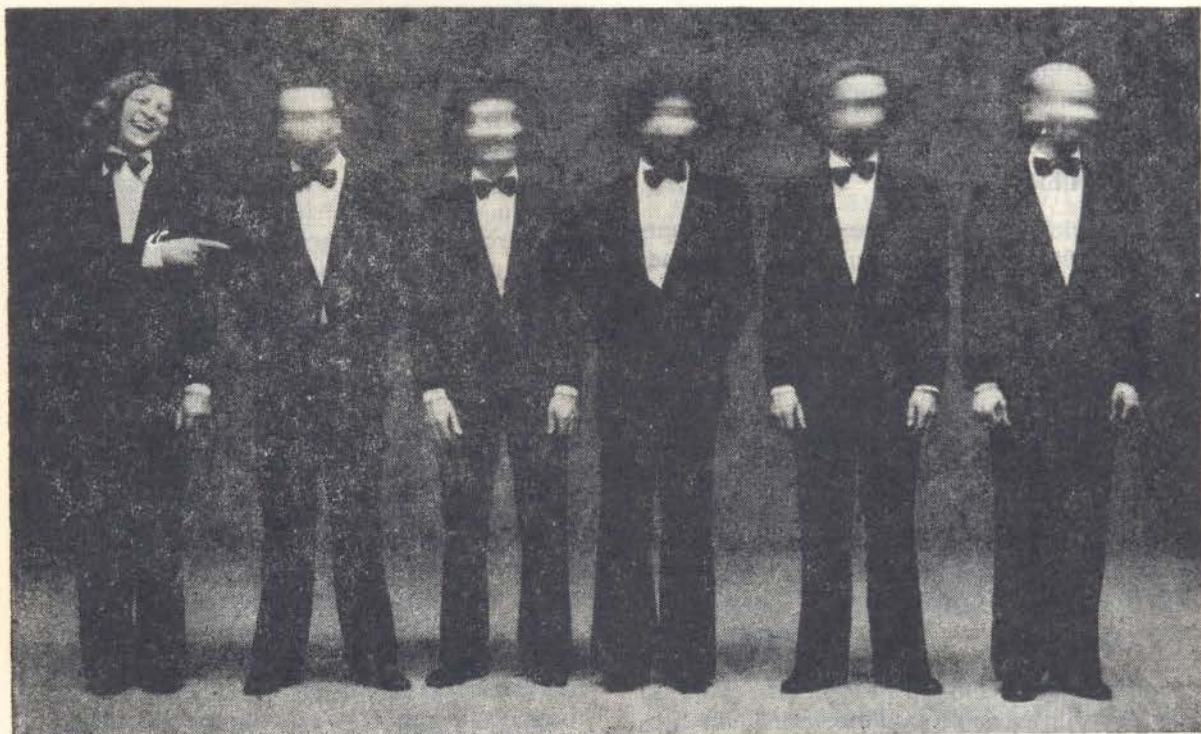
Aunque antes se habló de que, en sentido general la gente ríe igual en todas partes, debe aclararse que a pesar de ello no se les puede decir la broma igual. Cada escenario necesita su "traducción", que tiene en cuenta las peculiaridades del habla y de la psicología de cada pueblo.

#### **UN LUTHIER:**

Hemos partido del hecho cierto que una buena verdad teatral en la escena logra todo. Escribimos los guiones para nosotros y a partir de nosotros. Y negamos la artificialidad como si fuera la persona del mismísimo fracaso.

#### **UN LUTHIER:**

Dicho en otras palabras: trabajamos como locos. No hay por qué ocultarlo. Estrenamos un espectáculo cada dos años y lo







giramos. El tiempo entre uno y otro se toma en preparar el siguiente, seis meses por separado y después nos reunimos para ponernos de acuerdo.

#### **UN LUTHIER:**

La eficacia humorística se consigue a partir del método y eso no quiebra la libertad, pues somos libres por ser metódicos: seguimos horarios de ensayos y de reuniones, fechas de estreno... y sabemos sudar nuestros fraques: de miércoles a domingo, ocho horas diarias de trabajo, con descansos lunes y martes. Hemos logrado el orden a partir del caos y tenemos cierto grado de especialidad dentro de los números: hay un jazzista, un zarzuelista, un camerático... aunque a la hora del espectáculo todo se integre.

#### **UN LUTHIER:**

Algo que nos ha dado muy buen resultado es escribir para el público, pero sin pro-

ponerlo en estos términos. El público, ese ser de mil cabezas, sabe más de lo que uno piensa y entiende todas las cosas. No hay por qué subvalorarlo y pensar que esto no lo van a comprender o que se fue uno muy alto... quizá lo que uno queda muy bajo a veces. En el fondo de cada uno de nosotros hay un enorme miedo escénico: sólo nos recuperamos de él cuando estamos seguros de nuestro profesionalismo y estamos dispuesto a demostrarlo.

#### **UN LUTHIER:**

Hacemos música y teatro en broma, pero lo aseguramos, muy seriamente.

Y es cierto todo. Basta conocer los estragos que ocasiona ya en las calles el "síndrome de Les Luthiers"; cuando vea por ahí a alguien riendo solo, no lo acuse de loco: quizás sea un contagiado epidémico de una de las actuaciones de ese sexteto de genios que, no por serlo, dejan de trabajar, —y eso sí— por humor al arte. □



# SORPRENDER SIEMPRE SORPRENDER

Esther Suárez

Ilustraciones: Lázaro Enríquez

El trece de diciembre de 1984 llegó a nuestro país, invitado por el Centro Cubano de la ASSITEJ y el Teatro Juvenil Pinos Nuevos, Horst Havemann, destacado teatrasta de la República Democrática Alemana, director de más de setenta puestas en escena, autor de diversos textos teatrales, profesor de reconocido prestigio internacional, quien durante nueve días realizaría un Seminario de Actuación con los teatrastas cubanos en las instalaciones del colectivo anfitrión.

A partir de este momento todos los que le acompañamos durante su breve estancia en Cuba, iniciamos con él una formidable aventura. El día catorce se inició el trabajo. Horst explicó brevemente a los participantes algunos de sus principios y propósito: "Trabajaremos basándonos en improvisaciones. La improvisación, como ustedes saben, es uno de los elementos internacionales del teatro. ¿Qué es una improvisación? Algo alejado de lo que se hace como tal en las escuelas... Yo busco ante todo en mi trabajo con el actor, colocarlo como un generador de ideas. El actor se convierte en autor. Para este trabajo la seriedad es la única condición que les pido, y sinceridad. Sinceridad siempre."

—¿Quién es Horst?

—Un hombre profundamente insatisfecho con todo lo que tiene relación con el teatro.

Fundamentalmente, un hombre que vive del y para el teatro a través del asombro, del descubrimiento de la vida por el teatro. Vivo de eso. La vida así es mucho más interesante.

Fue en este momento que sugirió que escribiéramos con tizas en las paredes y en el piso —si lo deseábamos— algunas anotaciones que nos parecieran útiles o interesantes para el trabajo de estos días. Continuó entonces explicando: "Improvisar es buscar, descubrir, encontrar. Aquí —a diferencia del ensayo—, la situación no se crea, se descubre."

"En el país de Brecht lo más sencillo tiene significación teatral. El teatro en realidad se compone de las cosas sencillas. El que no capte la teatralidad en la vida no será nunca un hombre de teatro, aunque sea un grande en el teatro. Entonces, durante estos días de trabajo, me interesa que nos ocupemos de las cosas más normales y sencillas."





“Dejan afuera las grandes y conmovedoras historias, los complicados sentimientos. Vamos a trabajar como autores, vamos a hacer surgir pequeñas historias y extenderlas todo lo posible, coleccionando gestos, situaciones, sin repetirnos, buscando en conjunto siempre algo nuevo, porque improvisar... es siempre ir adelante”.

Y con esta frase se inauguró nuestro extenso mural. Ella nos acompañó todo el tiempo y cada día le descubrimos una significación más honda.

“¿Quién quiere hacer algo?” —pregunta Horst. “Hablo así porque quiero que trabajemos en una atmósfera de plena libertad creadora”.

Segundos de indecisión, transcurre un minuto. Horst propone un tema, se lanza alguien, y luego otro, y otro. Poco a poco nos va conduciendo en el trabajo con el espacio. Primero simplemente con sus dimensiones, su luz, etc. Un día casualmente se derrama allí un poco de agua, Horst la integra al trabajo, pide que a partir de ella se hagan nuevas historias: se propone entonces la segunda serie de ejercicios.

—¿Su trayectoria?

—Yo trabajaba como cerrajero y hacía teatro como aficionado. Luego me dan la oportunidad de estudiar Dirección Artística en Moscú y al terminar los estudios empecé a hacer teatro para niños. Creo mucho en el teatro para los niños. Aún hoy día escribo mucho para ellos. Considero que es muy importante tener un nivel de participación en la niñez de los adultos. Conscientemente no digo educar, sino participar. No es tomar el papel de las escuelas para uno, sino participar. Max Reinhardt dijo una vez que el hombre de teatro debía llevar siempre la infancia en el bolsillo.

Se disponen por todo el espacio de trabajo objetos diversos sin orden ni concierto. “Así empieza un paisaje, —expresa Horst— es el mismo espacio y sin embargo es desconocido”. Con cada elemento se debía buscar una pequeña historia. A partir de aquí se instauró el sistema de que mientras un actor hacía el ejercicio,





otro narraba lo que aquel hacía, entre tanto Horst nos pedía que nos fijáramos en la forma en que se expresaba este último actor, quien, sin proponérselo, hacía su tarea de modo épico.

Al término, concluyó: "Con cada objeto hay que hacer una historia, con cada gesto, con cada pequeño hecho de nuestra vida cotidiana hay que hacer una historia. Esto es importante para el actor, es un ejercicio permanente. El actor se autoprovoa, se automotiva, pone en funcionamiento su aparato, sus reservas, sus recursos, su intelecto".

—¿Qué es un actor?

—**Un ser desconocido. Me proporciona satisfacción enseñarlo a descubrirse e irlo descubriendo. Debe ser siempre un ser extraño, pero lamentablemente el actor siempre es un ser interesante. Un artista es un hombre que está en condiciones de mostrarle a los hombres qué es lo que pueden hacer como seres humanos.**

**Un actor tiene que tener talento para asimilar todos los talentos del ser humano. Para que el público tome conciencia de qué puede hacer un ser humano.**

Continúa Horst: "La vida empieza en la cabeza". Alguien escribe esto en otro ángulo de la pared y luego añade: "Es necesario fantasear, fantasear siempre". Luego él explica: "Hay que mirar el mundo con los ojos del artista, el recurso para ello es la fantasía".

Y yo diría que a partir de aquí se inició otra serie de ejercicios, sencillos como todo lo anterior, dedicados esta vez a limpiar los ojos de estos artistas y posibilitarles una nueva visión. Comenzó el entrenamiento del asombro: Se traza con tiza en el piso un camino y se determina dentro de él un espacio, al entrar en éste el actor debía descubrir y mostrar una parte de su cuerpo, su funcionamiento, sus posibilidades. Luego cada uno debía partir de la frase *Ah, pero si esto es...* para sin más palabras tratar de explicar al resto el objeto o sentimiento referido, partiendo de que no podía recordar el nombre que designaba tal objeto o sentimiento. Se trataba de vol-

ver a aprender las palabras, de valorarlas nuevamente.

"Con la fantasía uno se aleja de la realidad, luego vuelve y la ve de otro modo. A veces en el teatro esto se olvida... El hombre hace sus caminos. La fantasía le sirve para hacer un camino donde quiera. Nosotros como actores somos los encargados de enseñar al público lo asombroso de la vida, para eso hay que aprender a asombrarse".

—¿Cómo llega al teatro?

—**Como resultado de la búsqueda de una vida interesante, reproducible, por la necesidad de descubrir. Para vivir con la fantasía, no sólo con la realidad, y contra la utopía. Yo sólo no puedo transformar el mundo, pero mis diseños del mundo sí puedo materializarlos en el teatro.**

Se inician otros ejercicios. Cada actor diseña en el espacio que tiene ante sí una ventana o una puerta, un simple agujero que le permita salir al mundo, y hace el gesto de abrirlo, luego diseña otro y continúa la acción, constituyendo una serie. No se elabora nada mentalmente, sólo se disfruta el acto de abrir.

(Continúa en la pág. 37)





# UNA PIEZA POCO COMUN

Freddy Artiles

Ilustraciones: Enrique Martínez

Los espectadores que el 18 de julio de 1982 asistían al estreno de la nueva pieza *El porrón maravilloso*, por el Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, ignoraban seguramente que estaban presenciando un acontecimiento artístico importante en el teatro para niños cubano. Claro, algún tiempo después las cosas fueron tomando su nivel natural y todo quedó claro al año siguiente cuando la puesta en escena de *El porrón*... obtuviera, en total, once reconocimientos en el VIII Festival de Teatro para Niños celebrado en La Habana, entre ellos, el premio de la Sección Literatura de la UNEAC al mejor texto dramático presentado al evento, compartido con *El pequeño jugador de pelota*, de Francisco Garzón Céspedes.

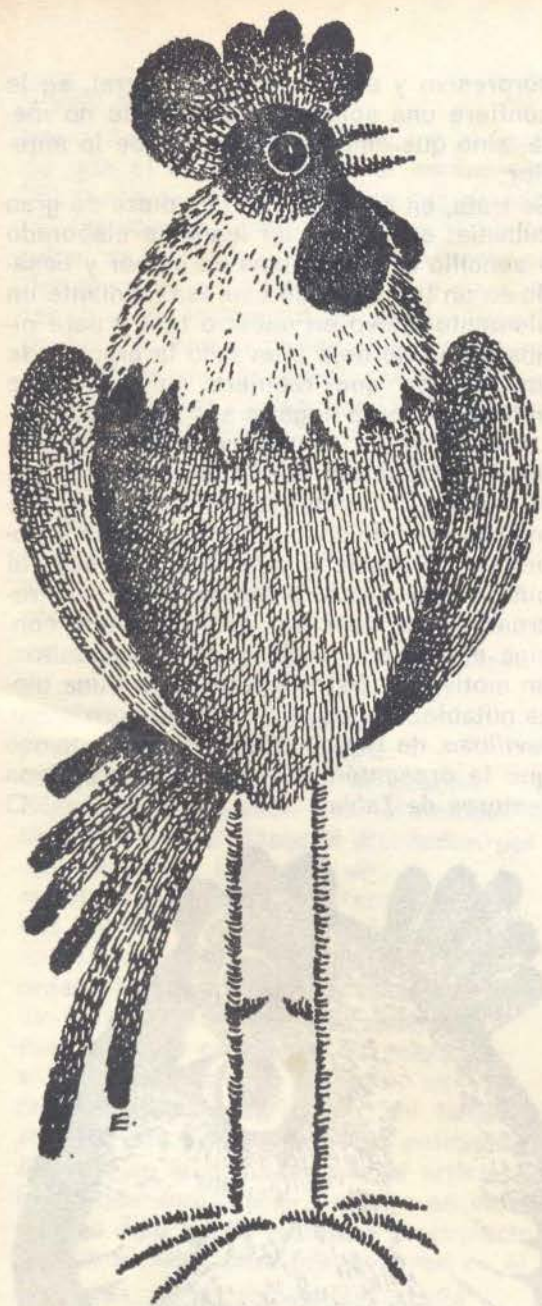
En efecto, *El porrón maravilloso*, pieza de Rogelio Castillo, escritor radial villaclareño, resulta un texto de excepción en nuestra dramaturgia para los pequeños espectadores. Ahora bien, ¿por qué? ¿Acaso el tema, los personajes o la estructura se apartan mucho de lo visto hasta ahora? Si el hipotético espectador —adulto, claro— del día del estreno se hubiera hecho esta pregunta, la respuesta seguramente hubiera sido: no. Nada de eso. Los personajes, como en tantas otras piezas para niños son corrientes animales del campo cubano (gallo y gallina, rana y sapo, una pareja de conejos, un guineo, una lechuza, una jicotea y un grillo), sólo un par de trovadores, con guitarra y sombrero de guano, introducen una pincelada humana en el reparto. La estructura, por su parte, continúa el recurso dramático de la exposición, nudo y desenlace, sin escapar tampoco al clásico final feliz. Y el tema, en

última instancia, es el de la unidad, quizás el más recurrido en la historia de la literatura para niños. Entonces, ¿qué? Porque tampoco el empleo de las tonadas campesinas es nuevo, podría continuar diciéndose el supuesto espectador. Y tendría razón. A pesar de todo, nosotros insistimos en que *El porrón maravilloso* se sale de lo común.

Se sabe que un texto dramático es una propuesta, como un violín que espera por su virtuoso, pero que siempre afronta el peligro de ser tocado —o, más bien, profanado— por un chapucero. A veces contemplamos aburridos una representación mediocre y luego, si a pesar de todo buscamos el texto que le dio origen, descubrimos matices, chispazos o quizás todo un mundo que el espectáculo no logró revelar. Otras veces sucede lo contrario: luego de ver un espectáculo brillante el texto escrito, negro sobre blanco y nada más, nos decepciona. Sentimos que nos falta la voz de los actores, el movimiento que nos quedó en la retina, la frase fugaz de un actor que causó la risa general no por la frase misma sino por el *cómo* fue dicha; echamos de menos un tema musical pegajoso y oportuno; no vemos en el texto el color, el matiz, y, al mismo tiempo, no podemos imaginarnos, al leer, otras imágenes visuales que las de esa puesta que tanto nos ha impresionado.

Algo así es lo que sucede cuando se lee *El porrón maravilloso* después de haber visto en más de una ocasión la puesta del CETSC dirigida por Fernando Sáez, pues en esta ocasión se trata de algo semejante a la mano y el guante; la una ajusta en el otro de tal forma que parece que no pue-





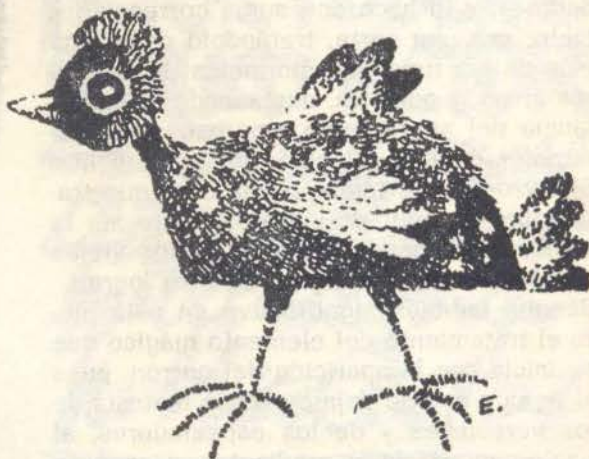
de haber otra puesta para esta obra. Si eso es bueno o malo, no lo sé, lo cierto es que si algún espectáculo surgió como un todo armónico, como una dolorosa y fructífera comunión artística entre dramaturgo, director, actores, compositor y diseñador, fue éste.

Durante meses, Castillo, Sáez y los actores del grupo trabajaron en común, escribiendo, rescribiendo, quitando, poniendo, ajustando hasta que, al final, surgió un es-

pectáculo fascinante... ¿para niños? Bueno, habría que ver a los adultos acompañantes que reían, arrugaban la frente siguiendo la trama, se sorprendían al ver salir de pronto al grillo del porrón y disfrutaban del sabroso estribillo de la música de Mario Crespo tanto como sus hijos, sobrinos o quizás nietos.

Y he aquí otro detalle inquietante que da lugar a otra pregunta: ¿que una pieza teatral guste por igual a niños y mayores es síntoma de debilidad, de simpleza o, por el contrario, de largo alcance? Para el escritor y crítico Michel Tournier, la máxima prueba de la maestría de una obra literaria radica en el hecho de que incluso los niños puedan leerla y disfrutarla, y el director teatral y pedagogo soviético Alexander A. Bryántzev (1883-1961) sostenía como credo estético que el teatro para niños y jóvenes es el teatro para adultos *que amplía sus límites hasta la niñez*. De acuerdo con estos criterios, que nos parecen muy válidos, la pieza de Castillo apunta y llega lejos. Trataremos ahora de ver por qué.

Quizás la obra se nos comienza a hacer grata por el lenguaje, que alcanza un nivel poético sobre la base de la sencillez y la limpieza: una recreación del habla campesina exenta de vocablos incomprensibles o de mal gusto que, por el contrario, se hace asequible a los niños, aun los de la ciudad, sin perder la gracia y el colorido de esta peculiar forma de expresión. Ese mismo lenguaje está presente en la letra de las canciones, en este caso, por supuesto, décimas campesinas.





De "comedia musical campesina para niños" califica el autor su texto, y pienso que acierta, pues las partes musicales conforman una buena porción del texto, y aun cuando se logra un equilibrio armónico entre el texto hablado y el cantado, las décimas aparecen, en forma de controversias, en los momentos culminantes de la acción; es decir, la "porfía" que da lugar al conflicto central de la pieza se resuelve mediante una controversia musical que, a su vez, es expresión típica del cantar campesino.

Si bien se puede afirmar que el tema de *El porrón maravilloso* es la unidad, debo precisar que el problema fundamental que surge en el pueblo de Mangunido con la pelea entre los animales hembras (Tinas) y los machos (Tones) es la interrupción del ciclo normal de reproducción sexual, que amenaza con el exterminio de las especies, de manera que en el centro del conflicto se coloca la relación sexual.

En un país como el nuestro, en que se han derribado tantos tabúes y el aspecto de la relación de la pareja se mira bajo nuevos puntos de vista, subsisten aún infinidad de prejuicios, uno de los cuales parece ser el de no hablar con los niños de este asunto, pese a que, oficialmente, en la prensa, la radiodifusión y hasta en la propia escuela se hace lo contrario. Sea como sea, *El porrón maravilloso* es la primera pieza cubana para niños que aborda este aspecto de las relaciones humanas —pues, aun cuando la acción se desarrolla entre animales, la referencia directa a la vida social es evidente—, y lo hace con suma corrección y tacto: por una parte, tratándolo como una más de las funciones normales de los seres vivos, y por otra, destacando la importancia del sentimiento amoroso como tamizador de esa relación. De manera que *El porrón...* es también una obra que trata sobre el amor de la pareja, pero sin la idealización rosada al estilo de los viejos cuentos. Y eso, sin duda, es otro logro. Resulta también significativo en esta pieza el tratamiento del elemento mágico que se inicia con la aparición del porrón, pues al tiempo que se deja correr la fantasía de los personajes y de los espectadores, al final, con gracia y mediante un recurso

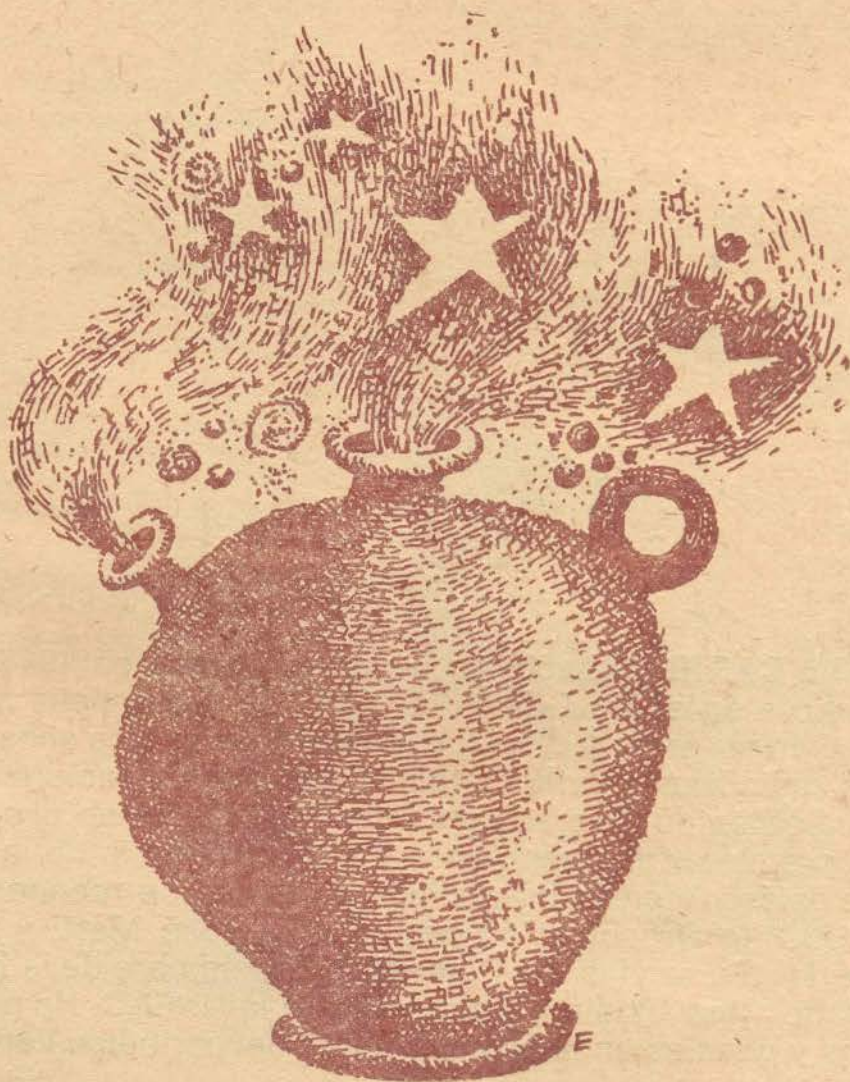
sorpresivo y eminentemente teatral, se le confiere una solución realista que no mata, sino que amplía, el encanto de lo anterior.

