

INFORME NO CONFIDENCIAL
1985 ¿SINTOMAS DE UNA RECUPERACION?
LA HISTORIA DEL SOLDADO DESCONOCIDO
DE NUEVA YORK: IGNACIO GUTIERREZ



VEA PAG. 46

Buscón



tablas

INFORME NO CONFIDENCIAL/ Magaly Muguercia/ EL TEATRO Y LAS NUEVAS TECNOLOGIAS/ ADOLFO DE LUIS: TENGO MUCHOS PROYECTOS/ Mercedes Santos Moray/ VOCACION POR LO DIFICIL/ Amado del Pino/ LIBRETO No. 10: LA HISTORIA DEL SOLDADO DESCONOCIDO DE NUEVA YORK/ Ignacio Gutiérrez/ VARIACIONES POR MILANES/ Carlos Espinosa Domínguez/ UNA IMPRESION OSCURECIDA POR LA METAFORA/ Abilio Estévez/ BUSCON BUSCA EL MUNDO/ Esther Suárez/ ESCUELA PARA JOVENES COMEDIANTES/ Rosa Ileana Boudet/ 1985: SINTOMAS DE UNA RECUPERACION/ Rine Leal/ JUEGOS, ESCARNIO Y CEREMONIA/ Ileana Diéguez Caballero/ INVENTARIO DE INEDITOS/ LIBROS/ VIA TELEX

Buscón in serch of the world

After a succesful tour José Antonio Rodríguez tells his experiences at the European stage and makes a reflection about the future.

The story of the unknown soldier in New York

Experimental farse by Ignacio Gutiérrez based in the work by Pablo de la Torriente Brau.

Non-confidential report

A critical analysis of some aspects conditioning the development of Cuban theatre: its economic base, the national playwriting, the built up of an audience, the artistic training as well as the exchange with the world stage.

Revista *Tablas* No. 3 julio-septiembre de 1986. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Redacción: Juan Carlos Martínez, Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Diseño y realización: César Ernesto. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción Revista *Tablas*, calle No. 251 e/ 11 y 13, Vedado. Impresa en los talleres de la imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: Grupo Buscón, dibujo de César Ernesto. Reverso de portada: *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*, Roberto Bertrand y Luis Celeiro, foto de Antonio López. Contraportada: Grupo Anaquillé, dibujo de César Ernesto. Reverso de contraportada: Elsa Gay, actriz del Teatro Irrumpe.

Buscón busca el mundo

Después de una exitosa gira José Antonio Rodríguez narra sus experiencias para con la escena europea y reflexiona sobre el futuro.

La historia del soldado desconocido de Nueva York

Farsa experimental de Ignacio Gutiérrez inspirada en la obra de Pablo de la Torriente Brau.

Informe no confidencial

Estudio critico sobre aspectos que inciden en el desarrollo del teatro cubano: su base económico organizativa, la dramaturgia nacional, la formación del público, la enseñanza y el intercambio con el mundo.

Informe no confidencial

Magaly Muguercia

Después de más de un cuarto de siglo de Revolución, el teatro cubano se ha anotado en su haber victorias rotundas, y también lucha contra limitaciones que echaron raíces muy profundas en el pasado prerrevolucionario. Surgen, además, problemáticas cuyo origen ya no se halla en el pasado, sino que han sido generadas por el estadio cualitativamente nuevo abierto por el triunfo de la Revolución. Sobre la base de las conquistas, se abren paso nuevas contradicciones que exigen análisis y soluciones consecuentes.

Propongo en estas líneas lanzar una mirada rápida sobre algunas de las cuestiones que mayor incidencia tienen hoy en día en el desarrollo del teatro cubano: las cuestiones referentes a la base económico-organizativa del teatro, el problema del público teatral, el desarrollo de una dramaturgia nacional, la enseñanza de las especialidades teatrales, y los intercambios del teatro cubano con el resto del mundo.

ECONOMIA Y ORGANIZACION

En Cuba, antes de la Revolución, no existía el teatro *profesional* en el sentido económico. No había subvención estatal, y los teatristas, como norma, se ganaban el sustento realizando, unas veces, labores totalmente ajenas al arte, otras, en los

medios masivos —radio, televisión— grandemente rebajados por el patrón comercial. Hoy en día los teatristas poseen tarifas salariales equiparables a las de cualquier otro profesional egresado de la educación superior, y existen en el país cincuenta colectivos de teatro profesionales, es decir, cuya economía descansa sobre la subvención estatal.

La situación económico-organizativa del teatro cubano en el período revolucionario ha atravesado por distintas fases, la última de las cuales se inició en 1975, con la creación del Ministerio de Cultura. En este período se han tratado de sentar las bases indispensables para lograr una correcta correlación entre los mecanismos de financiamiento, estimulación económica y planificación, y los coeficientes de lo que se podría llamar productividad cultural (rendimiento propiamente artístico, elevación del nivel de apreciación y disfrute del público, sería actitud experimental). Los principales pasos dados a partir de 1975 han sido la evaluación y categorización del personal artístico, categorización de los grupos de acuerdo con su grado de desarrollo artístico (ambas categorizaciones sujetas a periódica reconsideración), ajuste consecuente de las tarifas salariales (que ha implicado un promedio de

un treinta por ciento de incremento salarial para los actores, con categorías en que el incremento alcanzó hasta un cuarenta y ocho por ciento).¹

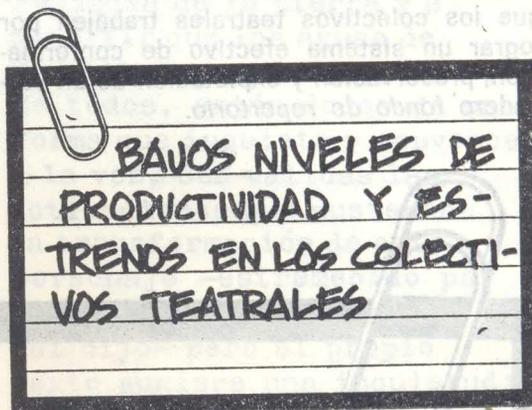
La aplicación relativamente reciente de un nuevo sistema de formas de pago al actor y de determinados mecanismos de estimulación económica —para lo que las medidas anteriores habían venido preparando el terreno—, ha suscitado opiniones polémicas. Pienso que estos primeros pasos dados en materia tan intrincada, por encima de las imperfecciones que pudieran existir, establecen un saludable principio científico en la lucha contra estructuras anquilosadas o el imperio del caos, en lucha contra la inercia y una cierta resistencia que —por razones históricas muy explicables— coloca a veces al artista a la defensiva frente a la irrupción de un instrumental científico en los predios sagrados del arte. Una investigación recientemente publicada demuestra con datos aplastantes los niveles asombrosamente bajos de productividad en el personal artístico de nuestros teatros en 1979 y 1980. En 1979, la muestra de colectivos analizados permitió establecer que el volumen de tiempo empleado por el actor en ensayos y funciones era, como media, de *dieciocho* horas semanales, y el número de actuaciones promedio por mes era de *cinco* por actor.² El nuevo sistema de formas de pago que hace aproximadamente tres años comenzó a aplicarse, se basa en la sustitución del pago a *sueldo fijo* por el pago a *rendimiento*, acompañado de determinadas medidas de estimulación económica.³ A su aplicación, sin embargo, se le han impugnado resultados paradójicos, como sería el de una tendencia al descenso de la calidad, en razón proporcional al interés de los colectivos por aumentar el número de actuaciones (lo que implica un incremento salarial para el actor).

¹ Dato suministrado por el Dpto. de Organización y Desarrollo de la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura.

² Miguel Sánchez: "Estructura del tiempo laboral de los actores", en *Temas*, no. 5, 1985, p. 44-45.

³ Cf. Haydée Sala: "Sobre la efectividad de la medición socioeconómica en la actividad teatral", en *Temas*, no. 5, 1985, p. 17-33.

Por otra parte, se ve con creciente alarma el bajísimo nivel de estrenos y de actuaciones que vienen brindando los colectivos teatrales en los últimos dos años. Según las estadísticas del segundo trimestre de 1985⁴ los ocho grupos teatrales de Ciudad de La Habana ofrecieron en este período un total de 397 actuaciones. ¿No debe acaso un grupo *profesional* mantener un nivel de seis actuaciones semanales, como mínimo? ¿Por qué entonces, en vez de ofrecerse en ese trimestre las 600 actuaciones que corresponderían, sólo se ofrecieron 397? ¿Por qué trabajan nuestros teatros en la capital prácticamente *a la mitad* del rendimiento esperable? ¿Por qué los trece



colectivos de teatro dramático de las provincias no trabajan ni siquiera a la mitad del rendimiento mínimo esperable y sólo ofrecieron 444 actuaciones en el trimestre? La situación es alarmante, también en lo referente al ritmo de estrenos, sumamente bajo. En el segundo trimestre, los ocho grupos de teatro dramático existentes en la capital sólo produjeron ¡2 estrenos! Si el año entero se comportara así —como todo parece indicar a las alturas de diciembre— en la Habana se estrenarán en 1985 ocho espectáculos, ¡a razón de un estreno anual por colectivo!

Me pregunto: ¿este panorama deplorable está en alguna medida relacionado con la

⁴ Informe estadístico sobre el segundo trimestre de 1985. Dirección de Teatro y Danza.

aplicación —o la mala aplicación— del nuevo sistema de formas de pago? ¿Qué otros factores —económicos, organizativos, de dirección, o de otra índole, están determinando esta depauperación de los niveles cuantitativos en la actividad teatral y, en consecuencia, una crisis profunda, un deterioro cualitativo de la actividad?

Vale la pena mencionar en este acápite otro problema de orden organizativo, muy relacionado con la solución de las problemáticas anteriormente mencionadas, y que tiene implicaciones enormes no sólo para el desarrollo del teatro cubano, sino para contribuir a la vitalización de un clima cultural en el país, y a la conservación y transmisión de lo mejor del patrimonio cultural nacional. Se trata de la necesidad de que los colectivos teatrales trabajen por lograr un sistema efectivo de conformación, preservación y explotación de un verdadero *fondo de repertorio*.

De 1954 a 1958 las "salitas" habaneras seguían el sistema broadwayano según el cual una obra se pone semanas, meses, años, hasta que se agota la demanda que la hace comercialmente ventajosa, y entonces desaparece para siempre: no se crea un fondo de repertorio, el espectáculo es una mercancía, no un valor cultural.

De una gestión socialista de la cultura se espera, lógicamente, que los valores perdurables que el arte teatral genera —dentro de los límites, desde luego, de la esencia efímera de esta manifestación, que pertenece a las artes *no reproducibles*— sean preservados, para que continúen alimentando la creación futura, para que sean transmitidas a nuevas generaciones. Se espera de una gestión socialista de la cultura, además, que ponga al alcance del público la oferta artística más rica y más *variada*, con el fin de estimular el empleo culto del tiempo libre en todos los sectores de la



¿SOLAPADA INERCIA Y SUPERFICIALIDAD O COMPRENSIBLES CAUSAS?

población. La realidad hoy en Cuba es que sólo algunos pocos grupos logran mantener cierta variedad en la oferta a base de la preservación de un fondo de repertorio. Pero esto sigue haciéndose —cuando se hace— de un modo sumamente asistemático, cuya lógica resulta imposible descifrar. ¿Cuándo se podrá volver a ver tal o cual espectáculo de interés que vimos hace, por ejemplo, tres meses y que permaneció en cartelera tres o cuatro semanas consecutivas? Pueden pasar otros tres meses, seis meses, un año antes de que esto ocurra, o puede suceder que no se vuelva a poner nunca más.

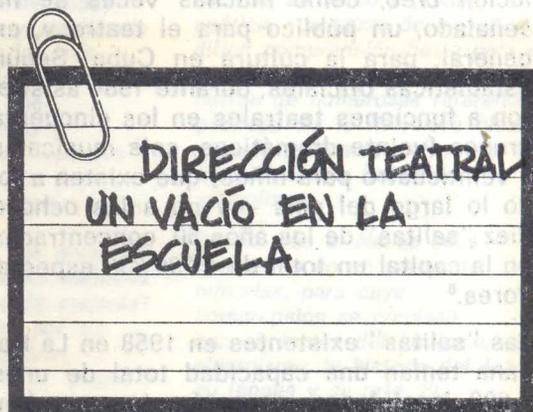
En una interesantísima encuesta de expertos recientemente publicada se establecieron las que hipotéticamente serían "las diez mejores puestas en escena del teatro cubano".⁵ *Siete* de esas diez obras maestras —creadas entre 1958 y 1980—, sólo fueron vistas por aquellos que tuvieron la suerte de concurrir a sus temporadas de estreno. La vida escénica de ninguno de estos siete espectáculos rebasó siquiera el año. Sólo son excepciones *María Antonia* (1967), que después de dieciseis años de desaparición se "repuso" en 1984 por el Teatro Irrumpe, gracias a un prodigioso y muy loable esfuerzo de reconstrucción que alcanzó aceptables resultados; *Bodas de sangre* (1980), de Teatro Estudio y *La vitrina* (1971), del *Escambray*. Los otros siete monumentos no han sido vistos por nadie que por razones circunstanciales de cualquier tipo, porque no tuviera edad, porque no poseyera en ese entonces interés por el arte teatral, no hubiera presenciado en su momento estos históricos espectáculos. El virtual espectador que días o años después hubiera estado ya en condiciones de verlos, para entonces había perdido definitivamente la oportunidad. Y esto vale no sólo para estos siete notables espectáculos, sino aproximadamente para unas treinta o cuarenta puestas en escena de relevante calidad artística producidas durante los últimos veintiséis años. Presumo que quedaríamos desagradablemente sorprendidos si alguien tuviera la paciencia de

⁵ Haydée Sala y Miguel Sánchez: "Las mejores puestas en escena del teatro dramático cubano: una encuesta sociológica", en *Tablas*, no. 1 1986.

establecer estadísticamente cuál ha sido la "esperanza de vida promedio" de nuestros espectáculos al nacer.

Contraponamos esto a lo que suele ocurrir en algunas plazas de alto desarrollo teatral en el mundo —especialmente las del área socialista— y nos veremos de pronto lanzados como a otra dimensión, donde no se concibe un teatro que no preserve y enriquezca, poniéndole sistemáticamente en contacto con el público, ese fondo de oro que debe ser el repertorio (en el que, desde luego, permanentemente van caducando algunos espectáculos, vencidos por el tiempo, y al que se agregan nuevas incorporaciones).

¿Por qué un colectivo —que posea, desde luego, un edificio propio— no puede ofrecer una obra distinta cada día, en el supuesto de que posea algo parecido a un fondo de repertorio? Desde 1980 los festivales bienales de teatro que se celebran en La Habana parecen haber desmentido la causa un tanto mítica de las "imposibilidades técnicas". Aun si no fuera dable,



o no fuera recomendable, que cada teatro ponga un espectáculo distinto cada día —esta es una cuestión abierta a discusión por los especialistas en diferentes países, y a veces se recomienda optar por otras variantes organizativas para la explotación del repertorio—, ¿en virtud de qué tipo de disloque se destruyen, desaparecen, han dejado y dejan de existir físicamente, a veces acabados de nacer, decenas y decenas de espectáculos, algunos notables?

Es esta una pregunta capaz de perturbar el sueño a cualquier amante de su profesión. ¿No es acaso posible ahorrar estas pérdidas al patrimonio cultural de la nación? Sería una ceguera culpable no reconocer, o tratar de atenuar, la incidencia negativa que hoy en día tiene la crítica situación de la base económica-organizativa sobre el desarrollo de todos los demás factores que tendré en cuenta en la continuación de este trabajo; aun los más prósperos de estos indicadores no escapan al freno, al empobrecimiento, determinado por el ineficaz mecanismo de producción teatral que está costando años de retraso al teatro cubano.

RELACION TEATRO-PUBLICO

El teatro cubano, antes de 1959, no tenía la *posibilidad real* de acceder a los sectores mayoritarios de la población. Esto lo explican sobradamente los índices de analfabetismo, sub-escolaridad, desempleo, la falta de atención estatal al desarrollo de la cultura artística, entre otros. En el sentido más estricto de la expresión, la Revolución *creó*, como muchas veces se ha señalado, un público para el teatro y, en general, para la cultura en Cuba. Según estadísticas oficiales, durante 1984 asistieron a funciones teatrales en los cincuenta grupos (veinte dramáticos, seis musicales y veinticuatro para niños) que existen a todo lo largo del país —y no a las ocho o diez "salitas" de los años 50, concentradas en la capital un total de 1 239 333 espectadores.⁶

Las "salitas" existentes en 1958 en La Habana tenían una capacidad total de unas 1 900 localidades, pero ofrecían sus funciones con frecuencia a teatro casi vacío (la actividad teatral en las provincias era, además, casi nula). Aunque lamentablemente no existen datos estadísticos exactos, puede calcularse que en ese año en La Habana se alcanzaba la cifra de 10 000 espectadores mensuales. Esto arrojaría un total de unos 120 000 espectadores al año. Es decir, si tomamos en cuenta la cifra de asistentes al teatro en 1984, en estos

⁶ Dato suministrado por el Dpto de Organización y Desarrollo de la Dirección de Teatro y Danza.

veinticinco años, podríamos afirmar, el público teatral se ha *decuplicado*.

A estas cifras habría que agregar que, antes de la Revolución, el público teatral estaba compuesto, en realidad, casi exclusivamente por "habituales", por unos pocos centenares de espectadores asiduos. Además, mientras que en los años 50 el público de las "salitas" procedía casi exclusivamente de una pequeña burguesía acomodada y algunos sectores de la intelectualidad, hoy en día la composición del público teatral cubano es mucho más balanceada en cuanto a la procedencia social. Si bien el porcentaje de público propiamente obrero sigue siendo minoritario, al teatro van cifras considerables de técnicos medios, miembros de las fuerzas armadas, amas de casa, jubilados, así como estudiantes y profesionales universitarios. Estos dos últimos grupos constituyen el mayor porcentaje del público teatral actualmente, con la interesante característica, comprobada en los últimos años por varias investigaciones, de que en las salas teatrales predomina un público juvenil (principalmente estudiantes de las enseñanzas media y universitaria y profesionales). Este segmento mayoritario se ubica entre los 16 y los 30 años, lo que parece ser un índice alentador en cuanto al interés creciente por el teatro en las nuevas generaciones.

Sin embargo, si se toma en cuenta que las instalaciones teatrales en la capital fueron usadas, en 1984, en un 36 por ciento de su capacidad⁷, es decir que, como norma, los espectáculos se ofrecen ante lunetarios vacíos en sus dos terceras partes, resulta evidente que el teatro cubano no ha logrado desplegar todas sus posibilidades de comunicación cultural.

En el capítulo de las vías legítimas desarrolladas en estos años para la creación de un público teatral hay que hacer mención obligada del movimiento de "teatro nuevo", en cuyo origen estuvo, precisamente, la voluntad de responder a ese reto con procedimientos basados en la aplicación de métodos sociológicos de investigación para adentrarse en las problemáticas

⁷ *Ibid.*

álgidas de una comunidad específica. También ha sido en este sentido un factor favorable introducido por el "teatro nuevo", la experimentación con estructuras dramáticas y escénicas abiertas que propician la participación del espectador.

Mas, nunca el "teatro nuevo" —cuya hegemonía en el panorama teatral nacional ha comenzado a ceder desde principios de los años 80— pretendió haber agotado los caminos de una relación productiva con el espectador. Baste recordar las polémicas surgidas en torno a la "legitimidad" o no de los procedimientos utilizados en uno de los últimos espectáculos del grupo Teatro Escambray, *Molinos de viento*, en una etapa en la que este colectivo —muy justamente, a mi modo de ver— se ha planteado rebasar los marcos geográficos y temáticos de la realidad rural para la que inicialmente trabajó.

Distintos problemas influyen sobre la acción, todavía muy limitada, del arte teatral en Cuba. Problemas de orden económico-organizativo, como hemos visto, afectan gravemente un despliegue total de esta manifestación. Entra a jugar también como factor influyente el desarrollo desigual de la dramaturgia nacional, no siempre capaz de establecer un diálogo sustancioso y significativo con espectadores de diferentes procedencias, edades e intereses. Los grupos adolecen de una realmente penosa ineficacia para renovar y explotar su repertorio. Hay estancamiento en el plano de la realización escénica, por falta de promoción de nuevos talentos en la dirección teatral. A todo esto se suma el hecho de que el público cubano —debido no sólo a razones de validez mundial sino a tradiciones nacionales que vienen del pasado pre-revolucionario —está mucho más familiarizado con el lenguaje cinematográfico y tiene poco entrenada su capacidad de



BAJOS NIVELES DE PRODUCTIVIDAD Y ESTRENOS EN LOS COLECTIVOS TEATRALES

apreciación y disfrute de lo específicamente teatral.

En las condiciones en que se desarrolla el trabajo cultural en una sociedad socialista, obra desde luego, a nuestro favor, el hecho de que, por principio, la oposición arte-comercio deja de ser la alternativa rectora; una tendencia objetiva inherente al orden socialista en el plano de la creación artística, es, precisamente, la aniquilación de las barreras que incomunicaban en el pasado lo "culto" y lo "popular" al promover el acceso masivo a la educación y a la actividad creadora. No es sin embargo, sencillo transitar el camino hacia la plena materialización práctica de esta conquista esencial.

DRAMATURGIA NACIONAL

En el pasado no había estímulos para los autores teatrales, y esto condenaba desde su raíz la posibilidad de desarrollar un fuerte movimiento teatral, privado de una dramaturgia autóctona que lo nutriera. Si en-

tre 1954 y 1958 sólo el 14 por ciento de las puestas en escena se apoyaban en obras de la dramaturgia nacional, en 1984 correspondieron a autores nacionales el 70 por ciento de las obras del repertorio. Cifra muy representativa si se tiene en cuenta que este no es el producto, en modo alguno, de una decisión administrativa de "proteger" por decreto la obra de autor nacional —los colectivos teatrales tienen plena libertad para seleccionar su repertorio—, sino la expresión de un auge verdaderamente orgánico.

En la década de los 70 nuestros colectivos teatrales profesionales pusieron en escena 200 obras de autores cubanos. En la década anterior al triunfo de la Revolución (1949-1958) llegaron a escena un total de 40. Es decir que, en 1979, después de veinte años de Revolución, la presencia de la producción dramática nacional en la escena cubana se había *quintuplicado*. Algo más sugestivo todavía se comprueba si comparamos esa paupérrima cifra de 40



¿TODAVÍA INSATISFAC-
TORIA LA FORMACIÓN
DE ACTORES?

¿LENTA PROMOCIÓN DE
NUEVOS DIRECTORES?

obras cubanas en toda una década de república burguesa, con el hecho de que, en el transcurso de un solo año —1980—, subieran a escena 48 obras de autores nacionales; es decir, más obras dramáticas cubanas en un solo año que en toda una década del período de la seudorrepública.

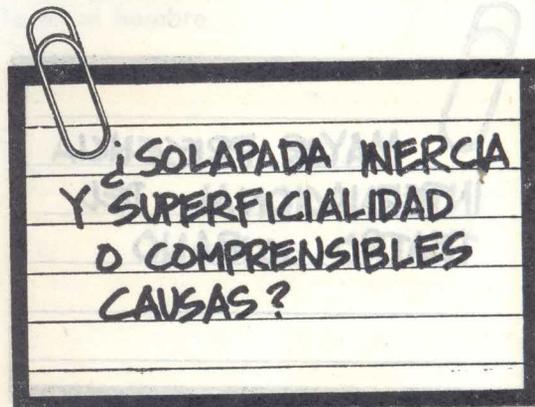
En las décadas del 40 y el 50 habían surgido tres grandes dramaturgos cubanos: Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer. Pero el predominio de una línea comercial, el cosmopolitismo que marcaba los repertorios, no permitía que la dramaturgia nacional subiera a escena y frenaba por lo tanto el desarrollo de un sólido movimiento dramático, al hallarse los autores incomunicados de la realización escénica. Si analizamos sólo los datos cuantitativos que arroja el período revolucionario en el campo de la dramaturgia cubana, resulta abrumadora la evidencia de que nuestro país posee hoy una producción dramática fluida, viva, que logra el indispensable acceso a los escenarios, sin el cual no se produce la decisiva retroalimentación que hace del simple escritor de obras, un verdadero *creador teatral*, apto para integrarse como eslabón imprescindible en esa síntesis de valores literarios y extraliterarios que es el teatro.

En el orden cualitativo habría que afirmar que, la gran y primordial conquista de la dramaturgia en el período revolucionario, más allá de los aspectos cuantitativos, reside en haber logrado una vinculación lúcida, y consciente, y gozosa, con la realidad que nos rodea; la sensibilización orgánica, no impuesta, de nuestros autores con los conflictos de sus contemporáneos, la adquisición por el artista de una óptica histórica consciente y, por ende, crítica.

Esta conquista se fue realizando paulatinamente, en un proceso que —con señalados antecedentes desde los años 60— vino a cuajar y a desplegarse de manera irreversible durante la década de los 70. Y tiene hoy ante sí —por supuesto, o no estaríamos vivos— nuevos problemas que esperan solución o, si se quiere, problemas antiguos que reaparecen como nuevos en la infalible espiral. Pero, hablando en términos globales, es justo afirmar que la curva

que, tomando en cuenta una trayectoria de más de un cuarto de siglo, expresa gráficamente el grado de penetración de la dramaturgia cubana en lo verdaderamente esencial de nuestra realidad, es ascendente.

En la década de los 70 tuvo una influencia indiscutible en el acercamiento de la dramaturgia y el teatro cubano en su conjunto a los conflictos centrales de nuestra realidad contemporánea, el movimiento de "teatro nuevo" cubano, cuyos orígenes se remontan a la fundación en 1968 del grupo Escambray. Las más significativas producciones de este colectivo en los años 80 —*Los novios* (1981) y *Molinos de viento* (1983), ambos grandes éxitos de público a nivel nacional— se han mantenido consecuentemente en la línea de relación crítica con problemas de la actualidad cubana abierta por *La vitrina* (1971). *Molinos de viento*, concebida con un enfoque crítico valiente, y con una elaboración escénica en algunos aspectos muy lograda, representaría la apertura definitiva de una nueva etapa de mayor "universalidad" en la tra-

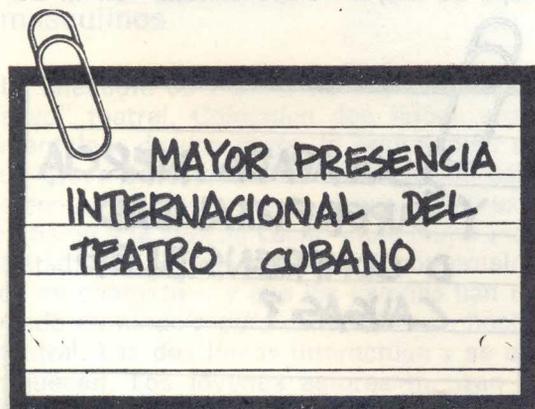


yectoria de este colectivo. Esta mayor "universalidad" estaría referida no sólo a la selección de temas que tocan directamente a públicos más amplios y no locales, sino también y consecuentemente, a una óptica más abarcadora y trascendente frente al tema y su materialización artística.

Los aportes del "teatro nuevo" en la conquista de la realidad para el teatro cubano de la Revolución se insertan, por otra parte, en una trayectoria iniciada por la dramaturgia cubana en el mismo año 1959, y que llega hasta el día de hoy. Esa trayec-

toria está jalonada por otras vías de creación dramática que no parten de la aplicación de los peculiares procedimientos del "teatro nuevo" y la creación colectiva. Ya antes de 1971 —año en que se producen los primeros signos de la consolidación del "teatro nuevo"— se habían producido obras capitales en el contexto de la dramaturgia de la Revolución; obras que expresaban, con gran riqueza y por vía de métodos y estilos muy variados, la voluntad de muchos dramaturgos de introducir a fondo en el teatro cubano una actitud crítica hacia los nuevos conflictos generados por la realidad socialista.

La rica dialéctica del desarrollo de la dramaturgia cubana durante toda la década del 70 reside en el surgimiento gradual de un vínculo de interinfluencia entre esas otras diversas líneas de la dramaturgia cubana de la Revolución —vínculo que, además, excede la creación dramática y se extiende en general a la creación teatral— y el factor estimulante que constituyó el "teatro nuevo" durante esa década.



En 1981 ya era posible afirmar que, en la práctica del teatro cubano, se había superado toda polarización simplista entre "nuevos" y "viejos", y la voluntad de establecer un diálogo con el público sobre la base de introducir al arte teatral en sus problemáticas vitales, se manifestaba en un nuevo nivel integrador, fecundado, indudablemente, por la nueva óptica que aportó el "teatro nuevo", y donde coexistían y se interinfluían muy activamente variadas opciones estéticas.

Después de un reflujo que se notó en el último trienio (1982-1984), dado por cierta banalización del concepto de "tema actual" y de "enfoque crítico", y algunos síntomas de surgimiento de una retórica —paralizante como todas—, muy especialmente en lo que respecta al tratamiento del llamado "tema juvenil", creo que recientemente están apareciendo signos de una reanimación, de un giro decisivo que se apunta y por cuya consolidación debemos velar con mucho tiento y amplitud de miras.

Me atrevería a decir, por ejemplo, que la excepcional obra *Morir del cuento* (1983) de un veterano de la dramaturgia cubana como es Abelardo Estorino, será vista con los años como uno de los jalones de una nueva tendencia que se va abriendo paso y que se propone —por una vía de fuerte carga poética, desdeñosa del costumbrismo banal, de intenso trasfondo ético-filosófico, muy sagaz mirada sobre la actualidad, y una marcada preocupación por la propuesta de teatralización implícita en el texto—, ahondar en los problemas del hombre de hoy en nuestra realidad socialista.⁸ Este fenómeno precioso, esperanzador, este plano nuevo al que ha accedido con una obra magistral una figura consagrada, encuentra sorprendentes correspondencias en las inquietudes y los primeros frutos que está dando una generación novísima de dramaturgos que comienza ahora a configurarse, abocados ya varios de ellos a sus primeras confrontaciones con la escena.

En este punto del desarrollo de la dramaturgia cubana de la Revolución, con maestros renovados y jóvenes amenazantes, de talento en algunos casos excepcional, la tarea más urgente parece ser, primero, abrirles paso, y después, recibirlos rigurosamente, sin paternalismos, alentar sus osadías y emplazar su responsabilidad. Paralelamente, insisto, no transigir con el antes señalado riesgo de banalización, con una corriente de epigonismo que ha agrisado el panorama en los últimos tres o cuatro

⁸ El antecedente inmediato de esta línea en la producción de Estorino sería su obra *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* que, aunque escrita a finales de los años 70, sólo fue publicada y estrenada en 1985, con posterioridad a *Morir del cuento*.

años, tratando de hacer pasar un chato naturalismo, o fórmulas esquemáticas, ingenuamente didácticas, por un teatro "crítico", "actual" y "popular" donde el espectador supuestamente "se reconoce a sí mismo" y "capta" un mensaje... primitivo.

Esta reanimación dramática que me atrevo a predecir, necesita de una labor seria de análisis por parte de la crítica y de un trabajo escénico arriesgado. Los críticos tenemos que fortalecer y actualizar nuestro instrumental teórico si queremos cumplir nuestro papel en los nuevos tiempos que se avecinan, profundizar en nuestra interpretación de la realidad y reflexionar sobre las variadas posibilidades de su expresión artística. Esta nueva dramaturgia parte de una comprensión del teatro como fenómeno esencialmente integrador de texto y escena, y no serán ya posibles los habituales desentendimientos de nuestros críticos con la médula misma del teatro, que se da en el acto de la imbricación del lenguaje dramático y los múltiples lenguajes escénicos, para cuya interpretación no bastan ni el uso exclusivo de las categorías del análisis dramático ni, mucho menos, las socorridas evaluaciones meramente temáticas que soslayan el reconocimiento de la viva y concreta materialización en imágenes que es toda obra de arte, y fuera de la cual no existen, en modo alguno, ni propuestas conceptuales ni valores ideológicos, ni universo poético.

LA FORMACION DE TEATRISTAS PROFESIONALES

En el pasado pre-revolucionario no existía en Cuba un sistema de formación académica de teatristas propiamente dicho, sino una diáspora de instituciones —de altísimos méritos históricos algunas, como *ADADEL*, *Teatro Universitario* y la *Academia Municipal*. Estas academias trabajaban con los ínfimos recursos económicos que allegaban algunas instancias estatales o, simplemente, por obra y milagro de quijotescas iniciativas privadas. Ninguna de ellas estaba articulada con el sistema de la enseñanza superior —ni siquiera el *Teatro Universitario*, a pesar de su nombre—; es decir, no conducían a la formación de profesionales del más alto nivel académico.

Por otra parte, no llegaron —ninguna— a generar estilos propios, una estética definida, a crear "escuela". Preponderó el eclecticismo en sus programas de estudio y en su práctica artística.

Hoy toda la enseñanza artística en Cuba —incluida la teatral— está integrada al sistema nacional, gratuito, de educación. Para algunas especialidades teatrales existe un nivel medio que permite después el paso al Instituto Superior de Arte, surgido hace diez años, y uno de los pocos centros de enseñanza superior artística que existe en toda América Latina. En su Facultad de Artes Escénicas, se imparten las especialidades de actuación y teatrología-dramaturgia.

Sigue, sin embargo siendo una preocupación hasta el día de hoy lo poco satisfactoria que resulta la formación de nuestros actores. El aprendizaje de la actuación en el nivel superior no se basa en la aplicación de un método particular, o —lo que se ajusta más a nuestras aspiraciones— a la combinación consciente y coherente de diferentes métodos de enseñanza que permitan al alumno realizar un aprendizaje suficientemente integral y orientador.

Se impone ya la necesidad de transitar a una nueva fase de la enseñanza teatral que, sin renunciar a la enriquecedora coexistencia de una variedad de caminos artísticos —piedra angular del trabajo cultural en nuestro país—, trate de introducir con criterio verdaderamente científico un principio de integralidad y sistema en la formación institucional de nuestros actores. Sólo así el peculiar histrionismo del actor cubano —su rica gestualidad, su capacidad de improvisación, su sentido de lo musical, su dinamismo y plasticidad— podrá llegar a depurarse, a encontrar cauce, a crear "escuela".

Una carencia grave es la de una especialidad para la formación de directores teatrales. A nivel mundial se discute, con razón, si es realmente posible la formación académica de un ente creador tan complejo como es el director. Pero lo cierto es que —con todos los riesgos y la relatividad de los resultados que es de esperar— la impartición de esa especialidad consti-

tuye una meta pendiente para el teatro cubano.

Esto se hace sentir aún más, puesto que por otras vías —el lógico deslinde de vocaciones y aptitudes dentro de la práctica diaria en los diferentes colectivos teatrales— ha habido una notable lentitud en la promoción de directores. Nuestros más reconocidos valores de la dirección teatral en el presente —Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Berta Martínez— ya lo eran en los años sesenta. Siguen, por suerte, renovándose hasta el presente; pero los nuevos directores surgidos en los últimos quince años presentan sólo logros parciales en su obra y, la mayoría, ha realizado un trabajo eminentemente discontinuo.

Ninguno ha logrado consolidarse como una figura magistral. En los años más recientes, sólo una figura ha surgido en el tea-

tro dramático —Flora Lauten— que parece capaz de introducir una tendencia renovadora trascendente y un estilo personal muy definido en la escena cubana.

No es, obviamente, mi objetivo el análisis exhaustivo de la cuestión en el marco limitado de este trabajo, y estoy consciente de que el problema de la dirección escénica en Cuba obedece a un complejo de factores que excede, con mucho, la ausencia de esta especialidad en el nivel superior de la enseñanza teatral. La lentitud en la promoción de directores es un punto conflictivo en el teatro cubano que, vinculado con causas múltiples, irradia una multiplicidad de efectos negativos: baja calidad en la selección del repertorio por parte de los colectivos teatrales, estancamiento en el desarrollo de los actores, falta de estímulo a la proyección creadora de dramaturgos, diseñadores, músicos y todos los restantes co-creadores de la obra escénica.



DIRECCIÓN TEATRAL UN VACÍO EN LA ESCUELA

Por otra parte, y a pesar de la crisis del plano organizativo, la escena cubana está dando señales, desde hace dos o tres años, de hallarse en un punto de viva inquietud creadora, de búsquedas y fecundas rupturas. En esta coyuntura está incidiendo con gran fuerza la labor de los críticos más jóvenes —muchos egresados, precisamente, de las aulas del Instituto Superior de Arte, de la especialidad de teatrología. El trabajo teórico está contribuyendo —como nunca antes— a conformar una encrucijada de fuerte tensión creadora y de toma de conciencia profunda y crítica.

El dinamismo, la lucidez, el agresivo espíritu crítico y renovador que se ponen de manifiesto en la actividad teórica, su vinculación comprometida, *desde dentro*, con las búsquedas de vanguardia de la escena y la dramaturgia cubanas, parecen anunciar el advenimiento de una nueva época del teatro cubano que, a través de las dificultades, se abre paso inexorablemente.

INTERCAMBIO CON EL MUNDO

Antes de 1959 el intercambio del teatro cubano con Latinoamérica y el área socialista era extremadamente pobre. Solo *ocho* autores latinoamericanos fueron estrenados por la escena cubana entre 1936 y 1958. En igual período sólo se dieron a conocer a *cuatro* autores que representaban la cultura teatral de los países socialistas (Gorki, Leónov, Simonov y Afinoguenov), todos ellos antes del período 54-58, etapa en que la dictadura hizo desaparecer radicalmente esta opción. Brecht, por las mismas razones, había sido muy poco divulgado como dramaturgo y como teórico, y jamás subió a la escena cubana una obra suya antes de 1959.

Por otra parte, fueron en algunos aspectos muy fructíferos los contactos con Estados Unidos, desde donde nos llegó, entre otras, la influencia del movimiento de grandes dramaturgos que va de O'Neill a Miller; nos llegó también el legado decisivo para el teatro de todo el continente dejado por Stanislavski en su gira legendaria de 1924 a este país. En escuelas que se inspiraban en los principios de Stanislavski, como *Actor's Studio* y el *Dramatic Workshop* se

formaron teatristas cubanos a fines de los años 40 y principios de los 50. De México y, desde luego, de diferentes países europeos, llegó también información amplia sobre Stanislavski en los años 50. Francia fue en estos años la dramaturgia existencialista, el descubrimiento de Jean Vilar y su *T. N. P.*, y el teatro del absurdo. Italia fue Pirandello y la estética neorrealista. España significó, en los años 40 y 50, la apropiación de Lorca por la cultura teatral cubana, vínculo que ha seguido renovándose hasta el día de hoy.

Asimismo es conocida la influencia negativa que ejerció sobre nuestra vida teatral la dramaturgia y la escena comercial de estos países, principalmente en los años 50.

Si nos trasladamos al período revolucionario, y volvemos a tomar el indicador del repertorio —que ya en esta etapa, desde luego, resulta más que insuficiente para expresar la riqueza de los intercambios con el mundo que se han producido— veremos que, de 1959 hasta la fecha, en Cuba se han llevado a escena unas sesenta obras de autores socialistas y son más de *cient* las latinoamericanas que se han dado a conocer.

En el caso de Latinoamérica, lo esencial del intercambio, sin embargo, no se expresa en títulos en repertorio sino en una trascendente interrelación de Cuba con el teatro del resto del continente, que ha marcado una etapa nueva en el desarrollo del arte teatral latinoamericano. Cuba ha llegado a formar parte integrante, y particularmente influyente, de las vertientes más creativas y progresistas del teatro en el área. Es conocido su aporte al movimiento del "teatro nuevo" latinoamericano. Esto ha sido posible por la apertura cultural establecida por la Revolución. A pesar de la diferencia de regímenes políticos, un amplio intercambio con América Latina ha tenido lugar en el campo del teatro, a partir de la base de una identidad cultural común y de problemas también similares en el plano económico y político, dados fundamentalmente por la unión en un frente de lucha antimperialista.

La introducción en la escena cubana de Brecht tuvo lugar en el mismo año 1959 (*El*

alma buena de Se-Chuán, realizada por Teatro Estudio). El derrocamiento de la tiranía propició la amplia difusión en Cuba de la estética brechtiana, y mucho tuvo que ver con esto la apertura de los vínculos con Latinoamérica, donde el descubrimiento e incorporación profunda de Brecht venía alimentando experiencias capitales como la del grupo uruguayo *El Galpón* y otros, desde inicios de la década del 50.

El encuentro del teatro cubano con Brecht tuvo una fase de auge que se extendió de 1959 a 1963 y que dejaría una huella decisiva en el desarrollo ulterior del teatro cubano. Esta intensa asimilación de la estética brechtiana, correspondía a las nuevas demandas de un teatro que salió ávidamente en busca de una apropiación crítica del pasado inmediato y del inusitado presente, y a la conquista de un espectador verdaderamente popular, que debía aprender a reconocer su posición en el mundo. De este modo, en el entronque mismo de dos épocas históricas, se produjo —fenómeno de largas consecuencias en la configuración de la cultura teatral cubana— el feliz encuentro de las conquistas realizadas durante los años 50 en el sentido de la apropiación creadora de los principios stanislavskianos —coronada por el histórico montaje en 1958 del *Largo viaje de un día hacia la noche* por Teatro Estudio— y el revolucionario replanteo que introducía la concepción dramaturgica, escénica y estética general de Brecht. Este fenómeno, que fue tomado quizás en los primeros momentos como una contradicción excluyente, muy pronto pasó a constituir una fundadora síntesis sobre cuya base descansan muchos de los logros del teatro cubano.

A principios de los años 70, las búsquedas de Grotowski dieron pie a variadas experiencias, entre las que se destacó el grupo *Los Doce*, fundado por Vicente Revuelta. Hoy en día en éste y otros directores se observa un interés renovado por este tipo de búsquedas. Vicente Revuelta ha conocido y estudiado en los últimos años el trabajo de Eugenio Barba, y ha incorporado elementos de éste a su práctica escénica, en lo que se refiere a la búsqueda de resortes para ampliar los recursos creadores del actor, despojar de naturalismo la pro-

ducción de imágenes, y hacer una fuerte apelación al público, llamando su atención sobre problemas éticos de marcada actualidad.

Se percibe también la influencia en la dramaturgia y la escena cubana de lo que a veces se denomina en Cuba y otras latitudes un "teatro de imágenes". Esta tendencia, que nos llega principalmente a través del intercambio con el teatro latinoamericano, y algunos grupos norteamericanos, se ha venido afianzando con perspectivas prometedoras. En ella se expresaría una vez más la inquietud muy de nuestro siglo, y sobre todo de las últimas décadas, por desplegar los elementos no verbales de la creación teatral y establecer una relación abierta con el texto dramático.

Dentro del amplio capítulo de los intercambios con los países socialistas, y en particular con la Unión Soviética, merece destacarse el estreno en Cuba de casi todas las obras de A. Guelman (proximamente será estrenada *En el parque* por el grupo *Rita Montaner*). Las variadas facetas de la creación de Guelman, desde sus "dramas de la producción" hasta obras más recientes que hacen el énfasis en el mundo afectivo del individuo, en los aspectos más privados de las relaciones humanas, han resultado de gran interés para los teatristas cubanos, interesados en la indagación crítica de la actualidad. En este mismo sentido influye sobre la sensibilidad de nuestros hombres de teatro, y muy especialmente sobre las jóvenes generaciones, las muestras más destacadas de la cinematografía soviética de los últimos diez años, caracterizada por un sutil enfoque crítico de los problemas del hombre común en el socialismo —bien directamente, bien a través de nuevas lecturas de los clásicos—, por una poderosa apoyatura ético-filosófica y por muestras entremecedoras de imaginación y virtuosismo.

En los años 60-70 nos llegaron balbuceantes reminiscencias de Grotowski, rachas de "teatro documento" (del área capitalista y del área socialista); aromas de un teatro "cruel" y de un teatro "sagrado" levantaron la publicación de Artaud, el *Marat-Sade* de Weiss —publicado, y exhibido en

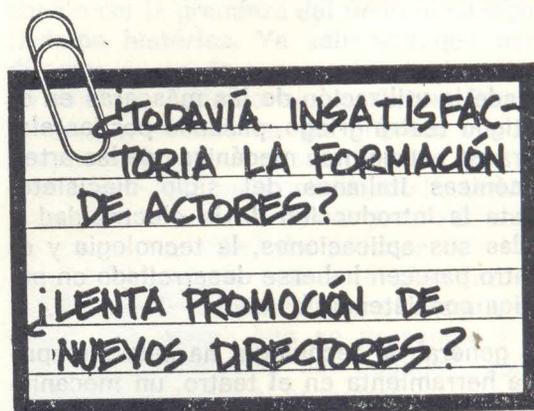
la versión cinematográfica de Brook, cuyo libro capital, *El espacio vacío* sigue sin publicarse en Cuba, y cuya obra como director no conocemos—, y la leyenda del *Living Theatre*; hizo entre nosotros sus pininos el *happening* por esos años.

El teatro cubano de los años 80 requiere de contactos más amplios y profundos con el mundo. Padecemos —agrandada por las necesidades en perpetuo crecimiento que el propio desarrollo impone— una angustiosa penuria de información actual, dinámica, viva. Es de ahí que provienen las ingenuas pseudo-asimilaciones de un lenguaje de vanguardia con que frecuentemente tropezamos. No circulan los libros y las revistas necesarios para una elemental actualización. No ha llegado a nuestras costas el valioso caudal informativo que brinda el video-tape teatral. Todavía es escasa, poco sistemática y poco racional —aunque hay que reconocer muy meritorios avances en este sentido— la visita a nuestro país de grupos teatrales relevantes de todas las áreas del mundo —y en este caso, paradójicamente, es el área socialista, con sus grandes maestros de la escena y sus líneas experimentales, la menos conocida.

El envío de espectáculos teatrales cubanos al extranjero es también asombrosamente escaso, a pesar de la insistente demanda de teatristas de todas partes del mundo. Falta mucho por hacer, además, en la instrumentación de mecanismos para que la gente de teatro pueda, de modo más masivo, trasladarse allí adonde tienen lugar, en el extranjero, experiencias teatrales capitales. El teatrista necesita alimentarse en un *contacto vivo*, irremplazable tanto con los maestros y la tradición, como con las empresas teatrales experimentales que se llevan a cabo en el mundo. Informar, nutrir, a un hombre de teatro es difícil, porque tanto su formación básica como su "puesta al día" están sometidas a las limitaciones de un arte por esencia efímero, no reproducible (a diferencia de la literatura, la música y en cierta forma las artes plásticas); un arte que sólo se apresa en la experiencia viva irreplicable, de cada función, en la intervención directa en ese acto de creación que transcurre cada día durante el encuentro escena-público.

La atención central al factor de la información es, a mi modo de ver, en el día de hoy, condición *sine qua non* para que creadores valiosos, y los jóvenes talentos en formación, no se sofoquen o se banalicen, en un medio en que —a falta de vías idóneas— amenazan la "información" y la "experimentación" de segunda y tercera manos, con las tergiversaciones y, en definitiva, la mediocridad artística que esto propicia.

Tomando como punto de partida la comparación con el estado del teatro cubano en vísperas del triunfo de la Revolución, he tratado de resumir aquí los logros alcanzados en relación con aquellos tiempos duros, y de apuntar —sin paliativos, y hasta



donde mi limitada visión alcanza— dificultades que nos compulsan a una acción consciente e inaplazable.

Estoy convencida de que la discusión abierta, argumentada y rigurosa, y, desde luego, una práctica consecuente y audaz, mucho podrían hacer para pasar a una ofensiva que "eleve el tono" de la vida teatral cubana de hoy, llena de riquísimas potencialidades que debemos ser capaces de descubrir y desembarazar de padecimientos vultuos crónicos, a veces no por obra de comprensibles causas objetivas, sino por el solapado quehacer de la inercia y la superficialidad.

El teatro y las nuevas tecnologías

Por su importancia y novedad consideramos conveniente dar a conocer el texto íntegro de una ponencia presentada al XXI Congreso del Instituto Internacional del Teatro (ITI) celebrado en Canadá, 1985. (Traducción, edición y notas: Blanca Acosta)

Ilustraciones: Orlando Silvera

I

Desde la utilización de las máscaras en el antiguo teatro griego, pasando por las elaboradas estructuras mecánicas de las artes escénicas italianas del siglo diecisiete, hasta la introducción de la electricidad y todas sus aplicaciones, la tecnología y el teatro parecen haberse desarrollado en pacífica coexistencia.¹

En general, la tecnología ha sido siempre una herramienta en el teatro, un mecanismo de apoyo diseñado para subrayar cualquier mensaje que el artista desee transmitir frente a un público en vivo. Rara vez la tecnología ha amenazado con sobrepasar a los otros elementos y convertirse en el suceso mismo.

¿Está esto cambiando? La palabra "tecnología" se hace cada vez más ominosa en la sociedad moderna. Puede utilizarse no sólo para designar herramientas sino un estado de existencia total (uno piensa en el concepto de tecnología de Jacques Ellul, o "técnica" como un lenguaje universal). En

¹ Ponencia elaborada por Alan Bridle, dramaturgo y actor; Susan Fryberg, compositora y escritora; Richard Greenblatt, director del Young People Theatre de Toronto; Bentley Jarvis, compositor; Katherine Riordon, directora del Systems Group, del Science Centre de Ontario y Brian Hogart, investigador y escritor.

cualquier contexto, la tecnología provoca un amplio rango de reacciones que varían desde la desconfianza hasta las grandes esperanzas.

En el teatro parece actuar como un arma de doble filo. Es probada su capacidad de potenciar formas artísticas como también consumir el propio medio a través de la introducción de mecanismos de expresión más hipnóticos y manipulativos. Estas influencias pueden alterar significativamente las necesidades del público en relación con la experiencia teatral y también pueden afectar lo que el espectador percibe como genuino y relevante.

El teatro ha demostrado una notable elasticidad en relación con los avances tecnológicos, adaptándose y redefiniendo sus objetivos así como lo hizo el arte de la pintura cuando por primera vez fue confrontado con la fotografía. Con la introducción y la difundida aplicación de máquinas basadas en microfichas, pueden plantearse nuevos cuestionamientos sobre la futura dirección del teatro. De hecho, cabría preguntarse si el teatro puede sobrevivir en una sociedad cada vez más tecnocrática que manipula constantemente la percepción individual del mundo.



O. Silveira: 86

A medida que la sociedad adopta en creciente medida patrones organizacionales basados en la tecnología, ¿tendrá el teatro que adoptar prácticas similares a fin de hacerse más compatible con fuentes de financiamiento guiadas por la eficiencia? Es interesante notar el incremento en el uso de esas técnicas organizacionales en el nivel administrativo del teatro: dos casos típicos son la introducción de métodos de mercadeo masivo y el depender de las estadísticas para demostrar que el teatro es una "industria vital" y como tal merece apoyo.

Nuevas tecnologías tales como las fibras ópticas, la electrónica digital, los discos láser y la transmisión por satélite facilitan la difusión instantánea de la información y así acercan al mundo en un contacto más estrecho. Estas tecnologías operan a altas velocidades y brindan una impresión provocativa, "actualizada". A medida que se expande el tamaño de su público, así también la demanda de brindar materiales de un atractivo general es cada vez mayor. Este producto debe ser empaquetado de un modo fácilmente accesible ya que está diseñado para atravesar barreras tanto físicas como culturales. Yuxtapuesto al flujo científico universal de imágenes y hechos, puede que se llegue a considerar al teatro como un medio muy subjetivo, demasiado personalizado e individual en contenido y estilo. Así estará cada vez más alienado de la corriente principal de una sociedad que valora una visión del mundo instantánea, científicamente autoritaria (y por lo tanto considerada objetiva). ¿Sería entonces el teatro una voz idiosincrática que hablaría sólo en nombre de aquellos que se sienten amenazados por la tecnología? Tal desarrollo podría significar un nuevo papel para el teatro o podría relegarlo a la periferia de la expresión humana.²

² Estos últimos planteamientos son en nuestro criterio sumamente confusos, pues ¿a qué sociedad se refieren los autores? Si sólo se deseara la percepción del mundo que brinda la ciencia, ¿querría esto decir que el hombre daría un salto atrás abandonando el poder de goce estético y de comunicación del arte? (Nota de los editores)

La computadora representa una nueva etapa en el desarrollo de todas las tecnologías ya que esta es la primera máquina que duplica diversos procesos del cerebro humano. Las computadoras aún tienen que superar su actual estado de "programadas", pero su potencial como máquinas que pueden aprender está siendo explorado. Uno de los principales obstáculos es el reconocimiento del discurso por el hecho de que el lenguaje humano incorpora tantas ambigüedades y sutilezas. Sin embargo, si la sociedad necesita máquinas con capacidades de discurso desarrollado ¿se modificaría la conducta lingüística humana para facilitar un desarrollo ulterior? El lenguaje, sin embargo, desempeña un papel central en el arte del teatro. Y si éste explota la frágil naturaleza del lenguaje y sus muchos estratos ¿podría fructificar en tal atmósfera a lo Orwell? Es posible prever en un futuro no muy distante una fusión del video, la computación, las técnicas de grabación y transmisión en un sistema de comunicación comercializado masivamente. Esta red de *información/ compra/ operaciones bancarias/ espectáculos* podría funcionar a través del uso individual desde el hogar, que aislaría a un espectador del otro. El teatro, por otra parte, es un vehículo que ofrece una imaginativa interrelación de ideas, personajes y símbolos en compañía de otros a través del actor vivo. En su vivacidad y capacidad de permitir que el espectador interactúe tanto con el actor en escena y con otros espectadores, las artes escénicas siguen siendo únicas. No obstante, si la tecnología desarrolla la capacidad de implicar a espectadores individuales a través de alguna forma de interacción con el evento transmitido, entonces esta última barrera que separa al teatro de las nuevas tecnologías podría desaparecer.

Con respecto a futuros desarrollos y al uso de nuevas tecnologías en el teatro, se abren algunas interrogantes como éstas:

1) La innovación tecnológica a menudo se introduce para acelerar la producción y reducir el número de fuerza humana requerida para realizar determinada tarea. ¿Cuáles son las ramificaciones de la aplicación de estas técnicas de producción que aho-

rran mano de obra (a menudo con capital intensivo) en el arte teatral?

2) ¿Puede transferirse el desarrollo tecnológico en otros campos al teatro y utilizarse para reemplazar el elemento humano en las tareas creativas tales como escribir, dirigir, o diseñar una obra?³

3) Las tecnologías sofisticadas pueden asumir un papel cada vez más prominente tanto en el contenido como en la producción de la representación teatral. Si la evolución tecnológica continúa a su actual ritmo frenético, ¿podría mucho de ese trabajo futuro convertirse en material de archivo debido al riesgo de que sus componentes devengan pasados de moda?

4) El teatro puede demostrar ser uno de los campos del esfuerzo humano menos dado a la incursión tecnológica. ¿Podría esto significar que al teatro se le asignara o conscientemente asumiera el papel de abogado del diablo de la sociedad tecnológica? ¿Cómo podría esto afectar la percepción por parte de la sociedad del teatro y su relevancia?

II

El teatro y las nuevas tecnologías: ¡un tópico algo amplio! Por eso es necesario describir las nuevas tecnologías con cautela. Pero, más allá de la definición de un punto de vista relevante, es aún más urgente proponer una serie de temas que surgen del uso patente de nuevas tecnologías en el teatro o las potencialidades tecno-estéticas que ciertas tecnologías ofrecen al quehacer teatral contemporáneo.⁴

Asociado con la contribución tecnológica, debe tratarse el tema del *post-modernismo*

³ No parece esto posible por la intrínseca condición de creación humana de todo arte. En las artes plásticas el uso de la computación no ha reemplazado al ser humano; ni tampoco los medios electrónicos en la música. El hombre continúa siendo el Gran Demiurgo. (N.E.)

⁴ Ponencia elaborada por Michel Beanlien, diseñador de luces; Jorne Brass, actor y director; Yves Descagnes, actor y director; Louise Guay, escritora; Serge Ouaknine, profesor de la Universidad de Québec y Gilbert David, miembro de la junta editorial de *Cahiers de Theatre Jeu* y profesor universitario.

teatral por ejemplo, la fragmentación del material dramático/escénico —para no mencionar la dispersión de las tradicionales *dramatis personae*—, acompañada (y en ocasiones precedida) por el cine (y sus efectos de edición) y la televisión y sus operaciones caleidoscópicas... ¿Qué está sucediendo en la actualidad, durante la era de las comunicaciones por satélite, los cables de fibras ópticas, las computadoras, los videos, los láser y las holografías? A fin de esclarecer la reflexión, nos pareció necesario dividir nuestras interrogantes sobre la relación entre el teatro y las nuevas tecnologías en tres áreas:

- A. Los procesos de creación teatral.
- B. La representación teatral.
- C. La distribución del producto teatral.

PROCESO DE CREACION TEATRAL

1. *Oído electrónico Tamatis*. La posibilidad de que el actor escuche su propia voz para modificarla.
2. *Video y ensayos*. La grabación mediante videos de los ensayos; un estímulo crítico excepcional (el actor no tiene sólo al director como interlocutor, puede evaluar su propia labor).
3. *Simulación de las escenografías y de los movimientos del actor mediante computadoras*.
4. *Organización de la producción y el horario de ensayos mediante la programación por computación*.
5. *Consola de luces computarizadas*. La posibilidad de preparar complejos efectos de luces, que ya no requieren de las habilidades del técnico. Sin embargo, programar las luces para todo un espectáculo requiere una considerable inversión de tiempo... y podría ser entonces un obstáculo para la flexibilidad que es importante en el teatro. Es posible que, a mediano plazo, el actor mismo pueda controlar los efectos de luces desde la escena —experimentos de este tipo se han llevado a cabo ya en la danza.
6. *Preparación y actualización del libreto*. El director puede anotar un libreto, diseñar

las escenas, etc; utilizando el procesamiento de las palabras; durante los ensayos, las notas del director pueden ser editadas, completadas y distribuidas a todos los actores, si hay necesidad. No es necesario aclarar que el propio dramaturgo puede beneficiarse del procesamiento de palabras haciendo cambios al guión cada vez que lo desee durante la producción.

7. *Apoyo electrónico al trabajo del actor.* Ya los atletas utilizan un conjunto de herramientas para medir sus actuaciones o su entrenamiento. (...) Brecht podría decir: el actor se puede ayudar a sí mismo para perfeccionar una técnica (corporal, vocal...) a través de sensores conectados a las computadoras.

8. *Surgimiento de una nueva escritura.* Los autores de escena (en contraposición a los dramaturgos) tales como Robert Wilson o Richard Foreman, propondrán una teatralidad más o menos sintética, valiéndose de las nuevas (y no tan nuevas) tecnologías; los libretos de escena se harán independientes, así como lo hicieron los libretos dramáticos no hace tanto tiempo.

REPRESENTACION TEATRAL

1. *La simultaneidad interactiva de una representación realizada en diversos lugares.* La reactivación de lo inmediato es una característica del teatro. (En la televisión se ha perdido —ya no hay casi televisión “en vivo”). ¿Es aún teatro, con la mediación tecnológica (cámara electrónica, cable de fibra óptica y satélites)? Sin embargo, mediante este canal se pueden mostrar trabajos específicos, y el teatro (el elemento inmediato, viviente) puede contribuir a esto: imaginen una representación que tenga lugar simultáneamente en París y Montreal, con actores y público en cada ciudad interactuándose, y a su vez permitiendo que otros públicos sigan estos eventos dramáticos por sus televisores.

¿Serían llevadas a cabo estas inversiones tecnológicas en detrimento de la práctica teatral ortodoxa, ya en un segundo plano social y económico vis-a-vis el cine y la televisión? Dado el impacto de la imagen electrónica (la pantalla) en la represen-

tación directa, ¿no existe una nueva escritura que asuma esta tensión inherente entre la presencia compartida del teatro viviente y los mecanismos tecnológicos a través de la fascinación que estos ejercen?

2. *Integración del video en la continuidad de la escena.* La irrupción simultánea o diferida de imágenes electrónicas captadas en la escena y fuera de la misma transmitidas por una o varias pantallas (i.e. los experimentos del Squat Theatre de Nueva York). La acentuación de la “movilidad del símbolo teatral” (Honzl): presencia del mundo en el teatro y del teatro en la realidad inmediata.

2.2 *Modulación de la voz humana.* Modificación de los bajos y los agudos a través de filtros regulados por computadoras.

2.3 *Espacio acústico mediante computadoras.* Posibilidad de circular la música y los sonidos a través del espacio teatral.

2.4 *El cuerpo y las ondas alfa.* Las relaciones vibratorias y emocionales entre los actores, y entre los actores y el público. La instrumentación tecnológica permite ahora ahondar en el campo de las ondas alfa y pudiera ser aplicada al teatro.