Se trata, en resumen, de una pieza de gran cubanía, escrita en un lenguaje elaborado y sencillo a la vez, llena de humor y basada en un tema que se expresa mediante un elemento nuevo en nuestro teatro para niños y que no deja a un lado la gracia y la imaginación que requiere obligadamente este teatro para llegar a sus espectadores. La seriedad del empeño y su nivel de elaboración alcanzan una altura deseable para nuestra dramaturgia para niños y nos indican que, dejando atrás esquemas y boberías, se puede ir más allá y ofrecer al niño un producto artístico capaz de recrearlo y enriquecerlo. Una pieza que consiga esto y sea, incluso para los adultos, un motivo de disfrute estético, es una pieza notable. Ese es el caso de *El porrón maravilloso*, de Rogelio Castillo, y es por eso que la presentamos hoy a los receptivos lectores de *Tablas*. □





libreto libreto libreto No. 6



**EL**

**PORRON**

**MARAVILLOSO**

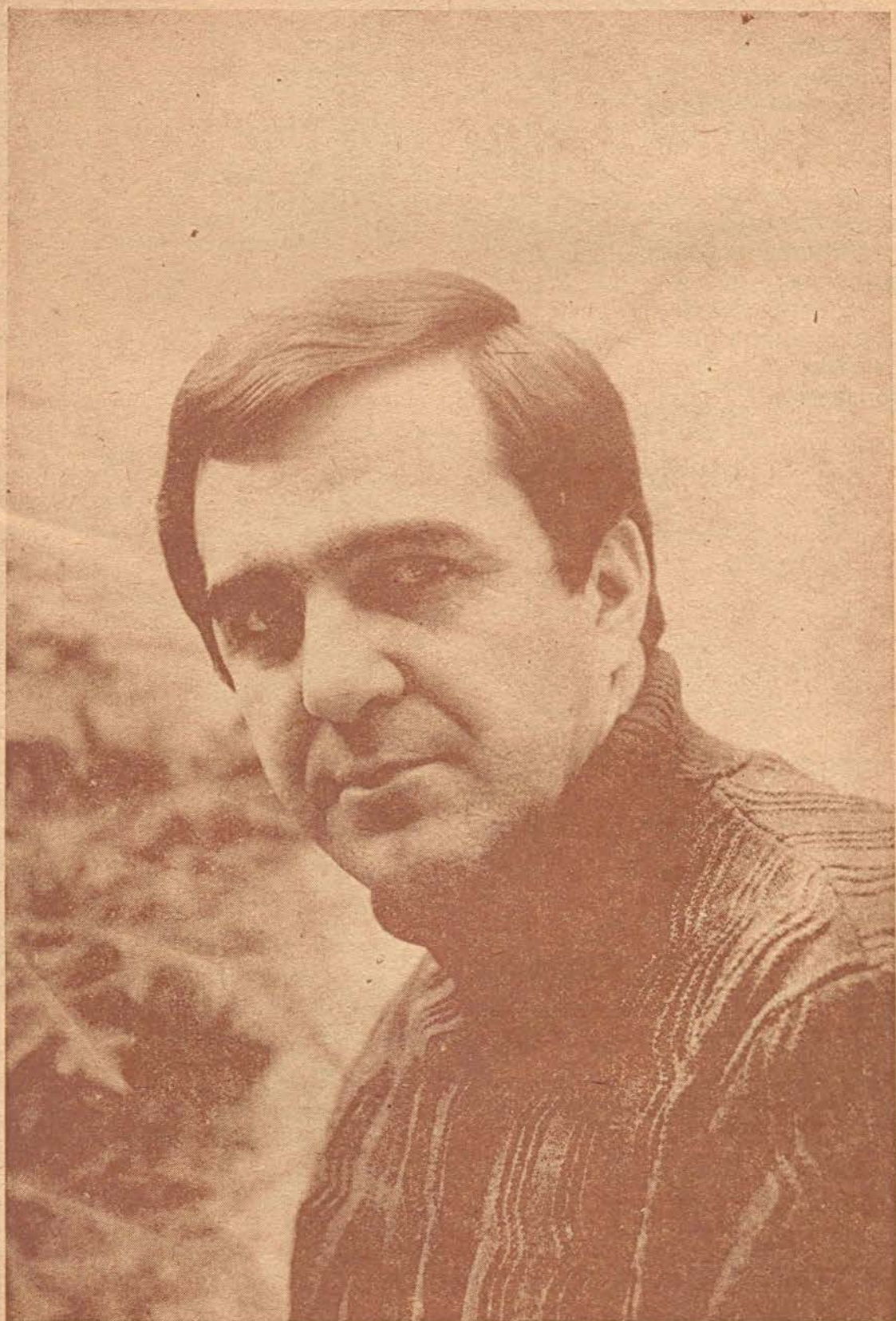
**Rogelio Castillo**



**ROGELIO CASTILLO** nació en Sagua la Grande en 1945. Desde 1970 labora en el ICRT de Villa Clara, se desempeña en la actualidad como actor y director. Desde hace quince años escribe para la radiodifusión villaclareña. En festivales nacionales de la radio ha obtenido diversos galardones. En 1983 obtuvo dos primeros premios, tres menciones y el Gran Premio de la Radio y la Televisión. Además ha recibido diplomas de reconocimiento de la UJC, la Organización de Pioneros José Martí y del Museo de las Parrandas de Remedios. Es miembro de la filial provincial de Cine, Radio y Televisión de la UNEAC. Ha publicado cuentos y poesías en la página infantil del periódico Vanguardia.

**El porrón maravilloso** es su primera pieza teatral y fue estrenada por el Centro Experimental de Teatro de Santa Clara el 18 de julio de 1982.







## PERSONAJES:

RANITINA (RANA)  
RANITON (RANA MACHO)  
BLANCAPLUMA (GALLINA)  
PICOFINO (GALLO)  
CONEJIN (CONEJO)  
RISUEÑA (CONEJA)  
DON LECHUZO (LECHUZA)  
TONGOINEO (GUINEO)  
DON JICOTE (JICOTE)  
PORRON —GRILLI—(GRILLO) (TITERE)  
TROVADOR 1  
TROVADOR 2

## PROLOGO

(Música. Entran los actores con todos los elementos de la escenografía e instrumentos musicales. Llegan con la alegría característica del ambiente campesino. Saludan al público. Y mientras van armando la escenografía, cantan):

Los actores han llegado desde la región central del "Centro Experimental" en Santa Clara ubicado. Tras haberte saludado con un afectuoso guiño dedicamos a ti, niño, el trabajo con amor. Interpreta cada actor

(Se repite)

un personaje con cariño.

En músicos, trovadores también nos convertimos

ya que al final pretendemos recibir vuestros favores. Y marchamos con las flores de un aplauso bien sonado si algún provecho ha dejado después de la diversión. El grupo con la función

(Se repite)

va ha sentirse halagado.

(Terminan de armar la escenografía y se van retirando todos, menos el solista que comienza a presentar a los personajes. Estos salen a escena a medida que los van nombrando e incorporan sus personajes delante del público).

A Ranitina presento pareja de un gordiflón me refiero a Ranitón y ya dentro de un momento verás la trama del cuento



así que, la vista afina  
porque aún esto no termina:  
ya viene el Tontoguineo,  
le sigue Don Jicoteo  
y Blancapluma gallina.

Es Picofino, el pequeño,  
Risueña, y Conejín  
y dejamos para el fin  
a Don Lechuzo, el risueño,  
si ponen todo el empeño  
y observan muy cautelosos  
un secreto habilidoso  
ya podrán desentrañar  
¡Silencio, va acomenzar!

(Se repite)

¡El Porrón maravilloso!  
(Con los acordes finales de la canción se retiran.  
Pausita, Ranitina y Ranitón sacan las cabezas).

**RANITINA:** (Al público) Ya comienza.

**RANITON:** ¡El Porrón maravilloso! (Se ocultan)

## ESCENA 1

(PICOFINO Y BLANCAPLUMA. El de pie, ella sentada. Mientras cantan le ofrece una flor).

**PICOFINO:** (Canta)

Dan calor tus blancas plumas  
y nacen nuevos polluelos  
que se riegan por el suelo  
son como nubes de espuma.  
Y bajo el claro de luna  
se escucha el kikiriki  
cuando se anuncia al país  
que al romper el cascarón  
siento en mi corazón  
mil cosechas de maíz.

(Picofino y Blancapluma se miran embelesados. Se abre lentamente en el lateral derecho uno de los telones y detrás aparecen sentados, Risueña y Conejín, contemplándose amorosamente).

**CONEJIN:** (Canta)

Son tus dientes como estrellas,  
dos primores tus orejas,  
y entre todas las conejas  
es Risueña la más bella.

(Se ocultan. En el lado opuesto, en idéntica situación aparecen Ranitón y Ranitina).

**RANITINA:** (Canta)

Tu dulce mirar destella  
yo te miro y me sonrojo  
es tú croar un canto rojo.  
Ya nuestra charca profunda  
de renacuajos se inunda.  
¡Veó ranitas en tus ojos!

(Se ocultan. Blancapluma se pone de pie, da un paseito, se vuelve hacia Picofino).

**BLANCAPLUMA:** (Canta)

Siento estremecer mis plumas  
ante tu cantar sonoro  
Picofino yo te adoro  
por tu dulzura montuna.

**PICOFINO Y BLANCAPLUMA:** (Cantan)

Y bajo el claro de luna  
se escucha el kikiriki  
cuando se anuncia al país  
que al calor de nuestro nido  
diez polluelos han nacido  
fruto de mi amor por tí.

(Se abrazan con ternura: asoman las cabezas por ambos laterales Ranitón y Ranitina; Risueña y Conejín observan un instante, salen y los rodean).

**RANITON:** Compay Picofino, es muy temprano para enamorarse.

**CONEJIN:** (Con picardía). Sólo le falta la rueda...  
(Hace la rueda del gallo) para formar el carretón.

**RISUEÑA:** Nada de eso, compay. Cualquier hora es buena para cantarle a la compañera.

**RANITINA:** Y bien que sí, ¡qué caray!

**PICOFINO:** Eso sí es verdad.

**RISUEÑA:** ¿Usted sabe qué es lo que pasa? Que usted está enamorado de su gallina.

**RANITINA:** ¡Y bien "enamorisco", sí señor!

**RISUEÑA:** (Mirando a Ranitón y Conejín) Sí, sí, pero estos dos...

**RANITON:** ¡Ey, no pinche al caballo que se espanta, ¿may!

**BLANCAPLUMA:** ¡Qué no se diga! No está mal la hora ni el lugar.

**PICOFINO:** Claro, que ustedes quieran que hagamos otra cosa, pasa.

**CONEJIN:** Eso es.

**RANITON:** Queremos jugar.

**RISUEÑA:** Bueno, eso sí es verdad, compay Picofino.

**RANITINA:** Lo estábamos buscando para jugar a las adivinanzas. (Voces de afirmación). ¡Haberlo dicho antes...!

**PICOFINO:** La primera la pongo yo.

**TODOS:** (Cantan)

Esta adivinanza  
que vamos a hacer  
hay que adivinarla  
o vas a perder;  
que tibio, que frío,  
caliente, que te quema;  
si logras adivinar  
otro toma tu lugar.



**PICOFINO:**

Mil pollitos hermanados  
cubiertos por capas verdes  
son como soles tapados  
que por el pico se pierden.

**(Dicen distintas cosas sin acertar).**

**CONEJIN:** ¿Le gusta mucho al compay Picofino y  
a la comay Blancapluma?

**PICOFINO:** ¡Caliente, caliente!

**TODOS:** ¡El maíz! **(Rien)**

**BLANCAPLUMA:**

Ahora, la pongo yo.  
Tengo diez casitas blancas  
las que culdo con esmero  
al cabo de veintiún días  
lleno el monte de luceros.

**PICOFINO:** Sólo yo lo puedo adivinar.

**RANITINA:** Que va, compay, y yo.

**RISUEÑA:** Ya sé, ya sé.

**BLANCAPLUMA:** Entonces...

**RANITINA:**

Locos de contentos piando  
del cascarón salen ellos.

**CONEJIN:** Se riega el sol por el camino.

**TODOS:** Con Blancapluma paseando.

**BLANCAPLUMA:** Eso mismo, ¡son nuestros polli-  
tos!

**TODOS:** **(Risas)**

**PICOFINO:** ¡Kikirikí!

**RANITON:** Bueno, ahora le toca... le toca... a...  
¡Conejín!

**CONEJIN:** ¡Yo no!

**PICOFINO:** ¡Vamos!

**(Lo llevan hasta el banco donde estaba sentada  
Blancapluma y lo suben a él)**

**CONEJIN:** **(Lo dice muy rápido)**

Saltando, saltando va  
saltando, salta aquel río  
se ve en el lomerío  
y salta, saltando está.

**RANITON:** Así no se vale.

**RISUEÑA:** No se entiende nada.

**PICOFINO:** No, no, más despacio.

**CONEJIN:** Bueno, está bien. **(Muy lento)**

Saltando, saltando va  
saltando, salta aquel río  
se ve en el lomerío  
y saltando, saltando está.

**RANITINA:** Esa soy yo.

**RANITON:** Ay, sí, mi Ranitina.

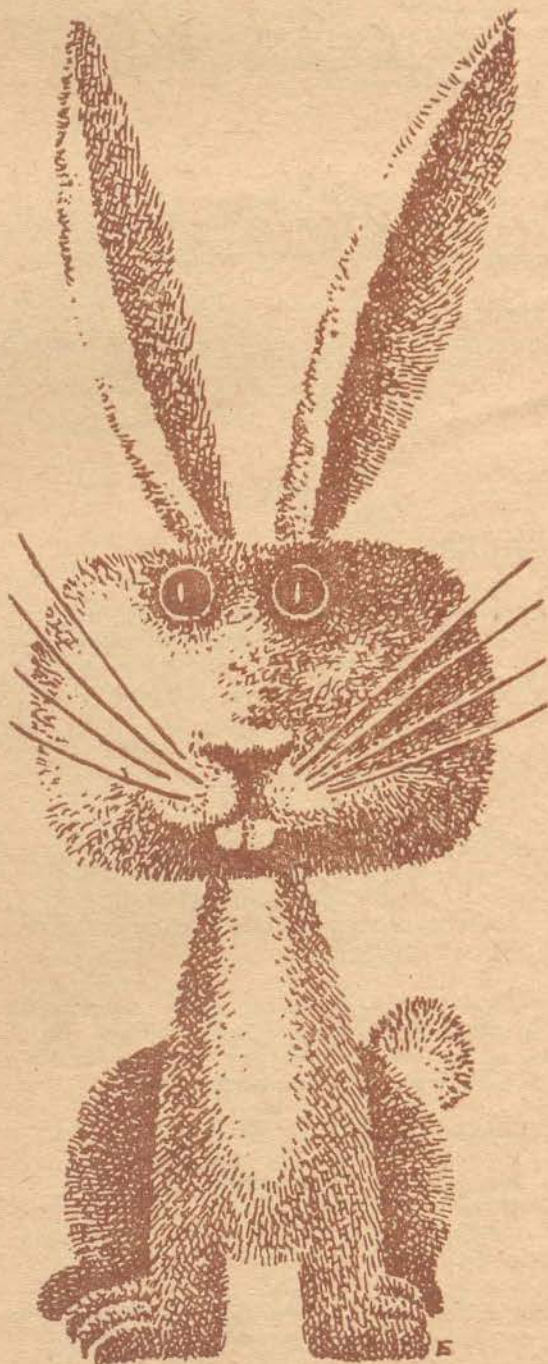
**CONEJIN:**

No, no, por mil amores.  
Se equivocaron, señores.

**RISUEÑA:** Ay, ay, a mí me parece... ¡que esa soy  
yo!

**PICOFINO:** Ah, sí, es Risueña.

**TODOS:** ¡La coneja Risueña!





**CONEJIN:**

No, no, por mil amores.  
Se equivocaron, señores.

**RANITON:** Y entonces... ¿qué es lo que es?

**TODOS:** ¿Qué es? ... ¡A ver, di! ...

**CONEJIN:** ¡El venado!

**RANITON:** No, eso no se vale.

**PICOFINO:** Eso no tiene gracia, Conejín.

**RANITINA:** Podía ser una rana.

**RISUEÑA:** O una coneja.

**CONEJIN:** Pero era un venado, así que perdieron.

**RANITON:** Bájate de ahí; que la voy a poner yo.

Fruto rico y oloroso  
de achatado corazón  
cuando madura amarillo  
con peluzas a montón.

**RANITINA:** Cuando está maduro, maduro ¿tiene  
punticos carmelitosos?

**RANITON:** Eh... ¡Frió!

**PICOFINO:** ¡Ya sé! Es este... el... el... ¿cómo  
se llama?... el ¡canistel!

**RISUEÑA:** ¡Eso!

**RANITON:** ¡Helado!

**RANITINA:** ¿Tampoco?

**RISUEÑA:** Entonces... yo no sé qué es lo que es.

**TODOS:** Nos damos por vencidos.

**RANITON:** ¡El mango!

**TODOS:** ¡Eeeeehhhh!

**RANITINA:** ¡No puede ser!

**BLANCAPLUMA:** Ella te preguntó si tenía puntos  
carmelitosos y le dijiste que no.

**RANITINA:** Y el mango maduro, maduro, los tiene.  
(Se ponen a discutir)

**RANITON:** (Grita) ¡Tú no sabes lo que dices!

**RISUEÑA:** ¡Así tampoco!

**PICOFINO:** ¿Por qué te metes?

(Se van formando dos bandos)

**BLANCAPLUMA:** ¡No tienes por qué ofenderla!

**CONEJIN:** Ranitón, Picofino, ¡con las hembras no  
se puede!

**RANITINA:** ¡Ay, pero miren quién habla! Lo que  
pasa es que son unos...

**HEMBRAS:** ¡Brutos!

**CONEJIN:** Ey, miren... (Poniéndose de acuerdo)  
Uno... dos... y... tres...

**MACHOS:** ¡Ignorantes!

**RISUEÑA:** ¿Ignorantes nosotras?

**RANITON:** (Va hacia el grupo de las hembras)  
Miren que decirme a mí... que el mango no es  
amarillo. (Vuelve a su grupo) ¿Tú sabes lo que  
es eso?

**RANITINA:** (Va hacia el bando de los machos).  
Miren que negarme a mí que el mango cuando  
está maduro, maduro, no tiene puntos carmeli-  
tosos. ¡Eso es el colmo! (Vuelve a su grupo).

**PICOFINO:** (Se le encara a Ranitina) ¡Qué atrevi-  
miento!

**BLANCAPLUMA:** (Se interpone entre los dos)  
¡Cómo si no tuvieran ojos para verlo!

**CONEJIN:** (Salta) Eso no es lo peor, sino lo que  
hay detrás.

**RISUEÑA:** (Salta hacia Conejín) ¿Qué es lo que  
hay detrás?

**CONEJIN:** (Retrocede con miedo) ¡El mango!

**RISUEÑA:** (Va hacia Ranitina) Casi, casi, te quiso  
decir ignorante.

**PICOFINO:** ¿Casi?

**MACHOS:** (Se rien y burlan).

**CONEJIN:** (A Ranitón) ¡Eh, eh! ... ¿De qué tú te  
ries, si te dijo ignorante?

**RANITON:** Sí, señor, me ofendió llamándome ig-  
norante. (Va hacia Ranitina) ¡Desde hoy no le dirijo  
más la palabra!

(Vuelve a su bando).

**RANITINA:** (Va hacia Ranitón). De ahora en ade-  
lante ni un croac saldrá de mi boca para salu-  
darte.

**CONEJIN:** ¡Miren para eso! Ni que croara tan lin-  
do.

**RISUEÑA:** (Va hacia Conejín)

**CONEJIN:** (Retrocede) Ranitón, yo seré de tu ban-  
do.

**RISUEÑA:** Ranitina; yo seré del tuyo.

**PICOFINO:** Ranitón, yo seré de...

(Quedan mirándose Picofino y Blancapluma uno  
muy cerca del otro. De cada bando le hacen señas  
para que se separen y se les incorporen).

**PICOFINO:** ¡De tu bando! (Va hasta el bando de  
Ranitón. Blancapluma hace ademán de ir junto  
a él).

**RANITINA:** "Cuidaito", mi hija, "cuidaito"...

**BLANCAPLUMA:** Y yo... del tuyo, Ranitina. (Se le  
une)

**RANITON:** Pues seremos...

**RANITINA:** ¡Nos llamaremos!

**LOS TRES:** ¡Los Tones!

**LAS TRES:** ¡Las Tinas!

(Se enfrentan los dos bandos, se desplazan por el  
escenario marchando y contrapunteando... Tinas...  
Tones... Tinas... Tones... Y salen).

## ESCENA 2

(Los telones unidos. Se escucha la música y bajan  
a distintos niveles. Detrás aparece el solista con  
una guitarra y a su lado los actores en actitud  
de relatores).



**Solista: (Canta)**

Junto a ellos pasa el viento  
sin besarlo con su aliento  
el arroyo transparente  
se ha quedado sin su fuente.  
Nos quedamos sin abrigo  
se pelearon los amigos  
hoy está muy quieto el monte  
no escuchamos el sinsonte.  
Ya  
Olelolay.

**CORO:** Olelolay.**SOLISTA:** Olelolay.**CORO:** Olelolay.**SOLISTA:**

No vemos ya tan hermosas  
volando las mariposas  
y las nubes juguetonas  
ya no son tan retozonas.  
Triste está el sol  
y llorar quiere la loma  
Olelolay.

**CORO:** Olelolay.**SOLISTA:** Olelolay.**CORO:** Olelolay.**SOLISTA:**

Nos quedamos sin abrigos  
se pelearon los amigos  
¿dónde ha ido la cordura!  
todo es una gran locura.  
Ya.  
Olelolay.

**CORO:** Olelolay.**SOLISTA:** Olelolay.**CORO:** Olelolay.

(Se repite el estribillo hasta perderse. Los telones suben lentamente con los acordes finales).

**ESCENA 3**

(Los telones bajan hasta distintos niveles y los personajes van apareciendo. Asomando sólo sus cabezas).

**TONTOGUINEO:** ¡Pe... pé! ¡Apareció una calabaza maravillosa!**CONEJIN:** ¿Una calabaza maravillosa?**PICOFINO:** ¡Nooo!**CONEJIN:** ¿Ah, no?**LECHUZO:** ¡Compay, apareció una güira maravillosa!**TONTOGUINEO:** ¿¿Una güira?!**PICOFINO:** ¡Que lo sepa todo Mangunido, es un porrón maravilloso!**TONTOGUINEO:** ¡A mí me dijeron que era una calabaza maravillosa!**PICOFINO:** ¡Que no, compay! Es un porrón...**TODOS:** ¡Maravilloso!**ESCENA 4**

(Los telones suben lentamente tapando a los actores y por detrás de ellos emerge el porrón hasta hacerse visible).

(Seguidamente aparecen varias manos y se establece una lucha entre ellas por quedarse con el mismo. Asoman las caras de Ranitón, Picofino y Conejín, los tres luchan por el porrón. Aún no se han visto, se miran, se reconocen y se echan a reír).

**PICOFINO:** ¡Mira quiénes son, caray!**CONEJIN:** ¡Picofino y Ranitón!**RANITON:** (Se apodera del porrón y lo aprieta contra su cuerpo). ¡Yo mismo, compay!**CONEJIN:** ¡No faltaba más, eh!**PICOFINO:** ¡Eso sí es verdad!**CONEJIN:** ¡Sssssshhhh! (Con aire de misterio miran hacia todos lados para saber si hay alguien. Conejín hace una seña y desaparecen por un momento).**ESCENA 5**

(Los telones cambian de posición. Picofino y Conejín sacan las manos, más tarde las cabezas; miran y cautelosamente van hasta proscenio).

**CONEJIN:** (En secreto). ¡Vamos!**PICOFINO:** (Idem) ¡Apúrate!**RANITON:** (Aparece por el centro con el porrón y se les acerca)**PICOFINO:** Qué va, compay. ¡Eso no puede ser!**RANITON:** ¿Qué no puede ser? Pues mira que sí, habla.**PICOFINO:** Entonces... es un porrón maravilloso**CONEJIN:** ¡Qué raro!**PICOFINO:** ¿Y dónde apareció?**RANITON:** Debajo de la mata de mango.**CONEJIN:** Vengan, vamos a ponerlo aquí, no sea que se rompa. (Ponen el porrón encima de un banco)**CONEJIN:** Y ahora, ¿qué?**PICOFINO:** (A Ranitón) Dile que hable.

(Conejín y Picofino se alejan temerosos)

**RANITON:** (Se limpia la garganta. Importante) ¡Porrón maravilloso, habla!

(Expectación)

**CONEJIN:** Nada.**PICOFINO:** Está más mudo que una palma sin pencas.

(Se acercan confiados)

**CONEJIN:** Ya me parecía a mí que eso era cuento.



**PICOFINO:** (Ríe) Mire Ranitón, ¿usted quiere que yo le diga una cosa? Los porrones no hablan...

**PORRON:**

Tarde o temprano siempre hablamos.