3. *Necesidades y falsas necesidades.* ¿Puede la tecnología ser una interferencia, un efecto parasitario en el contacto fundamental entre actores y público? ¿Acaso no es importante el riesgo de “llenar de aparatos” el teatro, dada la presunta “demanda” del público occidental contemporáneo? ¿No debe el teatro rechazar radicalmente el despliegue tecnológico a fin de concentrarse en la dimensión humana, emocional, del arte teatral?⁵

Al mismo tiempo, ¿no desafían las más modernas tecnologías al teatro en sus opciones tecnológicas pasadas y presentes? ¿Estamos presenciando una redistribución de los canales dentro de la representación (...) en la cual el actor no es ya el

⁵ Duda en nuestro criterio algo ingenua, semejante a la de los textileros de la Revolución Industrial. Tecnología y deshumanización del arte no son necesariamente sinónimos. La alienación del arte es causa y la deshumanización tecnológica consecuencia. (N.E.)



El teatro, laminado con las nuevas tecnologías, está llamado a convertirse en un importante factor del proceso de creación escénica y en un auténtico creador — y por supuesto no un operador de ella — y por supuesto no un operador de ella. Esto debe tener consecuencias en los programas de entrenamiento en las escuelas de teatro y en el ensamble de grupos de trabajo para una producción.

El teatro no puede evitar "dejar de ser una verdadera escritura" de escenas en un momento en que las tecnologías de esta órbita en un rango de medios para enriquecer la imaginación. Dado este enriquecimiento mediante la tecnología, ¿no debe el mismo ser explorado?



portador exclusivo de símbolos que ha sido desde el Renacimiento (antropocéntrico y visión unificada de las redes de intercambio) —cf. R. Schechner: canales simples vs. múltiples? Se advierte fácilmente que la investigación teatral, especialmente en América, se realiza en este sentido.

4. *Teatro y biotecnología.* Podemos avizorar nuevas posibilidades en el horizonte en términos de la relación del actor con su entorno escénico: los sensores corporales podrían, por ejemplo, permitir que el actor estuviera directamente implicado en las luces o el sonido y así borrar el papel tradicional del técnico.

5. *La responsabilidad del teatro.* El teatro tiene que usar todas las herramientas al alcance del mismo en la sociedad. Su poder proviene de la habilidad para integrar nuevos elementos incluso aquellos impuestos. El teatro no puede evitar las demandas de una verdadera "escritura" de escena en el momento preciso en que la tecnología está ofreciendo un rango de medios para enriquecer la imaginación. Dado este enriquecimiento mediante la tecnología, ¿no debe el mismo ser explorado?

6. *El teatro y el arte del performance: ¿Una distinción necesaria? ¿Es el arte del performance teatro? ¿Un arte totalmente distinto? (¿El décimo?) ¿El recurrir a la tecnología que a veces prevalece en el campo del performance es exclusivo de éste, o puesto al teatro en el cual debe permanecer débil?*

DISTRIBUCION DEL PRODUCTO TEATRAL

1. *Reservación y venta de entradas mediante computadoras.*

2. *Derechos de autor en el contexto de las producciones teatrales mediante satélites.*

3. *El público, el teatro y las nuevas tecnologías.* ¿Se modificaría la composición del público que asiste al teatro, culturalmente investido (quíralo o no) de múltiples logros tecnológicos de nuestra era, mediante la introducción de nuevas tecnologías en el teatro? ¿No está la poética teatral en deuda con las propuestas científicas y técnicas de nuestro tiempo? ¿Bajo qué condiciones?

4. *Memoria teatral.* La posibilidad de grabar funciones a fin de componer una biblioteca teatral mundial de eventos teatrales proveería a los teatristas e investigadores de una documentación irremplazable. ¿Deben reservarse estos documentos para uso privado, como instrumentos de enseñanza o fuentes de información, o ha de esperarse que el período de vida de ciertos eventos se prolongue retransmitiéndolos por televisión? ¿Debe dedicarse una red televisiva al teatro?⁶

CONCLUSIONES

1. Las nuevas tecnologías previenen otra teatralidad, radicalmente experimental: no sería tanto una cuestión de integrar la tecnología a la escena tradicional —como fue el caso de la electricidad en el siglo pasado— como de una reorganización de modos de trabajo y un salto cualitativo en la escritura escénica, casi hasta la posición del arte teatral en su derecho propio.

2. El técnico, familiarizado con las nuevas tecnologías, está llamado a convertirse en un importante factor del proceso de creación escénica y en un auténtico creador —y por supuesto no un operador de alta tecnología. Esto debe tener consecuencias en los programas de entrenamiento en las escuelas de teatro y en el ensamblaje de grupos de trabajo para una producción.

3. La trampa representada por un cambio tecnológico que no es más que una yuxtaposición o exterioridad no debe subestimarse. Si hay un uso tecnológico, sólo puede ser creador si se le considera como un elemento de la escritura.

4. ¿Puede el canal humano de todo acto teatral competir con otros medios sin peligro alguno? ¿No dependería todo, en definitiva, de los que utilicen las nuevas tecnologías en sus consecuencias artísticas, en su audacia y creatividad?

⁶ Un proyecto de esta naturaleza se podría promover entre los países miembros de las diversas organizaciones internacionales. La humanidad cuenta con archivos filmográficos ¿por qué no ha de suceder lo mismo con las representaciones teatrales cuya conservación enriquecería el acervo cultural de la humanidad? (N.E.)



teat



O. Silveira: 86



O Silvera - 86

5. Si existe un área en la que la tecnología puede hacerle contribuciones al teatro, es en la preparación de espectáculos, aportando una serie de vías para apoyar resultados óptimos del empeño artístico.

6. Dados los cambios tecnológicos en nuestras sociedades en los cuales los individuos están más y más "mediatizados", por esta razón se convierten en imágenes, información y mensaje, ¿se presentará el teatro a sí mismo como una "salida de emergencia" (más o menos nostálgica de un período que desaparece)? ¿Habrá un

espacio de transición de la imaginación antropocéntrica a la imaginación cósmica, un punto no de información (de "pedacitos") sino de significado?

En el contexto de los permanentes cambios en la civilización, la práctica teatral se afectará en diversos grados con las nuevas tecnologías. ¿Cuáles serán estas nuevas tecnologías? ¿Cómo afectarán la práctica teatral? ¿Cuál será su impacto en el proceso de producción, la naturaleza de la representación teatral y su recepción?

Adolfo de Luis: Tengo muchos proyectos

Mercedes Santos Moray

Si algún medio expresivo demanda una entrega absoluta, una vocación amorosa ese es el teatro. La brevedad da la ilusión dramática sobre las tablas resulta infinita y trasciende más allá del gesto y de la palabra, repercute en el silencio y deviene voluntad de comunicación, afán colectivo.

El egoísmo desaparece ante los ojos de aquel que puede, como un mago, transformar la vida, ser otro y hacernos a todos partícipes de su mensaje, de vivencias y experiencias únicas y singulares. Este rasgo se subraya, todavía más, en el director que puede articular su propia fabulación, desde la motivación de un texto, con el curso de los actores. Es imposible la reserva, la mezquindad. Se impone la labor hermosa de poblar de sueños y esperanzas y, también, de meditaciones a otros seres humanos. Adolfo de Luis, primero desde su condición de actor, luego como empresario y después como director en la escena cubana ha podido vivir tan singulares realizaciones, esas que van más allá del yo íntimo, aunque partan de la sensibilidad propia en pos de un *alter ego* que alcanza, entre nosotros, la maravilla de una comunidad mayor, la del pueblo.

El entorno familiar propicia el acercamiento y un patio interior se transforma en escenario para un dúo de adolescentes. Es el debut junto a una muchachita que luego sólo recordará como Ninón y junto a la cual cantaría piezas del teatro vernáculo, con la apoyatura de la música de Ernesto Lecuona. Los nombres que surgían eran los de don Antonio Sierra y de su hija, Enriqueta Sierra, ambos amados por los parientes de Adolfo que también deseaban viajar en calidad de artistas. Más tarde sería la Corte Suprema del Arte y el vehículo lírico de una expresión todavía inconsciente pero que, carente de correcta atención y dirección, lo llevaría después con el cambio lógico del desarrollo a perder la voz. El tránsito y la musicalidad implícita y, sobre todo, la necesidad de encontrarse, llevarían a Adolfo de Luis al estudio de solfeo y teoría en el conservatorio municipal, sin abandonar su formación cultural general en el bachillerato.

Los años 40 posibilitarían su contacto con aquellos centros que, como el de la Asociación de Dependientes, contribuían a gestar, por la vía de la declamación de un poemario cargado de retórica, su encuentro con el

arte dramático. Pero la guerra mundial y el revés de los republicanos españoles permitieron el ingreso, en nuestro país, como en otros de nuestra América, de valiosos intelectuales, concededores de la realidad de una cultura distinta y más auténtica.



Con Adela Escartín en *Calígula* (1955).

José Rubia Barcia, director del teatro universitario de Granada se transformaría junto a Martínez Allende, luego destacado actor del cine argentino, en promotor de un decir artístico de elevada intencionalidad estética, en la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL). Vencido por el propio despertar a un mundo de posibilidades quedaría el Tenorio zorrillesco ante el empuje de O'Neill y de Ibsen y de otros dramaturgos que llegarán, aunque con años de retraso, a actualizar nuestros patrones. Las conferencias del austriaco Ludwig Schajowicz, y la natural inquietud de un grupo de jóvenes como Violeta Casal, Alejandro Lugo, Modesto Centeno, Antonio Hernández, Juanita Capdevilla, Julio Martínez Aparicio y el propio Adolfo de Luis se manifestarían.

La carencia de recursos propios —de dinero, para ser más exactos— llevaría a Adolfo en pos de una beca, mientras otros, solventes, podían pagar los al parecer hoy insignificantes cinco pesos de las mensualidades. "Me pareció que estaba ante un mundo fascinante, más intelectual. Descu-

brí el teatro con otra profundidad", podrá decir en su recuento Adolfo. La cultura se revelaba para él como una necesidad, como un condicionante del actor dramático.

Antes, y en un grupo de aficionados, entregados a cosas exóticas de la India y del Japón, pero ajenos al universo de lo nacional, en una rimbombante compañía de Arte clásico moderno, el joven aspirante a actor había ido, aunque imprecisamente, madurando su conciencia crítica y su nivel de autoexigencia. Al fin, y convencido de la nulidad de tales propósitos "cuando vislumbré la existencia de un verdadero teatro, dejé de ir, porque aquello me parecía horrible".

En junio de 1942 debutaría en la segunda función del Patronato del Teatro, en medio de un esfuerzo por dar a conocer lo mejor, en nuestro país, de la escena contemporánea. "Entonces no se pagaba a los actores, pero me vinculé al Patronato gracias a la Academia". Mas ésta desaparecía por problemas económicos. Surgía, sin embargo, el Teatro Universitario, con el gran repertorio de los clásicos. En realidad, y sin oponerse, a manera de una necesaria complementación que a todos enriquecía, se encontraban dos líneas de la escena: la de un teatro signado por la contemporaneidad y la de una escena sostenida por las raíces de la Antigüedad, con las grandes voces de Eurípides y Sófocles.

Pero Adolfo no se integra al ambiente universitario. Preocupado de su propia formación, conocedor ya de su vocación e interesado en su desarrollo cultural, más allá que en el temprano éxito, estudia Ciencias Sociales, con curriculum libre, en el Instituto Nacional de Prevención y Reformas Sociales, más tarde Universidad popular Juan Clemente Zamora, centro privado —aunque sus títulos no tenían reconocimiento oficial— cuya instrucción sí permitía la forja de la propia personalidad. Así, y entre libros y cursos de Antropología, Historia del Arte, Literatura, Francés, Historia de la Filosofía y Psicología se iba perfilando el actor que también hubiera querido doctorarse, pero que se sabía impuesto de la necesidad del arte.



Los pájaros de la luna, de Marcel Aymee (1957).

"Estudié lo que yo quería. Prefería el teatro, quizá el arte más efímero pero también el más poderoso porque está hecho por el hombre en vivo, por el propio hombre. Mientras dura la representación escénica, en el teatro, la intensidad de la experiencia es maravillosa, es como ese buscar del otro yo de los antiguos que sólo se canalizaría científica y conscientemente, con el sistema de Konstantin Stanislavski".

Hasta entonces, y luego lo sabría mejor, sólo había conocido de un recitativo de carácter declamatorio. Posteriormente podrá adueñarse del "arte de la encarnación interpretativa", no como producto de una evasión metafísica, sino como resultado de la voluntad del actor, de su cultura y de su capacidad de análisis. Entonces el teatro, ya su única y posible vocación, era como el viaje de Icaro, en pos de la expresión de una sensibilidad que se impone, desde el yo del artista, para entregarnos mediante sus órganos, sus recursos corporales, sensoriales y racionales ese otro tipo de hombre que el dramaturgo nos ofrece en su texto, "es el camino del desdoblamiento consciente", de quien puede crear, con su pro-

pia visión el Hamlet que él concibe, nutrido de la esencia shakespereana y descubierto por el actor en su acto de creación desde la premisa stanislavskiana de "si yo fuera Hamlet..."

Física y psicológicamente se produce no la revelación del otro sino su encarnación, producto de un trabajo técnico, de una investigación rigurosa donde no puede ignorarse la potencialidad racional del creador, el aporte propio del artista, porque para Adolfo de Luis el actor no es un títere que ejecuta, mecánicamente, cuanto le indica el director sino un hombre capaz de crear y de enriquecer, incluso, los presupuestos de la dirección escénica en diálogo que deviene, para el público y el texto, enriquecedor.

"Decir voy a pensar y voy a actuar como piensa el personaje es fascinante". Autoanalítico desde la infancia, dotado de una aguda percepción y de extraordinaria sensibilidad, Adolfo pudo ir venciendo las limitaciones de una formación actoral que, entonces, carecía en nuestro país de lineamientos específicos en su científicidad, para superar la retórica al uso, los convencionalismos.

A fines del 46 se fundó la Academia Municipal de Arte Dramático, con Martínez Aparicio de director. El Patronato no tenía elenco fijo. Se cierra ADADEL, y Adolfo, inconforme con su propia formación, se vincula, con antiguos compañeros de estudios al grupo ADAD, en el Lyceum.

Comienza entonces a revelarse, en él, un sentido de integralidad que irá conformando su transformación de actor en director. Hacer de traspunte en el Teatro de la Comedia, servir de asistente de dirección, trabajar en la escenografía le permiten ampliar su horizonte y conocer las múltiples facetas del oficio teatral.

Sus límites personales, carecer del porte físico del galán, mantener la imagen del muchacho bajito y delgado, resultó, también para Adolfo, y a la postre, una ventaja. Su musicalidad y su deseo de aprender lo conduciría además a tomar clases de baile, donde Alberto Alonso lo llevaría a incorporar papeles de carácter, mas sin desligarse

del mundo específico de las artes dramáticas.



Un día de octubre, de George Kaiser, con Eloína Maceira (1957).

DE ORFEO A CALIGULA

Tres meses en Estados Unidos primero y luego una estadía de dos años contribuirán, particularmente, a la formación profesional de Adolfo de Luis y, en especial, a su conformación en cuanto artista en la dimensión de lo humano, de la vivencia en otro medio social, del choque y asimilación de otras culturas.

En Norteamérica y en la escuela de Piscator, el creador del teatro político, tomaría el joven cubano su punto de despegue sobre la base del trabajo práctico. Un anciano armenio, Ben Ari, formado en la escuela stanislavskiana, posterior gestor del gran teatro judío, vendría a impulsar sus inquietudes. Después pasaría a las manos de Phillippe Schrager y más tarde a trabajar con Muriel Budin. El rigor, el ejercicio intelectual más sostenido, el trabajo hasta el

agotamiento en lo artístico maduran un carácter y perfilan una vocación.

También otras vivencias definen una conducta artística. Y el trabajo como *boss-boy*, de acomodador en el cine, el empleo como ascensorista en una tienda cara y de gente refinada, el choque con la lengua extraña y con las costumbres de otro país, el diario fomento de su personalidad, las lecturas y la disciplina valoran y dicen de una voluntad que fue adentrándose en la experiencia teatral norteamericana, en su decir, no con espíritu mimético, sino con el deseo cada vez más profundo de fomentar, en Cuba, el buen teatro.

Ni el éxito personal ni la posibilidad de una carrera profesional en Estados Unidos pudo detener la decisión de regresar a Cuba. "Yo nunca pensé quedarme allá. Necesitaba hacer en mi tierra lo que había visto, incorporar la técnica de Stanislavski surgida en Rusia, base metodológica del gran teatro norteamericano, mas sin maniqueísmo ni mimetismos. Debíamos, como decía mi profesor, hurgar en nosotros y utilizar el método que sólo tiene su vigencia como una vía para la acción, es decir, la representación escénica.

"A mi regreso fue el caos. Empecé a buscarme líos porque todo lo que veía me parecía horrible". Pasó a trabajar de nuevo con el Patronato del Teatro gracias a gestiones de antiguos compañeros. Problemas administrativos, al parecer marginales, lo vincularán al teatro. "Quería promover, propugnar el buen teatro. Por eso admiro tanto a Alicia Alonso, porque ella ha logrado, con la danza, y con ese lenguaje que es universal, crear un espíritu danzario, un ballet de profunda y auténtica cubanía". Aparece en escena el actor en el *Orfeo* de Jean Cocteau y junto a Maritza Rosales y Eduardo Egea. "Yo venía con una interpretación orgánica, natural, que fue para muchos algo desconcertante. Todavía se abusaba de una retórica algo verbalista. La crítica apuntaba a favor de mi gestualidad, pero le chocaba mi dicción opuesta al estilo declamatorio imperante".

Desde 1951 a 1957 estaría Adolfo de Luis con el Patronato del Teatro donde, amén de trabajar como actor y de cumplir tareas de

orden burocrático, traducía obras, hacía notas a programas y servía de asistente de dirección, mientras desarrollaba su más definida característica como profesional de las artes escénicas, su capacidad de ser pensante y, por ende, polémico. Con otras figuras sería gestor del movimiento del teatro arena. Mas, en 1955, se produciría el "bombazo", como prefiere calificar a su presentación, como actor, interpretando el *Calígula* de Albert Camus.

Posteriormente y durante tres años también se desempeñará como empresario en la sala Atelier, inaugurada a fines del 55, con *Infamia*, de Liliam Hellman, conducida por Cuqui Ponce de León. Posteriormente fueron otras piezas como *La zorra y las uvas*, en medio de una concepción de cooperativa teatral que servía para cubrir los gastos y distribuir, en justo prorratio, las mínimas ganancias con los actores invitados.

Un rasgo definitorio caracterizará la gestión de empresario teatral de Adolfo de Luis y es el haber brindado, a otros directores, su propia sala para montar las obras, sin intervenir personalmente en la dirección de las mismas. "Yo no dirigía siempre porque a mí lo que me interesaba es que hubiera teatro en Cuba", y éste existía en el pequeño mundo de las salas teatros sin ningún apoyo estatal en medio de la tiranía de Batista. Por el contrario, y contando con su propia escena, en muchas ocasiones se integraría al elenco de otros grupos como al montaje de *Juana de Lorena*, junto a Raquel Revuelta, en la Hubert de Blanck y bajo la dirección de Vicente Revuelta.

DIAS FELICES DE SANTA CAMILA

Mas el director no languidecía. Y, desde 1951, con un grupo de jóvenes egresados de la Academia Municipal de Arte Dramático, reunidos bajo la nominación de "Los comediantes", entre los que se encontraban Fela Jar y Julia Aztoviza, Adolfo de Luis comenzaría a dirigir con *Días felices*. "Y aunque aquellos actores no habían sido mis alumnos, sí captaron la técnica de la organicidad porque era gente nueva y no

lastrada. Fuimos a varios lugares con esta primera puesta mía en calidad de director".

En la sala Atelier también dirige *Un día de octubre*, entre otras. "Aunque puse primero a seis directores a dirigir sus piezas antes de asumir la batuta. Por lo regular los directores dueños de sala lo dirigían todo, era su expresión y esto no es ilógico, lo ilógico era lo que yo hacía, pero es que yo amaba —y amo— el teatro por encima de todas las cosas. Me interesaba que si la gente tenía talento trabajara. No imponía el método ni la concepción a la dirección. Respetaba el punto de vista y sólo cuidaba su calidad general".

Con el triunfo de la Revolución "y sin preverlo ni proponérmelo, dejé de actuar para enseñar, para formar a otra gente.

Era la misma idea con la que llegué de Nueva York, porque para mí todo buen director de teatro es un pedagogo. Y uno se siente muy feliz cuando logra establecer con un grupo, con un colectivo de artistas un lenguaje común".

Entonces empezaban sus clases, conferencias y seminarios a los actores contratados del Teatro Nacional. "Recuerdo que en febrero de 1959 me fueron a buscar a mi casa. Se había creado la Cooperativa Popular de Arte que, por 25 centavos, te brindaba al mes funciones de teatro, de cine y conferencias, un poco con el espíritu de la Sociedad Nuestro Tiempo, de la que fui miembro y donde dirigí mi primera pieza, los *Días felices*, donde también hacía la voz para las películas mudas que se pasaban por el cine-club".

Comienza, en realidad, el trabajo de mayor intensidad y de más profundo calado porque se trabaja para el pueblo, para las grandes masas que comienzan a apropiarse de la cultura, hasta entonces patrimonio de élites. "Dirigí un ciclo de teatro universal en el Anfiteatro de La Habana que fue un verdadero éxito. Primero con *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca, con Gina Cabrera en el papel protagónico. Después hicimos *El sí de las niñas* de Moratín, con Martha del Río y Rosario Carmona y *Larga noche de Medea*, un antiguo proyecto que ya tenía anunciado desde mi sala".



En *Mundo de cristal*, junto a Silvia Planas. (1956).

Y al crearse el grupo José Jacinto Milanés, Adolfo de Luis sería llamado, por Mirta Aguirre "que me conocía desde Nuestro Tiempo", para asumir su dirección. "Era lo que yo siempre había querido: hacer teatro cubano, con un equipo que yo mismo formara. Dí varios cursos, seleccioné algunos actores y monté el primer éxito de la escena cubana de la Revolución, la obra de José Brene: *Santa Camila de la Habana Vieja*, con Verónica Lynn, Reynaldo Miravalles, Alden Knight, entre otros, en el Mella y a teatro lleno. Recuerdo que lo guagüeros decían: "en la próxima parada, *Santa Camila*..." Pueblo, pueblo iba al teatro. Trabajamos mucho la obra, el texto, la dramaturgia con el autor, los personajes, las soluciones dramáticas, los parlamentos. Y es que a mí me preocupa, me ha preocupado siempre y me sigue preocupando el teatro, y la dramaturgia cubanos".

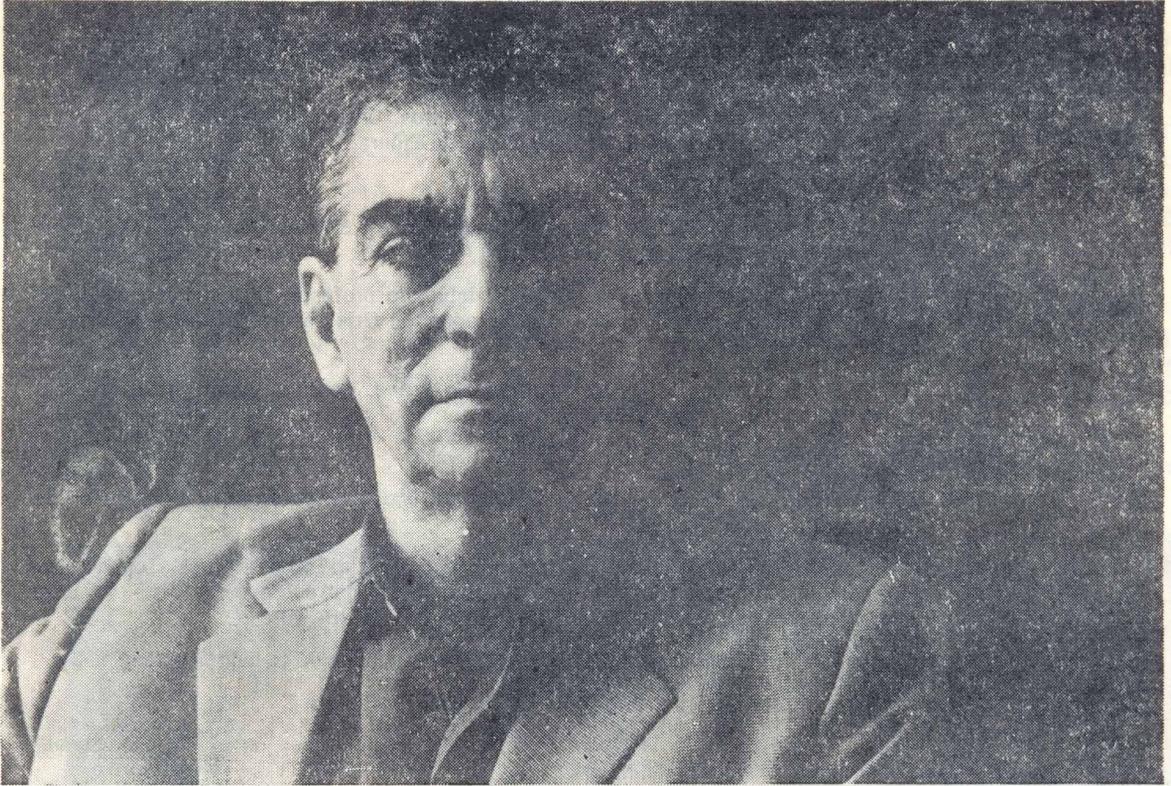
Al éxito le sigue otro tan significativo como *El pagador de promesas*, obra brasile-

ña, en el García Lorca. Cuba y nuestra América se inscriben, con sello propio, profundamente personal en el quehacer escénico de Adolfo de Luis.

"Cuando Camila me criticaron muchos. Decían que era absurda la relación entre esa puesta y mi formación con Shakespeare en Estados Unidos. Pero estoy convencido que hice un aporte al teatro cubano al crear un estilo, un modo de decir, de expresar e, incluso, de sentir lo nuestro. Mis continuadores son los actores que he formado. Disfruto cuando veo el triunfo de alguien como Verónica o Miravalles igual que un padre que ve cómo se multiplica y cómo sus hijos son lo que él quería que fueran. Lo puedo asegurar, no hay satisfacción más noble que ésta. Yo no tengo reservas. Amo lo que hago y doy todo lo que tengo por dentro.

"He incursionado, antes y después, en la televisión, que es un medio tan fundamental y tan complejo, tanto en lo dramático, como en las series y hasta en la organicidad necesaria de los programas musicales. Ahora mi trinchera es la ópera, que cuesta mucho dinero, el teatro lírico en general, la zarzuela. Estoy en el complejo del Gran Teatro García Lorca, desde 1978 y muy entusiasmado con los actores-cantantes que van asimilando las nuevas técnicas.

"Estoy dando clases de dramaturgia y ellos empiezan a comprender que la ópera también es una expresión del arte dramático. Doy clases a los solistas, que están muy contentos y yo comparto su entusiasmo. Esta expresión escénica que es muy importante y que no podemos ignorar, también necesita atención, apoyo y desarrollo, un acento cubano que no reste universalidad. Tengo muchos proyectos y me siento feliz si como revolucionario puedo contribuir con mi esfuerzo, con mi experiencia a que la Opera Nacional de Cuba ocupe el lugar que se merece por la calidad de su colectivo y la significación estética de este arte".



- 1926. Nace en la Habana el 16 de junio.
- 1941. Matricula en la Academia de Arte Dramático de la Escuela Libre de la Habana (ADADEL).
- 1942. Comienza su carrera de intérprete con *La comedia de la felicidad*, de Evreinov.
- 1945. Es uno de los fundadores de ADAD. Inicia estudios en la Universidad popular Juan Clemente Zamora.
- 1947. Matricula en el Dramatic Workshop de Nueva York, fundado por Piscator. Recibe clases de Reiken Ben Ari y Muriel Budin. Se vincula al Greenwich Mew's Theatre, con quien actúa en *Thunder rock*.
- 1949. Concluye estudios en Nueva York. A su regreso vía México conoce a Seki Sano y José Gelada. Este último impartiría en 1952 un seminario sobre Stanislavski en la Sociedad Nuestro Tiempo.
- 1950. Se vincula a Prometeo y su revista. Trabaja en *Orfeo* de Cocteau. Asistente de dirección del Patronato del Teatro.
- 1951. Comienza su labor docente en el método Stanislavski. Integra el grupo Teatro y trabaja en *Esperando al zurdo*, de Odetts. Realiza su primer trabajo como director: *Días felices*, de Puget.
- 1952. Uno de los organizadores de la sección de teatro de Nuestro Tiempo. Introduce la modalidad de teatro arena con *Un nuevo adiós* de Scott y Haight, dirigida por Bastián, donde interpreta uno de los papeles protagónicos.
- 1953. Trabaja con la compañía de Francisco Petrone y con el Patronato del Teatro.

- 1954. Dirige programas teatrales y humorísticos en la TV.
- 1955. Obtiene varios premios por su papel de *Calígula*, de Camus. Inaugura la sala Atelier en Prado 260.
- 1957. La sala Atelier se traslada a Galiano 258, altos. Crea un taller de actores y una galería de artes plásticas. Estrena *La boda*, de Piñera.
- 1958. Cierre de Atelier, en julio.
- 1959. Dirige el Teatro del Pueblo: *Mariana Pineda* (Lorca), *El sí de las niñas* (Moratín) y *Larga noche de Medea* (Corrado Alvaro).
- 1961. Director del grupo Milanés. Continúa su labor de profesor de actuación en el Seminario de Dramaturgia, la Sociedad de teatro de Oriente y el Instituto Cubano de Radio y Televisión.
- 1962. Dirige *Santa Camila de la Habana Vieja*, de Brene. Continúa como profesor en el grupo Milanés y el Teatro Universitario.
- 1965. Dirige teatro en la TV: Miller, Lorca, Ostrovski.
- 1966. Dirige *El premio flaco*, de Quintero; *Pato Macho*, de Gutiérrez, y *El pagador de promesas*, de Dias Gomes.
- 1968. Director del Conjunto Folklórico Nacional. Imparte clases de actuación en ese colectivo, así como posteriormente en la Escuela de Instructores de Arte; el Teatro Juvenil, el de muñecos, la Opera Nacional, y el Teatro Lírico.
- 1974. Recibe la orden Raúl Gómez García, por sus treinta años de trabajo artístico.
- 1975. Distinción XV aniversario del Consejo Nacional de Cultura.
- 1978. Asume la dirección de la Opera Nacional e imparte clases en el Coro Nacional. Reestrena *La esclava*, de Mauri.
- 1980. Reestrena *Lola Cruz*, de Lecuona. Invitado por Teatro Estudio dirige *La fuga*, de Valitchkov.
- 1982. Ponente sobre "Stanislavsky en Cuba" en el Seminario Internacional sobre este método de actuación, Moscú, abril. Recibe la Distinción por la Cultura Nacional.
- 1985. Imparte cursos prácticos internacionales en el Ballet Nacional, así como en la Opera de Cuba.