(Los tres corren asustados y se esconden detrás de los telones. Sacan las cabezas, se miran entre sí y luego observan el porrón. Se vuelven a mirar)

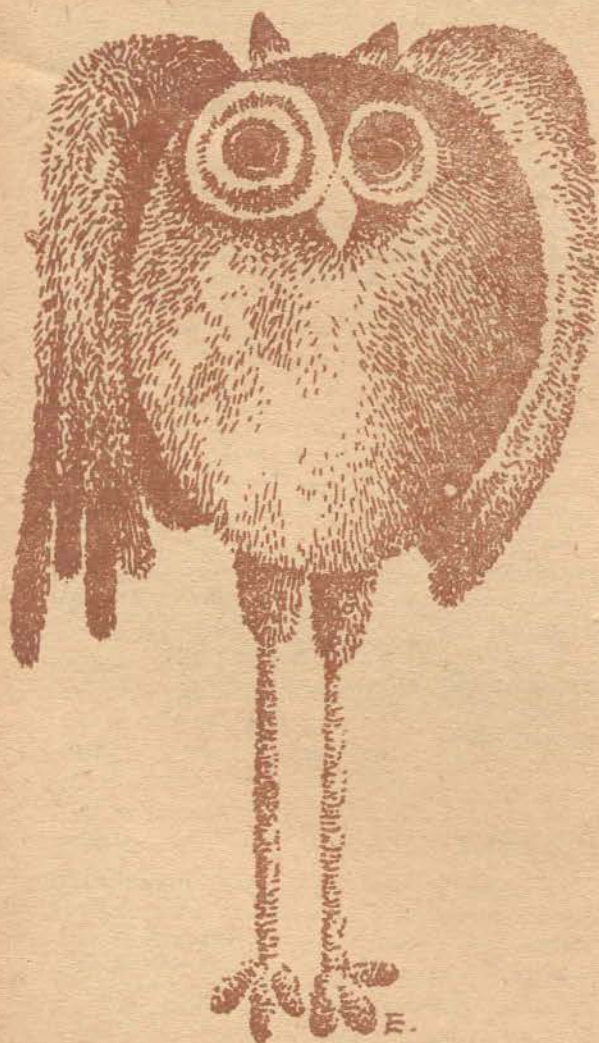
**CONEJIN:** Ha... ha... habla.

(Conejín le hace un gesto a Picofino señalándole su sombrero que se encuentra en el suelo muy cerca del porrón. Este sale sigilosamente, lo coge, se lo tira y va rápidamente a su lado).

**PICOFINO:** Qué va compáy. Yo sí que no quiero cuento con porrones con lengua. ¡Me voy!

**CONEJIN:** ¡Ni yo!

(Se disponen a salir corriendo. Sale rápidamente Ranitón)



**RANITON:** Eh, aguanten, aguanten... No tengan miedo, que no hace nada. El habló conmigo y mireme aquí, igualito que antes.

**PICOFINO:** ¿Estás seguro?

**RANITON:** Sí.

**CONEJIN:** ¿Seguro, seguro, seguro?

**RANITON:** Seguro, seguro, seguro.

(Se acercan cautelosos a Ranitón)

**PICOFINO:** Bueno... si tú lo dices, Ranitón...

**CONEJIN:** Caballero, un terrón con lengua...

**PICOFINO:** ¿Eh?

**CONEJIN:** Quiero decir... ¡un porrón con lengua es una cosa grande!

**PICOFINO:** Imagínese lo mismo que habla, puede... que nosotros podamos...

**CONEJIN:** (Interrumpe) ¿Pedirle lo que nos pase por la mollera?

**PICOFINO:** ¡Eso mismo!

**RANITON:** Bueno... a lo mejor va y sí... ¡Prueben!

(Picofino y Conejín se miran indecisos)

**PICOFINO:** Prueba tú, Conejín...

**CONEJIN:** ¿Yo? ¡No, prueba tú!

**PICOFINO:** Yo... de eso nada.

**RANITON:** Conejín, prueba. A ti te encantan las zanahorias.

**CONEJIN:** La verdad que... una zanahoria... Bueno... una zanahoria grande... (Se relame de gusto) ¡Ya voy, no me empujen, eh! (Entre los dos lo lanzan hacia el porrón. Conejín y Picofino se ponen en posición de arrancada).

**CONEJIN:** ¡Po... po... porrón... ma... ma... maravilloso... quiero una za... za... zanahoria... tan... tan... grande como co... como un me... melón.

**PORRON:**

Para poder conocer el secreto del porrón no puedes ser tan simple mí muy querido orejón.

**LOS TRES:** (Se miran) ¿Un secreto?

**PORRON:**

El Porrón que habla tiene su secreto si quieren saberlo harán lo que manda y si no lo hacen si que me molesto pase lo que pase ¡los desaparezcó!

**RANITON:** No, no, no tiene que ponerse así, querido porrón. Pida lo que quiera que...

**CONEJIN:** Nosotros lo complaceremos.

**PICOFINO:** Claro, no hay que llegar a tanto.

**RANITON:** Pida lo que desee.

**PORRON:** Lo primero que deseo es que ballen el zapateo.



(Se oyen acordes de zapateo. Los tres toman posición para bailar, dan algunos pasillos, y se miran).  
**CONEJIN:** ¡Qué va, no se puede!

**RANITON:** Sin parejas...

**PICOFINO:** No hay zapateo. (Cesan los acordes).

(Las tinas asoman las cabezas sin que los tones las vean. Hay picardía en sus caras como diciendo "ahora es la nuestra". Se esconden).

**CONEJIN:** Habrá que salir a buscarlas.

**RANITON:** De eso nada.

**PICOFINO:** No hables tú, pero ven con nosotros.

**RANITON:** (Niega)

**CONEJIN:** Es por tu bien.

**PICOFINO:** Y por el nuestro.

**RANITON:** Yo no voy.

**PORRÓN:**

Déjense ya de rodeos  
resuelvan sin titubeos  
y bailen el zapateo.

**PICOFINO:** (Temblando) Sí...

**CONEJIN:** Sí...

**RANITON:** Vamos, pero yo no hablo.

(Picofino se acerca al porrón. Hace un intento de tomarlo, y se arrepiente).

**PICOFINO:** (A Ranitón) Coge el porrón. (Ranitón lo coge y salen los tres de escena).

## ESCENA 6

(Salen las tinas de su escondite)

**RANITINA:** Ahora es la nuestra.

**BLANCAPLUMA:** Van a tener que rogarnos.

**RISUEÑA:** (Rie) Así y todo... ¡Vamos a ver!

(Se oyen las voces de Don Lechuzo, Don Jicoteo y Tontoguineo que se aproximan).

**RANITINA:** ¡A esconderse!

(Se ocultan)

**JICOTE:** (Entrando) Oíganme, parece ser verdad, cuando todo Manguido lo sabe.

**LECHUZO:** Claro que sí es verdad. Dicen que es una güira maravillosa.

**TONTOGUINEO:** No, no, no. Güira no. A mí me dijo el guanajo que era una calabaza.

**LECHUZO:** No, no, es una güira.

**JICOTE:** ¡Es una calabaza!

**LAS TINAS:** (Desde su escondite) ¡Un porrón!

**TONTOGUINEO:** (Asustado) ¡Aaaaayyyyy! (Da un salto y cae en los brazos de Don Jicoteo)

**RANITINA:** (Saliendo junto a las demás). ¡No se asusten, compadres!

**LECHUZO:** Ah, son ustedes.

**JICOTE:** (Suelta a Tontoguineo) ¿Así que es un porrón?

**RISUEÑA:** ¡Maravilloso!

**BLANCAPLUMA:** ¡Ay, un porrón maravilloso!

**RANITINA:** ¡Cuántas cosas podríamos tener!

**RISUEÑA:** ¡Y dilo! Yo le pediría... una zanahoria que por mucho que comiera nunca se acabara.

**BLANCAPLUMA:** Ay, hija, para eso es mejor no pidas nada. (Transición) A mí me gustaría... que mis plumas fueran tan brillantes como el sol, para que me reconocieran a cien cordeles de distancia.

**RANITINA:** ¡Qué va, comay! Desperdiciar una cosa tan prodigiosa como ésta es una boberia, es de tontos. (Se escucha una música de fondo). Si yo pudiera, le pediría unos polvos maravillosos que me permitieran, cada vez que quisiera, volar, volar hasta las nubes que son como unas charcas redondas para bañarme con agua de estrellas...

**TONTOGUINEO:** ¡Eh! ¿Y si son charcas por qué no se desparraman?

**RANITINA:** Porque no tienen alas, compay. Pero cuando le crecen las alas se desparraman por "toítico" el campo... y tal parece como si fueran huevitos de ranas o besitos de estrellas. (Cesa la música).

**LECHUZO:** Pues, lo que es para mí, no pido nada.

**RANITINA:** ¡Bueno! Allá usted...

**LECHUZO:** Me conformo con lo que tengo, que es bastante.

**RANITINA:** Eso es asunto suyo, compadre.

**JICOTE:** Pues mire, compay, que si yo pudiera... le pediría un carapacho con ruedas para no tener que caminar.

**TONTOGUINEO:** ¡Pe... pe... pe! ¡Haragán, don Jicoteo!

**TODOS:** (Risas).

**JICOTE:** No, no, no... ¡es que estoy viejo!

**TONTOGUINEO:** (Rie) ¡Qué tontería!

**RISUEÑA:** Bueno, ¿y tú, Tontoguineo?

**TONTOGUINEO:** ¿Yo? ¿Que voy a pedir si ustedes se lo llevaron todo?

**LECHUZO:** ¡Qué va! Un porrón maravilloso es... como un pozo profundo, que por mucha agua

**RANITINA:** Claro, el porrón es igual, que usted le saque, siempre le queda.

**TONTOGUINEO:** Miren, por sí o por no, ¡no voy a pedir nada!

**TODOS:** (Rien)

## ESCENA 7

(Se escuchan las voces de los tones desde el fondo)

**TONES:** ¡Los Tones!

**RANITON:** (Canta) ¡Tones!

**PICOFINO:** (Canta) ¡Tones!

**CONEJIN:** (Canta) ¡Tones!



(Música. Entran marchando al ritmo de la melodía. Y repitiendo al mismo tiempo: Tones, Tones, Tones. Ranitón al frente de ellos con el porrón entre las manos. Llegan hasta el centro del escenario y se detienen. Miran a todos. Las tinas no les hacen caso. Conejín coge el banco y al ponerlo le da en el pie a Ranitón, éste se queja, y sube a él. Las tinas ríen).

**CONEJIN:** ¡Atención, animales de Mangunido, atención!

**RANITON:** Nosotros los Tones tenemos el porrón maravilloso.

**PICOFINO:** Y el que lo tenga es el amo y señor. ¡Todo lo puede!

**CONEJIN:** Así que... ¡todos a obedecer!

(Las tinas se agrupan en un lateral. Los tones en el centro. Don Jicoteo, Don Lechuzo y Tontoguineo en el lado opuesto observan lo que ocurre).

**RANITINA:** Nosotras...

**BLANCAPLUMA:** No obedecemos...

**LAS TRES:** ¡A nadie!

**RANITON:** Pues, las haremos... ¡puf!... desaparecer...

**RISUEÑA:** ¡Já!

**BLANCAPLUMA:** ¡Já!

**RANITINA:** ¡Já!

**RISUEÑA:** Permitánnos que nos ríamos.

**TINAS:** ¡Ja, ja, ja, ja!

**TONES:** ¿¡Ja, ja, ja!

**RANITINA:** Los que van desaparecer "igualítico" que una piedra dentro de un pozo, son ustedes.

**JICOTEO:** (A Lechuzo). ¿Quién, nosotros?

**LECHUZO:** (A Jicoteo. Señala a los tones). No, ellos.

**JICOTEO:** (Con alivio). ¡Ah!

(Los tones se miran extrañados, luego se ríen).

**PICOFINO:** (Fanfarrón). Los tones tenemos el porrón.

**BLANCAPLUMA:** Pero no tienen pareja para bailar el zapateo.

**CONEJIN:** ¡Piiiiiff! ¿Para qué nos hacen falta?

**RANITINA:** Vamos, no se hagan los listos que nosotras lo sabemos todos.

**RISUEÑA:** Estábamos encondidas...

**BLANCAPLUMA:** Y lo oímos todo.

**RANITINA:** Todo...

**RISUEÑA:** Todo...

**LAS TINAS:** ¡Palabra ser palabra!

**BLANCAPLUMA:** (Se pasea por delante de los tones contoneándose). Así que... si quieren bailar zapateo...

**RANITINA** (Idem). Tienen que pedirlo...

**TINAS:** ¡De favor!

(Conejín va a decir algo, pero Risueña se le escapa y éste sale corriendo y se esconde detrás de Ranitón).

**RANITON:** De favor: ¡nada!

**RANITINA:** Pues, nada.

**PICOFINO:** (Se engalla con Ranitina). ¡No hay zapateo!

**RANITINA:** (Se encara) ¡No hay zapateo!

**PICOFINO:** ¡No lo hay!

**RANITINA:** ¡No hay zapateo!

**TINAS:** ¡No lo hay!

**CONEJIN:** (Se impone. Gritando). ¡Y ya lo oyeron!

(Ve a Risueña que va hacia él. Acobardado). No hay zapateo... (Se forma una gran discusión entre las tinas y los tones).

**PORRON:** ¡Silencio, silencio!  
No han cumplido mi deseo,  
¡Quiero que al momento  
bailen el zapateo!

(Cesa al momento la discusión. Sin deseos comienza un zapateo distorsionado. Todos bailan. El porrón queda en el centro. Cada vez que pueden se dan pisotones y se agreden de diferentes formas, sin dejar de bailar. Se vuelve a formar la discusión, se separan y cada uno va para su bando. La música se desintegra en acordes disonantes).

**PORRON:** ¡Pero qué es lo que veo!  
¿Continúa el jaleo?

**RANITON:** Ya hemos cumplido con lo que nos pidió.

**PICOFINO:** Bueno... ahora nos puede decir... ¿cuál es el secreto del porrón?

**TINAS:** ¿Un secreto?

**TONES:** ¡Sí, un secreto!

**PORRON:**

El secreto todavía.  
Ahora es mi voluntad  
que me entreguen sin maldad  
toda su sabiduría.

**TODOS:** ¡Ah!

**CONEJIN:** Y el secreto ¿cuándo?

**PORRON:**

¡Pues yo mando aquí!  
Ahora sin demora  
que me den a mí  
el sabor en tongas.  
Que Don Lechuzo  
y Tontoguineo  
sin ninguna excusa  
lleven el conteo.

(Don Lechuzo y Tontoguineo levantan el porrón).

**LECHUZO:** Comencemos con las "tinas".

**TONTOGUINEO:** Y después los "tones". (Los tones protestan)



**LECHUZO:** ¡Mejor, uno de cada bando! Comienza Ranitina.

(Ranitina se aproxima al porrón).

**LECHUZO:** ¿Cuál es tu sabiduría?

**RANITINA:** Mi sabiduría es... saltar, croar, cazar insectos y... (Mira a Ranitón). Bueno, antes ponía los huevos...

**TONES:** (Comentan).

**LECHUZO:** ¡Arriba, Ranitón!

**RANITON:** (Suficiente). Saltar, croar, cazar insectos y... (Mira a Ranitina). Antes ponía mi parte... para la reproducción.

**TINAS:** (Comentan).

**LECHUZO:** ¡Compay, gallo!

**PICOFINO:** Bueno, mi sabiduría es cortejar a... ésa. Y cantar.

**RANITON:** ¡Canta, canta!

**PICOFINO:** (Canta). ¡Lanzo mi kikiriki! (Se le va un gallo).

**TINAS:** (Rien).

**TONTOGUINEO:** ¡Pe... pe! Al gallo se le fue un gallo.

**LAS TINAS:** (Rien).

**LECHUZO:** ¡Silencio!

**TONTOGUINEO:** ¡Silencio!

**JICOTEO:** ¡Silencio!

**LECHUZO:** Le corresponde a Blancapluma.

**BLANCAPLUMA:** Ah, sí, mi sabiduría es poner huevos. Antes... (mira a Picofino) empollaba y cuidaba hermosos pollitos. (Risas de los tones).

**LECHUZO:** ¡Arriba, Conejin!

**CONEJIN:** ¿Yo?

**PICOFINO:** Sí, dale.

**CONEJIN:** Bueno... lo mío es... (Da un salto). ¡Saltar!

**TONTOGUINEO:** ¿Y qué más?

**CONEJIN:** No, no, por ahora nada más.

**TONTOGUINEO:** Entonces, tienen las orejas grandes por gusto.

**CONEJIN Y RISUEÑA:** (Saltan). Tenemos muy buenos oídos. (Se miran). (Comentarios).

**LECHUZO:** Risueña.

**RISUEÑA:** Lo mío es saltar... y nada más.

**TONTOGUINEO:** De tanto saltar están en las nubes.

**LECHUZO:** ¡Hemos terminado porrón maravilloso!

**PORRON:**

Por lo que veo quedan usted, don Jicoteo y Tontoguineo.

**LECHUZO:** Eh, verdad que faltamos nosotros. (Transición). Bueno, pues, yo me caracterizo por ser justo. A cada cual... le doy lo suyo.

**RANITON:** Eso es cierto.

**TODOS:** Sí. Así es. Tiene razón.

**LECHUZO:** Don Jicoteo.

**JICOTEO:** ¿Yo?

**TONTOGUINEO:** Oígame, yo no le veo la sabiduría ni por atrás ni por adelante.

**JICOTEO:** Pues la tengo compay. ¡La tengo!

**TONTOGUINEO:** ¿Dónde está?

**JICOTEO:** En mi carapacho duro, pero sobre todo en mi majestuosidad al caminar. (Da un paseito). Lento soy, pero llevo.

**LECHUZO:** Vale.

**TONTOGUINEO:** Pues, échale en el porrón.

**LECHUZO:** Tontoguineo...

**TONTOGUINEO:** ¿Yo?

**RISUEÑA:** ¡Claro!

**LECHUZO:** Sí.

**TONTOGUINEO:** ¿Qué echo?

**LOS TONES:** (A coro). ¡Tu tontería! (Rien).

**TONTOGUINEO:** (Rie). Razón tienen los "tones". Tal vez sea esa mi sabiduría.

**LECHUZO:** Pues al porrón, con ella.

**PORRON:**

La sabiduría sin discusión está toda toda en el porrón.

**RANITON:** Pero la nuestra es la más importante.

**LOS TONES:** (Apoyan). Sí.

**RANITINA:** ¡Qué va, se equivocan! ¡Más importante es la nuestra!

(Se enfrascan en la discusión. En la confusión Tontoguineo se apodera del porrón y desaparece).

**PICOFINO:** (Dándose cuenta). ¡El porrón!

**RANITON:** ¡Se lo han llevado!

**BLANCAPLUMA:** (Reacciona). Hay que encontrarlo.

**CONEJIN:** ¿Dónde está Tontoguineo?

**RISUEÑA:** ¡Al ladrón!

**RANITON:** ¡Conmigo los "tones"!

**PICOFINO:** Toda la sabiduría es del que encuentre el porrón.

**RANITINA:** "Tinas". Tiene que ser nuestro.

**JICOTEO:** ¡Por allí!

**RANITINA:** ¡Por allá!

(Cada bando sale rápidamente por distintos laterales. Don Jicoteo queda dando vueltas).

**JICOTEO:** ¡Qué mareo, qué mareo!

**LECHUZO:** (Deteniéndolo. Le da palmaditas). Don Jicoteo, Don Jicoteo.

**JICOTEO:** ¿Qué pasó?

**LECHUZO:** ¡Voló el guineo con el porrón como pluma al viento!

**JICOTEO:** ¡El porrón! ¿Por dónde cogieron los tones?



**LECHUZO:** (Señala). Por ahí.

**JICOTEO:** (Turbado coge por el lado opuesto) ¡Por allí! ¡Tones, tones! ¡Espérenme! (Sale).

**LECHUZO:** Si no se lo doy lo hubieran roto. Ahora tengo que seguirle los pasos, antes de que suceda lo peor. (Sale).

## ESCENA 8

(Música. Las cabezas de los personajes aparecen y desaparecen a medida que van diciendo).

**VOCES:**

¿Dónde está?

¡El porrón!

¡Por aquí no!

¡Se perdió!

¿El porrón?

¡Por allá no!

¿Dónde estará?

¡Desapareció!

**LECHUZO:** ¡Se lo tragó la tierra!

**TONTOGUINEO:** (Saca la cabeza y mira hacia los lados) ¡Pe! (La esconde y vuelve a sacarla. Mira a otro lado) ¡Pe! (La esconde y la vuelve a sacar. Mira) ¡Pe! (Sale con el porrón buscando un lugar para esconderlo) ¡Si no me lo llevo, no sé que sería del porrón! Tengo que esconderlo como perro al hueso, hasta que se calme, porque en cualquier momento se forma el dale al que no te dio y del porrón no va a quedar ni asa para hacer el cuento. (Se dispone a ocultarlo).

(Las cabezas de los distintos personajes van apareciendo y mirando lo que hace Tontoguineo).

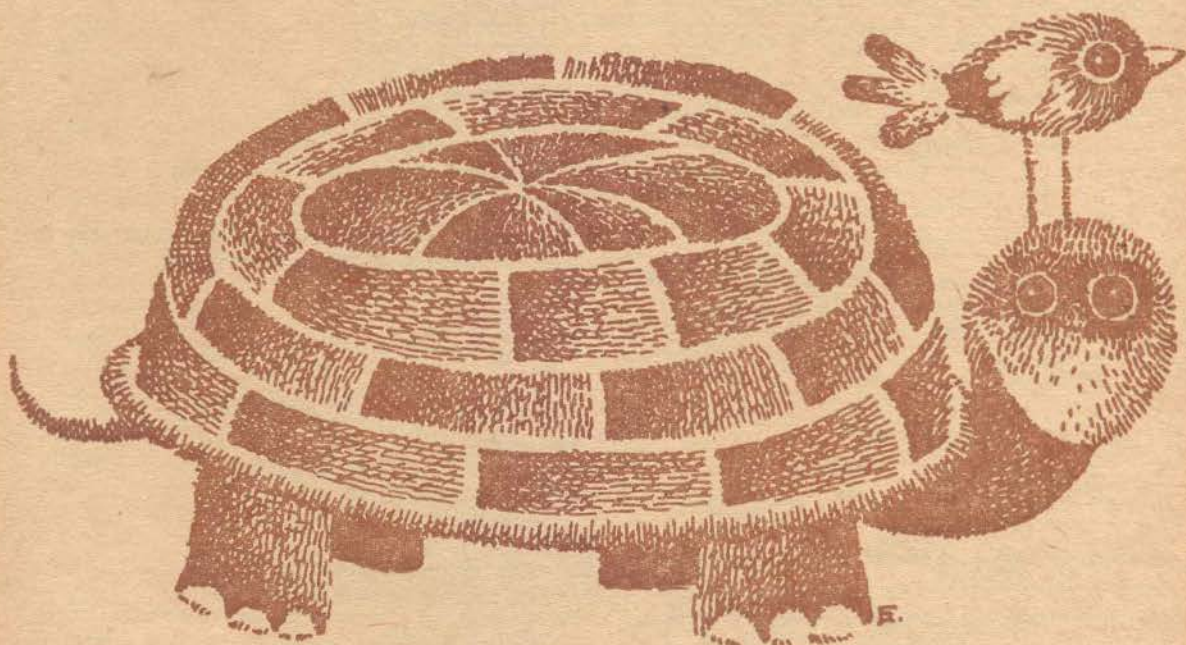
**TODOS:** ¡Ahí está! (Salen de sus lugares y lo persiguen. Música. Tontoguineo sale corriendo. Y detrás los demás personajes. Pausa. Cesa la música. Entran las tinas).

**RANITINA:** ¿Dónde se habrá metido?

**RISUENA:** ¿Quién sabe?

**RANITINA:** Vamos por allí...

(Se detienen. Entra Tontoguineo que viene de espalda en esa dirección, de pronto las ve y sale corriendo seguido de las tinas. Tontoguineo se esconde tras un telón. Las tinas dan una vuelta y se detienen desconcertadas, y salen de nuevo buscando).





(Por el lateral contrario entran los tones sofocados).

**RANITON:** ¿Dónde se habrá metido?

**PICOFINO:** ¡Desapareció como conejo huyendo de perro ¡fbaro!

**CONEJIN:** ¡Y dílo! Vamos por allá.

(Cuando van a salir, aparece Tontoguineo entreteuido; Conejín se le aproxima en silencio y lo toca por el hombro; éste se vuelve, los tones tratan de atraparlo, pero se les escapa y lo persiguen por toda la escena. Entran las tinas, se dan cuenta de la situación y se suman a la persecución; por fin lo acorralan entre los dos bandos, y se lanzan sobre él. Tontoguineo, al verse perdido tira el porrón hacia atrás; aparece Don Jicoteo y lo coge. Los grupos chocan entre sí, se reponen y rápidamente van hacia el porrón: lo toman por ambos extremos y comienzan a tirar de uno y otro lado).

**TONTOGUINEO:** ¡Cuidado que se rompe! (Aparece Lechuzo).

**LECHUZO:** ¡Alto ahí! (Les quita el porrón. Sin el sostén, los grupos pierden el equilibrio y ambos caen al suelo).

**LECHUZO:** ¡Yo soy quien custodia el porrón!

**TONTOGUINEO:** ¡Y yo!

**RISUEÑA:** Usted nada.

**CONEJIN:** El se lo llevó.

**TONTOGUINEO:** Para que no lo rompieran.

**BLANCAPLUMA:** ¡El porrón es de las tinas!

**PICOFINO:** De los "tones".

**PORRON:**

¡Ni "tinas" ni "tones"  
ni más discusiones!  
Yo saldré perdiendo  
con los empujones.  
Esto hay que arreglarlo  
y los citaremos.  
¡A salir del lugar  
que tengo que pensar!

**LECHUZO:** Ya oyeron lo que dijo el porrón. Así que... ahora, ahora... ¡salen todos inmediatamente del lugar!

(Las tinas y los tones salen refunfuñando por distintos laterales).

## ESCENA 9

(Quedan en escena el Porrón, Tontoguineo, Don Jicoteo y Don Lechuzo).

**LECHUZO:** Oigame, compay, la cosa se está poniendo... ¡que ni leche para el ternero!

**TONTOGUINEO:** Esto no hay quién lo arregle, compadre, ¡no hay quién lo arregle!

**PORRON:**

No vayan tan de prisa,  
no pierdan la cabeza,  
actuemos con justeza  
y acabameos la riña.

**LECHUZO:** Tiene razón amigo porrón, hay que hacer algo.

**TONTOGUITEO:** Miren, ¿por qué no hacemos un juicio para que todo el mundo diga lo que tiene que decir?

**PORRON:** De acuerdo estoy  
tiene que ser hoy.

**LECHUZO:** ¡Ah! Me parece una buena idea.

**LECHUZO:** Bueno, vamos a preparar las condiciones. Y ojalá que dé resultado porque si no Mangunido se va a quedar como plátano sin cáscara.

(Sale con el porrón, seguido de Tontoguineo).

**JICOTEO:** Dices bien; o como plátano sin cáscara. Caballeros, quién me habrá metido a mí en este estira y encoge...

(Sale detrás de ellos con el porrón).

## ESCENA 10

(Con escenario vacío se escucha la canción).

**SOLISTA:**

En Mangunido, señores,  
aumenta la división  
el riesgo ya se corría (Se repite)  
de quedar sin población.  
Ya no se pueden reproducir  
ni nadie quiere ir a trabajar  
si no hay trabajo no habrá comida  
sería todo destrucción.

(Se abren los telones como cortinas y aparecen los actores tocando instrumentos típicos).

**CORO:**

¿Qué pasará  
quién perderá  
quién ganará  
la porfía? (Se repite toda)

**SOLISTA:**

Don Lechuzo y el guineo  
y el misterioso porrón  
decidieron un careo  
con toda la población.  
Se presentaron todas las quejas  
que motivaron la gran querrela  
brillando el juicio como una estrella  
zafó el enredo de la madeja. (Se repite)



**CORO:**

—¿Qué pasará,  
quién perderá,  
quién ganará  
la porfía? (Se repite)

**SOLISTA:**

Don Lechuzo y el guineo  
y el misterioso porrón  
decidieron un careo  
con toda la población.  
Se presentaron todas las quejas  
que motivaron la gran querella  
brillando el juicio como una estrella  
zafó el enredo de la madeja. (Se repite)

**CORO:**

¿Qué pasará,  
quién perderá  
quién ganará  
la porfía? (Se repite)

**SOLISTA:**

Vaya loca discusión  
no tiene ningún sentido  
todo el pueblo lo ha sufrido  
nadie tiene la razón. (Se repite)

**LOS TONES:** ¡Los Tones!

**LAS TINAS:** ¡Las Tinast!

**CORO:**

¿Qué pasará,  
quién perderá  
quién ganará,  
la porfía?

(Se repite. Desaparecen detrás de los telones)

## ESCENA 11

(Entra Tontoguineo haciendo ruido con dos tapas de coco seco).

**TONTOGUINEO:** ¡Atención manguidenses! ¡Atención! Se cita por este medio a los tones y las tinas a la controversia que se celebrará debajo de la mata de mango por mandato del porrón maravilloso. (Se aleja). ¡Atención... Atención...!

## ESCENA 12

(Se disponen los telones para el juicio. Aparecen Don Lechuzo, Don Jicoteo y Tontoguineo y se sitúan en el centro del escenario y colocan delante de ellos sobre un banco el porrón maravilloso presidiendo la escena).

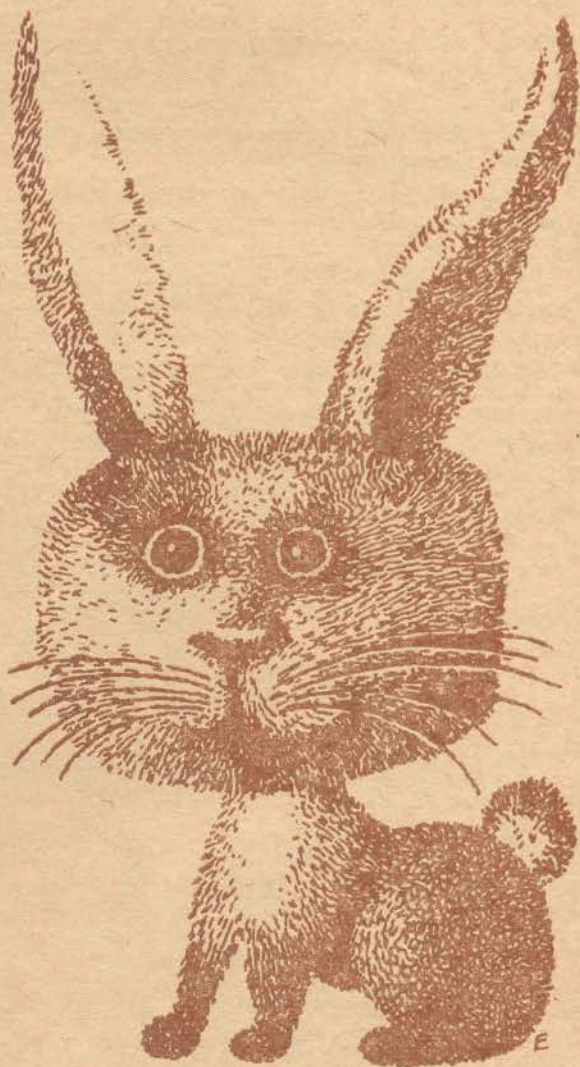
**TONTOGUINEO:** Qué pasa...

(Las tinas y los tones sacan las cabezas de detrás de los telones).

**TONTOGUINEO:** ¡Las tinas! (Los tones protestan)  
Y después los tones.

(Comentarios al respecto. Entran los dos bandos y se sientan a ambos lados del escenario frente a frente).

**LECHUZO:** ¡Bien! El porrón maravilloso, aquí presente, ha determinado citarlos a todos a esta controversia. Para que ante su presencia cada bando exponga los motivos de esta división.





**TONTOGUINEO:** Bueno, por fin, zapunto o anoto, o qué?

(Todos quieren hablar al mismo tiempo).

**TONTOGUINEO:** ¡Silencio! (Pausa) Acá, Don Lechuzo, será el juez.

**LECHUZO:** (Señala a Tontoguineo) El será mi ayudante y Don Jicoteo, el encargado de mantener el orden... ¡Para "por sí acaso"!

(Comentarios a favor)

**LECHUZO:** Pueden sentarse.

(Todos se sientan. En sus respectivos lugares. Don Lechuzo permanece de pie).

**LECHUZO:** El porrón maravilloso nos ha pedido que todo lo que tengan que decir, como es natural en una controversia, lo digan cantando.

(Comentarios favorables)

**TONTOGUINEO:** (Se levanta) ¡Arriba! A exponer claramente, como el agua del río que es transparente.

(Comienza la música. Cada personaje canta con su tonada característica).

(A medida que se van cantando las décimas los personajes toman actitudes consecuentes con lo que se está diciendo, a la vez que hacen comentarios según las situaciones).

**RANITINA:**

Causa de la discusión un mango maduro fue a simple vista se ve que tenemos la razón.

**BLANCA Y RISUEÑA:**

A la amiga, Ranitón dijo bruta y sin orejas tonto animal, hasta vieja por eso todas las tinas estamos con Ranitina y ésta es, compay, nuestra queja.

**PICOFINO:**

En verdad, a Ranitón lo ofendió la Ranitina lo puso como "gallina" ignorante, hasta simplón.

**PICOFINO Y CONEJIN:**

Le destrozó el corazón es por eso que los tones entramos en discusiones con estas violentas tinas. Nuestro bando determina que no hay reclamaciones.

**RANITINA:**

A nosotras han vejado más que gallina, ratón; le recuerda a Ranitón, créo que no es demasiado porque es muy desfachatado ¡que se me dé una respuesta!

**RANITON:**

Ahora soy yo quién protesta eres una "tracatana" y cállate "maçamaca" que tu palabra molesta.

**RISUEÑA:** Flor amarilla

**BLANCAPLUMA:** Flor colorá.

**LAS TINAS:**

Si tienes vergüenza no nos hables más nos da risa lo que dicen.  
¡Já... ja... ja... ja!

**PICOFINO:** Taca tatica

**CONEJIN:** Taca tata.

**RANITON:**

Nada de ustedes queremos ya.

**LOS TONES:**

Nos reímos a carcajada.  
¡Ja... ja... ja... ja!

**LECHUZO:** ¡Arriba, arriba! Que el agua se aclara sola al paso de la corriente.

**RANITON:** Muy bien dicho, ¡compay!

**TINAS:**

Aquí no habrá solución y es por culpa de estos tones que son tremendos bribones. Por eso sin compasión a ellos del corazón sin duda expulsaremos.

**TONES:**

Ay, que susto. ¡Lo veremos! Sin nosotros no son nada. Ya vendrán arrodilladas pidiendo que perdonemos.

**RANITINA:** No, perdón no pediremos.

**RANITON:** Se quedarán sin pareja.

**BLANCAPLUMA:** Ni de rodillas, ni quejas.

**TINAS:** Porque vergüenza tenemos.

**PICOFINO:** Jamás juntos viviremos.

**CONEJIN:** ¡Muy bien dicho Picofino!

**RISUEÑA:** ¡A callar "recuchupinos"!

**TONES:** ¡Retontinas, sacatajos!

**TINAS:** Y ustedes unos "retontajos".

**TODOS:** Esto va por mal camino.

(Cesa la música).

**JICOTEO:** ¡Basta ya de indisciplina! No olviden que sostengo sobre mi carapacho el orden y procuren que no engorden con insultos los problemas. ¡O a los tones y a las tinas sacar de este lugar tengo! ¡Vamos a sentarse todos! ¿O qué está pasando aquí?

(Todos se sientan ordenadamente y en silencio).

**JICOTEO:** ¡Prosiga usted don Lechuzo!



**LECHUZO:** (Señalando al porrón) En este porrón está la sabiduría de todos nosotros, hagamos que salga de él la justicia. (Transición). Diga usted Ranitón, ¿puede reproducir sin la ayuda de Ranitina?

**RANITON:** (Se pone de pie). Bueno, pensándolo bien...

**CONEJIN:** (Desde donde está). ¡Eso no hay que pensarlo, Ranitón!

**PICOFINO:** ¡Claro que no!

**RANITON:** No señor. (Se sienta).

**LAS TINAS:** Ah, bueno.

**TONTOGUINEO:** ¿Apunto?

**LECHUZO:** ¡Anotel! (Transición) ¿Y usted, Ranitina?

**RANITINA:** (Se pone de pie). A decir verdad... así como quien dice...

(Comentarios).

**RANITINA:** ¡No me atosiguen...! (Los mira a todos). Tampoco puedo. (Se sienta).

(Risas de los tones. Comentarios de las tinas).

**TONTOGUINEO:** ¿Anoto?

**LECHUZO:** Apunte. ¡Picofino y Blancapluma!

(Los nombrados se levantan y van hacia Don Lechuzo).

**LECHUZO:** Diga usted, señora gallina... ¿puede poner huevos sin la ayuda de Picofino?

**RANITINA:** (Desde su lugar). ¡Sí, sí, que puede!

**TONES:** (Comentarios). ¡Eso es trampa!

**LECHUZO:** (Sin hacer caso). Pero ¿puede empollar esos huevos y que de ellos salgan hermosos polluelos?

**CONEJIN:** ¡Ah! No era trampa.

**TONES:** (Risas).

**BLANCAPLUMA:** Bueno... ¡no!

**LECHUZO:** Entonces... lo necesita.

**PICOFINO:** Claro que me necesita.

**BLANCAPLUMA:** ¡Pero él necesita de mí también!

**PICOFINO:** No, yo no...

**LECHUZO:** (Interrumpe). Usted, compay gallo... ¿siente ahora, al amanecer, la misma alegría al cantar que cuando lo hacía acompañado de su gallina y sus polluelos?

**RANITINA:** (Salta). Sí, que diga "toitica" la verdad, con la mano en el corazón. ¡A ver!

**TONTOGUINEO:** Shhhhhh. ¡Silencio!

**PICOFINO:** La verdad que... ¡eso no, vaya!

**LECHUZO:** (Triunfal). Entonces... ¡se necesitan!

**TONTOGUINEO:** ¡Sí! ¿Apunto?

**LECHUZO:** Anote ahí, ayudante.

**CONEJIN:** Oiga, mire...

**RISUEÑA:** A nosotros...

**CONEJIN:** No... nos...

**RISUEÑA:** Nos pasa lo mismo.

**CONEJIN:** ¡Eso era lo que iba a decir!

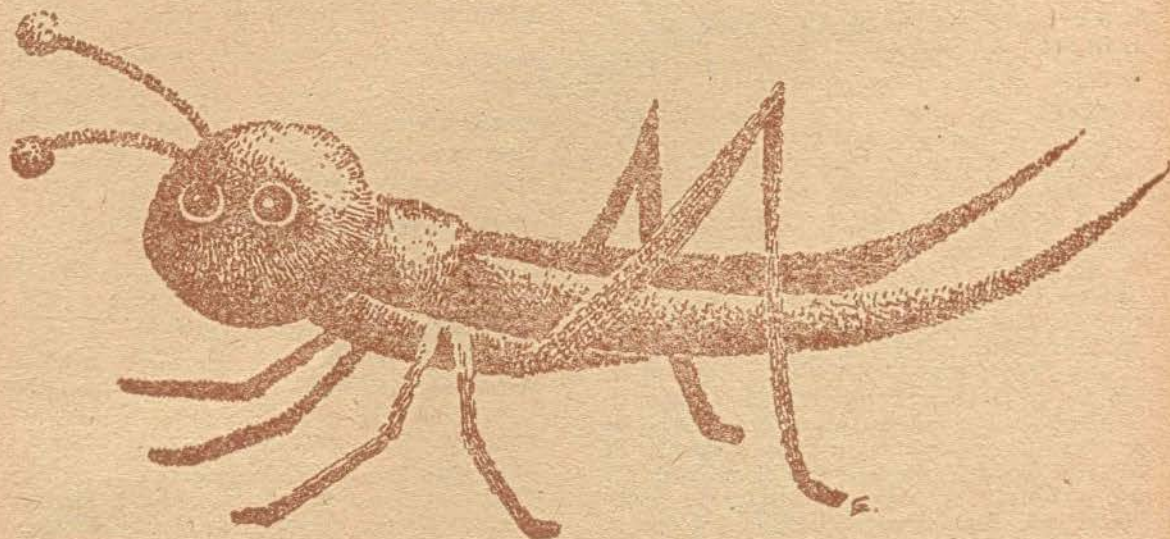
**TONTOGUINEO:** ¿Anoto?

**LECHUZO:** ¡Apunte!

**LECHUZO:** Anote y apunte, ¡las dos cosas! (A todos). ¿Y se puede saber cuál fue el motivo de esta discusión?

(Todos hablan al mismo tiempo)

**JICOTEO:** ¡Silencio!





(Todos se callan).

**RANITINA:** Yo decía que el mango, cuando está maduro, maduro, tiene punticos carmelitosos...

**RANITON:** Y yo decía que era amarillo sin esos puntos que dice acá la señora rana...

**PICOFINO:** ¡Eso... eso!

**LECHUZO:** Por favor, ayudante traiga el mango.

(Comentarios de "ahora se sabrá quién tiene la razón". Tontoguineo va en busca del mango y regresa con éste cubierto con un pañuelo).

**TONTOGUINEO:** Aquí está la causa de la discusión.  
¿Quién tiene la razón?

**TINAS:** ¡Nosotras!

**TONES:** ¡Nosotros!

**TONTOGUINEO:** Que no me vengan a decir a mí que la culpa es del totí.

(Comentarios. Tontoguineo descubre el mango).

**TONTOGUINEO:** ¡Miren! (Todos lo miran asombrados).

**LECHUZO:** Como ven ni es amarillo ni tiene puntos carmelitosos, ¡ni nada!

**TODOS:** ("No", en coro). ¡Ah, está seco!

**LECHUZO:** ¿Se dan cuenta que todo fue una bobería?

**RANITINA:** A decir verdad, fue más la maloja que el maíz.

**RANITON:** Claro que sí.

**PICOFINO:** Tiene razón. (Transición). Compay, ¿usted sabe lo que pasó?

**LECHUZO:** No.

**PICOFINO:** Ah, bueno, que al principio, ¡eh! el mango no estaba seco.

**RANITINA:** Estaba como quién dice... ¡pintoneando!

**RANITON:** Sí, amarillito, amarillito...

**BLANCAPLUMA:** Jugábamos a las adivinanzas...

**RISUEÑA:** Entonces...

**CONEJIN:** ¡Y eso fue todo, compay!

**LECHUZO:** (Los mira. Coge el porrón). En este porrón está la sabiduría de todos nosotros. Aquí adentro se unió lo que siempre estuvo unido.

**RANITINA:** ¡Eso sí es verdad!

**LECHUZO:** Ahora, hagamos que salga de él la justicia... ¡Que vuele!

(Mueven el porrón con movimientos suaves hacia lo alto. Se escucha una música tierna y poética que se mantiene durante toda la escena. Los personajes salen a buscar cada uno su sabiduría. Se entrecruzan, todos están absortos en lo suyo, de esta forma sin darse cuenta se van acercando las parejas y al unísono atrapan sus sabidurías de forma tal, que quedan uno frente al otro. Las manos se encuentran, luego la mirada y se cantan con ternura. Don Lechuzo, Tontoguineo y Don Jicoteo contemplan complacidos la escena).

**BLANCAPLUMA:** Picofino, yo te quiero.

**PICOFINO:** Blancapluma, eres mi amor.

**CONEJIN:** Risueña, en mi cueva en flor.

**RISUEÑA:** Son tus ojos dos luceros.

**RANITON:** Yo sin tu croar me muero.

**RANITINA:** Sólo eres tú para mí.

**TODOS:**

Y bajo el azul turquí  
el amor ha renacido  
ya que nos hemos unido  
viviremos siempre así.

(Picofino y Blancapluma se abrazan y seguidamente lo hacen Risueña y Conejín, Ranitina y Ranitón. Don Lechuzo, Don Jicoteo y Tontoguineo aplauden emocionados. Blancapluma y Picofino se separan. Ven a los demás y se les acercan risueños).

**BLANCA Y PICOFINO:** ¡Vamos, compadre, es muy temprano para enamorarse!

**TONTOGUINEO:** Se acabó la juntadera.

**LECHUZO:** Demostrado queda que toda la sabiduría del mundo está en la unión.

(Comentarios).

**PICOFINO:** Bueno, esto hay que celebrarlo.

(Todos comentan. Luego se miran y responden a coro).

**TODOS:** ¡Con un guateque!

**RANITINA:** ¡Espérense un momentico! No se me "lebresten" tan pronto, ¿no?

**CONEJIN:** No hemos hecho nada malo.

**RANITINA:** No, pero vaya... ustedes no creen que... así como quién dice, ¿no?... a decir verdad... primero debíamos darle las gracias al porrón.

**RISUEÑA:** Oye, se nos había olvidado.

**RANITINA:** Sí no fuera por él...

(Tontoguineo coge el porrón y se acerca a Ranitina).

**TONTOGUINEO:** Mire, comay, dígame algo al porrón.

**RANITINA:** ¿Quién, yo?

**TONTOGUINEO:** Usted.

(Todos apoyan a Tontoguineo).

**RISUEÑA:** Dele las gracias a nombre de todos nosotros.

**LECHUZO:** Usted tiene palabras para eso.

**RISUEÑA:** ¡Y es la más leída!

**RANITINA:** (Los mira). Déjenme ver que tal me queda. (Pausa). Compay, porrón...

**RISUEÑA:** Empezaste bonito.

**RANITINA:** Vaya... a decir verdad... así como quién dice ¿no? (Como una ráfaga de ametralladora). Nosotros quisieramos darle las gracias por todo lo que ha hecho por "nosotros".



(De pronto se oyen unos ronquidos).

**RANITINA:** ¡El tren!

**RISUEÑA:** No, por aquí no pasa el tren, mi hija.

**PICOFINO:** Oíganme, són como unos ronquidos,  
¿no lo oyen?

(Todos rodean al porrón).

**CONEJIN:** ¡El porrón se quedó dormido!

(De pronto del porrón sale Grilli. Todos saltan sorprendidos).

**GRILLI:** (Asustado). ¿Eh? ¿Qué pasa?

**TODOS:** ¡Grilli!

(Todos lo miran con asombro y admiración).

**RANITON:** Eh, ya decía yo, cará, que el porrón maravilloso era igual que níspero con espina, ¡cuento nada más!

**TODOS:** ¿Ahora?

**PICOFINO:** ¡Vamos, compay, vamos! ¿Quieren un porrón más maravilloso que éste que ha unido a todos?

(Comentarios de "es verdad"... "tiene razón"... "Sí señor"... etc.)

**RANITINA:** Venga acá, compay Grilli, ¿y cómo se le ocurrió lo del porrón?

**GRILLI:** Es que... cuando uno nace en un lugar y crece en él le duele las cosas malas que pasan. Y con las buenas, se le pone el corazón como día de fiesta.

(Todos bajan las cabezas apenados).

**PICOFINO:** ¡Amigos! Yo... propongo a Grilli el del porrón... (Emocionado). ¡Hijo Destacado de Mangunido!

**RANITINA:** ¡Qué buena idea!

**TODOS:** ¡Aprobado!

**PICOFINO:** Pues, ¡qué comience el guateque!

(Comienza la música y con ella el guateque).

**CORO:**

Ya nuestra hermosa campiña  
va vistiendo sus colores  
florece los cundiamores  
crecen jugosas las piñas  
la mañana como niña  
retoza en el horizonte  
y gorjeando por el monte  
va contento el tomeguín  
y meciéndose en un güin  
está trinando el sinsonte.

(Con el estribillo comienzan a bailar todos, como es característico en este tipo de fiesta).

Olelolay, Olelolay, lolay.

Olelolay, Olelolay,

Si ya quedó demostrado





que con la cruel división  
puede una discusión  
acabar con lo creado.  
Anden todos con cuidado  
reine siempre la alegría  
amar todo cada día  
ser franco de corazón  
y recuerden que en la unión  
está la sabiduría.

Olelolay, Olelolay, lolay.

Olelolay, Olelolay,

Olelolay, Olelolay,

(Se repite)

(Rompe el punto cubano, dejan de incorporar a sus respectivos personajes y van hasta proscenio como el grupo de actores que llegó al principio de la representación.)

#### **TODOS:**

Con gran placer trabajamos:  
en cada palabra amor,  
y en cada gesto una flor.  
Con la tonada llegamos,  
con una canción nos vamos.  
La función ha terminado,  
hemos actuado y cantado;  
digan los espectadores  
si merecen los actores  
un aplauso bien sonado.

(Saludan y con el estribillo de la canción anterior a las décimas recogen la escenografía y todo lo utilizado en la representación y se retiran dejando el escenario vacío).

**FIN**

---

**PROXIMO LIBRETO:**

**EL  
ESQUEMA**

pieza en dos actos  
de

**FREDDY  
ARTILES**

---



(Viene de la pág. 33)

Horst expone la necesidad para el teatro de que el actor extienda el sentimiento. "El sentir también tiene que ser grande". "El teatro es a la vez un templo y una terminal de ferrocarril. Hay que hacerlo sintiendo como en un templo pero para una terminal de ferrocarril. El que lo hace ha de hacerlo con la seriedad y respeto que se profesa en un templo pero contando con la dinámica y la populosidad que existe en una terminal de trenes.

"El sentimiento básico del artista es sentir estrecho algo y necesitar ampliarlo, extenderlo".

—¿Cómo trabaja sus puestas en escena? ¿Cómo se relaciona con el equipo de trabajo?

—Mi principio es dejarlo todo abierto el mayor tiempo posible para que todo el que participe tenga posibilidades de crear. Cada colaborador en sí es un generador. Ellos tienen que estar todo el tiempo en los ensayos. Hasta el diseñador, por ejemplo, tiene que estar en condiciones de influir al actor.

Los actores a su vez también trabajan en el vestuario, buscan en este otro orden. Mi principio para hacer teatro es la participación. Todo abierto. Pero siempre no fue así. Yo nunca he sido en el teatro un dictador, un hombre autoritario, pero... mi fantasía siempre me pareció que era suficiente. Aprendí en la URSS a amar al artista, hasta que surgió una etapa en mi vida en que dije: no es justo, no es correcto utilizar al actor para proyectarme en él.

Entonces, en mi arrogancia, un día se me ocurrió trabajar con 20 ó 25 actores y dejarlos hacer. Aquella vez aquel grupo se desconcertó mucho, no entendían por qué no recibían de mí orientaciones concretas. Por eso a mí hoy no me asombra en absoluto cuando a un actor no se le ocurre nada. Con los actores con quienes yo trabajo eso no sucede.