(Tomado de María Cecilia Hernández Díaz, *Adolfo de Luis: promoción y renovación del teatro cubano*, tesis de diploma de la especialidad de Teatología de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte).

Vocación por lo difícil

Amado del Pino

Ilustraciones: César Ernesto

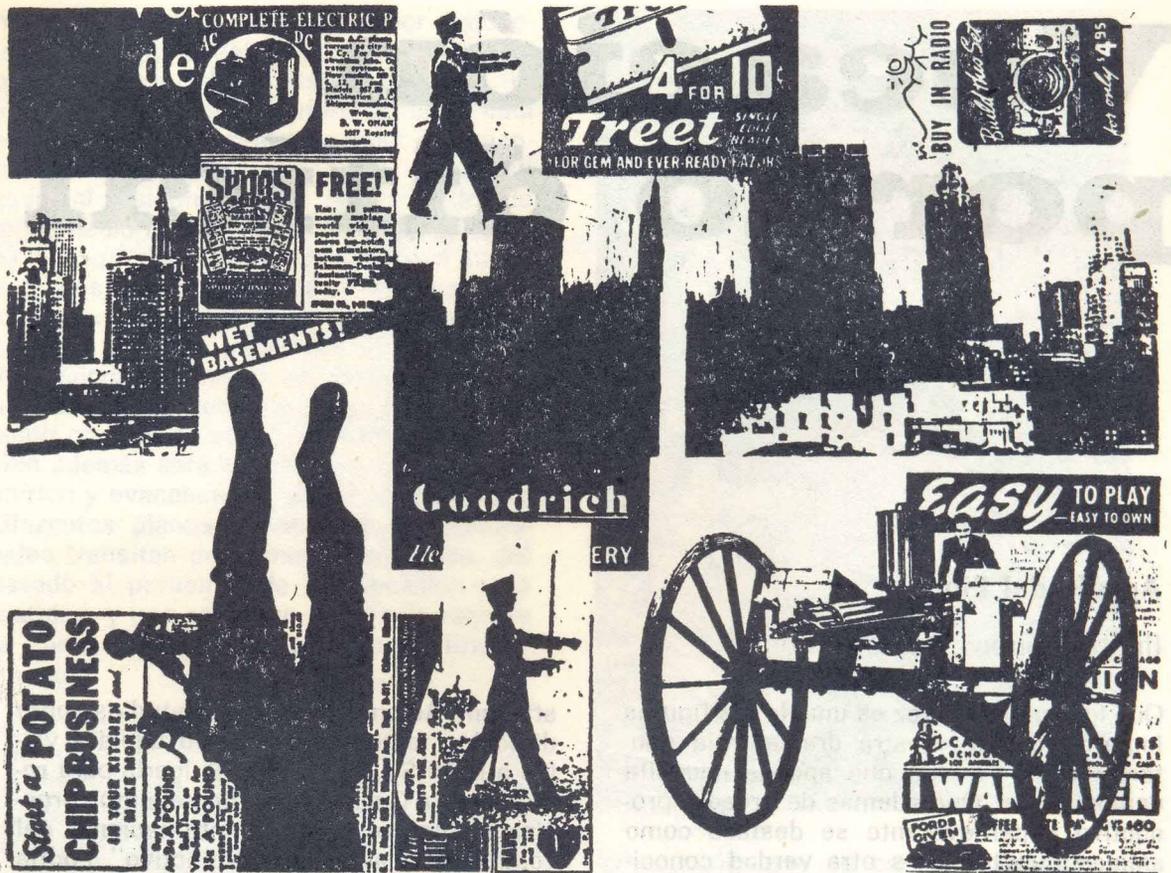
Que Ignacio Gutiérrez es una de las figuras importantes de nuestra dramaturgia contemporánea es algo que apenas necesita demostración. Que además de creador productivo y perseverante se destaca como animador cultural: es otra verdad conocida.

En él coinciden dos circunstancias enriquecedoras. Su origen humilde, la lucha autodidacta por el acceso a la información; la rica experiencia de vivir en contacto con los hombres más explotados (el obrero, el sub-proletario, el desempleado), inmerso él mismo en la batalla por la subsistencia. Por otra parte, en otra etapa de su trayectoria, el estudio de la teoría teatral y el contacto con otras culturas y experiencias estéticas. Puede decirse —sin temor al panfleto— que la Revolución dio al joven talentoso y sediento de cultura de 1959 la oportunidad de convertirse en el teatrista que es hoy. No voy a intentar un análisis detallado de un quehacer autoral amplio y diverso. Freddy Artilles, al presentar tres de sus obras en el tomo *Teatro* (Editorial Letras Cubanas, 1976), resumía el saldo de la labor de Ignacio hasta ese momento: "...doce puestas en escena, más de veinte obras escritas y cerca de veinte estrenadas es el "score" del antiguo portero del gran

stadium. Además, un año de estudios sobre dirección teatral en Checoslovaquia y viajes a la URSS, la R.D.A. y Bulgaria para representar a Cuba en distintos eventos organizados por el Instituto Internacional del Teatro, del cual es miembro activo". Podría agregar a esta cita —sin pretender actualizarla— en los años siguientes a la publicación de este libro Ignacio ha estado presente con sus obras en escenarios profesionales y de artistas aficionados, tanto con textos dirigidos a los adultos como a los niños.

Un ejemplo de la perenne inquietud de este autor se puede encontrar en la obra *Pato Macho*, que constituyó en su estreno un éxito de público (Teatro Martí, 1965. Dirección de Adolfo de Luis) y que actualmente ha sido retomada y trabajada en equipo con un grupo de estudiantes y trabajadores.

Hay en Gutiérrez una definida vocación historicista, que lo ha llevado a reflejar el pasado colonial: *La casa del marinero* y *Fernando Poo* y el ayer más inmediato en *Llévame a la pelota*. Su interés por lo contemporáneo se remite, sobre todo, al costado de la relación compleja que existe entre la vida cotidiana del hombre y una circunstancia heroica que puede llevarlo a pasar por



encima de la pequeñez y limitaciones de su vida diaria, para convertirse en un héroe. Aparece esta característica en *Los chapuzones* y en *Kunene*.

Muévase en uno u otro hemisferio temático, el teatro de Ignacio es siempre muy cubano y plantea conflictos fuertes, veraces. Hay en él una clara tendencia a construir el diálogo de la forma más natural que sea posible y con gran teatralidad. Es éste un dramaturgo que ha vivido desde dentro la práctica teatral y cuya obra obedece a fines eminentemente escénicos. Es posible hallar en alguna obra suya cierta frase hermosa o un giro elegante del lenguaje pero la *poesía* que su dramaturgia propone viene, más que de la palabra, de la emotividad de las situaciones o la fuerza del conflicto.

Es en *Llévame a la pelota* escrita en 1968, considerada por muchos la mejor obra de Ignacio Gutiérrez, donde veo los anteceden-

tes estilísticos más inmediatos de *La historia del soldado desconocido de Nueva York*, nuevo texto que hoy presentamos a los lectores de *Tablas*. Sobre todo por el diálogo incisivo, fuerte... y de un humor áspero, un tanto fraternal, que se usa entre hombres de mucha confianza. Hay un momento en *Llévame...* donde se acude a la imagen de una estatua de forma similar al manejo que hace de este elemento Pablo de la Torriente y que subyugará después en su versión de *El soldado desconocido*. Obsérvense estos parlamentos:

JOAQUIN. No me interesa.

FLACO. (*Ya de completo uniforme*) ¿Es qué no sabes dónde te pusieron hoy?

JOAQUIN. No.

FLACO. En el club.

NEGRO. Dios le da barbas...

FLACO. Y a mí en el "sol".

NEGRO. Tienes razón. A ese viejo hay que hacerle una estatua.

FLACO. (*Se limpia los zapatos con un paño*)
*El monumento del hijo de puta desconocido.*¹

Más tarde prometo volver sobre la comparación con *Llévame a la pelota*, pero a esta altura el lector se estará preguntando si pienso hablar de todo menos de la obra que tiene entre las manos. Para rehuir esta "dulce" tentación de los malos prólogos y presentaciones, comenzaré por un buen lugar común: Partir de la narrativa en busca del hecho teatral es una prueba de fuego para cualquier autor. El lenguaje de la novela o hasta del cuento (más extenso y explícito, con margen para abundantes descripciones) debe entrar por el aro de la síntesis, la progresión y el ritmo, muy otros, en el drama. Por lo demás en nuestra dramaturgia no son frecuentes las buenas versiones teatrales de obras narrativas.

Gutiérrez escoge una obra de peculiar atractivo: *Aventuras del soldado desconocido cubano*, de Pablo de la Torriente Brau. Novela que, es bien conocido, su autor interrumpió para enfrentar el fascismo, defendiendo la República Española.

"He tenido una idea maravillosa: Me voy a España, a la revolución española. Allá en Cuba se dice, por lo del canto popular: 'No te mueras sin ir a España', y yo me voy a España ahora, a la revolución española, en donde palpitan hoy las angustias del mundo entero de los oprimidos. La idea hizo explosión en mi cerebro, y desde entonces, está incendiando el bosque de mi imaginación".²

Así, con desenfado y con su cubanísima falta de solemnidad contaba Pablo su decisión de dar la vida por España.

Debo confesar que siento especial admiración por esta novela; es de esas lecturas que fueron recurrentes en la adolescencia

¹ *Llévame a la pelota* en *Teatro*. Editorial Letras Cubanas, 1976. Página 83.

² *Peleando con los milicianos*, Pablo de la Torriente Brau, Ediciones Nuevo Mundo 1962. Página 9.

y que al "pretender" el arribo a otra etapa más adulta, posponemos el reencuentro con el temor de que nuestros gustos hayan cambiado y el texto descienda en nuestra estima. Cuando "volví" a las *Aventuras...* traté de obviar ese riesgo y enfrentarla como por primera vez.

Esta versión no sigue fielmente la estructura de la novela. Aunque hay muchos fragmentos prácticamente transcritos del texto narrativo, su aproximación a éste —si bien es respetuosa— se propone hacer énfasis en vertientes temáticas que no están en la obra original, y soslaya algunos de los ingredientes que hacen deliciosa a la novela.

La relación entre el narrador y El soldado desconocido de Arlington (El santiaguero Heliodomiro del Sol) es de complicidad y camaradería... Ignacio renuncia a esta empatía por razones de fácil comprensión. El teatro es conflicto, choque, contradicción, réplica y contrarréplica, y las fabulosas narraciones de Heliodomiro, incitadas por el no menos ingenioso interlocutor (que no es otro que Pablo), en escena podrían padecer de un serio estatismo.

Por otra parte el autor escoge un momento, que en el texto original pasa inadvertido pero que su olfato de veterano dramaturgo encontró en ese pasaje material para arrancar con su propósito... Helo aquí:

"Enseguida se puso a hablar, mitad en *inglés*, mitad en *español* con el soldado que entre risas sacó de no sé dónde una botella de ron Bacardí y nos dimos un trago para entrar en calor, porque las novecitas se estaban poniendo frías.

"Este —me dijo Heliodomiro refiriéndose al soldado— es el gran cabrón. Nos llevamos bien y todas las noches charlamos o nos vamos de parranda por ahí, o se va el solo y no tiene que estarse pasando el tiempo delante de este monumento estúpido y pesado"³

La mezcla entre los idiomas que se apunta aquí —y de ahí el subrayado— es explota-

³ *Aventuras del soldado desconocido cubano*, Página 64. Editorial Instituto Cubano del Libro, 1968.

**Work on
ELECTRIC MOTORS**

Get into the profitable business of rewinding and repairing electric motors. This home-study course will help those who wish to increase their knowledge of the subject, and will be of value to others responsible for maintenance of domestic, office and factory equipment. Free booklet.

**INTERNATIONAL
CORRESPONDENCE SCHOOLS**
Box 5513-J, Scranton, Penna.

LEARN CARTOONING

at Home in Your Spare Time
The famous Krazy Kat has proved the best of over the hundreds of teachers. It helps you think and take up your work of cartooning in a simple and easily understood manner. Free booklet on request.

THE LONDON SCHOOL
1432 National Bldg., Cincinnati, O.

Auto-Diesel

Study a real trade. Auto Mechanics. Diesel Engines. Air Conditioning. You can get the best of both worlds. Free booklet on request.

Nashville Auto-Diesel School, Dept. 75, Nashville

Air-Conditioning
a NEW Profession
with BIG PAY

6 Big B...
DUO

**Now Finest
OIL HEATERS
Less than Coal**

HEATSEAL



**EASIEST
to Master**
This New P-A
Each beautiful...
P-A-AMERICAN
1187 Park Boulevard, Elmhurst, Indiana

**ELECTRICAL
ENGINEERING**
ONE YEAR...
BLISS ELECTRICAL SCHOOL
117 Columbia Ave., Wash., D.C.

AVIATION
APPRENTICESHIP
MECHANICS PILOTS METEOROLOGISTS
MECHANICAL UNIVERSAL AVIATION SERVICE CO.

Your VOICE
100% Improvement
in your voice...

HOW TO SUCCEED
IN BUSINESS

Now **YOU** can **hallicrafters**
SEE EUROPE

25c
2 1/4 x 3 1/4

LAW
\$100.00 A WEEK

GENERAL ELECTRIC
RCA VICTOR
RADIO CORPORATION OF AMERICA

**BOYS SHOOT A REAL
DOUBLE-GUN**

Esterbrook \$5.00

TA
FOR \$30

**LEARN AC
SECRET AND OFF
HILL'S**
DON'T WASTE
SPARE TIME
now wanted, 1
day for our
HILL'S
803 West Main

ONLY 25¢ A DAY!
PUTS THIS AIR-PURPOSE
ELECTRIC ARC WELDER
IN YOUR SHOP!
TENDRY TRIAL
Guaranteed 15 Months to Buy

da por la versión, en algunas ocasiones, hasta el cansancio.

Una vez escogidos los elementos de la novela que le sirven para ubicar la acción e incorporar un segundo personaje (El Joven) que funcionará a ratos como aliado y a ratos como antagonista del soldado desconocido; el autor selecciona del original los elementos que puedan serle útiles pero buscando darle una visión mucho más cercana a nuestra óptica. La crítica al sistema capitalista —que en la novela es fuerte y certera— se mantiene esencialmente en la versión teatral pero matizada con hechos y situaciones de esta época. Es como si Gutiérrez se preguntara por el destino de El soldado desconocido en la sociedad norteamericana actual, que ha superado con creces y elevado a un nivel espeluznante, el egoísmo y la violencia que Pablo supo ver y criticar en su tiempo.

La acotación inicial de *La historia del soldado desconocido de Nueva York* es sugerente y podría dar la pista para un espectáculo interesante. El autor me contaba que, en su origen, pensó esta obra a raíz de una petición del "Teatro de las 99 butacas" de Bulgaria, y que las características de esta pequeña pero muy bien equipada sala influyeron en su concepción inicial del diseño escénico. Eso no quiere decir, por supuesto, que la obra no pueda ser asumida por otro colectivo y desde el punto de vista de un director que —como es común en estos casos— transformará o no tendrá muy en cuenta las indicaciones autorales.

Gutiérrez llama "farsa" a su obra y creo que en efecto es eminentemente farsesco el juego de estos dos personajes, repetido hasta aprenderlo de memoria. Esta lucha por adueñarse de la historia del soldado desconocido, como una pelea más en el contexto de una atmósfera agresiva: cobra un ritmo vertiginoso que se interrumpe, a intervalos, para dar paso a las muy concretas contradicciones por cosas más tangibles, como el banco donde acostarse y uno (o muchos según el texto) tragos de ron para enfrentar el frío y el desamparo.

Si bien este propósito lúdico es efectivo teatralmente, la relación entre los persona-

jes puede hacerse poco clara, al menos en la lectura.

Vemos a los personajes discutir pero no tenemos antecedentes enjundiosos de la causa de la contradicción. Probablemente los actores den con la clave de lo que en el plano textual puede parecer oscuro.

Volvamos atrás. Apuntaba antes un parentesco entre esta obra y *Llévame a la pelota*; por su diálogo cortante, fuerte, natural... podría agregar que en ambos casos el papel de la palabra es, sobre todo, dar pie a la gestualidad del actor, a la expresión física del personaje. Sin embargo, en *Llévame*... se trata de personajes enfrentados a una situación límite, con la inminencia del peligro y la urgencia de definirse ante un hecho que los compromete a todos. En *La historia del soldado desconocido de Nueva York*, este tipo de diálogo parece, por momentos, un fin en sí mismo al faltar esa atmósfera de definición y riesgo. Podría argumentarse, con mucho tino además, que estamos ante una obra de otro género y con otros fines, pero me pregunto: ¿Por qué entonces el parecido en el lenguaje...?

Es interesante, y puede ser muy polémico a partir de la presente publicación cómo en este texto confluyen dos vertientes de la dramaturgia de Ignacio, y mientras el sentido del espectáculo tiende a lo "novedoso", experimental y anti-tradicional (recuerda lejanamente a *Los mendigos*, una de sus primeras obras), en cuanto al diálogo conserva las características de su mejor teatro realista. Este eclecticismo —al que llamaría más bien encuentro entre dos formas de hacer— no es en sí mismo criticable y, aunque es difícil conjugar armónicamente procedimientos distintos, puede que por este camino esté la fórmula exitosa para futuras obras de Ignacio Gutiérrez. Lo que sí me parece susceptible de una poda inteligente son ciertos excesos en el lenguaje en cuanto a la "extrema naturalidad". Trataré de explicarme. Lo coloquial y lo popular son virtudes difíciles de lograr en el diálogo dramático —y claro que estamos ante uno de los pocos que sabe hacerlo bien entre nosotros—; pero ese afán de quitarle solemnidad a la palabra hablada, de ser natural y espontáneo a toda costa,



puede llevar a una especie de *retórica de lo coloquial*, donde en ocasiones los giros de familiaridad ("Oye, tú, mira, chiquito", "Para que lo sepas", etc.) llegan a empañar el sentido de la situación y hacerle perder efectividad al conflicto.

Si bien es cierto que el autor de esta versión teatral interpreta, con relativa libertad, la novela original; en cuanto al humor y la cubanía conserva la esencia del personaje, que se hace familia de los mejores de la producción de Ignacio Gutiérrez. Este Heliodomiro de Pablo-Ignacio puede ser un gran entrenamiento y enseñanza para un buen actor.

Creo que este texto marca un punto de transición en un proceso de búsquedas de un autor que odia el facilismo y no está dispuesto a repetirse ni a conformarse con su, ya extensa, obra anterior. ¿Estamos ante un paso ascendente en la trayectoria de Ignacio Gutiérrez? ¿Es este el camino más saludable para su dramaturgia? ¿Se mantendrá la fusión de métodos creadores en futuras obras, o sería preferible que el autor se decida por una de las tendencias que coinciden en este texto? ¿Ocupará *La historia del soldado desconocido de Nueva York* una importante repercusión en nuestro público? Pienso que, una vez más el escenario dirá la última palabra.

Variaciones por Milanés

Carlos Espinosa Domínguez

Fotos: Tony López

No creo exagerar si afirmo que *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* fue el montaje más esperado de 1985. Incluso no recuerdo en los últimos años otro texto de nuestra dramaturgia cuya subida a las tablas fuese aguardada con tanta expectativa.

Desde mucho antes de su publicación en 1984, en el tomo editado por Letras Cubanas que recibió uno de los Premios de la Crítica, viene corriendo la fama y yo diría que la leyenda de esta obra de Abelardo Estorino. Las pocas copias mecanográficas que éste pudo sacar circularon con una admirable eficiencia, y a mediados de los setenta tuve las primeras referencias orales sobre la que, para muchos, era uno de los grandes monumentos de la literatura dramática cubana. Alrededor de 1975, estuvo por representarse: Vicente Revuelta la había montado y su subida al Hubert de Blanck era inminente. Por razones que ignoro, la puesta nunca llegó al escenario de Calzada y A. No logró ir más allá de varios ensayos con público en la Casa de Línea, de memorable recordación entre quienes asistieron. Hace poco, se habló del proyecto de que el colombiano Santiago García dirigiera la obra con el conjunto matancero Mirón Cubano. Se fijaron fechas, todo parecía estar asegurado, pero al final todo quedó ahí.

Once años después de haber sido escrita, *La dolorosa historia...* ha podido ¡por fin! confrontarse con el auditorio. El acontecimiento (pues no hay dudas de que lo fue) se realizó en el Teatro Sauto de Matanzas, "porque a la tradicional ciudad de los poetas parece corresponderle el estreno de esta parábola en torno a nuestra historia cultural", según argumenta Roberto Blanco en las notas al programa del montaje que él dirigió. Luego de esa breve temporada, el Teatro Irrumpe emprendió una gira por varias provincias orientales; y cerró el año presentándose ante el público de la capital.

Pienso que a la obra de Estorino le viene muy bien el calificativo de espléndida que le asignó Blanco. Es un texto hermosamente escrito, con un alto vuelo imaginativo, una indudable madurez y con el conocimiento del oficio teatral que el autor ha demostrado desde *El robo del cochino a Morir del cuento*. Abelardo Estorino es sin discusión nuestro dramaturgo vivo más importante, e incluso a nivel continental creo que puede figurar entre los nombres más relevantes. *La dolorosa historia...* emprende lo que dicho en pocas palabras pudiera llevarnos a pensar en teatro histórico: la reconstrucción de un personaje y una época pertenecientes al pasado. Pero de entrada el tratamiento que reciben los

hacen trascender la simple labor arqueológica. La figura del célebre poeta matancero, su torturada y triste existencia, el ambiente asfixiante y enfermizo en el cual se desenvolvió, poseen una base documental —como ha apuntado Salvador Arias, “su esencial realismo parece ser la piedra de toque de su teatro”—; pero eso se enriquece con un despliegue creativo que hasta entonces Estorino no había ensayado. A los personajes reales (la familia de Milán, los amigos, otros que corresponden a la época), suma otros extraídos de su poesía o sencillamente de la libertad que como creador asiste al dramaturgo. La acción además está envuelta en un ambiente onírico y evanescente, en el que confluyen diferentes planos temporales. Los personajes transitan de la muerte a la vida, del pasado al presente, de la evocación a la realidad, y una corriente de poesía recorre la obra, confiriéndole un tono de lirismo y magia.

No considero, sin embargo, que se trate del mejor texto de Estorino. Sin dejar de admitir que consigue un balance artístico elevado, echo de menos el poder de síntesis y el acertado equilibrio que distinguen a *La casa vieja*, *El robo del cochino* y *Morir del cuento*. No ocurre así en *La dolorosa historia*. . . Hay, en primer término, una carga excesiva de información histórica, la cual, en algunos casos, no supera la que podemos encontrar en los manuales. También se excede Estorino en la importancia que otorga a la palabra, con lo cual la obra se torna un tanto verbalista. Eso se hace sentir más debido a que la estructura dramática asumida por el autor se aparta bastante de los patrones tradicionales, en particular los que tienen que ver con el conflicto y la progresión. Y por último, me he interrogado acerca del tema de la pieza, lo que Estorino quiso plantear a través de ella, y no tengo respuestas. Bertolt Brecht escribió su *Vida de Galileo Galilei* no para contar la vida del científico italiano del siglo XVI, sino para abordar la responsabilidad social del intelectual y sus relaciones con el poder. A través de *La dolorosa historia*, ¿qué quiso expresar su creador? No estoy afirmando que ello no



exista; sólo que yo como espectador he sido incapaz de desentrañarlo.

LA VERSION DE IRRUMPE

En las notas al programa, Roberto Blanco llama versión a su puesta, y el término está usado con exactitud y justeza. Para llevar a la escena el texto, realizó un serio trabajo de dramaturgia, paso previo e imprescindible para que un elenco de dieciocho actores pudiese interpretar a más de cincuenta personajes.

Se hicieron, en primer lugar, numerosos cortes en el libreto, con lo cual y por lo que antes apunté, la obra ganó. Hubo soluciones muy inteligentes, como la de modificar el orden de algunos cuadros. Y en general, el montaje es una demostración elocuente del talento de Blanco y de su capacidad para haber asumido con el elenco del Teatro Irrumpe la difícil empresa de dar vida escénica a la ambiciosa propuesta de Estorino.

Distinguen la puesta ese cuidado formal y ese toque de buen gusto que son comu-

nes en los trabajos de Roberto Blanco. *La dolorosa historia*... impresiona, de entrada, por su belleza plástica, por el esmero que el director pone en las incorporaciones y salidas de los actores, en la integración de música, vestuario, iluminación. Estamos ante un verdadero creador, y en el espectáculo hay momentos donde su talento se manifiesta. Pienso en el pedestal sacado en andas, como si fuera un ataúd; en la imagen de Isa como una sílfide que, a la vez, es la musa de Milanés... El montaje además fue ganando en ritmo con las presentaciones, y en la temporada capitalina fue ése un aspecto que funcionó eficazmente.

Pienso que la elaboración artística y la creatividad son méritos que hay que reconocerle a Roberto, no sólo por serlo, sino además por la significación que revisten en un panorama escénico donde el mal gusto, la chabacanería y el facilismo aparecen con más frecuencia de lo que uno desea. Los espectáculos de Blanco, lo mismo que los de Berta Martínez, Vicente Revuelta, Flora Lauten, sirven de antídoto contra tales intoxicaciones que tienen en nuestro público el efecto que Lezama Lima asignaba a las malas compañías: gustan y entretienen, pero poseen alcance impredecible. Eso nos lleva al debate de hasta dónde deben llegar los límites del cuidado formal y



qué elementos son necesarios además para lograr el justo equilibrio. Y aquí llegamos a un problema que ha venido lastrando los últimos espectáculos de Roberto Blanco, y que, a mi juicio, en *La dolorosa historia*... alcanza un punto que reclama del teatrero un ajuste de cuentas, una reflexión. Tal vez pueda parecer irreverente, pero estimo que se trata del agotamiento de una estética, de su encerramiento en un callejón sin salida.

Soy un defensor convencido de la calidad estética y de las búsquedas creativas en el arte, pues sin ambas éste pierde su esencia, su especificidad. Mas del mismo modo, soy enemigo declarado del formalismo abstracto, del arte que se torna manierista y artificioso. Y ése es, creo yo, el principal defecto de la lectura de la obra que realizó Blanco.

El montaje está regido por un rechazo consciente de la naturalidad (no confundir con el naturalismo). Los actores emplean, por lo general, un estilo declamatorio, ampuloso, que en ciertos pasajes puede funcionar como elemento expresivo, pero que al adoptarse para toda la puesta conspira en su contra. Los artistas pierden así la posibilidad de proyectar matices, intenciones, de graduar la intensidad, a causa del predominio de un tono monocorde. Por otro lado, abundan los gritos y las imágenes corporales gratuitos, a partir de un falso criterio esteticista que busca la belleza por sí misma y no por lo que a través de ella pueda expresarse. Un ejemplo para ilustrar. Luego de la representación del fragmento de *El Conde Alarcos*, sobre el escenario desciende un enorme retrato de Milanés para, de inmediato, subir de nuevo. ¿Qué sentido tiene? ¿No resulta demasiado superfluo? ¿No es muy pobre el uso que se le da?

Otro punto que me parece cuestionable es el final del espectáculo. La imagen del protagonista perdiéndose en el paisaje del campo matancero conducido por Isa, es

realmente muy hermosa y coherente con la personalidad y la obra del escritor. Pero se echa a perder cuando la joven se transforma en la Ikú y cuando, para rematar, a los tambores batá se suma la diana mambisa. El patriotismo de Milanés está basado en elementos bucólicos, paisajísticos, y no hay por qué exigirle más. Pretender emparentarlo con las cargas al machete y, sobre todo, con el mundo afro cubano, es una asociación descabellada que, por lo demás, ni obra ni puesta se interesan en sustentar.

De lo que ya comenté sobre el estilo interpretativo que caracteriza la puesta, se puede inferir que la tarea del elenco era bien difícil. Roberto Bertrand tenía además la responsabilidad de un protagónico que demandaba de él mucho esfuerzo físico y, sobre todo, una gran profundidad psicológica. El joven artista sale airoso de esta prueba de fuego, y logra lo que un cronista finisecular hubiese llamado una caracterización inspirada. Tal vez si uno es muy riguroso puede señalarle algunos momentos en los cuales la línea del personaje se debilita; pero son los menos. Su Milanés proyecta con convicción, fuerza interior y aliento poético toda la trágica y atormentada personalidad del autor de "La fuga de la tórtola". Otro buen trabajo es la Pastora de Elsa Gay, uno de los pocos en que hay pasión, vida. Agregaría también el Médigo de Omar Valdés, la interesante búsqueda (no del todo lograda) que hace Luz Clara Díaz con la Adorada Lola y el Plácido de Roberto Perdomo. A partir de ahí, el balance cualitativo empieza a descender para ir del nivel discreto de algunos buenos actores (Hilda Oates, Luis Celeiro) hasta otros francamente lamentables.

Poco antes de que se estrenara la obra, Roberto Blanco expresó que *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* cerraba una etapa de su trabajo. Decisión sabia y oportuna, con la cual esperamos se inaugure una nueva que indique "el camino de futuras variaciones".

Una impresión oscurecida por la metáfora

Abilio Estévez

Gracias a Roberto Blanco y al Teatro Irrumpe, hemos visto por fin en un escenario, después de once años de espera, *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, de Abelardo Estorino. Por el sólo hecho de permitirnos el encuentro con esa obra del que estábamos tan necesitados, el acontecimiento es ya notable. Pero en mi caso personal debo confesar que tanto tiempo sin que la magia de una voz, de un gesto o de una luz hicieran visibles ese texto, tanto tiempo para leerlo una y otra vez preparando yo mismo mi propia *mise en scene* imaginaria, ha provocado que en cierta forma me sienta como el personaje de aquel cuento inglés enamorado de una mujer a la que sólo conoce por cartas, para luego, un día, cuando el encuentro inevitable se produce, descubrirla ajena a la imagen que se había creado. Al ver esta pieza en la escena, me he preguntado como ese inglés: "¿Esta era ella?"

Sucede que con Roberto Blanco hay siempre una certeza, un presupuesto sobre el que puede levantarse todo análisis: estaremos de acuerdo o no con lo que observamos, podrá conmovernos o podrá irritarnos, mas a nadie se le ocurrirá poner en tela de juicio el alto sentido de la teatralidad que posee este director, la capacidad de poder

convertir en un hecho estético hasta el más simple de los movimientos de la escena. Para él todo puede ser trasmutado en una imagen teatral. Esto es una virtud. Se sabe, sin embargo, que una virtud llevada hasta el exceso puede convertirse en defecto.