Hoy como artista me sentiría muy satisfecho si pudiera iniciar actores, organizar sus múltiples riquezas

*Indicaciones  
de los puestas*





**expresivas, contribuir a ajustarlos a sus respectivas agrupaciones artísticas...**

En estos nueve días se trabajó básicamente en seminario durante toda la mañana. En la tarde se hacía un trabajo más cerrado, con cuatro o cinco actores que querían probar algún ejercicio o preparar una historia. Durante la noche se presentaban al público pinero todas las obras en repertorio de Pinos Nuevos, de modo que Horst conociera el tipo de trabajo que éste realizaba. Pero luego de laborar consecutivamente durante cinco días, sucedió algo interesante en la función de esa noche. Se desarrollaría en la propia sede del grupo, al aire libre, en el terreno de la cancha de baloncesto. Por alguna razón ajena, las coordinaciones con la escuela cercana fallaron y el público esperado no acudió. Apenas dos o tres muchachos. La disyuntiva era suspender la función, pues además de todo esto, ya habíamos visto esta obra en otra representación el día anterior, entonces Horst sugirió a los muchachos la posibilidad de hacerla tratando de poner en práctica algunos de los ejercicios aprendidos. La idea fue acogida con entusiasmo y tras unos minutos de preparación comenzó el espectáculo, que resultó sumamente divertido para actores y espectadores e igualmente inolvidable. Para ellos, que lo habían representado tantas veces resultó algo novedoso; para quienes ya lo conocíamos, nos llenó de asombro. Era al mismo tiempo el espectáculo sabido y otro distinto. La verdadera vida del teatro estaba allí aquella noche y tras apenas cinco días de trabajo nos envolvía a todos. La vieja máxima de los actores, que Horst tanto nos había repetido, se cumplía allí en una escala mayor: "Recibir, mantener dar".

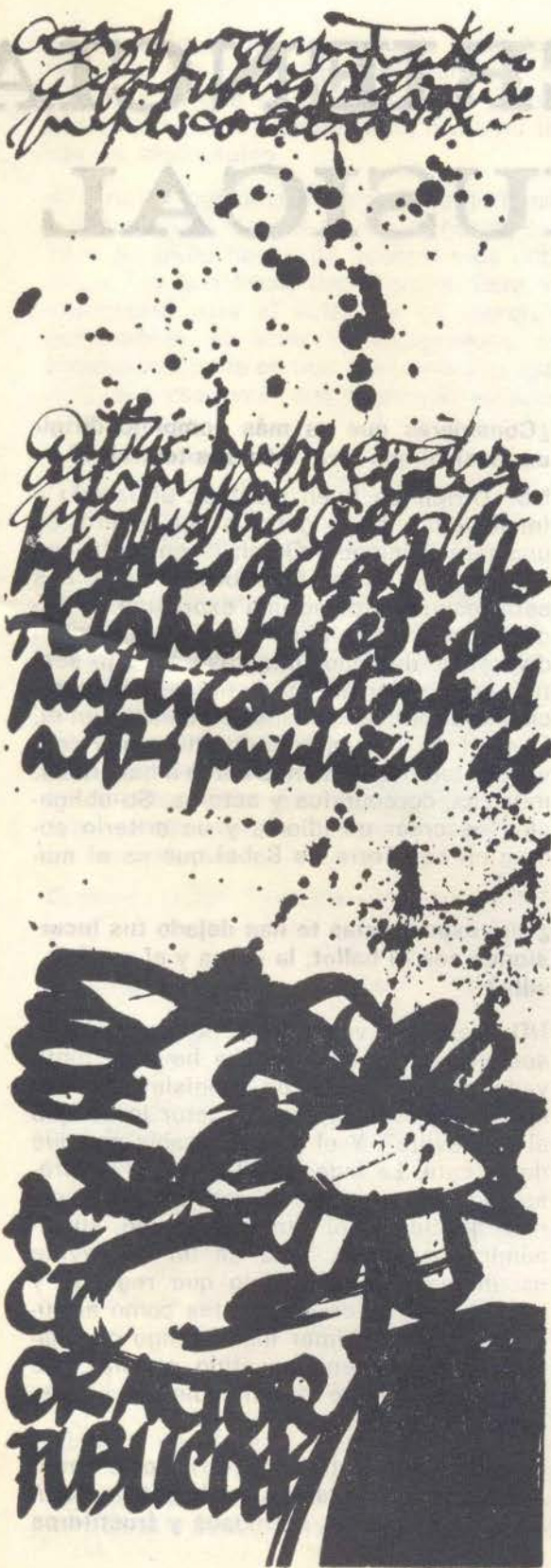
—¿Qué es lo más importante en el teatro?

—El arte. El teatro como componente del arte, como medio de arte. Aunque la mayoría de la gente no piensa así. Yo también escribo, tengo ocupaciones artísticas diversas y es para mantenerme en el arte. Es la búsqueda de diferentes formas expresivas.

Por eso considero tan importante, por ejemplo, que un actor sea capaz de







escribir un texto. El teatro es un oficio y el arte es lo más importante. Se piensa así, cuando se piensa que en el arte lo más importante no es uno mismo.

El punto más importante de nuestra vida artística son nuestros principios humanos. Es muy importante estar muy claro de cuál es la función de uno en el teatro, qué ideas buscas en los actores, qué atmósfera, qué imagen, y conservar entonces un poquito de eso; con apenas un poquito ya eres un hombre noble para siempre.

En los últimos días Horst insiste en algunos puntos ya conocidos. Explica cómo con todos estos ejercicios y otros muchos el actor busca, descubre y trata de acumular material para sí mismo, pues de otro modo sería imposible partir siempre de uno mismo. "Intenten sorprender —aconseja— intenten siempre sorprender. Claro que eso hay que recogerlo de otras partes, de otras gentes. Para eso la improvisación es importante. Y recuerden siempre: abrir es interesante. Abrir es siempre el comienzo. Nos depara algo nuevo. Cerrar es aburrido. Cerrar... es el fin".

El día veintidós llegamos al final de este encuentro. Se trataba de cerrar aquello que ocho días atrás habíamos abierto y sin embargo... ¿se habría equivocado Horst por esta vez? ¿Sería este un final distinto, o sería más exactamente que no se trataba aún del final...?

<sup>1</sup> En las paredes del local donde durante estos días trabajamos intensamente, quedaron también huellas de la aventura. Diversos postulados, principios del trabajo, las fueron colmando de una grafía que intentaba comprender lo efímero del acto teatral. Lamentablemente no se hicieron fotos y no es posible reproducir aquí aquella experiencia. Se trata —como diría Horst— de extenderla en parte, en lo posible, a los muchos interesados. (N. del A.)



# MI EXPERIENCIA EN EL MUSICAL

Eduardo Vázquez Pérez  
Fotos: Roberto Riquenes

Si tuviera que identificar a Nelson Dorr con un rasgo de su carácter, no vacilaría en decidirme por la laboriosidad. Aunque tendría que añadir que, en su caso, esta cualidad va acompañada de una considerable dosis de energía. Si no, ¿cómo explicar la nada desdeñable cifra de ochenta y cuatro puestas en escena en veinticuatro años de trabajo? Bueno, en realidad tampoco se podría dejar de reconocerle cierto grado al menos de audacia, cuando observamos que además de dirigir casi todos los géneros del teatro dramático —en un panorama que incluye desde clásicos como Shakespeare hasta propiciar el primer estreno de autores— tiene en su haber más de una decena de puestas en escena de teatro musical, en géneros tan diversos como la ópera, el vaudeville, la revista y la comedia musical. Además, ha realizado trabajos para danza moderna y ballet, y conocemos su intensión de ¡dirigir un espectáculo circense y una obra para niños!

Es difícil un juicio sobre tales personajes, porque en buena ley su audacia también podría estar impulsada por la ignorancia. Pero el caso es que muchas de esas "aventuras" han concluido con el favor del público y la aceptación de la crítica. Por lo demás, si algunas dudas quedaran sobre su energía, paralelo a ese ritmo de trabajo, recientemente concluyó sus estudios de Licenciatura en Historia del Arte con un trabajo de diploma sobre la comedia musical norteamericana que mereció la máxima calificación.

Entonces, pienso que la suma de estos elementos justifica que me sienta frente a él y le pregunte:

**¿Consideras que es más complejo dirigir un musical que otros géneros teatrales?**

ND: Dirigir un buen musical, utilizando a fondo todas las exigencias del género, es una tarea ciclópea. Quien la enfrenta con éxito puede enfrentarlo todo, y no tomes esta respuesta como una expresión de excesiva valoración. El género exige una gran diversidad de conocimientos y un alto sentido catalizador de las distintas manifestaciones artísticas que suelen reunirse en él. El nivel de lenguaje del director debe vencer tanto a cantantes como a bailarines, músicos, coreógrafos y actores. Su obligación es crear un idioma y un criterio común en esa Torre de Babel que es el musical.

**¿Qué experiencias te han dejado tus incursiones con el ballet, la ópera y el vaudeville?**

ND: Las dos veces que he montado *El sombrero de paja de Italia* he sido motivado por una frase de Stanislavski: "No hay mejor escuela para el actor joven que al vaudeville". Y el maestro sabía por qué decía esto. La ingenuidad con que se presentan las situaciones, las violentas caracterizaciones, el ritmo sostenido, su dinámica particular, todo en un vaudeville es un magnífico ejercicio que regocija y exalta, tanto a los intérpretes como al público, pero en primer lugar, tengo que hablar de su inmenso sentido popular que lo hace fácilmente identificable con el pueblo del cual nació.

La ópera y el ballet son otra cosa. Tanto *Tosca* como la versión para ballet de *Cecilia Valdés* son dos hermosos y fructíferos







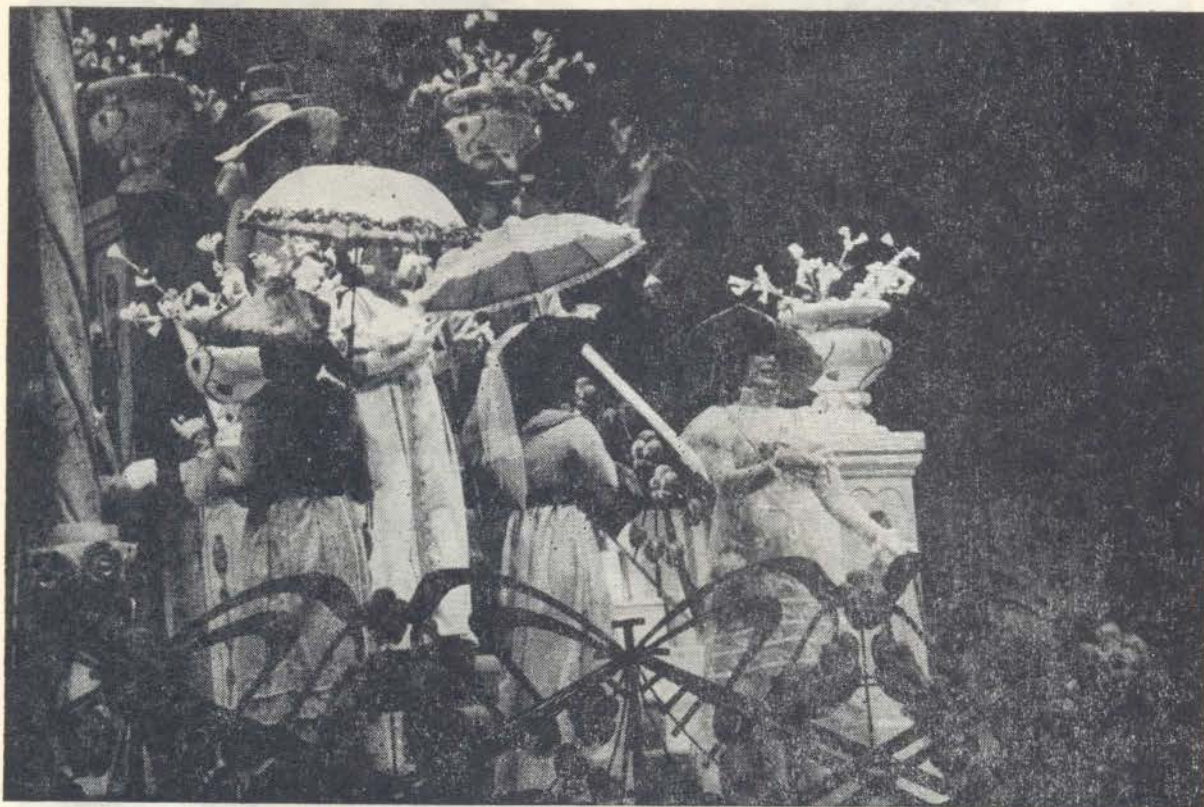
recuerdos en mi carrera. Sus lenguajes son sumamente complejos. En ambos, la música define planteamientos, situaciones, le da el ritmo y el tono a la interpretación. Creo que cuando un director trabaja tanto para obras danzarias como para la ópera pone a prueba sus condiciones rítmicas, su oído musical y su sentido de la dinámica de una manera sutil y práctica.

Tanto han significado para mí estos trabajos que recomiendo a los futuros directores que busquen enfrentarse a experiencias semejantes de las cuales saldrán enriquecidos y prestos a encarar con mayor precisión y firmeza el combate en el teatro dramático y, muy especialmente, en el musical, sobre el cual sienta pautas y da firmes y eficaces armas.

**¿Qué papel le confieres a la música en la estructuración de la pieza de teatro musical?**

ND: En cualquiera de estos géneros la música desempeña un papel principal e integral. Por tanto, entendemos que estamos ante un verdadero musical cuando en él la expresión escénica es igual a la musical. En éstos, el color y la expresión es importante, pero lo es más lo *qué* dice y *cómo* lo dice.

Parecería que todo es sencillo, ¡pero cuántas veces encontramos en la escena canto sin acción, coreografías sin razón de ser! El problema radica fundamentalmente en la falta de identificación del músico con el libretista y la puesta en escena. Una sola idea debe dominarlo todo: el punto de vista que sostiene el espectáculo. A partir de él deberá suprimirse todo lo superfluo. La música para este género debe crearse sobre la base del tono general y el conflicto particular y es en esta función que gana su razón de ser.



● *Mi bella dama, una de las puestas en escena más exitosas de Nelson Dorr.*



**Como director seguramente has tenido que leer muchos libretos de musicales, algunos de los cuales nunca han llegado a representarse. ¿En tu opinión, cuáles son las debilidades que con mayor frecuencia aparecen en los libretos de nuestros musicales?**

ND: En general el problema estriba en la falta de conocimientos sobre el género. El musical debe su complejidad fundamental al carácter interdisciplinario y sintético. Claro está, que esta situación no se resolverá fácilmente. Ante todo, si las debilidades no llegan a la invalidez teatral o significan esencias conceptuales, es necesario representar esos libretos; destacar sus virtudes y estrechar las relaciones entre músicos y escritores. También pueden contribuir a la solución de esta problemática seminarios especializados.

No pretendemos que se "creen" libretistas y músicos para el género pero sí estimular su aparición, lo cual resulta indispensable. En este sentido están encaminados mis principales esfuerzos en la actualidad.

**¿Cuál consideras que es la situación actual en Cuba del intérprete propio de los musicales, o como le llamamos ahora, comediante musical?**

ND: Resulta indispensable la búsqueda afanosa de una formación. Se hace sentir la falta de una escuela que cuente con esa especialidad. Hasta ahora las canteras son el cuerpo de baile y los actores. A veces cantantes que se arriesgan... pero eso no basta.

También hay que insistir que la ausencia de una tradición nos ha conducido a tantas interpretaciones limitadas y subestimaciones. En el período de la seudorrepública el desinterés de los distintos gobiernos por la cultura, una burguesía inculta y entreguista y un pueblo, en su mayoría marginado de su cultura, nos condujeron, entre otras muchas cosas, a la falta de una proyección de la tradición de teatro musical, que por su propia naturaleza es un género tradicionalmente muy costoso.



En esa época surgieron figuras cimeras, pero la tradición no cuajaba y cíclicamente se abortaban estos esfuerzos. Lo cierto es que sólo con el impulso de la Revolución es que hemos ido a su rescate y se han sentado las bases que permitirán la expansión de sus posibilidades motivadoras para nuevas y más amplias creaciones. El gusto del pueblo cubano favorece al teatro musical. Es notable cómo sabe apreciarlo, y muy especialmente cuando expresa lo cubano contemporáneo. Abierto al mundo sí, pero con nuestro rostro.

**¿Consideras que un comediante musical cubano contemporáneo tendrá algo que aprender de los viejos actores del teatro vernáculo?**

ND: Sobre todo, esa preciosa ingenuidad llena de malicia y gracia que tenían nues-



tros viejos actores populares. Sin recurrir a imágenes vulgares y falsamente eróticas, el actor del vernáculo logró con sus espectadores una comunicación verdaderamente envidiable. Ese sentido de la improvisación adecuada, buena cuando se trata de propiciar la comunicación grata y la atención sobre el tema a tratar, mala cuando pretende desvirtuar la obra y contenido y atraer la atención sobre sí mismo o aspectos reiterados y de baja catadura.

De ellos, nuestros jóvenes actores tienen esto a tomar. Lo demás, el tiempo y el desarrollo de la escena contemporánea les ha marcado nuevas pautas a seguir. Cada día es mayor la exigencia, y lo que ayer a nadie se le hubiera ocurrido exigirle a una figura del vernáculo, hoy es natural hacerlo con nuestros comediantes musicales.

**¿A qué crees que se deba el poco interés mostrado por los jóvenes críticos e investigadores por los temas del teatro musical?**

ND: Sin deseo de molestar, y menos de ofender, opino que el principal motivo está en la falta de información y el alejamiento que existe entre estos jóvenes especialistas y los que realizan el género. ¿A qué se debe? A muchos de los aspectos que te he ido mencionando en la conversación. Ellos toman el teatro dramático como esencia referencial y por desconocimiento absolutizan esa referencia.

**Nelson, posiblemente tú seas uno de los directores que más puestas en escena ha realizado en los últimos veinticinco años, pero algunas personas opinan que eres un director convencional. Reconocen en tus puestas oficio, pero se quejan de no encontrar en ellas el asombro renovador. Esto, por supuesto, lo extienden a tu trabajo con el teatro musical. ¿Qué opinas sobre todo esto?**

ND: Veamos cómo puedo darte respuesta. Es la primera vez que alguien me lo dice en la cara así, a boca de jarro. Tampoco había oído el comentario por los pasillos.

Convencional ya va siendo una palabra confusa. Lo convencional se define también a

partir del criterio de lo que consideremos qué es no convencional. Y si lo convencional es lo estable, lo acostumbrado, lo no convencional sería lo no acostumbrado, lo más avanzado, ¿podríamos decir así? Claro que la toma de posición comienza cuando se tiene que decidir en qué radica lo nuevo, lo avanzado, de eso "no acostumbrado".

Jamás me he ajustado a una sola manera de dirigir. Cada puesta en escena mía es el producto de un muy mesurado análisis del texto y el planteamiento esencial del autor. He realizado versiones y adaptaciones en la búsqueda de la actualización del concepto a nuestros principios sociales. Es posible que en mi trabajo aflore el sentido apasionadamente emocional con el cual dirijo el teatro: ni demasiado elucubrado ni fantasioso en exceso. Me gusta que mis puestas canten a la vida, y decir tú y yo me gusta mucho más que el despreciable tú o yo, como diría Brecht.

De todo corazón puedo decirte que en cada una de mis puestas he intentado dar lo mejor de mí. Que a veces pueda notarse alguna falta de información o de vivencia artística de mayor nivel estético, es natural que sea así, por muchas razones. En la medida en que amplíemos nuestros conocimientos y confrontaciones ganaremos en fertilidad artística.

Todo esto de la innovación tiene que ser un hecho natural. Innovar para impresionar no es el verdadero camino de la dirección artística. Cada obra me ha dado la forma que el género y estilo me han trazado. He servido a las obras, no me he servido de ellas.

Los directores somos los máximos responsables artísticos de las puestas en escena, a veces es necesario descubrirnos en las sombras, no somos las *vedettes* de los espectáculos. □



# UNA OFERTA DE AMOR

Fernando Rodríguez Sosa  
Fotos: Juan E. González

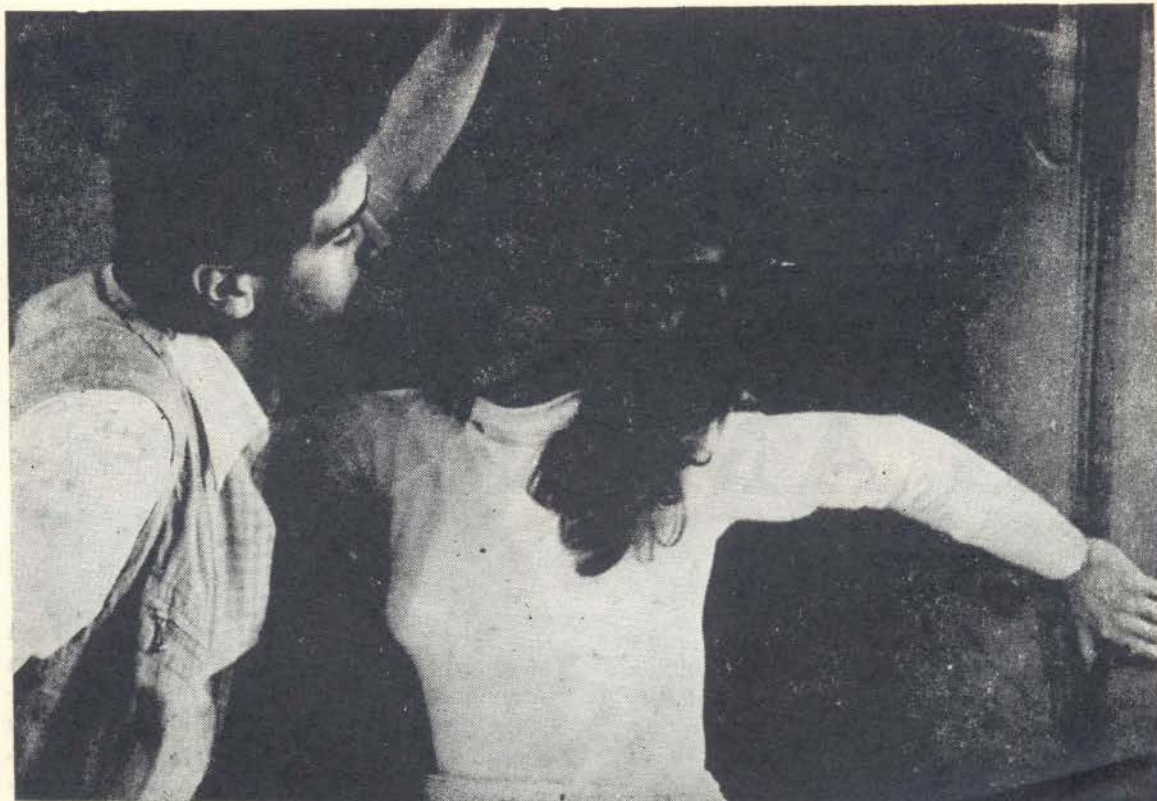
Una obra para reír y meditar. Tal vez esa sea la primera conclusión a que debe llegar el espectador luego de presenciar *Una oferta franca*, basada en la pieza *En un recodo del Danubio*, original del húngaro Ferenc Karinthy, presentada en el Salón Ensayo de la Casa de la Comedia, en versión y dirección de Francisco Garzón Céspedes. Este es un espectáculo diferente. Por va-

rias razones. La primera, por el alto y puro mensaje del texto en sí mismo. Se trata de una anécdota contemporánea, desarrollada en una sociedad socialista, en que dos jóvenes se encuentran por azar y establecen, también por azar, un contrapunteo de sentimientos y situaciones que se convierte, en definitiva, en un canto de esperanza.

● Magaly Agüero y Carlos Medina.







● Medina y Arminda de Armas.

Porque la historia narrada no es una historia feliz de principio a fin. Es tan contradictoria como la vida misma. Con sus aciertos y sus errores, con sus éxitos y sus frustraciones. Pero es, sin dudas, una historia en donde late la confianza en el hombre. Es como un homenaje al verdadero amor, a la real necesidad de la pareja de escalar montañas y conquistar nuevas auroras.

Más si interesante es el planteamiento teórico de esta obra, no menos atractiva resulta su puesta en escena. Concebida como un trabajo modular, en un montaje de novedosas y enormes posibilidades de experimentación, se logran ocho variaciones de la misma pieza, gracias a un juego escénico que hasta llega a superponer a dos parejas de actores en una misma función.

Lo nuevo, lo llamativo, resulta, a partir de las lecturas del director, la lectura que haga el espectador. Sin alterar el libreto, al detener en determinados momentos la acción para intercambiar los actores, se produce una ruptura, un cierto distancia-

miento que provoca un reanálisis de situaciones y aptitudes. Es una sutil transformación de las intenciones lo que se produce. Como si cambiara, no el paisaje sino el ángulo desde el cual éste es observado.

Los actores, a pesar de sus diferentes formaciones y experiencias, asumen con coherencia y rigor su trabajo. No existen desniveles notables en la actuación, lo cual demuestra una precisa y exigente dirección. Hay, sin embargo, distintas formas de dar vida a los personajes. Arminda de Armas, por ejemplo, resulta una camarera menos dramática y decepcionada que la de Magaly Agüero. Francisco García, por su parte, presenta un cliente menos irónico que el de Carlos Medina.