Nadie podrá negar belleza a la puesta de *La dolorosa historia*... Desde el comienzo es imponente la imagen de Milanés inmóvil, medio oculto por los tules. Muy bien resuelta la forma en que se ordenan sus recuerdos, el modo en que se presentan ante nosotros los personajes que invoca. Mucho después de finalizada la función recordaremos al poeta gritando "asesinos" con el tablón al hombro, o al otro poeta, a Plácido, en su desgarradora despedida. Todo es hermoso en esta puesta. Demasiado hermoso ¿No será su error?

A mi modo de ver esa misma forma de entender el teatro, la preponderancia de la imagen sobre el texto, convierten a *La dolorosa historia*... en una obra diferente de la que es. La necesidad de buscar una imagen para expresar lo que ya es de por sí imagen, desecha el planteamiento fundamental de la pieza, y la falsea. Ya se sabe: es una obra basada en uno de nuestros

grandes poetas románticos. Irrumpe ha visto el lado romántico de esta historia. Pero el mérito mayor de Estorino, el mérito de descubrir las bases contaminadas sobre las que se levanta esa historia romántica, ha sido dejado a un lado. Porque aparte de todas las excelencias dramáticas que a diario se le reconocen a esta obra, hay un valor que pienso debería tenerse siempre en cuenta: desde un punto de vista histórico, es una obra desmistificadora. Entiendo que a partir de ahí habría que empezar a analizarla.

Hay en ella una ambición primordial: su autor no sólo ha pretendido narrar la dolorosa historia de un hombre, sino la dolorosa historia de un siglo. Mostrar el lado sórdido de un siglo sórdido. Un intento de comprender el siglo XIX en toda su cruel dimensión, en contraposición con la imagen idílica que gran cantidad de textos nos han hecho ver. Los escritores de época —románticos al fin— hicieron que el sonido de las contradanzas apagara el de los latigazos, que el roce de la amplia falda de una marquesa impidiera escuchar un grito de dolor. Vemos a Heredia magnífico en su exilio. Nos indigna la muerte de Plácido sin pensar que por esos días murieron más de cinco mil negros acusados de conspiradores. Vemos la locura de Milanés como el fin trágico de un suceso amoroso, y después de todo nos satisface que así sea porque siempre es hermoso que alguien enloquezca de amor. Pero, limpio de prejuicios, Estorino nos llama al orden. Ha vuelto sus ojos hacia esa época para hacernos entender que no todo eran amores desgraciados ni *sturm und drang*, que no sólo importan las lágrimas de Werther. Conocimos —y es necesario destacarlo— horrores de otra naturaleza. Mientras muchos de nuestros escritores leían el exaltado prefacio del *Cromwell* de Victor Hugo, se frustraba la primera conspiración independentista y algunos cubanos morían en el intento. Así mismo al tiempo que Del Monte disfrutaba *Los misterios de París*, el Capitán General O'Donnell llevaba a cabo uno de los crímenes más grandes de nuestra historia.

Abelardo Estorino quiso entender el horror, quiso explicar la locura de Milanés

a partir de una circunstancia nauseabunda, poner a actuar a una mayoría anónima y sufriente que por necesidad debía hacer reaccionar al moralista que era Milanés. No por gusto, cuando la obra comienza, después de la penumbra y de las campanas de duelo, después de que Milanés llega de la muerte para recordar o quizá para terminar de comprender, de la mano de ese Virgilio que es el mendigo, no por gusto, digo, su primer recuerdo es una estaca sobre la que han clavado la cabeza de un negro. Aterrado, Milanés interroga al verdugo: "¿Qué espanto! ¿Y estos son mis recuerdos?" Son sus recuerdos. A partir de la cabeza ensangrentada de un negro comenzará a repetir la vida.

La puesta de Irrumpe ha debilitado esta historia. La imagen que se logra al final es una imagen dulcificada, resultado de una concepción sublimadora de la pieza. En contra del horror están la reiterada utilización de los tules, el modo en que los actores hablan y se mueven, la música misma. Es una atmósfera más nostálgica que angustiada. Un lenguaje preparado a partir de abstracciones. Así, Isa es convertida en bailarina, es decir, una musa, un símbolo del romanticismo quizá. En lugar de partir de una mujer para crear el símbolo, se parte del símbolo mismo y el resultado inevitable es una figura descarnada y sin fuerza. La escena de la estaca con la cabeza ensangrentada del negro, es convertida en una elucubración mental, al convertir la impresión directa y elocuente, terrible, en una metáfora: un paño rojo tras el que se observan máscaras. Como resultado, cuando Milanés se pregunta si esos son sus recuerdos, no sentimos la carga desesperada que hay en esa pregunta. También una escena tan importante para entender la trama ideológica en la que Milanés se mueve como es la de la tertulia familiar con Villaverde y Palma, queda convertida en una coreografía con candelabros, visualmente muy hermosa, pero en la que no sabemos qué se dice y mucho menos por qué. Ahí llegamos a uno de los mayores problemas que afronta *La dolorosa historia*: en la puesta de Irrumpe: el rebuscamiento de imágenes conlleva a una imagen debilitada. A fuerza de buscar metáforas y símbolos, la

impresión y el verdadero mensaje de esta obra quedan oscurecidos. Sospecho que quien se haya enfrentado por primera vez a *La dolorosa historia*... según esta concepción, haya entendido muy poco.

Por lo demás, algo que siempre admiré en el texto de Estorino, el humor con que se hace más cruel la crueldad de las situaciones, se va diluyendo en un tono grandilocuente, de tal modo que al final es un aire de tragedia el que queda en nosotros, ajeno, pienso yo, a la intención de la pieza.

De todas formas ha ocurrido como en todas las puestas de Roberto Blanco: podrá conmovernos o irritarnos, pero a nadie se le ocurriría poner en tela de juicio que esta-

mos hablando de un hecho artístico de gran importancia en nuestro medio cultural. Una actuación de Omar Valdés es siempre un estímulo, Elsa Gay e Hilda Oates siempre nos harán sentir satisfechos. En esa oportunidad existe un motivo mayor de regocijo: la labor de Roberto Perdomo como Plácido ha sido verdaderamente memorable; escenas como la suya se recuerdan mucho tiempo después. Como recordamos el hermoso personaje que logra Roberto Bertrand, el atormentado demente que fue además un gran poeta. Algunas imágenes de esa puesta persisten aún en el recuerdo. Por eso, al fin y al cabo, habrá que darle las gracias a Roberto Blanco y al colectivo de Irumpe.

Buscón busca el mundo

Esther Suárez

Fotos: José A. Marquetti y Vidal Hernández

Con apenas dos años de labor como colectivo e igual número de puestas en escena en su repertorio, ya el grupo Buscón ha trascendido las fronteras de la isla y ha atravesado el Atlántico para dejar su impronta en escenarios de España, Portugal, República Democrática Alemana y República Federal de Alemania. Los éxitos de público y crítica que suscitaron sus *Buscón busca un Otelo* y *Los asombrosos Benedetti* —al parecer mucho más sonados que la repercusión en patio propio— pueden ser fe de erratas para quienes pensaron que era decisión festinada tan temprana confrontación internacional, y algo así como un subrayado en negrita para los que confiaron en el probado talento y larga experiencia profesional de individualidades tan carismáticas como Mario Balmaseda, Aramis Delgado, Micheline Calvert y Mónica Gufantti, entre otros pocos más que, bajo la dirección de José Antonio Rodríguez, se han reunido bajo el sugestivo nombre del personaje quevediano y la alusión bien directa de una voluntad creadora signada por la indagación.

He aquí una entrevista con el director de Buscón que revela pormenores de los preparativos de la gira, el paso por la escena europea y reflexiones sobre el futuro.

P. ¿Qué expectativas tenían ustedes ante esta primera confrontación internacional?

José Antonio

Rodríguez: Principalmente nos preocupaban los países de habla no hispana, sobre todo la RDA y la RFA, pues en Portugal sabíamos que con pronunciación más lenta, haciendo hincapié en algunos detalles, nos podíamos hacer entender. Con ese objetivo hicimos un trabajo especial con *Buscón busca un Otelo*, para presentarnos en el Berliner Festtage sólo con este espectáculo. En la RFA teníamos la ventaja de participar en un evento de carácter latinoamericano que por su frecuencia anual cuenta ya con un público de habla hispana que componen exiliados latinoamericanos y especialistas e interesados en nuestros pueblos.

Entonces, aunque contábamos con una obra cuya anécdota es mundialmente conocida, introdujimos algunas modificaciones en el montaje. Por una parte, preparamos en alemán todos esos momentos de la puesta en que los actores intervienen y discuten entre sí y con el público lo que sucede en escena, y por la otra, redactamos unos textos que servían no para explicar las escenas, sino más bien para comentarlas; luego se tradujeron estos comentarios y se grabaron. En esta labor colaboró amablemente con nosotros personal de la embajada de la RDA en Cuba. Los textos de Shakespeare los mantuvimos en español, pensábamos que lo importante era la situación, la espectacularidad de las escenas y la pasión que lográbamos imprimirle a los personajes.



También nos preocupaba la tremenda movilidad que implicaba la gira, por eso redujimos la carga al máximo —escenografía, vestuario y demás útiles— y viajamos con lo indispensable. El resto era esperar cómo sería valorado nuestro trabajo por otros públicos. Así que con esta preparación partimos.

P. ¿Qué acogida recibieron por parte del público y de la crítica?

J. A. La gira comenzó por la ciudad de Halle, en la RDA, en el teatro de un viejo amigo de Cuba, el director Ulf Keyn.

Sentimos inicialmente un silencio de atención muy agradable y luego, a medida que la obra se iba desarrollando, notábamos las reacciones favorables del público, los comentarios a propósito de la obra, y la atención se hacía cada vez más viva. Al terminar el primer acto recibimos una ovación prolongada. Claro, estábamos trabajando allí con el alma, echando el resto, y esa primera sensación de sentir un aplauso así, cerrado, dado por un público que no

era el nuestro... Dijimos "bueno, esto gusta". Cuando terminó el segundo acto la ovación fue superior: 19 minutos, al punto que el saludo que teníamos ideado y que nos parecía largo, no nos alcanzó. Por fin tuvimos que desistir de seguir saludando. En Halle hicimos tres funciones con los mismos resultados.

En Berlín trabajamos en el Máximo Gorki Teater, que es un teatro de mucho prestigio, donde usualmente se ponen obras clásicas del teatro universal, piezas de Chéjov, Gogol, y allí hicimos *Otelo*. El aplauso fue también prolongadísimo.

El director del Berliner Festtage ofreció una recepción después de nuestra función. Dijo que era sorprendente la utilización que nosotros hacíamos de Brecht, que les había parecido muy apropiada, muy sabia, que habían disfrutado mucho nuestro trabajo y que además habían aprendido con él apreciando el uso de los recursos brechtianos en nuestro juego escénico. Bueno... ¡que le digan esto a uno en el país de



Brecht...! Realmente los sorprendidos y emocionados fuimos nosotros. Allí también recibimos muy buena crítica por parte de la prensa especializada.

De Berlín salimos para España. Cuando llegamos a Madrid ya teníamos listo todo el itinerario de la gira, que sería muy intenso, lo que hacía que estuviéramos en cada ciudad cuando más dos días.

Comenzamos por Valladolid, en una institución que se llama La caja popular de ahorro y que cuenta con una sala de cámara. Para allí estaba destinada *Otelo* pero dadas las características especiales del lugar pensamos que resultaría más apropiado *Los asombrosos Benedetti*. Sin embargo el empresario estaba interesado en la primera y tuvimos que hacer el esfuerzo y presentarla allí. Pese a estas condiciones adversas nuestra primera presentación en España también fue muy exitosa.

En Santander debíamos realizar dos funciones en el mismo día. Como *Otelo* es una puesta de larga duración —casi tres horas— y que demanda un gran esfuerzo del

actor, nosotros propusimos hacer una sola función y otra de *Los asombrosos Benedetti*, pero nos insistieron en que fuera únicamente la primera pues ya se había hecho la propaganda y se había firmado el contrato. Hicimos de tripas corazón y nos preparamos para hacer nuestra doble función porque lo que sí no podíamos era quedar mal y hacer quedar mal a nuestro país ni a nuestros compañeros.

Habíamos llegado a Santander tras un viaje larguísimo desde Valladolid, vimos el teatro, hicimos el montaje de escenografía y luces, preparamos nuestro vestuario y comenzó la función primera de la noche. Cuando terminó, la gente estaba de pie, aplaudiendo a rabiar, con aquel teatro repleto y nosotros extenuados porque lo hicimos como siempre, que es como si uno lo dejara todo en el escenario, y tuvimos entonces la satisfacción de que este mismo empresario nos felicitara por la puesta e incluso se disculpó por la doble función después de haber presenciado el esfuerzo que suponía aquel espectáculo.

Lo que mediaba entre una función y otra eran apenas veinte minutos. La primera había comenzado a las ocho de la noche y terminó a las once por lo que la próxima terminaría más allá de las dos de la mañana. Entonces este hombre que ante cada presentación del grupo explicaba brevemente las características del colectivo y del trabajo que realizábamos, nos hizo una segunda presentación muy emotiva, ya con conocimiento de causa. Y aquella representación fue todavía superior en cuanto al nivel de entrega y en cuanto a la recepción, la comunicación. El aplauso fue mayor y la función fue aún mejor. Hay teorías que dicen que cuando el actor está muy cansado es un momento propicio para su expresión pues desaparecen todas las posibles ataduras e inhibiciones y entonces el actor se expresa más libremente, no tiene energías para las defensas, y yo creo que en este caso aquella teoría se cumplió. El trabajo de Santander es de los recuerdos medulares que tenemos de España.

En este país también presentamos *Los asombrosos Benedetti* y yo no sé cuál gustaba más. Lo hicimos lo mismo en teatros importantes de provincias, como en otros de apartados municipios, porque nosotros actuamos en todo tipo de teatros, desde los que tenían buenas condiciones hasta aquellos que prácticamente equipábamos nosotros. Recorrimos muchos lugares tantos que a mí ya se me olvidan; estuvimos en Nueva Castilla, Santander, Bilbao, Málaga, Salamanca, Marbella, Sevilla... Nuestro próximo escenario fue Portugal. Allí participamos en el Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica (FITEI) un evento organizado por gentes de izquierda que son quienes con muy escasos recursos, luchan por mantener el aliento cultural en el país. Hubo representaciones no sólo de varios lugares de Portugal, sino también de diferentes zonas de España y grupos procedentes de Venezuela, Brasil, Puerto Rico. El Festival tiene lugar en este caso en un solo teatro y se desarrolla en condiciones muy modestas pero son precisamente éstas las que le dan un carácter que yo calificaría de juvenil, y propicia la comunicación libre entre los grupos, quienes están alojados todos en un mismo lu-

gar, comen en un mismo comedor y se trasladan en un mismo transporte. Algo que nos halagó mucho es que todos están muy interesados en obtener información sobre Cuba, porque de nosotros prácticamente no conocen nada y además se mostraron muy entusiasmados ante la idea de poder participar en el Festival de Teatro de La Habana.

P. ¿Vieron allí algún espectáculo del cual quisieras hablar?

J.A. Sí, vimos un grupo que se anunciaba como Grupo de Teatro de Puerto Rico, que presentó un espectáculo titulado *Quintuples* realizado solamente por dos actores que interpretan cada uno tres y cuatro personajes. La obra trata de cómo la forma de vida capitalista incide en la familia y logra deformar las relaciones familiares. La crítica señalaba a este grupo junto con el nuestro como los dos colectivos que más impacto habían causado, como los dos espectáculos más importantes.

Otro también muy interesante es La burbuja, de Valencia, que concibe sus espectáculos para ser realizados en la calle. Apenas utilizan el texto, aunque tampoco es pantomima lo que hacen, sino que es todo muy expresivo. Allí hicieron dos espectáculos, uno era la sátira de un entierro, el otro partía de una leyenda y en él utilizaban zancos, fuegos artificiales, recursos lumínicos, bailes, música, todo esto muy bien integrado y en función de lograr una gran participación del espectador casual, del hombre que está en la calle y que de pronto se ve convertido en espectador.

P. En Colonia, ¿también viste espectáculos de interés?

J.A. El evento, llamado Rostros de América Latina, se dedica cada año a una manifestación artística y los artistas que en él participan son en su mayoría exiliados latinoamericanos radicados en Europa. Allí vimos *Las moscas no se afeitan*, hecho por dos músicos chilenos que son además excelentes actores. Critica las formas caducas de vida y es increíble lo que logran esos hombres con su arte. Se presentan como Alwi y Elvi y actuaban como dos clowns. Es algo digno de verse. También se presentó allá el grupo Teatro

Vivo, de Guatemala, que había estado ya entre nosotros durante el Festival de Teatro de La Habana del 82 y que tiene ahora un nuevo espectáculo: *La frontera*, que me pareció muy vital, de una gran carga expresiva. Este evento también fue cerrado por nosotros al igual que FITEI, a petición de sus organizadores. Hicimos *Los asombrosos Benedetti* y fue una función inolvidable que conmovió hondamente a todos los latinoamericanos presentes. No creo que sea posible describir lo que sucedió allí cuando se escuchó el Padre Nuestro Latinoamericano con que finaliza el espectáculo. Es sencillamente inenarrable.

Con Buscón sucedió además un hecho interesante. Fue el único colectivo del cual la prensa se hizo eco, pues como este encuentro tenía un carácter de izquierda la prensa no lo apoyó y sin embargo no les fue posible silenciar nuestra presencia en el evento. Recibimos críticas, por demás favorables, que propiciaron el reflejo del encuentro en los medios de difusión masiva.

P. Tus reflexiones acerca de la gira.

J.A. En la confrontación internacional hemos reafirmado muchas ideas que teníamos ya probadas con nuestro público y que aquí se mostraron como válidas. Desde el punto de vista práctico pienso que todavía necesitamos de muchos medios para actuar y podemos hacer más síntesis, facilitar aún más la ejecución de nuestro trabajo, de forma tal que podamos ganar en movilidad.

También se produjo otra reafirmación trascendental, porque nosotros a veces no somos capaces de ver en toda su dimensión las posibilidades que tenemos en América. Pienso que muchos de los espectáculos que vi, que tenían un aliento muy novedoso y una gran vitalidad, una gran frescura eran precisamente aquellos que procedían de América Latina. Y esa vida, esa autenticidad, más los recursos con que nosotros podemos contar en Cuba como país privilegiado de este hemisferio, no se pueden perder de vista. Sobre todo cuando uno ve el esfuerzo que hacen los grupos teatrales de estos países cuya sola existencia es ya un milagro. Puedo contar una anécdota reveladora: en una ocasión uno de estos compañeros le preguntó a uno de los nues-

tros por el importe que representaba el viaje desde Cuba. El interrogado no supo qué responder y tuvo que confesar su ignorancia al respecto, lo cual fue motivo de asombro para todos los compañeros de los grupos latinos y en general de los participantes en el evento. Nosotros no sabíamos siquiera ese dato mientras ellos tienen que planificar, a veces hasta con dos años de antelación, su participación en algún festival, su viaje a cualquier país, para poder reunir el dinero del pasaje. Entonces, evidentemente se hace el teatro con mucha voluntad, con mucha valentía, con mucha osadía, en estos países nuestros de Latinoamérica.

Nosotros no tenemos el estímulo a la inversa. Me refiero a eso que se produce cuando tienes que trabajar en medio de una feroz competencia que te puede dejar incluso sin trabajo. Hemos logrado cosas pero es necesario luchar contra un cierto acomodamiento que a veces aparece. Hay que plantearse metas más ambiciosas. Nuestra realidad nos ofrece posibilidades que en lo absoluto valoramos. Sucedió con nosotros algo interesante y es que de Cuba se esperaba en ocasiones otra cosa, en el sentido de que se esperaban espectáculos de un evidente y directo carácter político. Una periodista de la RFA nos decía que varios grupos latinoamericanos planteaban que no era posible hacer un teatro que no represente una búsqueda y una reafirmación de su identidad y que por eso ellos no podían hacer piezas clásicas en este momento y veían así limitado su repertorio, a lo cual respondimos que nosotros habíamos encontrado nuestra identidad y la expresábamos precisamente en todo nuestro arte, y por eso no teníamos que estar en esta posición quizás tan compulsiva, lo que nos permitía el uso de todo el acervo cultural de la humanidad tratado siempre desde nuestro punto de vista, que es por supuesto también un punto de vista político.

Creo que todo esto nos demuestra, y es mi reflexión más importante acerca de este viaje, que como artistas contamos con todas las posibilidades para realizar nuestros más caros anhelos y nuestros más hermosos sueños.

Escuela para jóvenes comediantes

Rosa Ileana Boudet

Fotos: Tony López

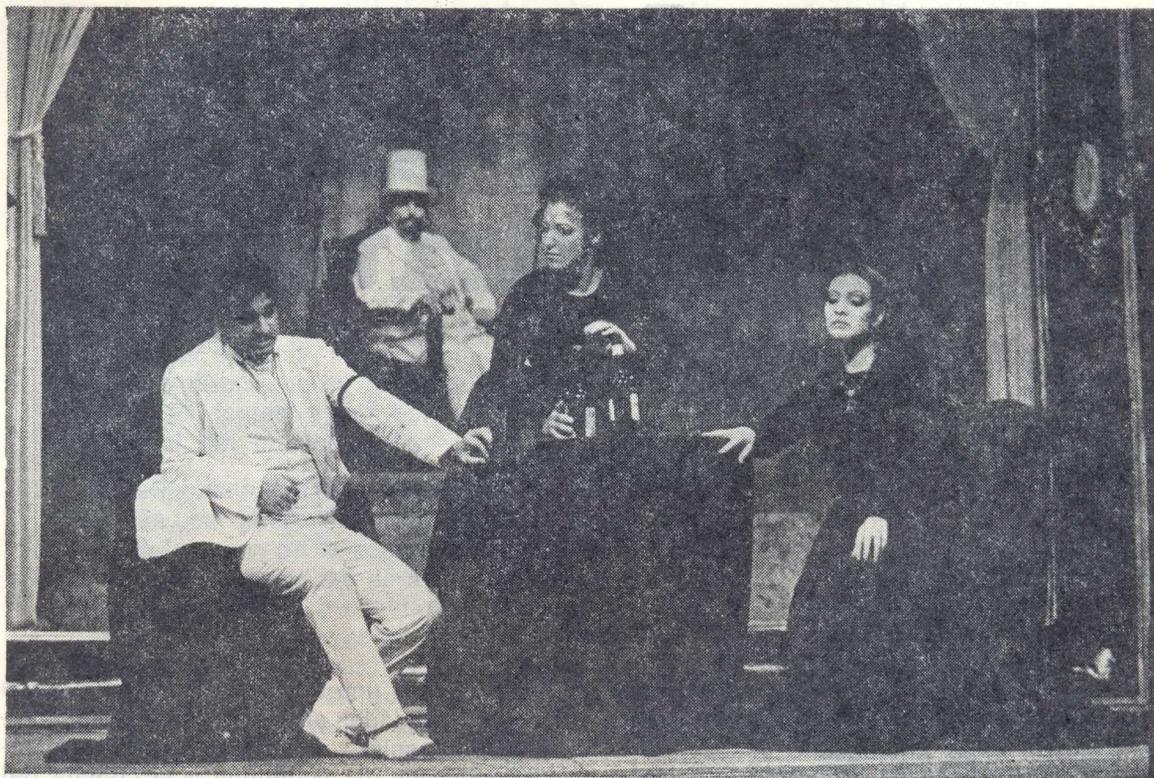
A través de su trayectoria Armando Suárez del Villar ha demostrado una curiosa empatía con el siglo XIX cubano desde que el Centro Dramático de Cienfuegos estrenara en 1966, en el teatro Terry, *Don Centén*, (bufo anónimo) y *Los cheverones*. Su voluntad de descubrimiento e indagación lo insertan, de lleno, en una corriente de aproximación a los clásicos y de lectura "alternativa" de los textos.

La revelación de Luaces como dramaturgo con el estreno mundial de *El becerro de oro* en 1967 y el hallazgo de la teatralidad de *El conde Alarcos*, de José Jacinto Milanés, bastarían para situarlo en un lugar cimero de la puesta en escena en Cuba, porque estos dos títulos obligados de nuestro repertorio se desempolvaron y subieron a escena lozanos y absolutamente contemporáneos. Pero también Suárez del Villar trabajó, entre otros, en *Baltasar* y *La hija de las flores*, de la Avellaneda, en lo que a través del tiempo puede reconocerse como un "ciclo", además de incursionar en piezas contemporáneas y teatro musical.

Con *El becerro de oro*, de Joaquín Lorenzo Luaces, vigente en el repertorio de Teatro Estudio, Armando descubrió un dramaturgo que hace veinte años era un desconocido. Convirtió la parodia a la vida cubana de

la época en una burla al género operático —las rivalidades entre las cantantes Gazzaniga y Gassier— así como restituyó el telón de boca, la candilejas y la concha del apuntador. Su montaje era una crítica a la copia de lo extranjero que escamoteaba el sentido nacional, que mostró a nuestro mejor comediógrafo, sin concesiones al chiste banal en una acción enriquecedora. *El fantasmón de Aravaca*, estrenada en 1970 por el Centro Dramático de Cienfuegos, prosiguió su indagación sobre el dramaturgo que ha sido calificado como "comediógrafo excepcional", con "pericia para hallar en lo cotidiano la fuente de lo cómico" y "con gran alcance como crítico de su sociedad".

Ahora Suárez del Villar se aproxima de nuevo a Luaces con *La escuela de los parientes* (1853), manuscrito encontrado recientemente y editado en *Comedias*, 1984, por la editorial Letras Cubanas, con lo cual el período entre hallazgo y montaje se ha acertado sensiblemente para alegría de su cada vez más creciente público. Dos elementos nuevos introduce el director en su concepción: un elenco de jóvenes actores y un acentuado sentido plástico visual. *La escuela*... plantea el universal tema de la avaricia a través de una acción concen-



trada en cinco personajes: el rico comerciante Don Emeterio; sus sobrinos Enrique, Gaspar y Rosa y la mulata Juana, curiosa antecesora de una larga estirpe de criadas respononas, vivaces y auténticas que a pesar de saberse hermosa y codiciada, conoce que está condenada a "siempre limpia que limpia/ siempre barre que barre".

El contrapunto entre los dos sobrinos, el santurrón Gaspar y Enrique, el calavera, mueve toda la pieza, en un juego de simulaciones y apariencias, máscaras y realidades que exige una absoluta destreza e ingenio en el "decir". Mientras Gaspar (Hilario Peña) presume de honesto y austero; Enrique (Patricio Wood), perfilado con nitidez, muestra al estudiante dilapidador de la fortuna, de vida licenciosa, pero en el fondo, poético y sensible, con el cual Luaces se identifica porque "El calavera... vale más que el calambuco".

La comedia no tiene el ritmo vertiginoso de *El becerro*... pero mantiene el interés del espectador por su ingeniosa trama y

conseguidos caracteres dentro de una "tipología" más que una sicología. Nos descubre nuestro sentido del humor a través de ese "juego de máscaras", que los críticos han considerado un acierto de Luaces, expuesto a través de un lenguaje cuyos giros y modismos nos hacen pensar en una adaptación por su cercanía y vigencia.

La opción escogida para la lectura es "alternativa", ya que existe una reelaboración teórica en función del punto de vista analógico que el director sugiere de acuerdo con la sensibilidad actual. La analogía es el "cuadro de familia" que eterniza una arcadia de relaciones dentro de un marco dorado, al que se integran, como anota el director, los muebles forrados de la sala criolla que encubren una verdadera imagen. Una vez más, como en *La hija de las flores* (escenografía de Raúl Oliva) la concepción se hace corpórea a través de una imagen plástica. Esta vez Jesús Ruiz no concibe un decorado, sino que crea, con el director, la analogía de la puesta.

El cuadro idílico y estático se deshace en cada escena: los actores entran y salen de él, ante la mirada escrutadora de Don Emeterio.

Este decide conocer los sentimientos de sus tres sobrinos, se finge muerto, se inventa un testamento y un desenlace macabro. Comprende entonces que Enrique, el poeta loco y mujeriego es el que verdaderamente posee un espíritu generoso y sincero, mientras expulsa de la casa y del "cuadro" a los restantes parientes.

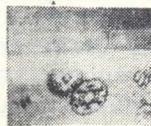
La analogía escogida —de carácter plástico visual— permite el dinamismo del montaje y en ocasiones lesiona el "buen decir", imprescindible cuando se trata de versos. Asimismo, la actuación se mantiene por lo general en un tono ligero y ondulado, —como sugieren las recurrentes y apropiadas contradanzas de Saumell— e indican el blanco de los trajes y la luminosidad de la línea. Predomina un estilo suave, basado en el juego con los apartes, por lo que cuando aparece la nota estridente o la payasada, la obra se resiente de un recurso ineficaz y gratuito.

María Elena Soteras puede sacar más partido aún de su criada, sin dudas, un contrapunto, una mirada otra hacia ese mundo de apariencias y fingimientos que, consciente de su papel y su lugar, establece una distancia muy especial con lo que la circunda. Luces prácticamente nos la presenta, picante, grácil y disputada. Los sobrinos realizan acertadas caracterizaciones: Peña, con gran soltura y comicidad, construye el arquetipo del "santurrón" y matiza con inteligencia la contradicción entre el

personaje y su máscara. Patricio Wood, aunque eficaz, parece estar más atento al dibujo exterior del papel, su coreografía y plasticidad y en ocasiones, deja languidecer en algo su Enrique, no en todo momento fácil de movimiento y agradable en la entonación. Beatriz Valdés compuso su Rosa enfatizando en su hermosa presencia escénica y eficacia plástica y descuidó, por tanto, matices y contrastes, mientras que el Emeterio de José Raúl Cruz ofrece un consistente carácter dentro de la férrea disposición del cuadro y una casi estática concepción.

Sin embargo, quiero anotar algo que ocurre con mucha frecuencia en la escena cubana cuando las obras tienen aceptación del público: el comediante se deja arrastrar por la risa y el rumor de los espectadores y "concede" demasiado, hace pausas indebidas, introduce el "cubaneo". Y la pieza se debilita con cierta irrespetuosidad, con el empleo de "morcillas" del lenguaje escénico. La primera función de *La escuela...* que vi era fluida y grácil, y la última, relajada al punto de la total desconcentración. Los jóvenes actores deben aportar a la escuela de la comedia su desenfado, su alegría, la posibilidad de improvisar a partir de una pauta, pero siempre dentro del profesionalismo más estricto.

Como le pronostico a *La escuela...* larga vida en nuestra escena es que pienso hay que cuidar los resultados colectivos, el chiste que como una estocada se desprende del hallazgo feliz e imprevisto, como se merece el comediógrafo que hace más de doscientos veinte años la escribió para nosotros.



1985 ¿ Síntomas de una recuperación?

Rine Leal

Fotomontaje: César Ernesto

Hace tres años en *Tablas*, número 2, abril-junio de 1983, realicé un análisis de la temporada de 1982. Confieso que sentí un profundo malestar crítico al escribirlo, pues el balance final era tan desalentador que terminé hablando de retroceso, de ausencia de tendencia, de dirección, de objetivos, de intención segura. Como no soy por naturaleza un pesimista, aclaro que se trataba del recuento crítico de un optimista bien informado.

Tres años después descubro con entusiasmo síntomas de una recuperación que permite entrever cierta renovación, o lo que es más importante, brotes tiernos de una actitud diferente, de una relación más fresca y vital entre intérpretes y espectadores, y hasta una manera diferente de concebir la escena. Por supuesto que esto se logra sólo en contados espectáculos, pero por lo menos el crítico tiene la impresión de que 1985 no fue un año estéril.

CIFRAS Y HECHOS

La Habana contempló alrededor de dos docenas de estrenos por diez colectivos, más algunos espectáculos independientes, y casi dos docenas de reposiciones, que totalizan aproximadamente cincuenta opciones.

La actividad teatral aumentó sensiblemente, aunque muchas eran representaciones menores encaminadas a cumplir la norma. Los que más trabajaron fueron Teatro Estudio y el Teatro Político, con cuatro estrenos y cinco reposiciones cada uno, lo que no es realmente un promedio despreciable.

De estos cincuenta espectáculos, el grueso, cerca del 70 por ciento pertenece al teatro cubano, y entre los dramaturgos extranjeros anotamos a Brecht, Shakespeare, Molière, Lorca, Priestley y Pinter, lo que en realidad sería una saludable selección si no fuera porque en algunas ocasiones se trataban de versiones o reducciones del texto original. Continuamos la carencia de autores más actuales, pues nuestras temporadas parecen detenidas en los años 50, y sólo nos acercamos tímidamente a la actualidad en algunas obras socialistas, lo que impide un balance más ajustado y nos inclina a un didactismo moral y social que es tal vez uno de los problemas mayores de nuestro movimiento teatral. Ahora que nos acercamos al Congreso internacional del ITI (junio, 1987) es hora de remediar esta deficiencia y ponernos al día con respecto a la dramaturgia contemporánea.

Tuvimos, sin embargo, un buen año internacional, con *Morir del cuento*, de Estorino, primera mención del Premio Cau Ferrat de Sitges, y que viajó luego por otras cuatro ciudades españolas; *María Antonia*, de Hernández, en el Festival de las Américas en Canadá y el *Otelo*, versión del Buscón, que giró por España, Portugal, RDA y RFA con buen éxito, acompañado de *Los asombrosos Benedetti*. Debo confesar que este *Otelo* me pareció situado en una cuerda o tesitura errónea, en una magnificencia, no obstante la simplicidad de sus recursos expresivos, que conspiraba contra las intenciones de sus propios creadores, y con una intervención musical que realmente molestaba al oído. En realidad, lo que más me molestó fue el acercamiento al texto clásico, un tono que parecía decirnos "está presenciando una obra de arte", una actitud que impedía la desenvoltura y libertad del intérprete. Pero bueno, en definitiva, el Buscón es un grupo pequeño e inteligente, y tal vez sea yo el equivocado.

1985 fue también el año en que el grupo Escambray alcanzó dos mil representaciones; en que se otorgó el grado científico de Doctora Honoris Causa a Raquel Reuelta y durante el cual perdimos a dos autores, Raúl González de Cascorro (1922), notable impulsor del teatro en Camagüey, ciudad que no abandonó para trasladarse a la capital, y José E. Montoro Agüero, (1930) de quien pudiéramos repetir lo anterior refiriéndolo a su nativo Pinar del Río. La gran ausente fue Berta Martínez, que después de anunciar *La aprendiz de bruja*, de Carpentier, nos dejó con el deseo y la necesidad.

El trabajador por excelencia fue Armando Suárez del Villar, a quien podemos objetarle el resultado final de sus puestas, pero terminamos por agradecer su laboriosidad, su incansable tesón y su profesionalidad. Repuso *El becerro de oro* (su mejor trabajo), *Santa Camila*... y estrenó *La escuela de los parientes*, de Luaces. Su sostenido interés por la dramaturgia nacional de todos los tiempos lo ha transformado en un importante difusor de nuestra escena y un director capaz de mantener tres obras en cartelera al mismo tiempo, sin olvidar sus clases de actuación. Y todas sus puestas

mantuvieron un público creciente. ¿Qué más se puede pedir? Me gustaría que Del Villar tomase a su dirección una sala para dedicarla a la dramaturgia nacional, con la seguridad que abrirá el telón todas las semanas y el espectador acudirá. El resultado tal vez no alcance la brillantez de otros directores, pero la capital necesita una programación estable y profesional, y sólo este incansable trabajador de la escena puede lograrlo. Para él no hay imposibles, y en ocasiones sus puestas son dinámicas y justas.

La actividad fuera de la capital continuó deficiente, apenas anotamos una veintena de títulos para nueve provincias y el municipio especial, pero lo más lamentable es que su programación se mantuvo, en el mejor de los casos, como una copia del repertorio habanero, con títulos como *La familia de Benjamín García*, de G. Fernández (Escambray, su único estreno en dos años); *Ni un sí ni un no*, de Estorino, *El cruce sobre el Niágara*, de Alegría, y *Yo tengo un brillante*, de Dorr (Matanzas); *Toto de los espíritus*, de Carlos Jesús García, (Holgún); y *Amor de don Perlimplín*... *Romeo y Julieta*, *El Tenorio* y *El retablillo de don Cristóbal* (versiones del Cabildo Oriental). Lo anterior demuestra que después de la rica experiencia del teatro nuevo, descansar en la programación habanera es una involución del desarrollo dramático de las provincias. Ciego de Avila sigue siendo una plaza a observar por el estreno de tres obras de Lázaro Rodríguez: *Río alto*, *El acompañante* y *El espejo*, las que unidas a *Caliente caliente* (Granma) lo convierten en el autor más representado el año pasado, seguido por Gerardo Fernández, Estorino, Quintero, Dorr, Brene, Abraham Rodríguez y Luaces, que acumulan dos títulos respectivamente. Pero francamente hablando, poco hubo que buscar fuera de la capital, lo que es uno de los defectos más alarmantes de la temporada.

VOLVAMOS PUES A LA HABANA

El Teatro Político, a pesar de su actividad y sus nueve obras, no representó nada extraordinario, excepto *El esquoma*, de Freddy Artiles (ver *Talías*, no. 3/85) que se mostró como una farsa eficaz y convincente.

te, con un sensible montaje de Miriam Lezano quien logra momentos felices en el uso del vestuario y las sillas como medio de visualizar las directrices que, "suben y bajan". La gestualidad cubana que el Político trabaja desde *Andoba* alcanza en Lítico Rodríguez su justa medida e ilustra la diferencia entre la fácil chabacanería y la difícil contención. Su estreno en el Faus-to me demostró la existencia de un público potencial, no acostumbrado a la escena, y que sin embargo es capaz de disfrutar el espectáculo con una sinceridad y creencia asombrosas. Tal vez ahí radique uno de nuestros problemas fundamentales, la necesidad de ampliar la masa de público en busca de ese espectador nuevo que acepta todas las reglas del teatro, aun las más audaces, porque cree en lo que presencia y lo disfruta como una golosina.

El Rita Montaner tuvo su mejor montaje con *Ha Llegado un Inspector*, de Priestley, obra ya estrenada en La Habana por los años 50. El montaje de María Elena Ortega, trabajando con imaginación y eficacia profesional un texto siempre atrayente, unido a un correcto trabajo de conjunto y una escenografía de Guillermo Mediavilla y Adelaida Herrera, logró uno de los mejores trabajos del Rita en los últimos tiempos y, desde luego, lo más terminado de la directora Ortega. El crítico suele menospreciar al Rita, pero a lo largo del tiempo este colectivo se muestra como uno de los más coherentes y trabajadores de nuestra escena. No realizará obras depuradas, pero a la postre trabaja y va alcanzando niveles superiores. Lamentablemente tenemos que decir lo contrario de Cubana de Acero que pasó una de sus peores temporadas, y de Arte Popular que, a pesar de *Benjamín García*, no acaba de cuajar como un verdadero colectivo artístico.

EL ESTRENO MAS ESPERADO

La puesta en escena más deseada fue *La dolorosa historia del amor secreto de Milanés*, de Estorino, dirigida por Roberto Blanco con el grupo Irrumpe. Durante diez años habíamos esperado este estreno que nunca se realizaba por la complejidad escénica de la obra y cierto halo entre riesgoso y ambiguo que los cegatos artísticos

conferían al texto y su "lectura" subliminal, sobre todo desde que Revuelta comenzara sus malogrados ensayos en 1976. Y sin embargo, todos estábamos de acuerdo en que el *Milanés* es no sólo uno de los títulos fundamentales de Estorino, sino también una de las obras más importantes de nuestra actual dramaturgia. La concepción dramática de la obra marca un punto de giro en la producción de Estorino, y después de ella no podemos hablar de crisis familiares, mundo pequeñoburgués, machismo, y lucha entre lo nuevo y lo viejo, con lo que durante mucho tiempo resolvíamos el expediente de este notable autor. Eso en crítica se llama sedentarismo mental.

Blanco tomó este material entre sus hábiles manos y ofreció una "versión" que a pesar de sus bondades escénicas no logra comunicar la grandeza del texto ni su significación histórica. Ya sabemos que este director gusta de recrear los textos (*María Antonia*, *Fuenteovejuna*, *Yerma*, *Cecilia Valdés*) y desarrollar un "libreto visual" donde la imagen, el sonido y lo gestual crean un manierismo que Blanco ha convertido en su firma escénica. El propio director ofrece su "versión" del *Milanés* como no acabada (recuerdo que hace años hizo lo mismo con *Divinas palabras*) sino como esbozos dramáticos que se presentan a la "intensa imaginación del público", como expresa en la nota al programa.

El problema es que la propia factura de la puesta en escena, con un marcado tono artificiosamente falso, es en ocasiones oscura, la imagen se torna confusa con respecto al texto, lo disminuye y lucha contra él, y la representación carece de ese toque de brillantez y agresividad con que Blanco suele redondear sus trabajos. Podría añadirse a su "libreto visual" el "libreto auditivo", que no logra integrarse al primero, con unas grabaciones en *off* que destruyen la línea sonora de los actores, como especie de partitura vocal que en ocasiones alcanza el paroxismo, el grito o la falsedad interpretativa. Porque este *Milanés*... posee en alto grado una manera artificiosa, un barroquismo escénico que termina por disminuir los valores intrínsecos de la obra.

Pero a pesar de todo, este *Milanés* de Blanco está dentro de los espectáculos más resonadores de la temporada, aunque por supuesto, merezca "el camino de futuras variaciones" como el propio director promete en sus Notas.

PERO ¿DONDE ESTA LA RENOVACION?

A ella llegamos con *Galileo Galilei*, de Brecht, puesta en escena de Vicente Revuelta con el colectivo Teatro Estudio. Como espero que muchos anotarán esta afirmación como otra de mis majaderías críticas, fundamentaré mi juicio. Revuelta (que en 1974 ofreció un estupendo *Galileo* con el asesoramiento del teatrólogo alemán Ulf Keyn) se alejó ahora del libro-modelo y de los encasillamientos épicos y ofreció una refrescante, divertida y novedosa visión del texto. Lo consiguió introduciendo a jóvenes estudiantes de teatro pero con el propósito de distanciar la obra con mecanismos propios y juveniles, una especie de conciencia actual que transformaba el original y alcanzaba niveles de participación del público. El tono general era lúdico, una especie de juego que trastocaba las reglas "sagradas" del teatro (llegué a hablar en *Revolución y Cultura*, junio, 1985, de que en vez de teatro Revuelta nos ofrecía *taetro*, esa expresión que Brecht demandaba en la era científica).

La representación poseía ese *riesgo* que Artaud pedía a la escena, y podía detenerse en cualquier momento, interpelar al público, invitarlo a participar, obligarlo a una nueva actitud frente al espectáculo, y finalmente cuestionar al científico como un traidor actual a la juventud. La presencia de actores profesionales junto a estudiantes de actuación y teatrología-dramaturgia proporcionaba un nivel de lectura e interpretación, una perspectiva renovada que desempolvaba los moldes acostumbrados. No es, por supuesto, que los estudiantes actuasen mejor que los profesionales, pero sí que había "algo nuevo", una frescura, una vitalidad, una creencia en lo que se hacía, una entrega al juego escénico, una burla crítica que tiene mucho que ver con las búsquedas actuales de Revuelta encaminadas a liberar al actor de convenciones y mecanismos

preestablecidos, buscando a través de los rituales su libertad total, su entrega a la escena. Recuerdo aún la emoción de Revuelta al presenciar en Barcelona un espectáculo de Eugenio Barba, y su desaliento ante una perfección artística como *El rey Lear*, de Bergman. Porque Revuelta define este *Galileo* no como la búsqueda de un producto acabado, de la obra terminada en sí misma, sino como un "proceso" de nuevos caminos, una inquietante manera de sacudir la escena y al público. El director lo consigue limpiamente a costa de obligarnos a variar nuestra óptica de espectador (y de crítico) para buscar lo esencial, lo exactamente teatral, lo que se perfila ya como nacimiento y futuro de un teatro que rompa lo que Peter Brook en *El espacio vacío* llamó el "teatro muerto". De ahí esa polarización que este *Galileo* produjo entre el frenético entusiasmo y la sonrisa paternalista. El tiempo pondrá las cosas en su justo medio.

Inmediatamente Revuelta continuó con *La historia del caballo*, de Rozowski, basado en un cuento de Tolstoi. Lamentablemente hubo involución en la concepción total, se perdieron la frescura y el sentido lúdico, y la representación se transformó en un lento y trabajoso ritmo, en una ausencia de clara perspectiva, en un teatro que se arrastraba penosamente. Los caminos que abrió *Galileo* se perdieron, y el intérprete lejos de parecer un creador libre semejava marionetas de un espectáculo que no alcanzaba a comprender. Claro que descubrimos sensibilidad por momentos, pero después de *Galileo* (que no dudo en calificar como uno de los estrenos más importantes de los últimos años) era un paso en falso. El cierre del Taller de experimentación que Revuelta comenzó después de *La historia...* corrobora mis criterios, y abre un paréntesis para que este maestro de actores encuentre nuevamente el sendero que nuestra escena espera de su extraordinario talento.

EL REINO DE LA ANALOGIA

Otro estreno feliz fue *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, puesta en escena de Flora Lauten como ejercicio de graduación del

Instituto Superior de Arte. A partir de su experiencia con el colombiano Santiago García, Lauten trabaja sus obras a través del método de las analogías y homologías, en una remodelación y perspectiva juvenil que es una ventana abierta por donde penetra un torrente revitalizador que ya acumula éxitos y furores fanáticos (*La emboscada*, *El pequeño príncipe*, *Electra Garrigó*, *El lazarillo de Tormes*). Es sin lugar a dudas la directora del momento, y sus discípulos decidieron dedicar la Jornada científica del ISA en su honor y en el de Revuelta, como las dos figuras centrales del actual momento escénico.

Lila... estrenada en 1954, es sometida a una lectura que la actualiza, a un visionaje novedoso y crítico, a un juego que devuelve a la escena su sentido vital y divertido, a una concepción espacial que tiene mucho que ver con el éxito de la puesta. La obra se desarrolla como una crítica al melodrama, parodiando momentos como el del velorio, o el cabaret, o los medios masivos de comunicación, que se ofrecen como mecanismos del *chantaje* familiar de la madre sobre los hijos. El andamiaje sentimental y melodramático que limita el desarrollo de los jóvenes es ahora sometido a burla y rechazo, emparentando esta concepción de *Lila...* con la de *Electra...* de Piñera. La puesta queda despojada de su ambiente mítico para ser concebida sobre una conciencia lúcida, un *ludus*, una *representación* que pide solución al espectador y escapa del maniqueísmo. En *La Nueva Ga-*

ceta (septiembre, 1985) terminaba mi análisis de *Lila...* situando este estreno como "los tiernos brotes de un teatro diferente y crítico que los jóvenes nos lanzan al rostro. ¿Aceptaremos el reto?"

Al releer todo lo anterior, pienso que si 1985 es un año esperanzador para nuestra escena, lo es por la presencia de espectáculos como *Galileo...* y *Lila...*, y no precisamente por lo que consiguen cuando se les mide por los patrones establecidos al uso (y gastados, fatigados, repelentes a los nuevos espectadores), sino por lo que proyectan como fuerza renovadora y crítica, devolviendo al teatro el sentido de un disfrute colectivo y no una ceremonia "culta" y "social". El hecho de que sean impulsados por jóvenes estudiantes de teatro tiene mucho que ver con ese optimismo, esa futuridad, de los que carecí cuando analicé la temporada de 1982.

Nuestra escena, detenida en un punto muerto desde hace varios años, necesitada de nuevos directores (nos movemos siempre entre Revuelta, Blanco, Martínez y ahora Lauten) y sobre todo de senderos creadores que liberen al intérprete y al público de un ceremonial estéril y que interesa a muy pocos, muestra en 1985 síntomas de una recuperación que debemos estimular.

Si en 1983, al escribir un balance de la temporada anterior no pude escapar a un profundo malestar, confieso que ahora he disfrutado mucho escribiendo lo que aquí termina.

Juegos, escarnio y ceremonia

Ileana Diéguez Caballero

Foto: Mario Díaz

Una vez más el Salón Ensayo de la Casa de la Comedia y el grupo Anaquillé dan muestras de su sistemático quehacer. Un director invitado y cuatro actores de ese colectivo dan vida a un poético y dramático texto en una sugerente puesta que merece ser reconocida como uno de los momentos más felices de la escena cubana en 1985.

Si trascender de la mejor manera posible es uno de los anhelos del hombre, la incidencia artística y humana de este espectáculo es un hecho que demanda respetable consideración.

Tomás González, como otras tantas figuras de nuestro teatro actual, es un egresado del Seminario de Dramaturgia que en 1964 impartieran Osvaldo Dragún y Luisa Josefina Hernández. Tres años antes había estudiado actuación y dirección en el Teatro Universitario de Las Villas. De ese período son sus primeros frutos como dramaturgo: *Yago tiene feeling* (1962) y *Escambray 61* (1963). Ya desde entonces creador en las letras y la escena, tuvo la rica experiencia de ser fundador del grupo Los Doce y de ejercer como profesor en la Escuela de Danza Moderna y Folklore y en la Escuela Nacional de Artes.

Más allá de las tablas y el aula también fue coautor de los guiones cinematográficos *De cierta manera* y *La última cena*.

De su producción más reciente son las piezas *Lola a la pelota*, *La otra tarde* y la que le sirvió como tesis de graduación en el Instituto Superior de Arte: *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés*.

Los juegos de la trastienda (1978) es uno de esos textos guardados que esperaba por un director, doblemente rico en su sentido literario y teatral.

Tan sólo dos fantasiosos pero realistas personajes son suficientes para desatar la más fuerte emoción mientras nos van contando dolorosas imágenes de sus vidas en una suerte de juego cruel. Teatro dentro del teatro en medio de una atmósfera mágica que nos va encantando con el lirismo de sus diálogos, el humanismo de sus personajes y donde la poesía no quede en la palabra: trasciende la escritura como imagen propuesta, como situación a representar. De allí proviene entonces su alto nivel dramático, sus ricas posibilidades como texto teatral que tiene la virtud de mostrar un suceso sociopolítico (la participación de dos jóvenes en la lucha clandestina con-

tra la dictadura batistiana) desde ángulos esencialmente humanos, donde el hombre no queda atrapado en los esquemas de un héroe sino que aparece como ser susceptible de ser comprendido, no exento de errores y amargos recuerdos pero en fin, un ser que está vivo y desea no sólo seguir viviendo sino luchar porque esto suceda de una manera mejor. "Lo que nunca nos perdonarían es el no habernos comportado como seres humanos, como seres de carne y hueso"— dice uno de sus personajes y esa parece ser la máxima de esta obra que también exige del espectador un comportamiento esencialmente humano.

Que un autor se convierta en su propio director es muchas veces un riesgo. Esta ocasión ha sido una muestra del talento de Tomás González como dramaturgo y director, lo suficientemente objetivo para ser capaz de superarse a sí mismo. La compleja urdimbre de su obra nos muestra un hombre para el que la vida es entrega y pasión.

De allí esa puesta —que alguna vez tendrá que ser objeto de estudio—, superación enriquecida y más compleja del texto porque lo ha sintetizado y lejos de reiterarlo lo ha expresado en el lenguaje propio de la escena.

Como verdadero laboratorio y taller de experimentación teatral ha funcionado este montaje basado en un fuertísimo entrenamiento con ejercicios corporales y de voz que agotaron ricas experiencias: desde el tantrismo hindú hasta los resonadores de Grotowsky. Preparación física del actor como punto de partida para su preparación síquica, donde la búsqueda de la mayor expresividad y comunicación con la esencia de sí mismo y con otros, era primordial. Elementos de la filosofía y el teatro oriental fueron objeto de exploración creativa, pero no de imitación.

En la elaboración de las imágenes este entrenamiento fue decisivo. Luego del proceso de montaje, media hora antes de comenzar cada función, los actores realizaban ejercicios corporales hasta desembocar en la sala donde el comienzo de la represen-

tación no estaba estrictamente demarcado. Sus apariciones en público sucedían sin un vestuario específico, sino únicamente cómodo para el trabajo. Para divertimento del espectador ante él se improvisaban ejercicios partiendo del "dragón chino" y del tantrismo hindú como primera muestra de la dinámica creatividad del actor que continuamente se veía precisado a explotar su imaginación, a no repetirse. Antes del inicio de la obra ocurría un preludio a manera de entrenamiento más completo donde se tomaban distintos momentos de cualquier personaje y se creaba la atmósfera y el estado anímico que demandaba el espectáculo.

La experiencia del trabajo "modular" nuevamente se puso en práctica en el Salón Ensayo. Otra vez dos personajes eran representados por cuatro actores (Arminda de Armas, Teresa Sánchez, Simón Casanova y Cristóbal González) que cada noche ofrecían una de las variantes posibles. Este sistema significaba un reto para cualquier actor por exigirle un alto nivel de expectativa, un estado de constante alerta en medio de un acto de profunda entrega. Las interrupciones que marcaban la entrada de la otra pareja en un momento altamente dramático creaban la base de una actuación fragmentada, también sustentada por la manera en que se asumió el personaje.

El trabajo del actor en este espectáculo no puede encasillarse dentro de un estilo realista o naturalista. Inicialmente se asume como un escarnio para luego mostrarse con un acento irónico, vernáculo y hasta grotesco. Dentro del juego teatral que propone el texto se explota el sentido crítico con que cada uno aborda su personaje a la vez que se hace notar el tono confidencial y provocativo que busca la mayor interrelación con el público. El cuerpo del actor, liberado de resistencias que limitan su expresión, intenta un acto de trascendencia humana y artística. Ellos y nosotros somos llevados hasta una situación límite donde se nos ofrecen sin máscaras, desnudos, para mostrarnos lo invisible del hombre, para exigirnos la franca entrega mientras se experimentan contrastantes sensaciones.

Pese a tratarse de un texto de naturaleza muy dramática, el modo de encarar los personajes, en determinados momentos (sobre todo por Simón Casanova), provocan en el público un rompimiento de su estado emotivo, el escape de cierta risa que lo transportan más allá de la ficción hacia la realidad del suceso teatral. Ante el espectador hay un actor que parece indagarlo con su mirada y comprometerlo con el hecho.

Tengo la seguridad de que a estos actores, este trabajo profundamente experimental los enriqueció no sólo técnicamente, sino que como creadores les ha mostrado nuevos horizontes. Más allá del profesionalismo con que asumieron el montaje, sentí de una manera muy directa cómo disfrutaban sus juegos y ocurrencias iniciales, cómo se recreaban en sus personajes a la vez que mostraban gran dominio de la pausa y la situación dramática. Las distintas noches en que asistí bajo la expectativa de conocer qué juego y cómo lo mostrarían, nunca vi un trabajo que se repitiera exactamente igual.

Como espectadora tuve la oportunidad de ser encantada a través de esta puesta don-

de el sonido de la voz, los desplazamientos corporales, las imágenes, el uso de los paños... creaban una atmósfera por momentos mágica, a veces asfixiante o de franca ternura.

"Teatro de la actuación trascendente" que, según lo define su propio director, quiere "tener acceso a las realidades que el espacio y el tiempo, la materia y la energía, suelen ocultarnos fuera y dentro de nosotros mismos", donde el objetivo es "lograr una transmutación de los participantes" que violente nuestra entidad cotidiana y donde los hombres se encuentran un poco más a sí mismos.

Teatro casi pobre, rigurosamente sobrio donde sus creadores entregan todo lo que síquica y físicamente pueden. En ese acto de búsqueda y comunicación humana son los actores quienes al final van hacia el público, lo saludan y le agradecen su presencia; hermoso y modesto gesto que confirma sus afanes. Ceremonia de amor y fe en el hombre.

Inventario de inéditos

A cargo de Amado del Pino

Tablas inaugura un nuevo espacio dirigido a estrechar los vínculos entre los dramaturgos cubanos y el movimiento teatral. Se trata de dar a conocer textos recientes, en muchos casos aún en proceso de trabajo, y propiciar la puesta en escena.

Inventario de inéditos precisa del contacto vivo con nuestros dramaturgos y está abierta a las nuevas obras de su producción.

Examen final

Autor: Armando Correa

Obra en dos actos

Duración aproximada: Una hora y diez minutos

Personajes: Cuatro femeninos y seis masculinos.

La anécdota se inserta dentro de un "ensayo" teatral. Coinciden dos líneas argumentales: de una parte, la preparación de un grupo de estudiantes de actuación para ejecutar un proyecto con el que deben examinarse y la vida de Lucía —una mujer maltratada por los rezagos y la incomprensión de su contexto— y que los jóvenes han tomado de modelo para convertirla en hecho teatral. Las dos líneas interactúan y se enriquecen. Los jóvenes actores matizan la historia de Lucía a partir de su visión del mundo, y a su vez, se nutren del choque con una realidad que los provoca y motiva.

El argumento no tiene aquí, como propósito básico, crear tensión o expectativa; la acción se precipita o se detiene según el proceso de montaje para este "examen final". Se sabe que Lucía fue sancionada por su núcleo del Partido por supuesta inmoralidad, que el esposo la abandonó en un momento difícil, que al final una investigación esclarece los hechos y hace justicia, aunque ya Lucía ha sufrido un desgarrón del que no le va a ser fácil recuperarse.

Lluvia de oro

Autor: José Ramón Marcos

Obra en dos actos

Duración aproximada: Una hora y quince minutos

Personajes: Tres femeninos y siete masculinos

Algunos personajes episódicos.

En 1889 nace *La Edad de Oro*. Martí concibe, redacta e impulsa la revista. Sus amigos —sobre todo los niños— devienen colaboradores de la publicación.

Da Costa Gómez —el dueño de la empresa— felicita a Martí por el éxito que empieza a tener la revista, pero le recomienda cambios en el estilo, lo cual entra en contradicción con los fines educativos y artísticos que se ha trazado Martí. El conflicto entre la visión mercantilista del empresario y el talento del redactor llega a su clímax cuando Da Costa pretende manipular, según su conveniencia económica, las ideas de la revista. Martí se niega y ratifica su propósito de seguir llevando la verdad a los niños de América.

La edición se interrumpe. Martí y sus amigos sufren por la prematura desaparición de *La Edad de Oro*. Da Costa trata, torpemente, de rectificar su posición pero Martí no cede en sus principios.

Galaxia Cero

Autora: Lira Campoamor

Obra en un acto

Duración aproximada: Una hora

Personajes: Dos (Uno masculino y uno femenino)

Dos jóvenes se encuentran en una carretera. Apparentemente los une sólo la necesidad común de un vehículo que los lleve hacia algún lugar.

La aspereza inicial da paso a un proceso acelerado de reconocimiento mutuo. Descubren que se encuentran en similar situación. Ella ha terminado, con dificultad, el primer año de medicina y está convencida de que no ama esa carrera. También él está desorientado y tuvo que interrumpir sus estudios universitarios. Como en un juego escenifican recuerdos de infancia, crisis y dudas. Debaten sobre problemas de su generación, ambos reconocen fallas en la formación que le dieron los adultos y se percatan de que enfrentan un momento definitorio. Al identificarse plenamente, los dos jóvenes están aptos para luchar por una meta que los haga rebasar sus limitaciones. Juntos se preguntan: ¿Hacia dónde vamos...?

Temas para broncas con posibles fechas

Autor: Freddy Artilés

Obra en dos actos

Duración aproximada: Hora y media

Personajes: Cinco femeninos, cinco masculinos y varios personajes episódicos.

En una locación no convencional, en la cual el espacio escénico está rodeado por el público transcurre la "vida" de cinco parejas de diferentes edades en un período desde 1961 hasta la más reciente actualidad.

Las contradicciones de las parejas están indisolublemente ligadas con los problemas, riesgos y disyuntivas de esta época: la toma de partido por la defensa de la Revolución naciente, la incorporación de la mujer

al trabajo, las dificultades con la vivienda, el internacionalismo, las relaciones con la comunidad cubana en el exterior, entre otros.

La acción se desarrolla a saltos, siguiendo la trayectoria de cada pareja en orden cronológico, pero el autor selecciona sólo aquellos momentos en que alguna de las parejas ha llegado a una situación límite: Por ejemplo, cuando Milagros y Antonio deciden quedarse en Cuba, a principios de la Revolución aunque la familia de ella abandona el país. O cuando —ya a muchos años de proceso revolucionario— Marina es sorprendida por el deterioro ideológico de su marido, Frank. Más que la anécdota de cualquiera de las parejas, lo importante para Artilés parece ser el proceso histórico en que se mueven sus personajes.

Palabras contra el silencio

Autor: Francisco Garzón Céspedes

Obra en dos actos

Duración aproximada: Hora y media

Personajes: Dos femeninos y dos masculinos.

Palabras contra el silencio incluye dos obras en un acto: **Los trapeceistas feos** y **Máscaras para dos desconocidos**. El autor recomienda "la puesta en escena de ambas para una misma función, como si fueran dos actos o posibilidades en que se manifiesta la muerte, la inseguridad, el azar; pero, sobre todo, la voluntad de comunicación y solidaridad entre los seres humanos".

En *Los trapeceistas feos* una mujer y un hombre coinciden en la antesala de un consultorio médico. Ella asegura que sólo le interesa el resultado de unas investigaciones que le hicieron a una amiga. El, casi con agresividad, le reprocha no estar enferma y hace un elogio de la alegría de vivir, contrastándola con la inminencia de su muerte temprana.

LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

Diez obras de teatro No

Hacia un "reducto apetecible e inexplorado" donde todo anuncia ser sosiego y autenticidad nos conducen esas diez obras de teatro No, recientemente publicadas por la editorial Arte y Literatura y que constituyen la primera muestra textual de teatro japonés en Cuba.

Cuando en 1983 me gradué en el Instituto Superior de Arte poco o nada sabía del teatro oriental. Los programas y planes de estudio no comprendían estos contenidos, y también los libros de texto al respecto eran y son muy escasos.

De manera que la publicación de Diez obras de teatro No, además de acontecimiento para especialistas y cualquier hombre ávido de información, constituye un regocijo para nuestra sensibilidad humana y estética por el lirismo, el rigor y la austeridad del mundo que nos descubren. Por su temática y carácter poético resultan universales y profundamente emotivas para todos los tiempos.

Cual si recorriéramos los sosegados y naturales espacios del monasterio de Daitokuji o del palacio residencial de Katsura, vamos caminando al encuentro de ese oriental y antiguo recinto de madera pulida donde aún tienen lugar las representaciones del No.

Siendo inicialmente un teatro popular, durante el periodo Muromachi (1338-1565) recibió la protección de Yoshimitsu, el tercero de los Shogun Ashicaga y fue elevado a la categoría de entretenimiento de las altas clases sociales. Desde entonces

sus representaciones pasaron a ser privilegio del señor feudal y comenzaron a contar como muestra del teatro clásico japonés.

En los principios de la secta Zen habían sido educados todos los dignatarios de ese shogunato porque esta era la filosofía y religión oficial de la clase que protegió al No. De ahí que Zeami Motokiyo (1363-1443), el Sófocles japonés, incorporara a este teatro sugerencias e ideas religiosas del Zen.

Es de esta filosofía de donde proviene el término y significado de "yugen", uno de los tres ideales que debe tener un texto No según Zeami y que representa el misterio y profundidad espiritual con que contarán texto y actor para emocionar profundamente a su público.

Son, precisamente, las obras de tercera categoría o Kazura-mono (piezas de peluca o de mujeres) las más importantes por su gracia y belleza, las más inclinadas a mostrar el "yugen". En esta edición son ejemplos de este grupo: Matzukaze, Komachi en Sekidera, El santuario de los campos y Yokiji.

Los textos No se clasifican en cinco categorías por su argumento y por el orden en que se representan. Además de las Kazura-mono, el libro ofrece una muestra del primer grupo o Kami-mono (piezas de dioses) con La reina madre del oeste. Las cinco restantes pertenecen a las piezas misceláneas o de cuarta categoría (Yobanme-mono) y que, aun divididas en varios

subgrupos, son generalmente historias de mujeres enloquecidas por la pena, poseídas de celos y deseos de venganza. Es una lástima que no se incluyan aquí ejemplos del segundo y quinto niveles, lo que reduce la posibilidad de tener una visión más abarcadora del género, así como de sus tradicionales programas de representación. Pero más allá de ello, la lectura de estos diez líricos textos, permite un acercamiento significativo a este teatro.

Escritas en verso y prosa poética, son obras de muy difícil comprensión hasta para el japonés contemporáneo. Todas se nutren de numerosas referencias poéticas de la literatura clásica china y japonesa, incluyendo citas textuales llenas de simbolismo.

De allí que el No se haya convertido en un teatro de minorías, para cuya comprensión se precisan conocimientos del budismo, el shintoísmo, la historia del Japón, su lengua y su arte. Su traducción, pues, supone una labor de altísima especialización.

Para el espectador occidental —de gustos generalmente condicionados por el naturalismo y el realismo en la escena y la dramaturgia— el teatro japonés resulta desacostumbrado y de difícil comunicación, pues en él ni el lenguaje ni las leyes dramáticas o de representación se adhieren a un código realista, sino más bien tienen un carácter simbolista y profundamente convencional.

Para una mejor lectura de estas obras resulta muy válido y provechoso el apéndice de Donald Keene —incluido en el libro— donde se analizan los patrones estéticos de este teatro y se dan a conocer las indefiniciones aún existentes sobre los autores y las fechas de las obras, lo que deja claro la pobreza de estudio con que cuenta el género No. Sin dudas, este apéndice constituye un complemento del prólogo después de cuya primera lectura se siente la necesidad de una información más profunda y explícita que prepare al lector no sólo estética sino sobre todo anímicamente para acercarse a una cultura totalmente distinta.

Desde el punto de vista dramático en algunos textos no se desarrollan casi sucesos. La acción se reduce al doloroso lamento de un ánima en pena por sus infelices amores (Matzukaze) o por sus glorias pasadas en la tierra (El santuario de los campos, Yokiji y también Komachi en Sekidera, aún cuando no se trata de un espectro pero donde se desarrolla un fuerte conflicto interior en el personaje protagónico o shite). Hay incluso obras que carecen de un conflicto dramático como La reina madre del oeste, perteneciente al grupo del primer nivel y que tenía la función de preparar psicológicamente al espectador para todo un repertorio del género. En otras como La barca espantapájaros se observa un conflicto antagónico que antes no existía entre el waki y el shite, pero esta obra ya muestra la evolución del No que fue, fundamentalmente, un producto del siglo XV, su período clásico.

Temáticamente prevalece el ideal budista de la banalidad y la inconstancia de la vida. De allí tanto lamento y dolor humano. A ello se agrega que la mayoría

de las piezas se desarrollan en otoño, lo cual no sólo guarda relación con el ambiente y la estación en que se deben representar sino también con el estado anímico y el sentimiento de melancolía que deben evocar. Si el teatro es síntesis de artes, en el No adquieren marcada participación la danza y la música. Cada obra tiene su danza en el momento climático del drama, la cual es bailada por el shite para expresar abiertamente su dolor o locura y que siempre será una mujer, a excepción (en esta muestra) de Komashi y Las cien noches donde el shite es un hombre y no ocurre la danza. A ello habría que añadir el papel del coro que a veces hará de narrador y en otros será la proyección del propio protagonista hablando en primera persona.

Es tradicional que sea siempre el waki, sacerdote o cortesano, el encargado de introducir la historia que se cuenta, aunque en La Dama Han es el actor Kyogen o "simple" quien comienza el primer bocadillo.

El distanciamiento es un elemento inherente a este teatro, que no admite la catarsis porque además de contar con un público conocedor de sus convenciones, establece como principio para el actor la necesidad de refrenar sus emociones más violentas en aras de la dignidad artística y la ceremonia. No se trata de buscar una actuación naturalista sino una que obvie los movimientos naturales para alcanzar "lo natural artístico".

Tampoco aquí rigen las occidentales leyes de tiempo y espacio. En el breve lapso de unos segundos con sólo anunciarlo el actor, se habrá producido un largo viaje que lo sitúa en otra dimensión y en otro tiempo.

A menudo son los asistentes de escena o koken los primeros en

aparecer sobre las tablas e iniciar la representación, pero sobre todo, se hacen notables las entradas y salidas de estos personajes interrumpiendo la acción en un momento altamente dramático para suministrar o retirar elementos de utilería.

En el No la contenida y majestuosa actuación, el uso de máscaras, la dicción estilizada, la música y el suntuoso vestuario contribuyen a crear un mundo de convencionalidad y fantasía donde el espectador tiene que esforzarse por imaginar los objetos necesarios que no son naturalísticamente representados. Basta que un personaje se arrode al centro de la escena para indicar que se ha situado dentro de su choza. Teatro austero que guarda fuerte relación con la filosofía que lo sostiene. Vale entonces recordar las palabras del samurai budista: "no poseo castillo, hago de la mente mi castillo".

En nuestra sed por acercarnos y conocer cada vez más profundamente al teatro brechtiano, estas diez obras de teatro No, nos vinculan con una estética totalmente diferente de la aristotélica que mucho puede contribuir en la comprensión y aplicación de las premisas brechtianas. Además de permitir el conocimiento de otra parte de la historia teatral de la humanidad escasamente divulgada.

Para algunos estudiosos del género, una representación del No constituye una de las más altas manifestaciones del espíritu oriental. Disfrutemos pues esta muestra de teatro clásico japonés convertida hoy en verdadero reflejo de la identidad nacional donde, como en la ceremonia del té —liberada de exotismos y convertida en ocasión de reposo y modificación por Sen Rikiu— se buscaba el enfrentamiento de cada individuo consigo mismo, con la esencia que somos (Ileana Diéguez Caballero)

vía telex

CIEGO DE AVILA. El estreno de Río alto de Lázaro Rodríguez se inscribe dentro de un buen momento en la trayectoria del Conjunto Dramático de Ciego de Avila. Tras el, para muchos sorprendente, éxito de Los hijos el grupo montó dos comedias: El espejo y El acompañante, textos de menos pretensión conceptual pero que provocaron una verdadera avalancha de público y un clima propicio para la acogida de este nuevo espectáculo. En Río alto Rodríguez asume la temática campesina desde el punto de vista de la disyuntiva ética entre la pequeñez de las limitaciones humanas y la grandeza de la obra colectiva. El autor nos plantea el conflicto sin limitarlo a esa real, pero muchas veces esquematizada polaridad que sitúa en un extremo a la tradición y el amor al terruño y en el otro a las superiores formas de producción que traen consigo una nueva vida. Lázaro parece advertirnos que estamos ante un proceso mucho más rico y complejo

donde como dice un personaje ya al final de la obra— "lo que importa es el hombre". Los sucesos que llevan al campesino Belisario a la renuncia de la tierra y a permitir que las aguas de Río alto bañen la propiedad de todos, están dados de una forma que inquieta y convence a la vez. Son válidas las motivaciones que sustentan la transformación de este personaje —estremecido por la heroica y súbita muerte del hijo— pero el propio texto sugiere una inquietud: ¿Es eficaz en todos los casos un método "general" y único mecánicamente aplicado? La puesta en escena, bajo la dirección de su propio autor, retoma la línea de Los hijos en cuanto a la sobriedad de la escenografía, así como la sencillez y el desenfadado de las soluciones escénicas. Integrando dos conocidos cuadros (un paisaje rural de Carlos Enríquez y una estampa de Abela) la escenografía logra dar una imagen estilizada y a la vez dinámica del contexto campesino. Pienso que el

diseño del movimiento escénico se hará plenamente funcional cuando la puesta salga en busca de las locaciones naturales a la que parece estar dirigida especialmente. Por momentos, el dilatado espacio del escenario de El Principal avileño se hizo demasiado ancho para un espectáculo de este tipo y obligó a los actores a movimientos parásitos que en otro marco escénico más pequeño y cálido no tendrían razón de ser. Es en el trabajo actoral donde encuentro el costado más vulnerable de este montaje. En la labor de Oscar Rodríguez se observan dos resultados diferentes. En la primera parte se vio apegado a una imagen repetitiva y esquemática del campesino testarudo. Sin embargo, después de la muerte del hijo, apela a toda su experiencia para convencernos de la transformación del personaje. El Diego de Carlos Ramos ofrece la imagen del campesino en tránsito hacia una mentalidad superior. Ramos domina la esencia de su personaje pero le faltó proyección y fuerza en las decisivas escenas finales. Dilia Souza desarrolla en su Concha una limpia trayectoria, cuidándose de su naturaleza cómica que puede traicionarla y

desvirtuar el sentido de alguna situación; lo contrario le sucede a Leicer Morell en el presidente de la cooperativa ya que, al forzar a su personaje para que entre por el aro de la comedia, hace que se pierdan matices importantes en la exposición del conflicto. Este peligro de buscar la risa a toda costa —aun en obras lejanas a este propósito— debe ser combatido insistentemente en el futuro; el público que disfruta las deliciosas situaciones de una obra humorística debe también ser capaz de reflexionar ante un conflicto "serio". Tomás Román da la imagen física del funcionario provincial pero la sobretensión y la falta de naturalidad limitan el alcance de su personaje. Marlene García da muestras de ascenso en relación con otros montajes. Sin embargo, la prisa en la dicción y el no valorar siempre la importancia de un texto restan eficacia a su abogada que está llamada a "defender" la óptica más nueva, desprejuiciada y dialéctica. La escasa proyección escénica de René Companioni (en contraste con la fugaz pero convincente presencia de Jorge Estenez en el funcionario I) completa la debilidad de esa "zona" de la obra en que el conflicto

de Belisario es visto por los que deben reflexionar y orientar sobre el futuro de estos campesinos y de muchos otros, inmersos en contradicciones que genera el propio desarrollo. Con todo, Río alto ratifica la línea artística que ya caracteriza a este grupo con una dramaturgia fuerte y veraz nacida de sus propias circunstancias sociales. La

definición de un repertorio coherente y el diálogo enriquecedor con el público que empieza a reconocerse en su colectivo, y que debe empezar a exigirle una incesante superación profesional: son razones para ver con optimismo el futuro del Conjunto Dramático de Ciego de Avila. (Amado del Pino).

Suscríbese

Estimado lector:

Tablas ha abierto suscripciones para especialistas, críticos, aficionados e interesados en el arte teatral. Usted recibirá cuatro ejemplares al año al precio de \$1.70 (incluye franqueo postal). Le ofrecemos la posibilidad de completar su colección con números atrasados de los años 83, 84 y 85, al precio de \$2.00 (\$0.50 por número). Por favor adjunte giro postal y remítalo a:

Revista **Tablas**

Unidad Presupuestada de Teatro y Danza
San José 116 entre Industria y Consulado
Habana 2

For subscription, please enclose check for \$12 dollars (North and South America), \$13 (Europe) and \$14 (the rest of the world) and send it to:

Ediciones Cubanas
Obispo No. 461 aptdo. 605
Ciudad de La Habana, Cuba

Para suscripciones en el extranjero envíe cheque por valor de \$12 (países de América), \$13 (Europa) y \$14 (resto del mundo) a la dirección arriba mencionada.

ELSA GAY.

Nació en Santiago de Cuba. Desde la adolescencia participó en grupos de aficionados en su ciudad natal. Cuando uno de estos —el Mella— se convirtió en profesional, comienza su carrera dedicada al teatro. En esta etapa trabaja, entre otras, en *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht; *El robo del cochino*, de Estorino y en *Orámbula y yaikú* de Raúl Pomares. A principios de 1962, pasa a residir en La Habana y se integra a las Brigadas de Teatro Popular Francisco Covarrubias. Participa de los montajes de *Santa Camila de La Habana Vieja*, de Brene y *Santa Juana de América*, de Lizárraga, visita numerosos lugares de los alrededores de La Habana e Isla de Pinos y trabaja para públicos muy diversos. En 1967 entra a formar parte de Taller Dramático y trabaja entre otras, en el estreno de *María Antonia*, de Hernández Espinosa. Después se incorpora a Ocuje e interviene en los espectáculos *Una temporada en el Congo*, de Aimé Cesáire y *El alboroto*, de Goldoni. Tras una breve estancia en el Teatro Político Bertolt Brecht, integra duran-

te doce años Teatro Estudio. Momentos importantes de esta fructífera etapa son *Contigo pan y cebolla* y *El premio flaco*, de Quintero, *Santa Juana de América* y la más reciente, *Ni un sí ni un no*, de Estorino.

Con la creación de Irrumpe, dirigido por Roberto Blanco, entra a formar parte de su elenco. Participa en el reestreno de *María Antonia* y en *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*. Ha viajado a la Unión Soviética y Bulgaria con la puesta de *Santa Juana*... y al Festival de las Américas, celebrado en Montreal, Canadá, con el Teatro Irrumpe.

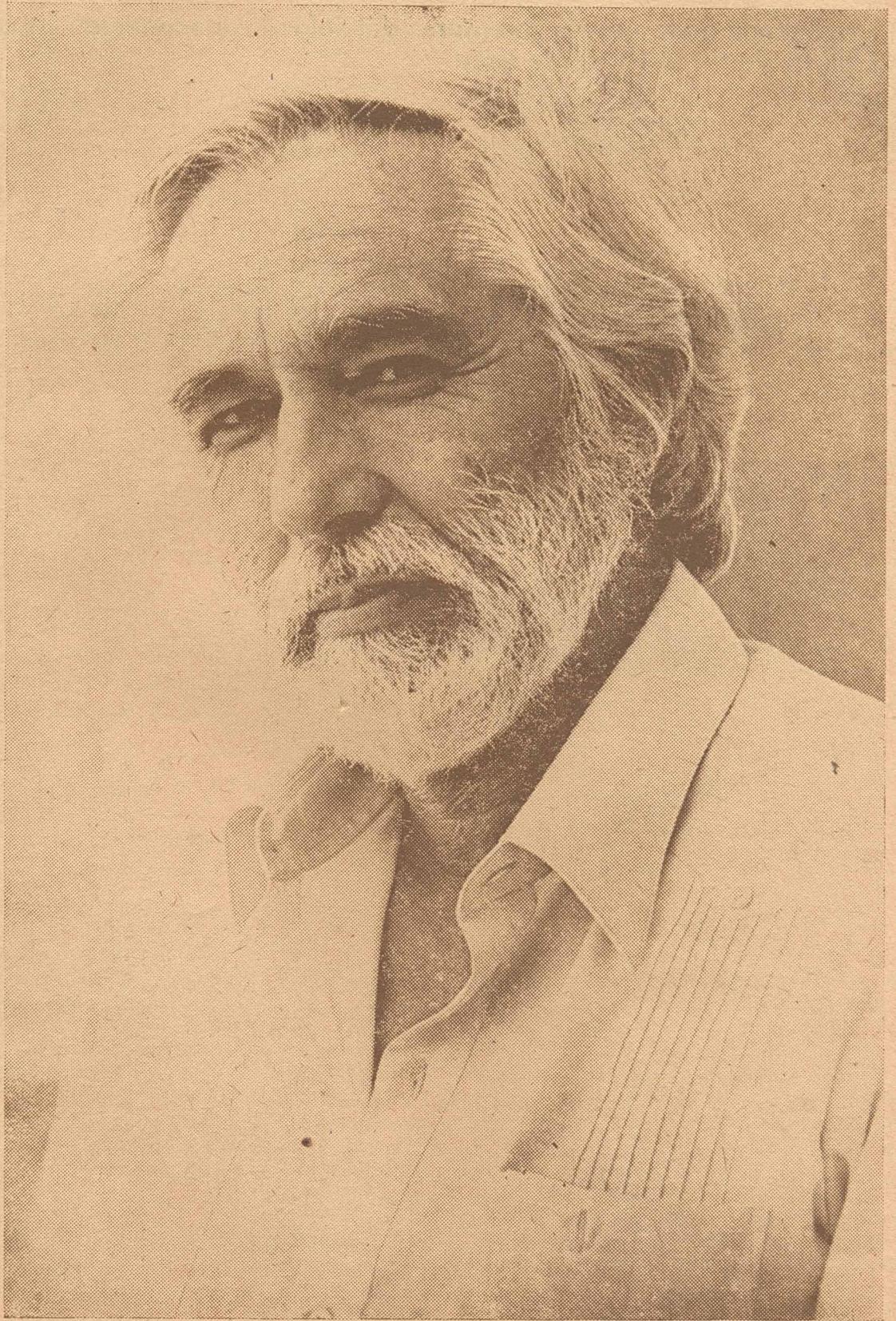
En el cine ha intervenido en *Un hombre, una mujer, una ciudad*, *El brigadista*, *Polvo rojo* y en un doblaje para *El señor presidente*. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Recibió premio de Actuación femenina en el Festival de Teatro de La Habana 1984.

Libreto No. 10 Libreto No. 10

Ignacio Gutiérrez

**La historia
del soldado
desconocido
de Nueva York**

IGNACIO GUTIERREZ. (Ciudad de La Habana, 1929). En su juventud realizó diversos oficios, entre otros, portero del Gran Stadium de La Habana. Su temprana vocación por el teatro lo hace matricular un curso de estilografía teatral y se va convirtiendo, como autodidacta, en un conocedor de la escena. En 1959, con el triunfo de la Revolución, fundó el grupo Los barbuditos que montó varias obras dirigidas al público infantil. En esta época realizó estudios de dirección en Checoslovaquia y se dedicó por entero al teatro. En su variada producción autoral se destacan: La casa del marinero (1964), Llévame a la pelota (1970), Los chapuzones (1973), Kunene (1982). Para los niños ha escrito: Viaje a las galaxias (1964) y Aventuras del Alquimiteo (1976), entre otras. Además de su labor dramática se ha dedicado, ocasionalmente, a la dirección artística. Ha ocupado importantes responsabilidades en nuestro movimiento teatral. Fue director general del grupo Rita Montaner y actualmente trabaja como asesor de teatro de la dirección de Cultura en Ciudad de La Habana. Ha representado a Cuba en varios eventos internacionales de las artes escénicas. Dirige la subsección de Dramaturgia de la UNEAC y es presidente del Centro Cubano del Instituto Internacional del Teatro (ITI).



Farsa basada en la novela **Aventuras del soldado desconocido cubano**, de Pablo de la Torriente Brau.

PERSONAJES:

SOLDADO
JOVEN
POLICIA

La acción se desarrolla en el Parque del Soldado Desconocido de Nueva York, en vísperas del cuatro de julio de 1943. Al fondo de la escena la estatua del Soldado Desconocido; con su actitud heroica, fusil en alto y sonrisa enigmática que no se sabe si es por la satisfacción del deber cumplido o porque se está burlando de la gente. El tamaño de la estatua estará en dependencia de las posibilidades del escenario (en relación con su altura), su pedestal debe tener varios escalones para ser utilizados por los actores.

Alrededor de la estatua, una serie de equipos como tarimas, andamios, luces movibles, bocinas, micrófonos, etc. y casi en proscenio un banco. Estos equipos pueden ser utilizados por los actores para ir creando nuevos espacios de acuerdo a las exigencias de la obra, delimitados por las plataformas y las luces y apoyados por el sonido de las bocinas. En el banco, tapado con periódicos, alguien duerme. Entra el Joven. Reconoce el lugar, lo investiga casi todo, mueve los equipos de luces, camina sobre las tarimas y utilizando las bocinas y micrófonos hace como una corneta tocando diana para despertar al que estaba durmiendo. Este, de un salto, se pone de pie en posición de firme con su fusil al hombro: se trata del Soldado Desconocido. El Joven ríe, el Soldado al darse cuenta de la broma, coge su cantimplora y se da un trago, después se sienta en el banco.

SOLDADO. ¡Cará...! Usted no se cansa de joder, ¿eh?

JOVEN. ¿Qué quiere...? En algo hay que entretenerse.

SOLDADO. Compadre, ¿por qué no la coge con otro? (Pausita).

JOVEN. Venga acá, viejo, ¿y todos esos trastos? ¿Qué, ahora está haciendo *bussines* en grande?

SOLDADO. Qué *bussines* ni que niño muerto... Esos tarecos son para el acto de hoy por la tarde, va a hablar el Alcalde y todo eso...

JOVEN. ¿Los dejaron ahí solitos?

SOLDADO. Conmigo, el yankee que los está cuidando tenía un agarre planificado por ahí cerquita y como me conoce me encargó que se lo cuidara, total...

JOVEN. ...Seguro, como usted es el casi dueño del parque...

SOLDADO. ...No empiece con la ironía, compay...

JOVEN. ¿Eh?

SOLDADO. Que usted sabe que no es mi fuerte...

JOVEN. ¡Qué recibimiento!

- SOLDADO. Si va a hablar, hable como los hombres...
- JOVEN. ¿Qué bicho le ha picado?
- SOLDADO. Déjese de comemierdadas conmigo, ¿sabe?
- JOVEN. ¿Qué le pasa hoy?
- SOLDADO. Pasa que esto hay que acabarlo. Ya me cansé que noche a noche venga a tratar de usurpar mi propiedad. ¡Está bueno ya! Esta zona es mía. ¿Me está oyendo?
- JOVEN. No tiene que gritar tanto.
- SOLDADO. ¡Grito todo lo que me da mi realísima gana!
- JOVEN. ¡Pues cómasela con papa frita!
- SOLDADO. Lo mío es mío; lo tuyo, tuyo; yo tengo este parque, esa estatua y ese banco, bien, eso es mío, me lo gané en la guerra; tú no tienes nada, ¿verdad? Peor, eso es tuyo, así que ya sabes, no vuelvas más por aquí, porque si no...
- JOVEN. ¿Si no qué... me vas a descuartizar?
- SOLDADO. Atente a las consecuencias, eso nada más te vuelvo a advertir, ¿me oyes? guerra aviadada no mata soldado.
- JOVEN. Yo sólo quería... *(Pausita en la que se lleva las manos al estómago)*. Tengo tremenda hambre...
- SOLDADO. Peor, esa hambre es suya también.
- JOVEN. Mire, usted sabe bien cuál es mi situación...
- SOLDADO. Lo que sé muy bien es lo que anda buscando con el preguntar ese... ¿Se cree que soy bobo?
- JOVEN. ¿Qué puedo buscar, viejo...? ¿El parque?
- SOLDADO. Es mío y la estatua y el banco, yo soy aquí el Soldado Desconocido. *(Pausita en la que se da un trago de ron de su cantimplora)*
- JOVEN. ¡Coño y yo que creía que éste era el paraíso descubierto! ¡Qué fenómeno, viejo!
- SOLDADO. Nada, iluso que fue...
- JOVEN. Pensaba que aquí todo estaba resuelto.
- SOLDADO. Revuelto, no resuelto... A ver, ¿qué tú viniste a buscar...? Desempleo...
- JOVEN. Yo creía...
- SOLDADO. Tu creías, tu creías, tu creías... ¿A que no pensaste en los asesinatos, las violaciones, las luchas entre pandilleros...? En el copón colorado... No, si te digo que estás mal de la cabeza... ¿Y las costumbres? ¿Y el idioma? ¿A que no pensaste en nada de eso...? Hay que estar algo más que loco, compadre...
- JOVEN. ¿Loco...? *(Pausita en la que el Soldado le extiende la cantimplora y el Joven se da un largo trago)*. Es que cuando el hambre aprieta uno se embarca en cualquier empresa... Todo el mundo me decía... en los Estados Unidos, en los Estados Unidos... ¿Sabe lo que hice...? Robé mi amigo, robé para poder venir a este maravilloso país, ¿y a quién...? a mi madre... Sí, no me lo diga, soy un desmadrado; bárbaro tú, esa es la cosa, eso es lo que me digo todos los días al levantarme y al acostarme también.
- SOLDADO. A su propia madre, ¡qué cosa más grande, caballero!
- JOVEN. Total, la plata me alcanzó para llegar sólo hasta Nueva Orleans, allí fue que tuve el problema con el gringo abusador ese... Todo esto se lo cuento para que vea que ya le tengo confianza, esto lo sabemos usted y yo, nadie más; me bestialicé, lo cogí por el cuello y aprieta, aprieta, aprieta, cuando lo solté estaba con la lengua fuera y más frío que un pingüino.
- SOLDADO. ¿Lo mataste?
- JOVEN. ¡Qué sé yo! ¡No me iba a quedar allí para averiguarlo!
- SOLDADO. Tremendo lío, socio, ¿Usted ve? Esas cosas a mí sí que no me gustan nada.
- JOVEN. Cuatro mesés me costó llegar a Nueva York, viajando en trenes de ganado, pidiendo botella en las carreteras, a pie... como pudiera, tenía que llegar para perderme en esta selva humana y estar seguro de que nadie me encontrara...
- SOLDADO. Eso no te lo puedo asegurar...
- JOVEN. Después la misma historia, buscar trabajo, el hambre de nuevo, otra vez sin salida, como los magos: nada por aquí, nada por allá, nada por todos los lados... Pero ¿Me iba a cruzar de brazos...? Entonces se me ocurrió aprovecharme de la distracción de la gente. Inteligente que soy, ¿eh? Me fui a la Estación Central y me puse a observar si podía hacerme con la maleta de algún descuidado. (fool). Al fin lo logré y muy orondo salía con ella cuando me cogieron...
- SOLDADO. ...La policía.
- JOVEN. Ojalá, no, los ladrones...
- SOLDADO. ...¿Cómo?
- JOVEN. ¡La mafia, viejo!
- SOLDADO. ¿Los mafiosos?
- JOVEN. Sí señor, así como se lo cuento, el asunto fue que "estás pescando en agua privada", me dijeron.

SOLDADO. Comprendo... El trabajito ya estaba organizado ¿no?

JOVEN. Me robaron la maleta y me entraron a golpes, por poco me matan... (Pausita).

SOLDADO. Ahora anda peor que un perro callejero en barrio extraño y como no le queda otro remedio viene aquí todas las noches a que yo le llene la panza. ¡Idiot, que fue usted compadre...! No legisló, no se instruyó antes de dar el gran salto, no, si se merece todo lo que le está pasando. Mira que cambiar su país por esta porquería.

JOVEN. ¿Eh? ¡Escucha para esto! ¿Y es usted, señor mío, el que habla?

SOLDADO. ¿Yo?

JOVEN. Sí, usted mismo, así que yo estoy loco o soy un idiota, pero usted... hay que ver lo suyo ¿no?

SOLDADO. Distinto y diferente.

JOVEN. Oh, sí, claro, todo lo suyo es distinto y diferente.

SOLDADO. ¿Acaso no es cierto? A ver, dígame ¿a cuántos Soldados Desconocidos conoce? A ninguno, ¿verdad...? Y si es el Soldado Desconocido de Nueva York mucho menos, vamos, diga, hable, exprese...

JOVEN. No, no, no, lo que se entiende no se discute.

SOLDADO. ¿Entonces...? Pues mire, precisamente ahí está lo distinto.

JOVEN. ¿Y lo diferente?

SOLDADO. Lo diferente es que yo soy un artista, compay... No me mire con esos ojos de vampiro trasnochado, sí, un artista, en mi giro, claro está, ¿comprende?

JOVEN. No.

SOLDADO. Cuando yo lo digo, usted es un tarado.

JOVEN. ¡Ah, también eso! Gracias, viejo.

SOLDADO. Fíjese, compadre, aquí hay millones pidiendo limosna, en los parques, en las calles, en el subway, hasta en casa del carajo ¿no...? Dícen, a mí no me lo crea, que hay más que nunca: niños, viejos, cojos, mancos, ¿y qué hacen esos infelices? ¿qué hacen? Extienden la mano, ponen cara de dolor de barriga y "Please, señor, give me five cents". ¿No? eso es pura basurá, muchacho, ahí no hay imaginación ninguna, mira (tocándose la cabeza) no está ésta ¿comprendes? la head, esa no te la dieron para bonito, mi socio, es para usarla y yo la usé... Llevé el pedir limosna a un grado científico, para que lo sepas...

JOVEN. Ya está hablando mierda.

SOLDADO. ¡Coño, no empieces a faltarme el respeto!

JOVEN. No se altere.

SOLDADO. Sí me altero ¡qué te has creído tú!