*Una oferta franca* es, como decía al principio, una obra para reír y meditar. Una obra de éstas que dejan un recuerdo agradable. Porque habla el lenguaje de cualquier época y de cualquier lugar. Porque habla de un sentimiento permanente y universal. *Una oferta franca*, una oferta de amor. □



sobre

## «Una oferta franca»

Ileana Diéguez

La dramaturgia socialista europea de vez en vez ha hecho su aparición en nuestra escena: *Los días de la Comuna*, *El carillón del Kremlin*, *Los amaneceres son aquí apacibles*, *Valentin y Valentina*, *Reacción en cadena*, *Comedia a la antigua*... Y en todo los casos, más allá de los logros escénicos, ha dado muestras de sus altos valores estéticos y humanos.

A este repertorio viene a sumarse ahora una obra representativa del teatro húngaro contemporáneo: *En un recodo del Danubio*, de Ferenc Karinthy, incluida dentro de las cinco que conforman el volumen *Teatro húngaro*, recientemente publicado aquí por la editorial Arte y Literatura.

*Una oferta franca* es el título de la versión realizada por Francisco Garzón Céspedes en la primera temporada del Salón Ensayo de la Casa de la Comedia. El texto original ha sido adaptado a nuestro medio y realidades liberándolo de momentos que respondían a sus peculiaridades históricas y sociales y, en otros casos, precisando posiciones ideológicas.

La manera en que se decidió titular la versión denota el profundo espíritu de humanismo y entrega que el montaje enfatiza. Incluso, conservo la impresión de no haber asistido al estreno de una puesta en escena; al menos, no en ese sentido ceremonioso con que a veces se producen los estrenos teatrales. Aún cuando se reconoce que son varias ya las experiencias en nuestro medio de hacer teatro fuera de los recintos tradicionales. Pero hay algo de particular en la atmósfera de esta oferta, en la que tiene mucho que ver el espacio y el entorno. De pronto, en el casco histórico de La Habana Vieja, aparece también un salón para la experimentación, pa-

ra lo nuevo, donde un director pone en práctica sus investigaciones sobre el trabajo "modular" en el teatro.

Se trata de ocho módulos que ofrecen la posibilidad de ocho funciones distintas. Es decir, ocho variaciones o concepciones de un mismo problema que surgen a partir de la experimentación escénica: cuatro, resultantes de las diferentes interpretaciones realizadas por los cuatro actores que representan los dos personajes, y otras cuatro que emanan de las distintas variantes o combinaciones de parejas.

Pero no sólo se trata de montajes diversos que se desarrollan de manera lineal. Sino que es un trabajo de profunda indagación, desarrollado a partir de interrelaciones y continuas sustituciones de un actor por otro en medio del hecho teatral.

Uno de los aspectos más interesantes reside en las serias exigencias que plantea el trabajo de actuación. Aún más tratándose de una dramaturgia de bruscos puntos de giro, en los que abruptamente se pasa de una situación de ligero humor a otra de embarazosa tensión. Aquí el actor se ve precisado a ejercer el mayor dominio de sus técnicas no sólo en la escena, sino para mantenerse en "situación" cuando como espectador espera dentro del público el momento de la sustitución.

Sin embargo, estos actores que por primera vez se enfrentan a este método de trabajo modular, logran dignos resultados en sus creaciones. Sobre todo, teniendo en cuenta que son ellos quienes llevan el peso de una puesta de tono tan confidencial, tan liberada de espectacularidad o rebuscamientos escenográficos. En tal sentido la escenografía —también construida por módulos, esencialmente funcional— y



el vestuario —donde prevalecen los blancos— fuera de toda significación naturalista reafirman el carácter experimental de este montaje.

Como sistema de trabajo y como espectáculo, hace nuevas demandas a las capacidades receptoras del espectador, a la vez que rompe convenciones y exige un mayor contacto con el suceso teatral. Los módulos resultan unidades independientes en cuanto permiten una lectura de la obra. Pero desde el punto de vista de la concepción del actor, un módulo resulta el complemento del otro. Una sola función es sólo el acercamiento a uno de los niveles de interpretación, a una de las concepciones escénicas. En medio de la atmósfera intimista que exhala la puesta, de las complejas situaciones que se van desa-

rollando y de la apasionada entrega de los actores, las continuas sustituciones que se suceden resultan elementos distanciadores. Ellas son, sobre todo, expresión de una propuesta del director: la posibilidad de que esos personajes pueden ser de pronto cualquiera de nosotros. Y de alguna manera lo son por la humanidad y veracidad que proyectan. Principalmente porque son los protagonistas de dos soledades que fortuitamente se encuentran para armar una vida distinta, esa que todos buscamos cuando tratamos de construir nuestra pareja. Porque son vulnerables, están llenos de errores y de pequeños actos de heroicidad cotidiana que son los más difíciles y comunes. Y por la fe profesada en las capacidades humanas que todos llevamos dentro y el deseo de vida que nos comunican. □

● *Francisco Garcia y Magaly Agüero.*





# CINCO DIFICULTADES PARA ESCRIBIR BUEN TEATRO

Rine Leal

Primera dificultad:

## **concepto y clarificación del conflicto como principio unificador del drama**

Se escamotea, evade o enmascara el conflicto, no se presenta con claridad, bien por que el autor ignora (consciente o inconscientemente) los principios y regularidades del conflicto, o bien porque el dramaturgo teme llevar el conflicto dramático a sus consecuencias lógicas. En ocasiones tropiezo con obras en que el autor quiere trampear con el conflicto, con el resultado de que la obra deja de ser dramática para convertirse en lo que Artiles llamó "una obra escrita con diálogo" y no una "obra escrita con conflicto, pugna, contradicción". Eso es lo que nos separa de lo narrativo, de la literatura.

Se ha hablado que ahora el conflicto no puede ser igual que a finales del siglo XIX (Ibsen), pero lo que sucede es que ahora el conflicto se expresa mediante recursos distintos, *pero no desaparece*. No se trata de expresarlo a través de la pirámide de Freytag, pero bien que se haga en forma lineal, circular, en espiral, como se quiera, el conflicto siempre tiene que existir. Es-

toy seguro que si preguntáramos a los autores cuál es el conflicto central de sus obras, discutiríamos en extenso, porque en ocasiones el propio dramaturgo ignora este principio fundamental del teatro. De esta forma se comete el pecado original de la dramaturgia.

Segunda dificultad:

## **la acción y su estructura**

Como el conflicto se desarrolla a través de acciones dramáticas de forma creciente, la no clarificación del conflicto produce inevitablemente (y es una ley dramática) la no clarificación de las acciones, su desarrollo o crecimiento irregular, su retroceso, su detención, o lo que he llamado en mis clases, su *zona de silencio*. La obra entonces no avanza, reitera sus acciones, produce episodios que sobran, lo que diferencia el suceso —como elemento conflictivo— de los incidentes, la anécdota, o la simple actividad escénica. Al mismo tiempo, estas acciones crean su propia estructura interna, lo que podemos calificar como un principio o regularidad dramática. Existe la estructura externa —actos, escenas, cuadros— que en muchas ocasiones



está creada por el editor (como en el teatro ateniense, o en Shakespeare) o por el director al situar el telón o intermedio donde le place o gusta, pero no es a esa estructura externa a la que me refiero, pues en el fondo no le concedo gran importancia. Prefiero insistir en la estructura interna, orgánica de la obra, y sus acciones, ya que debe existir una correspondencia entre la estructura externa y la interna, lo que nos llevaría a otro principio dramático: la estructura externa está determinada por la interna, y no al revés, como muchos creen.

Tercera dificultad:

#### **movimiento escénico y diálogo**

He escuchado expresiones como que "el movimiento escénico dificulta el desarrollo del conflicto", o que "el diálogo impide la marcha de la acción", pero prefiero ver esta dificultad al revés, pues es el conflicto a través de las acciones estructuradas en forma orgánica y no mecánica, el que determina el movimiento escénico y el diálogo. Tanto uno como el otro no son sino plasmaciones del conflicto a través de imágenes escénicas y del plano textual. Cuando hablo de imágenes escénicas no elimino la palabra, que para mí es también parte de la imagen, es una imagen en sí misma. Me refiero fundamentalmente a la expresión de la acción por medio de los recursos expresivos de la escena. Y cuando hablo de diálogo, no pienso en su naturaleza externa a lo que se refería Dorr cuando lo dividió en tres formas o expresiones, sino que lo más importante es que el diálogo exprese acción, ya que la palabra en el teatro es esencialmente *acción*, y por lo tanto no importa lo bello o literario que se escriba, sino que lo fundamental es que represente acción. Y si la acción, o la cadena de acciones para ser más exacto, es débil y su desarrollo creciente deficiente, el diálogo lo será por igual. De la misma manera que Stanislavski sentenció que el actor no actúa el texto sino el subtexto, podemos establecer que el diálogo no expresa literatura sino el conflicto en términos de acción.

Cuarta dificultad:

#### **ausencia de perspectiva**

Cuando el dramaturgo crea un conflicto que se realiza por medio de personajes con un objetivo fuertemente delimitado y a veces me encuentro con personajes sin propósitos claros o con tendencias al irracionalismo, o a la no comprensión de sus objetivos tiene que tomar partido entre las fuerzas en pugna. Esto conduce al superobjetivo, a la idea dominante, a la tesis, al mensaje, a la tendencia, o como prefieran ustedes llamarle. Muguercia recordó a Engels en su célebre carta a Miss Harkness, pero lo fundamental es establecer que tiene que existir la tendencia, el compromiso. He descubierto obras en que el autor parece decir una cosa y adoptar una perspectiva ante el conflicto, pero su cadena de acciones dramáticas, el desarrollo orgánico, lógico, dialéctico de su conflicto, lo lleva por otro camino, lo traiciona, porque la obra de arte llega a alcanzar una especie de autonomía que se rige por sus leyes internas y no por el deseo del creador, so-





bre todo si éste ignora dichas leyes. Es como si sometiéramos la obra al lecho de Procusto.

Quinta dificultad:

### tipificación de lo atípico

Cuando se carece de perspectiva frente al conflicto, se puede llegar a tipificar lo atípico. Volvemos una vez más a Engels cuando hablada de "caracteres típicos en situaciones típicas". Por aquí se puede llegar a una evasión de la realidad, a un falso realismo que es en el fondo costumbrismo y/o superficialidad. Y no hay que confundir lo típico con lo mayoritario, del mismo modo que Brecht separa lo popular de lo masivo, sobre lo que me gustaría meditar en algún momento futuro. A su vez, la tipificación correcta nos lleva a presentar las causas que originaron el conflicto y determinan la conducta de los personajes. No es necesario mostrar las causas en la escena, hacerlas explícitas, pero el autor debe conocerlas y hacerlas implícitas en sus acciones. De lo contrario, la obra carecerá de perspectiva, y su significado se hará

confuso, ambiguo. Creo que a veces huyendo del espectro del maniqueísmo caemos en la trampa de lo atípico. Y no es necesario confundir lo unívoco con la polisemia. El paso de los clásicos como Shakespeare es revelador: sus obras son unívocas en su significado histórico, eran totalmente claras para sus contemporáneos a quienes se dirigían, pero su interpretación es infinita, produce innumerables planos de lectura, están siempre abiertas al espectador de todos los tiempos. Tal vez esa sea su grandeza como dramaturgo... y su enseñanza. Hay que tener presente lo que nos dice el autor, su perspectiva o tendencia, y los medios expresivos de que se vale —múltiples como la naturaleza— para plasmar su conflicto, pero siempre obedeciendo a los principios, regularidades y leyes del drama.

Y si comencé parafraseando a un gran poeta con sus *Cinco dificultades*... , terminaré con otra paráfrasis, pero esta vez de un poeta de nuestra lengua, cuando dijo aquello de "Escribir para el pueblo, qué más quisiera yo" y concluiré "Escribir buen teatro, qué más quisiéramos nosotros". □



# TANTEOS O DESORIENTACION

Vivian Martínez Tabares

Treinta autores teatrales de todas las edades, tendencias y niveles de desarrollo profesional acudieron a la primera edición del Encuentro nacional de dramaturgos, convocado por la delegación de la UNEAC y la Dirección provincial de Cultura de Camagüey. De haber asistido tres de los grandes: Estorino, Héctor Quintero y Albio Paz, y unos pocos más jóvenes que no pudieron abandonar las funciones más inmediatas en procesos de montaje, la representatividad habría sido absoluta, la presencia unánime más que representativa.

No obstante, la muestra fue bien fructífera como ocasión de análisis de nuestra literatura dramática más reciente: se avizoraron tendencias, se reafirmaron trayectorias individuales o se rectificaron criterios sobre este autor o aquél; catorce dramaturgos leyeron y propiciaron el debate de sus últimas obras y otros dos —Paco Alfonso y Justo Esteban Estevanell— fueron homenajeados en conversatorios y lanzamientos de libros nuevos. Una amplia participación de críticos, directores artísticos, profesores y alumnos de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte enriquecieron el intercambio, en un clima de discusión siempre profunda y siempre fraterna.

Si después de oír las obras —unas conocidas, otras nuevas y algunas sobre las que necesité volver— y seguir atentamente el debate, tuviera que resumir y formular el estadio en que se encuentra la dramaturgia cubana actual, diría —opti-

mista— que en un complejo proceso de tanteos, o —con menos ardor— en un trance de desorientación.

No es difícil descubrir entre los autores nuevos un afán de elevar a la escena problemas y contradicciones con los que nos enfrentamos cada día pero muchas veces falta aún el catalizador, la habilidad de la presencia activa y sensible del artista que capte esencias, las sintéticas y traduzca en lenguajes propios para la representación teatral. O entre los que conocen mejor el oficio de expresar un conflicto en diálogos, la simplificación de los problemas; la selección temática abortada en un tratamiento fallido; la mirada que se aleja en dirección tangencial de la esencia. Pero una conclusión así no recoge la verdadera gradación de fenómenos en uno y otro sentido. Aunque se le parece, el conflicto no es sólo entre voluntad de hacer sin saber cómo y dominio del cómo sin objetivar el qué. Veamos.

*La historia de un soldado desconocido*, de Ignacio Gutiérrez, abrió las lecturas. Basada en la novela de Pablo de la Torriente Brau *Aventuras de un soldado desconocido cubano*, toma de aquella cierta estructura narrativa y le impone el recurso del teatro dentro del teatro para facilitar al actor la posibilidad de desdoblarse y establecer un fraccionamiento de la actuación, según Gutiérrez, a partir de experiencias de Peter Brook. Es interesante la posibilidad de juego formal que se establece cuando un personaje se desdobra en dos actores —en algún sentido me



recuerda otros títulos latinoamericanos contemporáneos para dos personajes— y el dramaturgo expresa dos puntos de vista diferentes, incluso contrapuestos, pero la carga de historia contada y el modo de hacerlo escamotean al texto los posibles vínculos con el presente y la eficacia de los personajes en el sentido de su contemporaneidad. La obra queda más como un proyecto para dirección, y aún así, se siente un poco tardía y superada por otros experimentos.

Rafael González también partió de la narrativa al escribir *Observando a Elena*: la novela *Un amor en La Habana* de David Buzzi fue la raíz, alimentada con elementos extraídos de una investigación sobre los estudiantes que realizara el Teatro Escambray.

El autor de *Molinos de viento* se propuso aquí develar los mecanismos de una medida arbitraria e injusta que se toma contra una profesora, por criterios estrechos,

machismo, celos profesionales, etc. Pero el resultado, el argumento, se aparta de esa lectura por un propósito libérrimamente abarcador, que mezcla de modo arbitrario unas líneas temáticas y otras: las dificultades del trabajo cultural en las escuelas en el campo; los patrones de formación del gusto; las relaciones profesor-alumno y de los maestros entre sí; las deficiencias de algunos educadores... La estructura se fragmenta pero no engrana y algunas intenciones de crítica se vuelven contra el autor: cuando quiere satirizar laseudoliteratura y el lenguaje propio de este —¿género?— se adueña de los personajes, o cuando quiere revelarnos a Elena como una mujer llena de frescura y sin embargo habla en consignas. Un crítico acertó cuando dijo que la obra abundaba en contexto pero le faltaba un texto, un propósito claro. *Observando a Elena* necesita síntesis y una definición que encauce la verdadera esencia, el pun-

● Eugenio Hernández y Maité Vera.





to crucial que descubra más acción que la postura contemplativa que enuncia el título.

*Posible historia de amor de Francisco Fonseca y Un juego bajo las estrellas* de Carmen Duarte giran también en torno a la problemática de los estudiantes en el campo. La primera alerta sobre los jóvenes que, movidos por juicios equívocos acerca de la moral y por falta de madurez, abandonan los estudios y se incorporan al trabajo sin estar preparados profesional ni socialmente para ello. Sin embargo, este conflicto de actualidad y proporciones alarmantes, no está sino apuntado hacia el final de la pieza; el primer acto alude a las relaciones entre los jóvenes y al papel de las organizaciones estudiantiles y políticas en su formación integral. Fonseca tiene en sus manos el germen vivo de dos obras que reclaman un camino independiente.

Carmen Duarte se vale de la analogía para recrear un suceso real ocurrido en un preuniversitario en el campo. El mundo de una juguetería, un titiritero, juglares, un payaso, un hada y Pinocho, entre otros, reproducen la situación y los caracteres en un derroche de imaginación y talento que no logra, paradójicamente, trasladar el sentido verdadero de la realidad al mundo alegórico. Faltan a veces las causas —¿por qué los juguetes no quieren sembrar?—, o se resiente el símbolo mismo —¿por qué la acción "real" de sembrar se coloca en el otro nivel de la fantasía trasplantada mecánicamente?—. El sentido final de la obra es ambiguo y necesita precisar algunas claves, imprescindibles para la comprensión del espectador.

*El ituto* de Gloria Parrado se apoya en un personaje real, en extremo contradictorio y peculiar —santero, trabajador de la salud, supersticioso, actor frustrado, automarginado— para otorgarle una categoría de tipicidad imposible de sustentar. La historia de Reymundo y su pensamiento oscurantista se va contando en dos planos: uno, a partir de la ceremonia de santería de su muerte hacia atrás, en medio del ambiente familiar y del barrio; y el

otro, desde su error en el hospital, que desata el conflicto, al querer ofrecer una "muerte en paz" a un enfermo con una obra espiritual de agua bendita. Gloria Parrado quiere alertar sobre las consecuencias de la ignorancia y la superstición, y contraponerle el pensamiento científico a través de la medicina, pero la ausencia de causas que expliquen de modo coherente la formación de Reymundo y una serie de datos maquinalmente traspolados del caso real, rompen las perspectivas del drama.

Lázaro Rodríguez llevó al encuentro una comedia de equívocos, llena de buen humor y de imaginación para propiciar la risa. *El acompañante* se inscribe en una línea sainetera de la producción de Lázaro junto a *Caliente, caliente que te quemas* y *Le traquetea, compay* y que sin ser la

● José R. Brene.





vertiente de mayor calidad en su trabajo, al nivel de *Los hijos* o *Río alto*, sí se convierte en un complemento interesante y válido en la crítica de costumbres y comportamientos incorrectos del hombre en nuestra realidad, a partir de la perspectiva de la cultura campesina.

*Intento de asesinato* de Carlos Torrens falla desde el comienzo por una desacertada selección del tema. La obra —esta vez sin contexto— se apoya en dos situaciones de triángulos amorosos paralelas y relacionadas entre sí; diálogos triviales que expresan poca teatralidad y un lenguaje naturalista, en tanto valor de significado, y de poetización fallida que lo hace antinatural en la forma. Una *anágnorisis* por objeto a través de una foto con dedicatoria amorosa y las incongruencias de las relaciones entre los caracteres hacen de la pieza una muestra escabrosa de la dramaturgia de la inconsistencia.

Esther Suárez anunció *¡Cuidado, vuela!* como una obra en pleno proceso de creación, pero aún a ese nivel la autora tiene que definir dramáticamente qué se propone. Una pareja de jóvenes inicia una relación amorosa que tratan de salvar del tedio, de la convencionalidad, del empobrecimiento espiritual mutuo a que conduce la rutina. De la primera escena a la trece se exponen estas circunstancias, en la última de ellas aparece un motivo de incomprensión entre los dos y luego la muchacha intenta asirse a un viejo compañero de estudios. En la escena quince y final se produce abruptamente la ruptura: se quieren, pero han dejado de hacerlo de esa forma peculiar que los había unido y quieren ser consecuentes con ellos mismos. El propósito se convertiría en una hermosa lección de honestidad si la historia fuera auténtica, pero se queda en el enunciado porque carece de los móviles más profundos, desconocemos los motivos para que este amor se agote.

*Cosas de mujeres* de Maité Vera se ubica en un plan agrícola donde coinciden ocho mujeres en un trabajo voluntario de fin de

semana. En medio del campamento y ante la inminencia de mal tiempo, afloran resentimientos entre algunas de ellas alrededor de rivalidades en el desarrollo profesional o de una experiencia de adulterio. Maité revela habilidad en el manejo del diálogo y en la caracterización de los personajes, cada uno con vida propia y con un dibujo consecuente. Se percibe un conflicto central de Mónica, la directora del plan, consigo misma, al tratar de actuar correctamente, en el que confluyen los otros para impulsarlo, pero la trama necesita profundidad; la autora tiene que superar un universo demasiado doméstico para lograr mayor fuerza y que la base de ideas, expresada en el argumento, trascienda el marco anecdótico.

Elementos de la picaresca comunes a su obra total están presentes en *Perpetua y la cooperativa* de José R. Brene. El autor de *Santa Camila...* elige moldes tradicionales para centrar el conflicto entre Perpetua —suerte de Penélope criolla— y sus cinco pretendientes que se la disputan para adueñarse de la tierra. A pesar del título la cooperativa no es sino telón de fondo y elemento central del segundo acto, suprimible sin que el eje verdadero se lesione. El apego de Brene al diálogo naturalista y a ciertos tonos obscenos en pos de la risa, exigen una labor de poda que sintetice y concentre a Perpetua, sus cinco pretendientes y la tierra en un producto con valores artísticos genuinos.

Francisco Garzón Céspedes continúa su línea de obras para pocos personajes con *Los trapevistas feos*. El y Ella se encuentran en la sala de espera de un consultorio médico. Tienen mucho en común: cada uno arrastra un conflicto vital consigo mismo por creerse culpables de desgracias ajenas irreversibles, y cada uno padece en grado avanzado una enfermedad incurable... aunque al inicio no todo se sabe. Poco a poco el diálogo va del usted al tú y los personajes comienzan una relación complementaria a la par que el autor nos descubre cada resorte de la trama, profundamente humana, pero no siempre expresada en un lenguaje de eficacia comunica-



tiva por el uso de términos y modos no frecuentes en el lenguaje hablado. La solución de las contradicciones está dada en la unión de la pareja, y entonces tengo que preguntarme: en un caso como éste ¿sólo se puede recibir ayuda de otro en similar situación?

El estudiante de dramaturgia Salvador Pérez leyó la única obra para niños llevada al encuentro, *Galápago*, una pieza que se destaca por su sencillez y por un logrado aliento poético en un argumento que alude al afecto filial y a las preocupaciones ecologistas, a través de un pequeño animalito. Me atrevería a pedir aún más a Salvador, con todas las posibilidades de su carrera en ascenso, y a sensibilizarlo con una carencia de los textos teatrales para niños en Cuba: la presencia del personaje humano, que acerque al pequeño espectador a la realidad otra del teatro.

He violado deliberadamente el orden de las lecturas para referirme al final al texto más terminado y mejor acogido: *El esquema*, de Freddy Artiles. Asombrosamente farsesco, un autor que había transitado hasta entonces por la vía más realista —incluso demasiado a veces— es quien logra situarse a la vanguardia de la confrontación con una obra crítica, audaz y satírica contra los mecanismos absurdos que el hombre en nuestra sociedad de tránsito crea para cumplir formalmente una meta. La estructura en dos actos soluciona de modo adecuado la composición, que recorre la trayectoria de un decreto erróneo —*La bajada y La subida*— a través de niveles y comisiones con personajes cuya silueta "en blanco y negro" se repite cada vez en un papel diferente. *El esquema* cuestiona, alerta, y al mismo tiempo hace sonreír o desata una carcajada.

Después de intentar una reflexión más particular y consciente de que he adelantado juicios, de alguna manera absolutos, sobre obras no estrenadas y susceptibles de un replanteo, descubro que en casi cada párrafo de mi escueto análisis asoma un "pero", mas no puedo aferrarme a una calificación sumaria. La diversidad de opciones, intereses, puntos de vista y estilos es amplia.

Y no todos los defectos ni todas las virtudes salieron a la luz en esos pocos días. Ocurre a veces que se elige un tema interesante y dentro de él un conflicto dramáticamente fuerte, y que cuando avanza la anécdota y con ella, su desarrollo, la eficacia se esfuma por un tratamiento epidérmico y simplificador. Problemas como las dificultades de la vivienda, la función social del artista, las relaciones matrimoniales y la incorporación activa de la mujer a la sociedad, por citar algunos, han quedado a medio camino en obras de esta época. Y cuando esto ocurre no basta el oficio —si es que está presente—. Tampoco nos podemos conformar con una idea audaz, llevada hasta sus últimas consecuencias sin una forma de expresión del mismo valor. No puede renovarse la faz de la escena con naturalismo chato ni con experimentos a ultranza. Aparecen también perspectivas erróneas sin una base conceptual adecuada. Muchos autores declaran que sus obras están destinadas al público joven y creen que es suficiente colocar uno, dos o un grupo de muchachos en escena, pero si el punto de vista que prima, la óptica no es la de los jóvenes —léase la más activa y audaz— se trata de una pieza con jóvenes y nada más. Del otro lado, autores más nuevos ven en la juventud una representación de ingenuidad —que no frescura— y entusiasmo superficial que refleja con palidez su esencia legítima, viva desde Romeo, Julieta, Antígona, Laurencia, Hernani, hasta Cordelia, Juanelo y el miliciano Lorenzo, mucho más cercanos.

La ocasión de discutir nuevas obras que se abrió en Camagüey debe convertirse en práctica sistemática. Es la vía más eficaz para meditar acerca del repertorio que crece y un lugar especialmente propicio para el desarrollo de los autores y el movimiento teatral en su conjunto, donde germine un clima creativo de exigencia mutua y donde coexistan títulos de sólida factura y proyectos en tanteo abiertos a la opinión. Faltan por leer otras obras nuevas: *Confrontación* de Nicolás Dorr; *Provincia* de Fullea; *Lazarito caso cerrado* de





● En un debate Abraham Rodríguez. A su lado Michaelis Cué y Justo Esteban Estevanell.

Yulky Cary; *Parodia* de Jesús Gregorio; *En cuerpo y alma* de Alejandro Iglesias; *La hoguera* de Carlos Celdrán; *Examen final* de Armando Correa; *Un día, la vida* de Juan Carlos Martínez; *Siluetas* de Lira Campoamor... Su análisis puede arrojar nueva luz sobre este debate y ganar para la escena nuevos autores.

Los dramaturgos necesitan ahondar en el conocimiento de la realidad cubana contemporánea, estudiar los procesos y calar más allá de la evidencia fenoménica. Qué pasa cuando la conciencia del hombre responde con manifestaciones de la ideo-

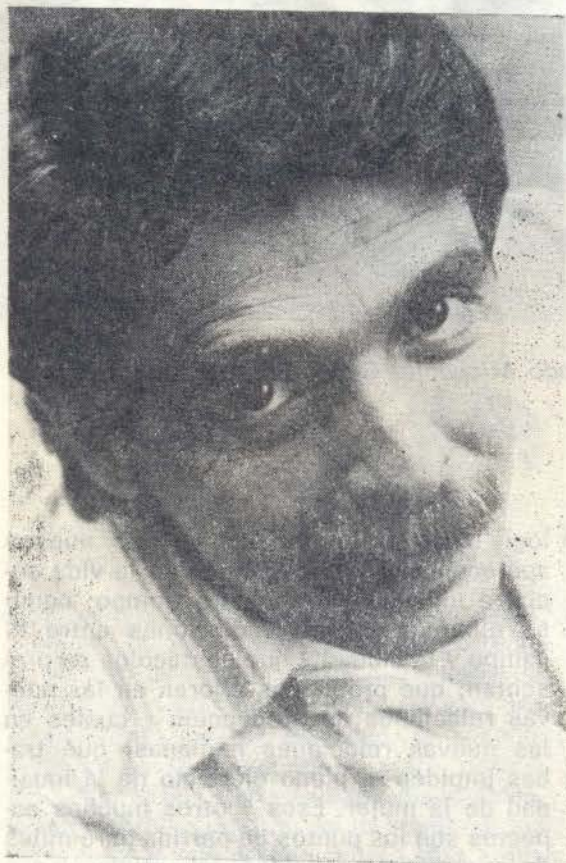
logía del pasado; cuáles valores nuevos aparecen en la problemática de la vida social e individual de nuestro tiempo; cómo se eliminan las contradicciones entre el campo y la ciudad y qué obstáculos se presentan; qué problemas afloran en las nuevas relaciones de producción y cuáles en las nuevas relaciones humanas; qué trabas impiden el pleno ejercicio de la igualdad de la mujer. Esos y otros muchos aspectos son los puntos de partida para miles de argumentos surgidos del reflejo vivo y dinámico del artista, que revele la raíz de los procesos por medio de otras tantas formas y lenguajes. □



# CON PIE FORZADO II

Erena Hernández

Fotos: Roberto Riquenes y Juan J. Vidal



**Salvador  
Fernández**



**Carlos  
Veguilla**



Tomado como pie forzado la Cuatrienal de Diseño Escenográfico, de Vestuario y Arquitectura Teatral que se celebra en Praga, Tablas publicó un reportaje donde se escucha la opinión de cuatro diseñadores escenográficos acerca de ese evento, y sobre aspectos fundamentales de su trabajo —la formación, de recursos materiales, los talleres, la información, la crítica especializada... además de sus concepciones de lo que debe ser esta disciplina. A sus voces se unen en esta edición Salvador Fernández y Carlos Veguilla.

Salvador trabaja en el Ballet Nacional de Cuba desde hace dieciocho años. Sus inicios fueron en el Conjunto Dramático Nacional, luego en Teatro Estudio y por último en el Conjunto Folklórico Nacional. Entró en este campo después de haber estudiado arquitectura durante tres años. También tomó un curso de diseño con los profesores checoslovacos L. Vychodil y L. Purkyňova, en La Habana, y realizó estudios de especialización en Praga y Bratislava durante un año. Ha realizado la escenografía y el vestuario de más de cien puestas, entre obras teatrales y ballets. Su labor lo ha llevado a más de veinte países. Posee la distinción por la Cultura Nacional, del Ministerio de Cultura, y obtuvo premios en 1982 por sus diseños para Hamlet y Danzas de carácter, en un concurso de la UNEAC y en el Festival nacional de escuelas de ballet y danza, respectivamente. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, e impartido varios cursos de diseño teatral, el más reciente en Nicaragua, hace dos años.

Carlos Veguilla estudió diseño escenográfico en la Escuela Nacional de Artes Aplicadas. Ingresó en el grupo de teatro Cubana de Acero en 1980; pero su labor se ha extendido a otros colectivos como Pinos Nuevos, Escambray, Primera graduación del ISA y Graduados de la ENIA. En ese año obtuvo premio al más funcional diseño escénico, con uso racional de los recursos materiales, concebido para la obra Presencia, durante el Festival de Teatro de La Habana de 1980. En el de 1982, su diseño de Huelga fue premiado por la Brigada Hermanos Saiz.

Veguilla ha participado en todos los talleres nacionales de Teatro Nuevo, y en el Primer Taller Internacional del Instituto Internacional de Teatro. Ha realizado giras a Nicaragua, México y al Festival de Teatro Latinoamericano de Nueva York, con el grupo Cubana de Acero.

Salvador Fernández habla con la convicción de quien está seguro de lo que dice. Haría creíble cualquier idea loca, por el apasionamiento que pone en su forma de expresión. El cree que es por temperamento; no sé si será por eso o porque hablamos de diseño escenográfico. Cuando le mencioné los aspectos que me interesaban tratar con él, el encuentro se convirtió en una especie de soliloquio. Duró unas dos horas y, al cabo de ese tiempo, de pronto paró en seco alarmado por tanto dicho.

—La Cuatrienal de Praga —dijo—, es el evento más importante que se realiza en el campo del diseño escenográfico. Eso implica que se "prepare" cuidadosamente lo que se va a enviar: diseños, planos, maquetas... Es lo correcto (si no hemos tenido las condiciones para hacer una presentación de calidad es por culpa de nosotros mismos), pero, aquí creo oportuno aclarar algo: el escenógrafo no es un artista plástico, en el sentido de que su obra no es para exponer en un museo o en una galería; su producto no está en el papel, sino en el escenario, en relación con el espacio, la luz... y todos los demás factores que intervienen en una puesta. De ahí que entienda que exposiciones como está son importantes como confrontación, pero las rechazo por formales. He visto diseños buenos que corresponden a puestas malas, y también el caso inverso. Y es que el diseño que hace un escenógrafo es para trabajar, para que vaya al taller y la costurera lo haga... Nosotros somos hijos de un arte efímero —todo lo que sea escénico lo es: ballet, danza, teatro—. Cada puesta tuvo su diseño y fue un hecho artístico como tal; esos diseños creados para ese momento efímero es lo que tiene valor, lo otro es el dibujito preparado especialmente para una exposición, para un envío "oficial"... un hecho frío. El diseño debe ser



claro, expresivo, para que se entienda; pero simplemente para que esté en función del hecho teatral, que exista durante un tiempo dado. Es sólo una constancia de un trabajo; no tiene valor en sí mismo, si no seríamos pintores, no diseñadores escenográficos. A esas exposiciones lo que realmente debe mandarse es el diseño que hace uno para llevar a la práctica, marcado, con acotaciones, que se modifica en el transcurso de la realización; no enviar un dibujo perfectamente hecho, porque la calidad del mismo está dada sólo por su eficacia en la puesta.

—La característica fundamental del diseño teatral en este siglo es que se define más como arte, marcando sus diferencias con las demás disciplinas. Es una manera de hacer que no tiene que ver con el resto. En el siglo pasado generalmente un pintor devenía diseñador. Hoy día no es así. (Casi siempre que un pintor se acerca al escenario lo que hace es reproducir en él un cuadro en gran escala. No estoy en contra de que lo hagan: en ocasiones sus búsquedas formales me han impresionado al verlas magnificadas). El diseño teatral no depende de los *ismos* de la plástica; no existe en relación directa con ella, siguiendo sus corrientes de moda. Las tendencias en él están dadas por los avances tecnológicos en el teatro. Por ejemplo, hoy la luz es fundamental en el balance de todos los elementos que integran el diseño. Existen aparatos de rayos láser para crear efectos de forma y color: eso es diseño, algo que tiene que ver con la obra como hecho teatral *per se*.

—Mi primer trabajo como diseñador lo hice en 1959. De entonces acá he pasado las peores etapas de escasez de materiales para trabajar. Eso ha sido un acicate para la imaginación, aunque reconozca que limita, porque los adelantos técnicos influyen en el diseño; los recursos tecnológicos del teatro lo determinan. Nosotros estamos en un proceso de subdesarrollo en el diseño, porque aunque pienses hacer muchas cosas la realidad del teatro te condiciona (no me refiero al espacio teatral, eso no influye, sigue siendo el del

teatro renacentista; quiero decir los mecanismos escénicos: luces, pizarras electrónicas...); pero por eso no se es malo. Podemos ser buenos con lo que tenemos, a golpe de imaginación. Eso es válido para un médico o cualquier otro profesional: si tiene mejores recursos tiene mayores posibilidades para desarrollar su labor que si carece de ellos; pero eso no determina su calidad. La gran revolución que ha hecho la Revolución con nosotros es darnos la conciencia de nuestro subdesarrollo económico, y desarrollarnos mentalmente para salir de él. Es decir, tener conciencia de quién eres y dónde estás, a diferencia de lo que ocurre en Latinoamérica, donde la gente vive de espaldas a la realidad nacional, pendientes de lo que ocurre en Europa y Estados Unidos para después imitarles, inhibiendo sus posibilidades de crear. Tampoco debe existir la desinformación, pero uno no debe dejarse apabullar por eso. Lo que se puede hacer lo ha demostrado el Ballet Nacional de Cuba, y a mí me ha ayudado. Los pocos recursos que existen los tenemos en la mano y no sabemos aprovecharlos. Si nos lamentamos no haremos otra cosa que dejarnos influenciar negativamente. Hay que pensar que hubo momentos peores que los actuales y no hemos dejado de trabajar (recuerdo la época de usar recortes de latas para imitar lentejuelas). Creo que es más grave el problema de la realización de los talleres. Son locales que impresionan en cuanto a composición y volumen; pero les falta técnica. Su personal necesita cursos de superación, lo que no sería difícil, porque los mejores talleres están en un país socialista: en Checoslovaquia. Hay algunos trabajadores buenos en ellos, no funcionan por la falta de organización y por deficiencias en el control de la producción.

—Resolver lo de la información quizá sea más complejo— añadió Salvador—, porque en el hecho teatral eso significa *ver* qué se está haciendo. Y no basta con verlo en una revista especializada (aquí se reciben). Se ha logrado un intercambio en cierta medida; ayuda mucho el que vengán grupos extranjeros, cada uno de los



que participaron en el último Festival de Teatro traía su punto de vista. Un problema que sí tiene solución inmediata es la formación. No se estudia diseño teatral, la gente llega a él por diferentes vías, y eso siempre es un lastre. Los resultados de esta deficiencia los veremos en el futuro. Ha habido momentos de "alza" en el diseño, hoy día está en "baja". He sido jurado en los tres festivales de teatro, y el panorama de este último fue el peor; sobre todo por la falta de cohesión del diseñador con el hecho teatral. Existen excepciones, como los diseños de Leandro Soto para *El pequeño príncipe*, los de Umberto Peña para *Morir del cuento*, los de Tony Díaz en *Guardafronteras*... buenos ejemplos de integración del diseño a la puesta. Trabajaron con recursos diferentes y, sin embargo, el resultado es válido.

En general, al ser parte del movimiento teatral, si éste es bueno el diseño lo es, y a la inversa; ahora el movimiento teatral tiene un buen momento, no obstante, falta organicidad, unidad con el diseño. Al ser jurado me dí cuenta.

—Todo lo anterior puedo resumirlo diciéndote que la primera virtud de un diseño escenográfico para que sea bueno, es su integración total al hecho teatral, ya sea ballet, obra teatral, televisión, etc; al estilo de la obra, a los propósitos del director; sin eso, no importa que sea bonito, que tenga agradables colores y texturas. Aquí hay diseñadores capaces de lograr eso a un nivel internacional, desde todo punto de vista... y yo he visto mucho en todas partes del mundo. Lo primordial es tener en cuenta los aspectos formales y conceptuales, que debe cumplir respecto a la obra. El diseñador debe trabajar unido a un grupo. Así se enfrenta a los problemas económicos del colectivo, a su repertorio... a partir de entonces los diseños que crea son más auténticos. Además, debe ser integral, conocer de luces, de vestuario...

—No quiero dejar pasar por alto la crítica. Como testimonio de lo que queda, de lo que se hace, no resulta porque los críticos

no tienen conocimientos suficientes. Estarán bien intencionados, pero nada más. Son más certeras las investigaciones que se han publicado sobre teatro.

Carlos Veguilla, a diferencia de Salvador, es parco en la expresión. Como es de los que piensa por imágenes, le cuesta trabajo elaborar sus conceptos y transmitirlos, aunque tiene ideas claras y precisas en todo lo referente al diseño.

—Por primera vez participé en la Cuatrienal de Praga en 1983 —dijo—. Me parece buena para confrontar con otros; pero lo que nos queda acá es sólo la muestra que se organiza con lo que se envía, y los comentarios. Se nota la ausencia de un diálogo. Debe haber un debate entre los diseñadores antes de mandar a la Cuatrienal, discutir; así será algo más que una exposición, se convertirá en un pretexto para intercambiar ideas sobre diseño y teatro en general.

—A partir de mi experiencia en Cubana de Acero, con el Grupo Escambray y con Pinos Nuevos, me he convencido de que la labor del diseñador escenográfico es de colectivo, es un trabajo integral, en el que se suman todos los factores que intervienen en el espacio teatral (el nuestro no es el tradicional). Lo primordial en la concepción de un diseño es lograr una comunicación estrecha con el público. En mi caso, que es de obreros fundamentalmente, ésta surge de la investigación que hacemos con ellos, porque nos proponemos hacerles pasar un buen rato a través del cuestionamiento de sus problemas. En esa investigación participa todo el grupo, y de sus resultados se sugiere cómo debe ser el diseño. Por ejemplo, nos propusimos hacer una obra sobre la juventud, las investigaciones arrojaron que la iniciación laboral es el problema básico. Se crearon comisiones para procesar la información obtenida; la comisión de dramaturgia va escribiendo el texto y, a la par, se hacen pequeñas escenas. A partir de esas improvisaciones se empieza a concebir el diseño (prefiero decir el espacio escénico, porque el término diseño escenográfico separa nuestra labor del hecho teatral en



su conjunto; considero el espacio como la unión de vestuario, luces, movimiento de actores, escenografía...). Una vez planteada mi idea, el grupo la discute. El resultado final es producto de esos cuestionamientos, el peso de mi labor está en los aspectos puramente técnicos. No creo que este método haya dado óptimos resultados, estamos en un momento de búsquedas, pero espero que el futuro sea positivo.

—El diseño nuestro tiene que ir a la búsqueda de imágenes teatrales en función de la comunicación, y lograrlo con soluciones emanadas del grupo. Esas imágenes no son cuadros plásticos ni una composición bonita, sino un trabajo plástico en general, donde intervengan todos los factores que tienen que ver con el hecho teatral: la música, el vestuario, los actores, el espacio... creo que así es como único se puede hacer el teatro que requiere Cuba ahora (no me refiero a las obras: los clásicos se pueden hacer así también y de otras veinte mil formas, siempre y cuando se hagan actuales —no porque se vistan y hablen como ahora—, por sus valores universales, que les han dado perennidad). Hay que tener también una idea clara de lo que se quiere decir con el espectáculo, de lo que éste se propone.

—Creo que falta diálogo no sólo en el diseño, sino también en las concepciones que se tienen de lo que debe ser el teatro. Eso nos separa, porque cada cual se encasquilla en su criterio. Cuesta trabajo intercambiar ideas, ir al fondo de los problemas a partir de una amplitud de pensamiento. A veces se subestima el trabajo de grupos que trabajan con pocos recursos, se minimiza la labor del diseñador dentro de ellos. El trabajo colectivo ayuda mucho cuando se hace diseño con limitaciones económicas, ayuda a que sea más provechoso, porque uno se siente como ante un reto. Hay que lograr un diseño que debe caber en una guagua, junto con los actores, sin usar luces, ajustándose al espacio escénico que se presente... eso le da riqueza, porque tiene que ser muy imaginativo, sin traicionar todo lo que dije anteriormente ¡y debe ser diseño! Es

difícil. Insistimos en él porque creemos mucho en ese tipo de teatro, que es el de ahora, por la comunicación que establece, por la posibilidad de ayudar a transformar, porque es algo vivo dentro de la sociedad.

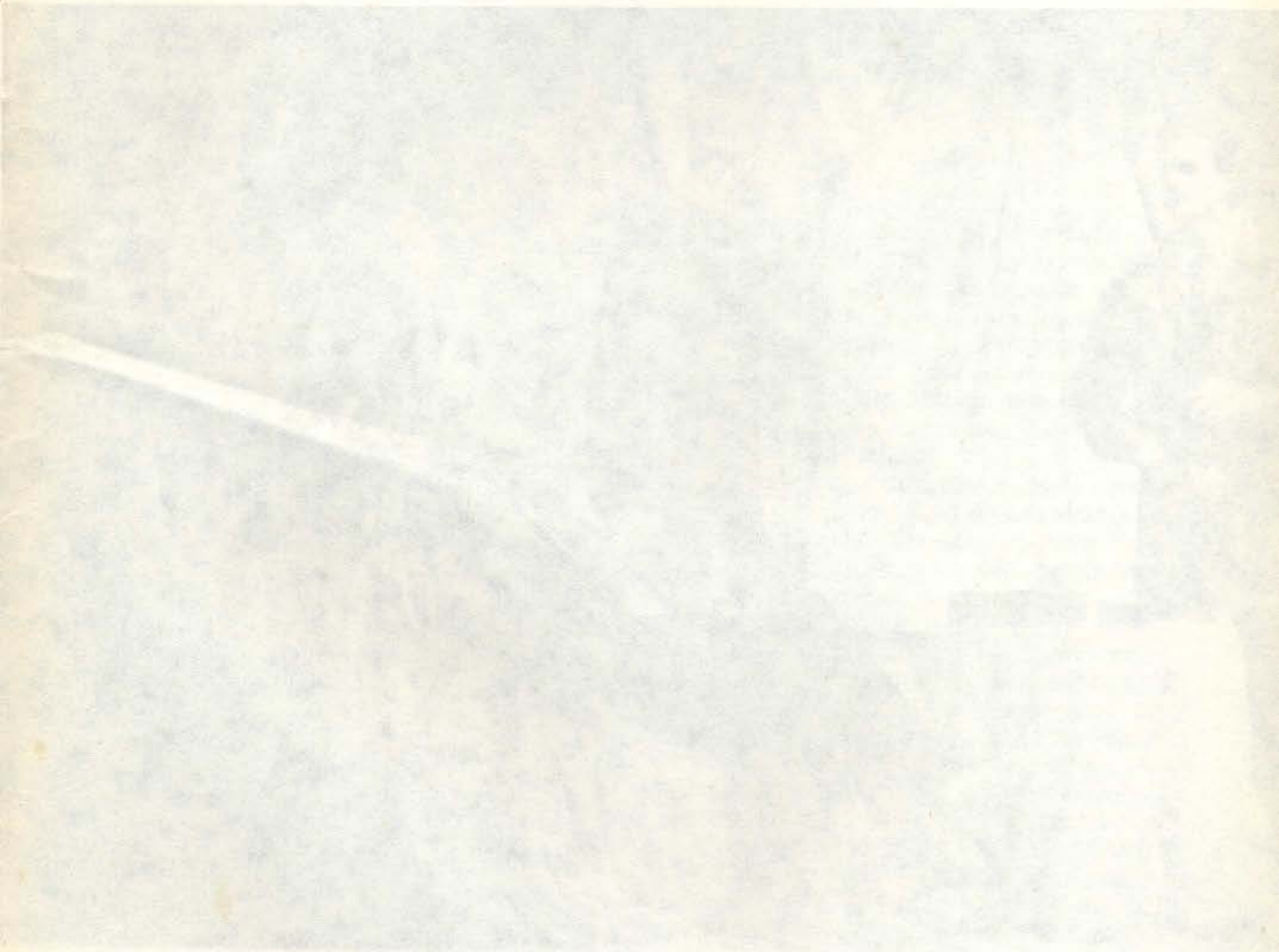
—Una limitación en el diseño nuestro es el problema de la formación —añadió Veuilla—. Yo estudié diseño teatral en una Escuela de Artes Aplicadas que ya no existe, pensé continuar —decían que el diseño escénico iba a ser una cátedra más del ISA, en la Facultad de Artes Escénicas—, pero hasta ahora no existe el nivel superior ni el básico. Y uno necesita ampliar los conocimientos, superarse intelectualmente en todos los sentidos. A esto se une la falta de información: debemos tener acceso a publicaciones, para ver lo que se hace en el mundo; no para ver si estamos a la moda, sino para cuestionarnos si estamos acertados o errados. El diálogo entre nosotros es una manera de obtener información también. Otro problema son los talleres: están faltos de organización. Debieran tener mecanismos de trabajo más dinámicos, acordes con la actividad teatral. Se debe formar un relevo de las personas que se retiran, y atender a la superación de los más jóvenes que están allí. Superando todo esto se puede trabajar, porque la falta de recursos limita sólo en la medida en que hay poca imaginación. Para el teatro cualquier cosa sirve, si hay imaginación sobran recursos. Con el diálogo y con nuestro trabajo lograremos unirnos, superarnos y lograremos hacer el teatro que requiere este momento. Esa es una posibilidad que tiene cualquier grupo, no sólo Cubana de Acero o el Escambray, Teatro Estudio puede hacerlo, por mencionar alguno... Hay mucha gente joven con inquietudes, con talento, que quiere trabajar. A ellos les corresponde soltar la imaginación y ponerse a crear, a los de más experiencia les toca contribuir a que ellos sean su relevo. Hay muchos directores retrógrados, pero hay otros con el propósito de hacer un teatro actual, contemporáneo; personas jóvenes que quieren experimentar.

—En los talleres de teatro nuevo que organiza la Dirección de Teatro se crea un



espíritu de trabajo que si se mantuviera se lograrían cosas fabulosas. Se debiera invitar a gente de otros grupos, de todas las especialidades... eso ayudaría al diálogo. El Festival de Teatro no da la medida de lo que se hace cotidianamente,

sería mucho más provechoso como evento de comprobación, discusión, e intercambio. Eso sí daría la medida de lo que se está haciendo, de lo que se piensa y se quiere lograr. De él me parece positivo el intercambio con grupos extranjeros. □





# ¿POR QUE PRIESTLEY?



Armando Correa

Fotos: Tony López

Pienso que *Ha llegado un inspector* es uno de los montajes más significativos del grupo de teatro Rita Montaner y —más aún el mejor de su directora María Elena Ortega. No obstante, el camino para justificar tal afirmación se me hace difícil en la medi-

da que la confrontación del espectáculo con el público, si bien recibido favorablemente, resultó en el ámbito teatral una puesta advertida con reservas. Así también la crítica abordó desde ángulos evasivos este último estreno de la tempora-



da 1984 y, a su vez, la única oferta interesante en el nuevo año de los espacios tradicionales de la capital.

Desde que María Elena Ortega realizó el montaje de *Historia de amor en Irkutsk*, recién graduada del Instituto de Teatro de Lunacharski, y asume la dirección general del colectivo (una institución reconocida por sus años de trabajo pero anquilosada, entonces, en una concepción dramática académica y tradicional) el trabajo intensivo con el actor pasó a ser una de las premisas —más bien constantes— de sus puestas en escena. La introducción de figuras jóvenes egresadas del Instituto Superior y la Escuela Nacional de Arte junto con un repertorio sustentado en títulos de autores clásicos y contemporáneos y en la más reciente promoción de dramaturgos cubanos, resultó entrenamiento y búsqueda de nuevas vías de expresión para el acercamiento hacia un público heterogéneo y al mismo tiempo estable.

Pero no es hasta *Cyrano de Bergerac* que María Elena logra plasmar sus inquietudes de forma más precisa. La extensa obra de Edmundo de Rostand se visualizaba resumidamente tras una óptica moderna (vestuario, música rock) con el objetivo de comunicarse con los espectadores más jóvenes. En *Arlequín servidor de dos patronos* estas búsquedas se consolidan hacia una nueva perspectiva. La aproximación se obtenía conceptualmente, sin desvirtuar el texto, sin necesidad de apelar a recursos impostados. Aquí, el montaje revierte un intenso proceso de entrenamiento corporal y vocal, inusual en el grupo de actores y el *Arlequín* . . . . . adquiría la fisonomía del "musical".

La selección de *Ha llegado un inspector* como continuación de la línea de trabajo de la directora, me desconcertó en cierto sentido. Si bien con anterioridad Rostand y Carlos Goldoni eran punto de partida para la experimentación y un estudio del acercamiento de los clásicos al universo juvenil, ¿por qué J. B. Priestley? Autor significativo en el teatro inglés y norteamericano durante la década del '40, Priestley aportó a la escena piezas de rigor dramático con un desarrollo preciso de la ac-

ción, en las cuales enfocaba con agudeza problemáticas de la burguesía en una sociedad destructora del sentido humano a través de un marco de violencia. En *Ha llegado un inspector*, utilizó una secuencia policíaca como medio idóneo para desvestir a una típica familia de la alta clase londinense y enfrentarla en una batalla por supervivir y esconder tras la máscara el instinto animal.

María Elena asimila el texto como un llamado a defender lo verdadero del hombre y, además, como vía de investigación de la relación actor-espacio. No obstante en el montaje la palabra mantiene la primacía y el hilo argumental, la anécdota, es seguida por el espectador que se envuelve en una atmósfera de *suspense* sin que esto signifique un desplazamiento de los objetivos de la dirección a un plano secundario. El equipo rector evita la simple plasmación de sucesos y se encamina hacia una *lectura alternativa* mediante el diseño escenográfico, los movimientos y modo de decir del actor y los diferentes puntos de vistas —actor, personaje, director, público— que centran, indistintamente y con frecuentes rupturas, la puesta en escena.

Como pieza, *Ha llegado un inspector* representaba el equilibrio necesario entre texto e imagen capaz de satisfacer a su directora, en la medida que obligaba al actor al rigor de la palabra y, a su vez, a la disciplina requerida en el proceso de componer el personaje que, siguiendo el sentido narrativo de los diálogos, no descuidara las intensidades, diversas progresiones emotivas y el medido aliento trágico matizado por el espíritu farsesco que intensificaría el montaje.

Es así que Priestley, si bien no se justifica en el ambiente teatral nuestro, sí logra insertarse orgánicamente a través de la lectura de la dirección y su comunicación con los espectadores.

El mundo de la familia Birling, centro de la trama, queda limitado a una caverna. El público se introduce a una sala de paredes corroídas y a su espalda un enorme ojo en plena vigilia. Los tonos oscuros, la luz tenue, lejos de una concepción realis-



ta, enmarcan el aparente equilibrio familiar. Guillermo Mediavilla ambienta la puesta en escena junto a Adelaida Herrera. Esta aporta su sello característico en la combinación matérica, habitual en sus tapices, para insertarse al espíritu idóneo que requiere la dirección.

María Elena Ortega utiliza el personaje de Edna, la criada (Maricarmen García) como vehículo de ruptura contra la cotidianidad violenta a la que se acostumbra el espectador. El "equilibrio familiar" de los Birling, del cual llegamos a convencernos en las primeras escenas, es interrumpido por el inspector Gole (Carlos Cruz), a quien en un inicio rechazamos con su noticia del suicidio y posible crimen, capaz de romper tal armonía. Es por eso que la directora, con Edna, nos conduce a través de un recurso expresionista a observar a los Birling sin la máscara, o sea, bestializados, hambrientos, primitivos.

No obstante también Edna cae en la trampa y se adapta a la máscara, aunque los rechaza y les tema. Sus salidas y entradas marcan un llamado de alerta al público.

Sin dudas, estamos ante un trabajo colectivo de creación que se observa desde la indagación musical de Edesio Alejandro en los resortes dramáticos. La música resulta como apoyo y a su vez anunciadora, de forma creciente, de la crisis que se acerca. Las secuencias musicales logran integrarse orgánicamente a la concepción escenográfica y al montaje de la puesta. Con *Ha llegado un inspector*, María Elena Ortega ha logrado la madurez necesaria que le permite ir definiendo un estilo de creación personal, marcado por la búsqueda y la interpretación audaz de los textos.

¿Por qué Priestley? Cabría de nuevo preguntarse. María Elena debe ir hacia el estudio de un repertorio que, si bien responde a sus inquietudes, implique una búsqueda de lo contemporáneo en lo contemporáneo y sus lecturas escénicas no estén obligadas a la actualización de conflictos, ejercicio que puede conducir a interpretaciones banales. No me refiero a un rechazo

del trabajo anterior. El camino está abierto y la puesta en escena es receptiva de numerosas investigaciones. María Elena ha rechazado una actitud contemplativa ante el texto, lo asimila y lo revierte en un proceso de creación de nuevas vías expresivas. □



# ¿TEATRO POLIVALENTE O ESPECIALIZADO?

Carlos Gil Amador

En una sociedad altamente organizada y planificada como es la sociedad socialista, la proyección de un teatro se convierte en una actividad compleja y de incidencia colectiva pues, desde su concepción misma, el uso para el que ha de ser destinado, requiere tener en cuenta la diversidad de opiniones, criterios y propuestas de directores artísticos, actores, escenógrafos, especialista en acústica, luminotecnia, tramo, etc.

La diversidad de criterios y de normas técnicas que rigen en cada especialidad generan, en muchos casos, discrepancias difíciles de compatibilizar. Sobre todo si nos atenemos al capítulo de su "uso", su destino último, la disyuntiva queda planteada en dos sentidos: por un teatro especializado o por un teatro polivalente.

El polivalente, también llamado teatro multipropósito o universal, es aquella instalación donde se pueden realizar actividades escénicas en todos sus géneros: dramático, danzario, conciertos... y últimamente se adicionan actividades políticas y de superación técnica, así como proyección de películas; siendo éstas últimas las que le darían el carácter de universal, pues el término *polivalente* o multipropósito se usa más en función de las variadas formas del arte escénico.

Teatro especializado, unipropósito o teatro monopropósito es aquella instalación des-

tinada a acoger actividades culturales dentro de un género de las artes escénicas, por ejemplo: teatro dramático, teatro para ballet, etc.

Sea una u otra la concepción adoptada, de todas formas cada una de ellas conlleva un análisis específico del proyecto, tanto en el aspecto técnico como estético.

En una conferencia científico-práctica de los países socialistas, realizada en Moscú en septiembre de 1979, por el Grupo Interino de Trabajo para Proyectos de Centros de Cultura, el arquitecto V.M. Vinogradov, Director de GIPROTEAR de la URSS, manifestó que "la creación de edificios para empresas y centros de cultura, igual que su modernización, requiere considerable inversión de capital y tiempo, de ello se desprende que al proyectar centros de cultura nos obliquemos al máximo a tener en cuenta el futuro del centro en cuestión, interpretar correctamente las nuevas tendencias en su desarrollo y que responda enteramente a sus funciones, no sólo de hoy, sino también del mañana". Con esta premisa se debe pensar, proyectar, construir o modernizar los teatros.

La modernización del escenario clásico, así como la utilización de todas las novedades de la técnica moderna hacen que, al concebir un teatro para múltiples usos, se compliquen extremadamente las soluciones técnicas, de tal forma que hay que buscar soluciones de compromiso que, en oca-



siones, van unas en detrimento de otras. Así, los requerimientos acústicos del edificio teatral demandan equipamiento acústico artificial; la iluminación necesita proyectores de distintos tipos, mientras que la climatización artificial puede interferir con la solución de sonido, y ésta, a su vez, con la iluminación.

El aspecto económico es un factor de gran peso al tomar una determinación u otra. Por ejemplo, con poco incremento en los valores de costo en las especialidades de sonido e iluminación podemos tener un teatro más versátil pero por otra parte, en consecuencia, ocurre un encarecimiento por incremento de plantilla del personal de servicio, capacitación de especialistas de teatro, locales más amplios para la técnica, aumento de la demanda de energía eléctrica, etc.

### APROVECHAMIENTO MULTIPLE

En todo teatro es fundamental la relación de la sala con el escenario, pero, ¿qué ocurre si construimos un escenario típico de enfrentamiento? Entre otras cosas, no podemos emplearlo, tanto por sus dimensiones como por su ubicación, como teatro arena, y se hace necesario crear ingenios mecánicos para que el escenario se reduzca o gire, o que se reduzcan y sitúen en otra disposición el área de butacas de la sala.

Sobre tal asunto se han manifestado especialistas de gran experiencia y prestigio como B.V. Sunik, sub-jefe de la Dirección de Abastecimiento Técnico Material del Ministerio de Cultura de la URSS. Según sus palabras, "los arquitectos e ingenieros proyectistas suelen iniciar los proyectos de teatros, de locales de concierto y circo con una enorme cantidad de equipos mecánicos, mecanismos de ascenso y descenso, y otros. Al mismo tiempo son pocas las veces que se utiliza toda esta técnica y no siempre con el efecto deseado". Sin embargo, es una exigencia de los llamados teatros polivalentes la utilización de técnicas y mecanismos complejos para poder cumplir con eficiencia su pluralidad de usos. Así, tales mecanismos deben garantizar, por ejemplo, que en pocos minu-

tos puedan transformarse un escenario habilitado para una representación teatral y su área de butacas en una sala de conferencias científicas.

Esta forma de concebir el proyecto de un teatro no es tan nueva como pudiera pensarse. En Cuba, por ejemplo, el centenario teatro Martí fue construido de manera que su lunetario se desplazaba y el piso giraba hasta ocupar una posición horizontal que le permitía ser utilizado como salón de baile, recinto de asambleas o pista de circo.

En años recientes fue construido en Alemania Democrática su Palacio de la República utilizando los más sofisticados adelantos científicos y técnicos de nuestro siglo. Y se ha logrado una instalación de una versatilidad prácticamente universal, pues además de posibilitar su uso como escenario teatral —de enfrentamiento y de arena—, como sala de concierto o de conferencias, su instalación tecnológica permite la utilización directa como estudio de televisión y hasta de sala para banquetes.

Sin que me adscriba absolutamente a ninguna de las tendencias de proyección de los espacios teatrales que he mencionado, sí he de admitir que —atendiendo a nuestra condición de país en vías de desarrollo y a la existencia de una política que tiende hacia un desarrollo multilateral de la cultura a nivel de núcleos poblacionales— el edificio teatral a construir aquí debe tener carácter polivalente, donde puedan presentarse en condiciones idóneas grupos de teatro para adultos y niños, conjuntos danzarios, de música popular o clásica, etc. Y como ésta ha de ser en muchos años la única instalación de este tipo con que ha de contar el municipio, es lógico que sea dotada de todas las facilidades técnicas para su uso como sala de conferencias y de cine, por ejemplo, garantizando de este modo su diario aprovechamiento en diferentes actividades. En Cuba ya contamos con una instalación de este tipo: la Sala Universal de las FAR, según proyecto y dirección de especialistas soviéticos.

Las instalaciones de los teatros polivalentes, debido a su avanzada y compleja tecnología, necesitan para su funcionamiento



de un personal calificado y con gran preparación en el manejo y explotación del complejo tecnológico, de no ser así la instalación perderá su efectividad y se convertirá en un teatro tradicional. Además, ocurre a veces que producto de defectos que surgen en la práctica de su explotación (pero que son susceptibles de mejorar), los realizadores —directores de escena, escenógrafos, musicalizadores, luminotécnicos— no aprovechan consecuentemente todas las posibilidades técnicas de la ins-

talación y continúan el camino trillado para evitarse complicaciones.

Es cierto que las plataformas móviles y los más sofisticados sistemas de sonido y luz, por sí mismos, no pueden convertir un espectáculo arcaicamente concebido en novedoso ni uno mediocre en brillante. La base tecnológica no puede sustituir el talento creador del ser humano pero sí puede condicionar su más pleno desarrollo. Y esa es, sin dudas, una aspiración genuina del socialismo.

## **LEA EN TABLAS 3/85**



● **Dedicado al XXV ANIVERSARIO  
DEL MOVIMIENTO  
DE AFICIONADOS.**

● **UN MODO REJUVENECIDO  
DE HACER TEATRO;  
sobre un nuevo  
texto teatral de Freddy Artiles.**

● **COMO A DIARIO,  
un recorrido por grupos  
de aficionados de Moa  
y Holguín.**





# TRIPTICO Y TEATRO

## de Gloria Parrado

Gerardo Fullea León

*Si tuviera que citar un ejemplo personal de tenacidad, esfuerzo y amor constante por la creación y la investigación en nuestro movimiento teatral, sin lugar a dudas acudiría a mi mente, entre otros cuantos nombres, el de Gloria Parrado. Esta mujer de fragil apariencia y de inusitados bríos, ha sabido ser, casi al mismo tiempo, eficaz profesora de análisis dramático, polémica en sus trabajos teóricos, triunfadora directora de aficionados, actriz —entre otras facetas que suma a su quehacer creativo—; y sobre todo: dramaturga.*

*Esto le viene a confirmar, aun para quien lo hubiese olvidado o desconozca, la aparición de dos tomos con obras de su cosecha que nos da, en parte, la oportunidad de apreciar su devenir como apasionada alquimista que intenta transmutar palabras, sucesos y personajes en hechos dramáticos.*

*Las obras "1905", "Bembeta y Santa Rita" y "Muerte en el muelle" integran el primer volumen recogido bajo el título general de Tríptico. Y en verdad "contituyen una unidad temática sobre la mujer en la etapa pseudorrepública", como bien señala la propia autora en el pórtico del libro. Pero no es ésta la única relación que se deja notar entre estos textos dramáticos; hay en ellos una actitud muy peculiar que se desprende de quien las escribe y que salta a la vista apenas uno llega a la mitad de cualquiera de las tres ofertas, en las que no encontramos remembranza plácida o edulcorada del pasado sino una atmósfera enrarecida, a veces sórdida, que se desprende de sus páginas y nos va desnudando así, con cortos pero precisos trazos, la descomposición de una sociedad marcada por el signo de la extinción.*

*Los ambientes, las situaciones y las épocas de las tres piezas pueden ser distintas: casa de una familia "medio pelo" en La Habana, en 1905; burdel camagüeyano del 1940; o muelles habaneros, en el '57; pero la Parrado va entrando en la médula de sus asuntos casi de idéntica forma: como alguien urgido de pasar lista, sin tiempo apenas para mayor elaboración formal o dramática, pero sin temor a nombrar las cosas que va descubriendo a su paso, las que le asaltan y deslumbran impidiéndole ir más lejos quizás; mas siempre como armada de cierta piedad para salvar algún ímpetu, sentimiento o gesto digno que aflore en sus personajes y en la acción.*

*Obras que pudieran tildarse de tono y vuelo menor pero logradas bajo los presupuestos que las alientan —sobre todo las dos primeras—; nos dejan al abandonarlas en el librero un inquietante sabor entre agrio y sugerente que destila la sobria caracterización de sus personajes —mujeres en su mayoría— por su cuidadoso y preciso lenguaje y ese carácter, con algo de escorzo, en que están narrados sus sucesos y delineadas sus estructuras dramáticas.*

*Es así que no nos sorprenden las otras tres obras que integran el libro Teatro: "La brújula", "La paz en el sombrero" y "El Mago", pese a las inobjetables diferencias que pueden evidenciarse con respecto a las del otro volumen. Y es que aquí, aunque está dejado atrás casi totalmente el tratamiento psicológico de los temas y hasta la actitud un tanto naturalista que primaba —por ejemplo— en "Muerte en el muelle", se fortalece más en estas nuevas obras (y así lo deja ver explícitamente su autora) su sólida actitud partidista, producto de una madurez ideológica que ya se veía venir en los anteriores textos y que*



ahora en éstos clama, exige y hasta llega a mostrar, de modo un tanto elemental por momentos, la necesidad y hasta el propio cambio social.

Pero no es cosa de creer que la dramaturga haya olvidado, por lo anteriormente dicho, las reglas o peculiaridades del drama. Si analizamos bien estas tres obras encontraremos que hay muchos más recursos formales, estructuras abiertas y temas de mayor repercusión social. Por consiguiente se logra en los mejores momentos un tejido dramático más ambicioso. Todo, escrito con una especie de voluntad de estilo o actitud estética, además de la unidad temática abiertamente antimperialista y progresista, que identifica a estos textos dramáticos. Ello es lo que me lleva a situar a su autora como una suerte de pionera en su momento, y al menos entre nosotros, de una corriente muy en boga en determinado teatro latinoamericano que desde hace algunos años viene sentando base entre diversos creadores. Me refiero a la dramaturgia que, conviviendo con la creación colectiva, hace uso de muchos de sus requerimientos y postulados y que en algunos autores sustenta su visión creadora en el uso de la alegoría para la representación de la problemática a tratar en sus obras.

Este recurso o punto de vista alegórico, que a veces semeja al poético, permea las tres piezas y les da ese tono entre ilustrativo de una realidad o abiertamente escindido entre "buenos y malos", donde quedan claras las posiciones humanas de la dramaturga pero donde también las existencias de sus personajes, reducidas en última instancia a sus connotaciones más antagónicas, pierden la expresión de su más compleja estructura humana, para convertirse tan sólo en voceros de sus más evidentes necesidades.

A tales resultados no ha llegado Gloria Parrado casualmente sino a propósito. Es intencional la señalada actitud en alguien que ve al teatro como algo más que un simple regocijo, revolucionaria consciente y creadora sin lugar a dudas; ha intentado reflejar en estos dramas, sobre todo, las preocupaciones eminentemente políticas que, a unos más y a otros menos, nos asaltaban

a todos en los comienzos de los años sesenta a la hora de escribir teatro en nuestra Patria convulsionada por el triunfo de la rebelión. Y lo ha hecho igual que todos: como ha podido y con su personal sello. Se podrá objetar como resultado artístico la imprecisión y ambivalencia en la elaboración de un personaje como el de la duquesa de la Fe, dentro de una significativa aunque a ratos ingenua anécdota, en "La Brújula"; así como nos llamará la atención la pirotecnia teatral desplegada en "El Mago", que bien puede tentar a cualquier director a hacer de las suyas en un espectáculo imaginativo, aunque a veces no logre el texto en sí ser tan provocador como las formas expresivas empleadas; y tendríamos que, finalmente, admitir con honestidad que la mención obtenida por "La paz en el sombrero" en el concurso Casa de las Américas 1961, es merecido por lo bien estructurada de la obra, la atractiva fábula que la sostiene y ese mejor aprovechamiento de los recursos y sobre todo, de los puntos de vista brechtianos que aquí emplea la autora con buen tino.

Pero en lo que sí tendríamos que ponernos todos de acuerdo, tanto para discutir, representar y analizar la diversa y todavía creciente obra de esta dramaturga, es en acogerla como muestra de un válido y consecuente manifestarse dentro de nuestro quehacer teatral al que no podemos soslayar cuando se pretenda hacer un recuento del teatro que haya querido expresarnos, desde nosotros, en estos tiempos. □



el diseño escénico  
cubano

# SENEN CALERO

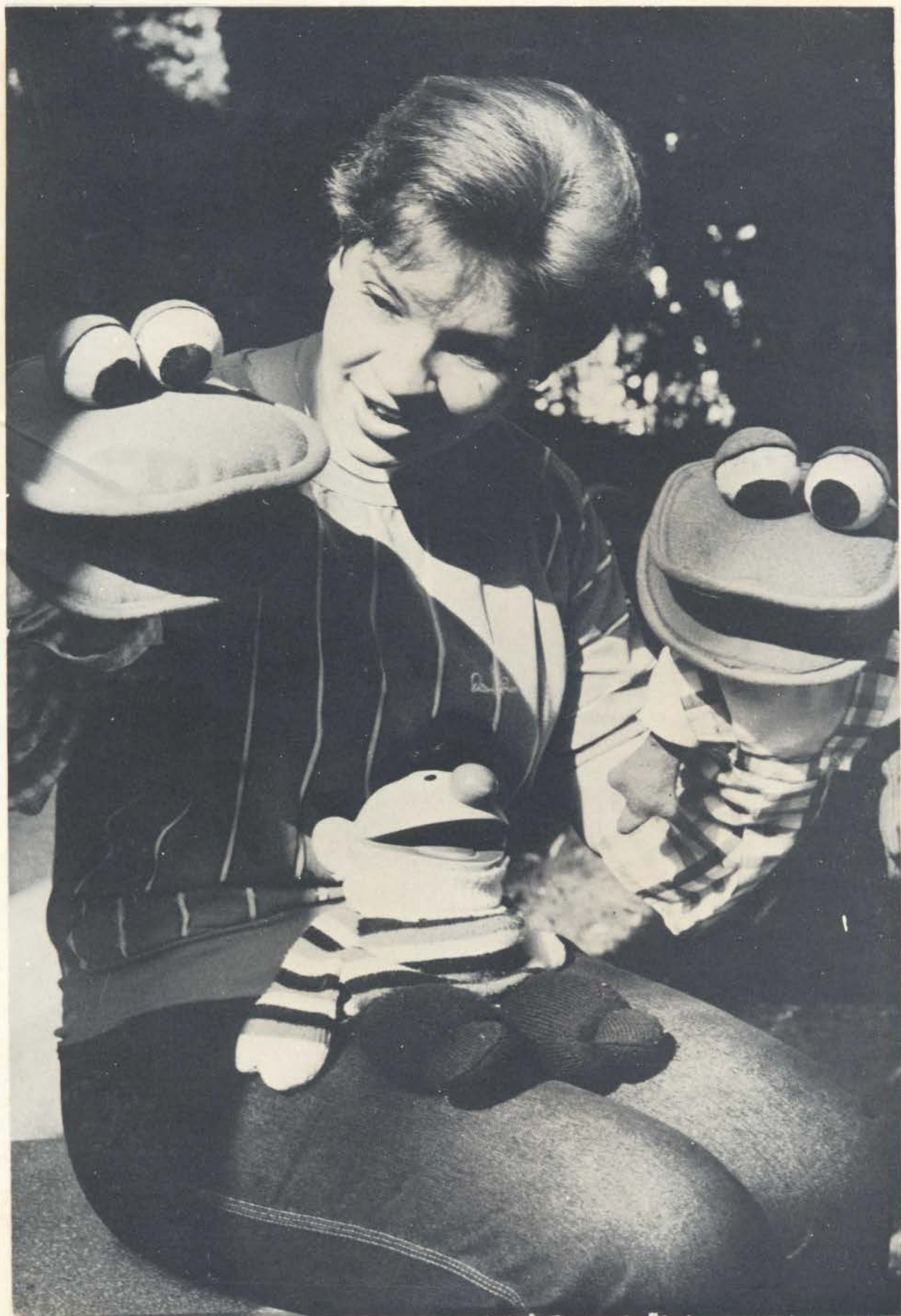
(Varadero, Matanzas, 1955). Estudió artes plásticas en la Escuela Provincial de Arte de Matanzas y recibió otros cursos de diseño.

Ha participado en tres exposiciones personales de diseño de muñecos, escenografía y vestuario. Hace cinco años que trabaja en el grupo de teatro para niños y jóvenes El papalote, de Matanzas, como diseñador general al tiempo que incursiona en el diseño textil e industrial y en actividades de aficionados. Los bocetos que reproducimos en la contraportada pertenecen a la puesta de **El gran festín**, de René Fernández, para la cual concibió los diseños y realizó los muñecos y que fuera reconocida entre las doce puestas más destacadas en el Festival de Bielsko-Biala, Polonia, en 1984.

# DOLORES RODRIGUEZ

(La Habana, 1955). Estudió en la Escuela de Teatro infantil de Güira de Melena, en la cual finalizó en 1970. Desde entonces trabaja en el actual Joven Teatro de Marianao. Ha interpretado diversas obras para niños y jóvenes; entre ellas **El sabio**, de Bebo Ruiz, **El caballito blanco**, de Dora Alonso, **La lechuza ambiciosa**, de Onelio Jorge Cardoso y **La cucarachita Martina**, montada para el Ballet Nacional y el Ballet de Camagüey. Ha cultivado la línea de espectáculos unipersonales. Recibió mención especial de interpretación y manipulación con **El caballito enano**, en 1978 y otras menciones en actuación y canto. Ha trabajado en la programación infantil de la radio y televisión. Actualmente prepara dos espectáculos unipersonales para el XV Aniversario de su colectivo. Es militante de la UJC y pertenece al contingente Juan Marinello.









# EL GRAN FESTIN

LEYENDA ARAFA DANONEY.  
 ARAFA: René Fernández Sualton  
 INVESTIGACIÓN FOLCLÓRICA: Amal Luis Servín  
 DIRECCIÓN: Zenón Calero Medina

## DANAGOSI:

Guibetse el Amarris, unido del mundo, le pide que lo soltaran.

## MATERIALES:

Yute, cola, blanco espuma, esponja y papel.



# EL GRAN FESTIN

LEYENDA ARAFA DANONEY.  
 ARAFA: René Fernández Sualton  
 INVESTIGACIÓN FOLCLÓRICA: Amal Luis Servín  
 DIRECCIÓN: Zenón Calero Medina

## OSAIN:

Señal de las hojas medicinales. Representa la salud y la vida.

## MATERIALES:

Yute, varitas, cola, blanco espuma, esponja y papel.