JOVEN. Fíjese, hoy le conté parte de mi vida.

SOLDADO. Podías habértela guardado... ¿Te pregunté yo algo? ¿No? ¿Eh...? Entonces tú eres el que viene todas las noches a joder aquí. A mí qué me importa tu triste historia, muchachito, es la mía la que tengo que preservar.

JOVEN. Está bien, tiene razón, pero siga, vamos...

SOLDADO. Ahora no sigo nada, para que aprendas una vez por todas a respetarme.

JOVEN. ¿Quién dice que no lo respeto...? ¿A ver?

SOLDADO. Es que me tienes que respetar. ¿Acaso no inventé el truco ese de ponerme el mismo uniforme que usé en la guerra y hasta las medallas y el fusil y la cantimplora... Cosa importante la cantimplora, dame acá. (Le arrebató de las manos la cantimplora y se da otro trago)

JOVEN. Vale, Heliodomiro, eso vale... seguro que vale.

SOLDADO. ¿Cómo que vale...? Mira, para que te vayas enterando... ¿Tú sabes cuánto vale? Por lo menos de dos a cinco dolores todos los días con contracciones económicas, quiebras bancarias y desempleos, fijate si vale... Y un día como el de hoy te resuelve el trago para cerca de tres meses...

JOVEN. ¿Qué tiene hoy de especial?

SOLDADO. ¿No te digo que te falta cerebro, hermanito? Te expliqué lo del acto ¿no? Hoy es cuatro de julio, día de la fiesta nacional, compadre, y ¿quién le va a negar unas calderillas al Soldado Desconocido el día de la independencia? Estas medallas halan mucho. Mire, no tengo nada más que sentarme aquí, quietecito en mi banco. (Se sienta) Quitarme el sombrero y ponerlo así y me lo llenan de dolores...

JOVEN. (Quitándole la cantimplora) ¡Eso es mentira suya! (Dándose otro trago) Puro paquete.

SOLDADO. La verdad que no sé por qué le cuento todo eso... ¿No le dije ya que se fuera? No quiero verlo más aquí, ¿me oye bien?

JOVEN. (Como si se fuera a ir) Bonito oficio este de mendigar...

SOLDADO. ... Científicamente... ¡Oye, tú, devuélveme mi cantimplora!

JOVEN. ... Aunque sea científicamente. (Se le acerca) ¡Tome su cochino alcohol!

SOLDADO. (*Cogiendo la cantimplora*) Cochino después que se lo tomó, ¿eh? (*Pausita. Dándose otro trago*) ¿Y sabes una cosa...? Mire, mi hijito, yo no vine engañado como usted.

JOVEN. ¿Ah, no...? ¿Y cómo fue *my dear friend*?

SOLDADO. No, eso no es así tan fácil, para comprender bien una cosa hay que conocer sus orígenes ¿no?

JOVEN. (*Sentándose a su lado*) ¿Usted está apurado?

SOLDADO. No, hace mucho que resolví con el portero, es socio mío ¿sabe...? Allí puedo entrar y salir cuando quiera y como quiera. No soporto el encierro y ellos lo saben, así que me dejan.

JOVEN. Entonces empiece por donde más le guste... Dele, vamos a ver hasta donde podemos llegar hoy. (*Pausa*).

SOLDADO. (*Se da un largo trago*). Bueno, tú conoces bien que yo era un hombre famoso en Santiago de Cuba, siempre estaba de guaracha y de rumba...

JOVEN. ...Era alegre y guapo de verdad...

SOLDADO. (*Lo mira molesto y luego continúa*) Una vez me acuerdo que frente al Club San Carlos, con un grupo de amigos plantamos un catre en medio de la calle y nos conseguimos orinales nuevos y los llenamos de cerveza... parecía que estábamos tomando meado.

JOVEN. Entonces vino la cuestión de meter a Cuba en la guerra, por guataquería a los yankees

SOLDADO. Oye ¿qué te dije al principio? Corta, corta ahí mismo. Coño, te lo dije, no vamos a empezar tan temprano ¿no? Fíjate, si comienzas a meterte como en las otras veces no hablo más.

JOVEN. Siempre lo he hecho para ayudarlo...

SOLDADO. Conmigo no va eso... ¿Ayudarme? ¿Quién sabe?

JOVEN. ¿Quién sabe qué?

SOLDADO. No hablo más nada. (*Pausa larga*)

JOVEN. ¿Usted no se llama Heliodomiro, Heliodomiro del Sol? (*El Soldado contesta que sí con la cabeza*) ¿Usted no andaba siempre de serenata con Sindo Garay? (*Pausita en la cual el Soldado se inspira y comienza a cantar la Bayamesa, canción de Sindo Garay mientras el Joven le facilita el micrófono, luces, etc. para montar una audición*).

Tiene en su alma la Bayamesa
tristes recuerdos de tradiciones
cuando contempla sus verdes llanos
lágrimas vierte por sus pasiones; ¡ay!

Ella sencilla le brinda al hombre
virtudes todas y el corazón
pero si siente de la patria
el grito, pero si siente de la patria
el grito, todo lo deja todo lo quema
ese es su lema, su religión.

(*Cuando termina de cantar el Joven lo aplaude. Pausita en la que se da otro trago*)

SOLDADO. La cosa empezó cuando nos metieron los monos en el cuerpo con aquello del Servicio Militar Obligatorio... ¿No te acuerdas de aquel desbande que se armó de todo el mundo a casarse para no tener que ir a la guerra...? A mí se me ocurrió lo mismo. ¿Con quién me iba a casar? Tenía cuatro o cinco mujeres donde escoger, pero si me decidía por una me iba a tener que pelear con las otras, y pensando y pensando se me ocurrió que lo mejor era huirme un tiempo de Santiago, esconderme para salvarme de ir a la guerra, donde nada se me había perdido. Y como era amigo de parranda de tantos marinos, me fue fácil embarcar sin pasaporte ni nada y venir a Nueva York.

JOVEN. Algo parecido a mi historia...

SOLDADO. ¿Cómo se te ocurre, chico? Yo vine aquí huyéndole a la guerra, te lo he dicho varias veces, y tú de puro vaina que eres.

JOVEN. ¿Yo vaina?

SOLDADO. Tú mismo. Y mira, está bueno ya... Te lo voy a decir clarito para que lo entiendas mejor... o tú o yo... ¿te enteraste? Ahora decide...

JOVEN. Yo callado (*Mímica*). Me coso la boca y ya. Por mi madre que no interrumpo más. (*Pausita en la que Heliodomiro se toma otro trago*)

SOLDADO. Al principio escapé bien, y por el solo hecho de andar "jumao" y de no hablar inglés me libré dos o tres veces de ir a parar a un campo de entrenamiento. Ya estaba preparando mi viaje para la Argentina, cuando un día, al salir del *subway*, me encontré con un cordón de policías que iban separando a los hombres de edad militar, sin preguntarles si eran americanos o no. Para mí desgracia ese día no había probado ni jota y parece que, por ello, mis argumentos carecían de esa lucidez que da el alcohol...

JOVEN. Hablando de alcohol... ¿No podría... volver a tomar algo... para calentarnos?

(*El Soldado le da la cantimplora y él después de darse otro trago comienza a cantar y a bailar We haven't banana today*).

SOLDADO. La verdad que a ti no hay quien te entienda... primero querías que hablara y ahora...

JOVEN. Simplemente hice un comentario, ¿por qué se molesta?

SOLDADO. Es que ya lo ves, un nuevo corte, después otro y otro, por eso no sacamos nada en limpio, compadre.

JOVEN. *Ok, all right, what ever you want*, pero sonría... no se me acalore por tan poca cosa, vamos de nuevo... Continúe, si iba de lo más bien... *(Pausa)*.

SOLDADO. Sí, iba tan bien que fui a dar a un campo de entrenamiento en Texas. Monté en unos caballos que parecían mulos; rompí a bayonetas qué sé yo cuántos muñecos de cuero y arena; me tiraron desde un aeroplano con paracaídas; hice túneles para plantar trincheras y por último como estaba grande y gordo, me pusieron a practicar el lanzamiento de granadas... Te aseguro que nunca en mi vida había estado tan fuerte, entonces acordaron enviarme para Francia antes de terminar el entrenamiento...

JOVEN. ¡Corte! ¡Corte! ¡Corte!

SOLDADO. Ahora ¿qué pasa?

JOVEN. ¿Sabe que...? metió la pata, se saltó un pedazo así...

SOLDADO. ¿Qué dices...? ¿Quién coño eres tú para decirme a mí, a mí, como sucedió aquello...? ¿Acaso estabas allí?

JOVEN. *(Autoritario)*. ¡Deme el sombrero!

SOLDADO. No te doy nada, para que lo sepas.

JOVEN. Préstemelo un momento.

SOLDADO. Ya te he dicho que lo mío es mío.

JOVEN. No quiere reconocer que se equivocó otra vez, ¿eh? ¿No se atreve?

SOLDADO. Yo me atrevo a todo ¿qué te has creído...? *(Dándole el sombrero)* ¡Vaya!

JOVEN. *(Se pone el sombrero e incorporando al Soldado arregla la escena como si fuera un ring de boxeo)* Esa gente parecía que se había propuesto prepararme para quitarle el campeonato a Jack Johnson, *(boxeando)* y como si la guerra fuera a puñetazos, todas las tardes me metían en el ring con boxeadores profesionales encargados de darme tremenda paliza. *(Boxeando los dos)* Una vez no pude aguantar más golpes, me acordé de cómo nos fajábamos en Santiago y le *(dándole una patada al Soldado)* pegué tan terrible patada por los cojones al instructor que por poco lo mato.

SOLDADO. *(Desde el suelo, adolorido)* Me llevaron a consejo de guerra y me iban a juzgar con severidad por insubordinación e indisciplina...

JOVEN. ...Pero me defendí tan estúpidamente que el tribunal reconoció en mí defectos naturales en un temperamento combativo y valeroso y acordó...

JUNTOS. ...enviarme para Francia antes de terminar el entrenamiento.

SOLDADO. *(Desarmando la escena)* ¡Corte final! Se acabó lo que se daba... Tú, vagabundo de casa del diablo ¿cuántas veces te voy a tener que decir que te vayas al carajo? ¿Quieres que emplee la fuerza? *(Amenazándolo con el fusil)* No te equivoques conmigo, si otras veces no ha pasado nada, hoy estoy decidido a acabar con este jueguito. ¡Dame mi cantimplora! *(Pausita en la que el Joven se la devuelve)*

JOVEN. *(De nuevo como él)*. Pero Heliodomiro...

SOLDADO. ¡Coño que te vayas! *(Trata de beber pero ya no queda nada)* ¡No, si ya se lo tomó todo! ¡Vamos, lárguese de aquí!

JOVEN. Cómo me va hacer eso a mí, a su único amigo, al hijo de su viejo amigo, a su amigo de ayer, de hoy y de mañana.

SOLDADO. ¿Amigo? Ven acá, mi amigo, y ¿por qué te quieres meter en mi vida vamos a ver?

JOVEN. ¿Yo?

SOLDADO. Sí, tú mismítico.

JOVEN. Sólo trato de ayudarlo a recordar su historia ¿no?

SOLDADO. ¿Sólo a eso...?

JOVEN. ¿A qué otra cosa podría ser?

SOLDADO. Vamos a dejarlo ahí, es mejor... ¡Vete! déjame seguir durmiendo que más tarde voy a tener mucho trabajo... Así que coge el caminito por donde mismo viniste y piérdete de mi vida, anda... *(El Soldado se acuesta nuevamente en el banco)*.

JOVEN. *(Acercándosele)* Realmente habíamos adelantado bastante hoy... ¿por dónde estábamos?

SOLDADO. Por el embarque, ese fue el *end*.

JOVEN. ¡Ah, el embarque en el puerto de Nueva York! Aquello fue tremendo, ¿eh?

SOLDADO. Te repito, déjalo ahí, *end* y ya, *end*.

JOVEN. Cuando lo pasearon por las calles atestadas de un público inmenso que había ido a comprobar que otros se iban por ellos y los aplaudían a rabiar. *(Aplaude, grita, alborota como si él sólo fuera una multitud, el Soldado se levanta)* Por donde quiera les tocaban el Typeary. *(El Soldado canta el Typeary, después los dos juntos cantan un zapateado —tap—)*.

SOLDADO. Ni sé cuántas viejas me abrazaron llorando, llamándome...

JOVEN. *(Abrazándolo)* ¡Hijo!

SOLDADO. No se sabe cuantas muchachas me besaron. *(El joven lo besa y el Soldado le da un fuerte empujón)*, Eh, eh, eh, ¿qué te has creído?

JOVEN. Iba marchando nada más que vigilante a la oportunidad de salirse de filas y desaparecer,

pero el entusiasmo de la multitud por vernos partir era tal que había hecho una verdadera muralla hasta los muelles, y nadie en el mundo hubiera podido barrear aquella pared humana.

SOLDADO. Entonces determiné poner a mal tiempo buena cara y comencé a marchar con una marcialidad digna de un prusiano de los que nos despanzurraron en Francia más tarde, y como apenas había españoles en Nueva York aproveché para gritar todos los...

JOVEN. (*Encarnando al Soldado*) ¡Me cago en Dios!

SOLDADO. ¡Muera el imperialismo!

JOVEN. ¡Viva Cuba!

SOLDADO. ¡Viva el Kaiser!

JOVEN. ...que me dio la gana de gritar...

SOLDADO. ...y los gritos se confundían con los *Overthere*. (*Cantan el Overthere, vuelven a marchar y a bailar*).

JOVEN. (*Eufórico*) Los jóvenes estaban entusiasmados.

SOLDADO. ¡Corta! ¡Esto se acabó, pero ya! Devuélveme mi sombrero, desgraciado, ¡Vamos, dámelo ahora mismo!

JOVEN. (*Como el Joven de nuevo*). Pero no, no hombre, ahora no, por lo que más quiera, siga adelante. ¡Coño, que tipo tan bruto es usted! ¡Vamos Heliodomiro, ahora no podemos detenernos! ¡Continúe, coño, continúe! (*Muy alto*). ¡Continúe!

SOLDADO. (*Coaccionado*) Las muchachas al reconocerme extranjero me imaginaban un caballero moderno que iba a sacrificar mi juventud y mi vida, óyeme bien, mi juventud y mi vida, por la libertad, y me besuqueaban y se restregaban conmigo emocionadas hasta el espasmo...

JOVEN. (*Con todas sus fuerzas*). ¡Yo...!

SOLDADO. (*Cogiéndole por el cuello*). ¡Tú te callas, coño, te callas o te entro a golpes aquí mismo! (*Lo empuja violentamente*) ¿Me entiendes? (*Pausita*). ¡Entonces yo respondía a esas efusiones con...

JOVEN. (*Desde el suelo incorporando al Soldado*)... ¡Muera Washington, coño!

SOLDADO. (*Avanzando enardecido sobre él*). ¡Te dije que no lo hicieras! ¿Te lo dije o no te lo dije? Ahora te voy a hacer polvo.

JOVEN. (*Arrastrándose*) ¡A pelear por la libertad de los pueblos pequeños! (*Aplaude, grita, canta*)

SOLDADO. (*Transición del Soldado subiéndose sobre el banco*) ¡Partía de cabrones! ¡Qué pueblos pequeños ni qué carajo! ¿Acaso no son pueblos

pequeños Puerto Rico, Nicaragua, Paragüay, Panamá, El Salvador, y los tienen ustedes jodidos hasta más no poder?

JOVEN. (*Poniéndose de pie*) Lleno de rabia tiré el fusil en el suelo. (*El Soldado lo hace*) Y una avalancha de pueblo se me lanzó encima y me cargó en hombros vitoreándome hasta desgañitarse...

SOLDADO. (*Incorporando la imagen de la estatua del Soldado Desconocido*) Así comenzó mi carrera de héroe de la guerra, cuando pasamos ante la Estatua de la Libertad, ya seguro de que nadie me entendía...

JOVEN. (*Corriendo va al banco y se sube sobre él*) ¡Adiós, hija de gran puta! ¡Ojalá te destruya un avión, socabrona!

SOLDADO. (*Amenazador*) ¡Tú te lo buscaste! (*Corren, uno tras el otro hasta que agotado el Soldado coge su fusil y se tira en el suelo*). ¡No juego más! (*Pausa*)

JOVEN. (*Con el sombrero en sus manos*) En la vida no se puede ser tan impulsivo... Cuando yo digo que el alcohol te ha jodido todo... De pronto te entra una furia... ¿A razón de qué, vamos a ver...? Todo estaba rodando bien, la primera parte ya estaba casi terminada...

SOLDADO. Siempre dices lo mismo... Todo bien, la cosa marcha, no hay lío ninguno y al final el culpable soy yo... ¿por qué...? Fíjate, yo estaba aquí sin problemas, llegaste tú y todo se ha echado a perder. (*Pausa*)

JOVEN. ¿Te acuerdas como nos encontramos?

SOLDADO. Mira, no quiero acordarme de nada... ¿Quieres hacerme el santísimo favor de dejarme tranquilo...? ¡Coño! ¿qué daño te he hecho?

JOVEN. Estaba partido del hambre, así como hoy, entre brumas oí una especie de música, de pronto la reconocí... en medio de un parque neoyorquino y en plena madrugada alguien... (*Representando el encuentro pasado. El Soldado sentado en el suelo llora y canta, está borracho, baila y canta. Tumba la caña, el Joven se le acerca*). ¿Pero qué le pasa, hombre?

SOLDADO. Me han robado...

JOVEN. ¿Quién?

SOLDADO. ¿Quién va a ser, compadre...? Los policías, entre dos me cogieron y me vaciaron... los bolsillos, abusaron conmigo porque estaba así, tú sabes, algo... que sí no. Ni respetaron las medallas, sinvergüenzas... (*Pausita*)

JOVEN. Después vinimos aquí... (*Pausita*)

SOLDADO. Si no hubiera sido por usted, no sé qué barbaridad hubiese hecho. ¡Gracias, mi amigo!

JOVEN. ¡Fíjese que me llamó amigo!

SOLDADO. Sí, sí, sí, pero eso no quiere decir nada, también te dije "esta es mi casa, me presenté ¿ahora se da cuenta quién soy?" ¿Oíste bien?, mi casa, mi estatua, mi parque... *my home, my statue, my park...*

JOVEN. Pero usted es cubano ¿no?

SOLDADO. *¿What...? ¿Ya no se me nota?*

JOVEN. Su inglés es peor que el mío, que es mucho decir.

SOLDADO. Porquería de idioma, más nunca lo aprendo.

JOVEN. A mí me parece conocerlo. ¿Usted no es de Santiago de Cuba?

SOLDADO. ¿Acaso me reconoció...? Me extraña porque es muy joven... Sin embargo, ven acá, chico... ¡Esa cara la conozco de algún lado! Por casualidad ¿tú no eres hijo de Luciano Martínez, uno que le decían el gallego y que vendía pescado en una tarima de la placita?

JOVEN. Claro que sí, yo soy el hijo del gallego... y aunque era un muchacho me acuerdo perfectamente de usted. *(Pausita)* ¿Continuamos?

SOLDADO. Así mismo fue y allí empezó toda esta pesadilla.

JOVEN. ¡Qué imbécil eres!

SOLDADO. ¡No ofendas, tú!

JOVEN. Le llamas pesadilla al poder recordar, a volver a vivir el reconocernos... A ver ¿qué pasó durante la travesía?

SOLDADO. ¡Qué gracioso! ¡Puede creer que no, puede creer que no! En boca cerrada... no quiero volver a empezar...

JOVEN. ¿No quieres hablar...? Pues empiezo yo...

SOLDADO. ... ¡Atrévete y vas a ver lo que te pasa! ¡Anda, dale, y tú verás!

JOVEN. ¡No, si eres como el perro del hortelano! Ni comes ni dejas comer. *(Pausita)*. Además, como es tan animal seguro que ya se le olvidó lo del viaje.

SOLDADO. Difícil que pueda olvidarse ese dichoso *journey*, muchachito, íbamos acorralados como rebaños... Entonces algún chistoso, ¡te juro que no fui yo! soltó la leyenda sobre los submarinos y a todos se le subieron los huevos al pescuezo. ¡Ah...! y un día *(el Joven hace de sirena, señales de luces, cornetas, etc., utilizando los equipos)* con un frío del carajo al capitán se le ocurrió un simulacro de naufragio...

JOVEN. Alarma
Hemos sido torpedeados
Estamos naufragando
A los botes
Pónganse los salvavidas

Sálvese quien pueda
Alarm
We have been sunk
We are shipwrecking
We are sinking
To the boats!
Put on the lifes preserver
Save who can!

SOLDADO. Y tuve la gran suerte de caerme al agua.

JOVEN. ¡Capitán, me cago en tu madre!

SOLDADO. Por eso cuando por fin arribamos a Francia, aunque sabíamos que allí muchos de nosotros íbamos a dejar el pellejo, vimos los cielos abiertos. *(Pausita)* Quien más quien menos, después de tanto tiempo de abstinencia forzada, recordó las delicias de las habilidades de las francesas, la imaginación se nos abrió a todas las especulaciones sexuales.

JOVEN. ¡Y salió aquello!

SOLDADO. ¡Figúrate, miles de viuditas finas y cariñosas nos vieron desfilar con nuestra pestilente marcialidad por las calles de Brest!

JOVEN. ¿El recibimiento fue parecido a la despedida de Nueva York?

SOLDADO. ¡Qué va compay! Fue diferente en proporciones aunque allí también nos recibieron como héroes...

JOVEN. ...que venían a matar "boches" y a evitarles las violaciones...

SOLDADO. ...y a sustituirles los esposos.

JOVEN. Tú no cambias, Heliodomiro, las mujeres te han enloquecido siempre...

SOLDADO. Al revés, hermanito... También en eso soy un artista de cuerpo entero ¡completo!

JOVEN. Cuidado que pueden ser tu perdición.

SOLDADO. ¿Y qué? Si viene de ellas bien venida sea esa llamada perdición... Oye... ¿no será acaso que tú?

JOVEN. ¿Qué?

SOLDADO. No, nada, nada, nada. *(Pausa)*

JOVEN. ¿Te acuerdas hace una semana cuando paseábamos por la Quinta Avenida? ¿recuerdas? Era así como un arroyo multicolor y aromado...

SOLDADO. ...Pero eran sencillamente mujeres... ¡Caballero, como me gustan las hembras, las buenas hembras de todos los países!

JOVEN. Me encantaba aquel río humano...

SOLDADO. ...con perfume sutil de sexo, aquellas bocas carnosas aquellos senos rotundos...

JOVEN. ...aquellas piernas escultóricas...

SOLDADO. ...y en cada una de esas mujeres maravillosas...

JOVEN. ...una sospecha... la posibilidad de una nueva guerra.

SOLDADO. ¡No hable de eso ni jugando, compadre! La vida en cada una de ellas, ¿comprendes? La vida, la vida entera... ¡Cómo amo la vida, caballero!

JOVEN. ¡Que no hable! (*Recogiendo un periódico de los que estaban en el banco*) ¿Tú viste esto? (*El Soldado lee el periódico*) Hitler no reconoce el pacto de Locarno, ni de ningún lado, parece que la guerra es cuestión de una edición más o menos de los periódicos.

SOLDADO. (*Termina de leer y lo estruja para tirarlo al suelo*) Son unos ladrones estos periodistas, tan ladrones como Hitler. No me explico por qué Hitler no es periodista. Y que son iguales en todas partes, aunque aquí sean más mentirosos y alarmistas, claro cuando les conviene, que si no sepultan la noticia. Despidete del escándalo que han armado con el problema de Etiopía. Bueno, ya te habrás enterado ¿no?

JOVEN. ¿Has tenido muchos líos con eso?

SOLDADO. No los he tenido... pero los tendré.

JOVEN. ¿En qué puede afectarte a ti una nueva guerra mundial?

SOLDADO. ¿Que si me perjudica? No lo puedes calcular... Piensa nada más en lo siguiente... una nueva guerra significa de seguro una avalancha de soldados desconocidos...

JOVEN. ¡Ah, le teme a la competencia!

SOLDADO. Tú sabes muy bien cómo se ha agravado el desempleo en este país. ¡Menudo titingó tengo en perspectiva! Para mí lo mejor es que todos se pongan de acuerdo y ya ¿comprendes? coexistencia pacífica o como se llame... Si no, pronto voy a tener que luchar con una nueva incorporación de soldados desconocidos.

JOVEN. Pero usted siempre será el primero. (*Utilizando los equipos y como si fuera un comercial*) ¡Ante ustedes distinguido público...!

SOLDADO. (*Bailando*) ¡Heliomiro del Sol!

JOVEN. (*Alargando las sílabas*) ¡El santiaguero!

SOLDADO. ¡El auténtico Soldado Desconocido de Nueva York! (*Pausa*)

JOVEN. Heliomiro ¿y qué pasó después del recibimiento en Brest?

SOLDADO. Pasó que para nuestra desgracia, la cosa estaba en extremo difícil por Los Aragones, por Chateau Thierry, por Iprés, y por qué sé yo

cuántos lugares, de manera que apenas cruzamos la ciudad nos acorralaron de nuevo en un tren interminable y nos pusieron camino de Chalons. Por los pueblecitos salían viudas y más viudas a saludarnos...

JOVEN. ¡Otra vez las mujeres, lo suyo es ya una fijación!

SOLDADO. Estaban frescas como lechugas, pero nosotros no parábamos en ningún lado. Por fin llegamos a Chalons, y allí nos revistó el famoso mariscal Joffre...

JOVEN. (*Armando la escena e incorporando al Mariscal*)... gordo, amplio, bigotudo, con más cara de médico de pueblo que de militar.

SOLDADO. Echó tremendo discurso:

JOVEN. Amados soldados: Les espera la gloria. Morir en defensa de los sagrados derechos de nuestro país es vivir eternamente en el recuerdo de la humanidad, esa misma humanidad, que, hoy nos exige, nuestro mayor heroísmo, hacer dejación de nuestras vidas para nunca morir.

Chers soldats:

La gloire vous attend. Mourir a la défense des droits sacrés de notre pays c'est vivre éternellement dans le souvenir de l'humanité qui exige de nous aujourd'hui notre plus grand héroïsme, rendre nos vies pour ne jamais mourir,

SOLDADO. ¡Y al final!

JOVEN. Vive la France! Vive les Etais Unis! Vive Lafayette! Vive Washington!

SOLDADO. Todo el mundo levantó los fusiles y comenzó a gritar, rebuznar y relinchar a más y mejor. Indignado por el olvido en que tenían a Cuba comencé a cantar a todo pecho... (*Canta muy alto La Chambelona*)

LA CHAMBELONA

Yo no tengo la culpita
ni tan poco la culpona
ae-ae-ae-
la Chambelona.
Aspazo me dió botella
y yo voté por Varona
ae-ae-ae
la Chambelona
(se repite)

JOVEN. (*Se le acerca*) ¿Qué canto es ése, soldado? (*Pausita*) ¡Conteste! Qu'est-ce que c'est que ce chant. soldat? Répondez!

SOLDADO. Mire, Mariscal, se llama La Chambelona y era el grito de guerra de los más feroces indios siboneyes, cuyo desayuno consistía en un daiquirí de corazón de español y pólvora de arcabuz (*Vuelve a cantarla, ahora sólo la primera estrofa*)

JOVEN. ¡Bravo, soldado! Muy bello el himno de su país. *(Lo besa en ambas mejillas). Bravo soldat! lí est tres beau, le chant de votre pays!*

SOLDADO. *(Separándose bruscamente)* Todavía cuando lo recuerdo me dan ganas de morderle el bigote apestoso de vino que me restregó en la cara. Pero el ejército seguía rugiendo... ¡Hurra! ¡Hurra! ¡Hurra!

JOVEN. ¡Hurra! ¡Hurra! ¡Hurra!

LOS DOS JUNTOS. ¡Hurra! ¡Hurra! ¡Hurra!

(El Soldado comprueba el extraño entusiasmo del Joven, se detiene y disgustado se sienta en el banco. (Pausa)

SOLDADO. Falta poco para que amanezca ¿por qué no aprovechas y te vas? ...Será mejor, te lo aseguro. Pronto vendrán a montar el escenario para el acto...

JOVEN. *(Como el Joven de nuevo)*... ¿y dejarlo así casi al final? ¡Qué va, viejo...!

SOLDADO. Fíjate, no quiero seguir, de ahora en adelante es cuando... Bueno, siempre lo hemos dejado más o menos por aquí... ¿no?

JOVEN. Tengo frío... Préstame el abrigo... anda...

SOLDADO. ¿Ves lo que te digo...?

JOVEN. ...Me lo prestas ¿sí o no?

SOLDADO. Ya empiezas otra vez.

JOVEN. ¿Qué cosa empiezo?

SOLDADO. ¡Si tú no lo sabes...!

JOVEN. *(Frotándose las manos)*. ¡Coño, que frío hace...!

SOLDADO. También yo tengo frío...

JOVEN. ...y ahora estamos sin calefacción interior.

SOLDADO. No te doy nada... es mi abrigo.

JOVEN. Está bien Heliodomiro, métase su abrigo por donde le quepa... Usted no tiene sentimientos ni nada por el estilo... Uno está hambriento, con fiebre, titiritando, no un extraño sino un co-terráneo; cómase su abrigo, nada... la verdad que no hay peor cuña que la del mismo palo. *(Pausita en la que el Joven tiembla de frío)*
¡Pero qué frío, coño!

SOLDADO. *(Dándole el abrigo)*. ¡Vaya para que después no diga! *(El Joven se pone el abrigo y después de una pausita)* ¿Qué, se siente mejor?

JOVEN. Algo... *(Pausa)* ¿Sabe lo que creo? Que no debió haberle contado al Coronel todo aquello de las costumbres de los indios chambelones. *(Incorporando al Coronel)*. ¡Todo eso es pura

mentira, Soldado! *Tout ca n'est que mensonge, soldat!*

SOLDADO. Le juro que es verdad, Coronel, yo soy descendiente de los indios más salvajes de Cuba, los indios chambelones y ¿sabe lo que pienso hacer...? encuadernar todos los libros de la Biblioteca Nacional de Cuba con el pellejo de los alemanes.

JOVEN. Usted no puede hacer eso. *Vous ne pouvez pas faire ça.*

SOLDADO. Sí, ¿quién me lo va a impedir?

JOVEN. No está permitido... *C'est interdit.*

SOLDADO. ... la guerra es la guerra...

JOVEN. ...los alemanes van a utilizar para su propaganda política sus desafueros, ahora mismo lo estoy pasando al servicio sanitario. *Les Alemans vont se servir de vos excés pour leur propagande politique. Je vous envoie au service sanitaire a l'instant.*

SOLDADO. El plato más sabroso que se puede comer es una buena nalga de alemán.

JOVEN. ¡A la sanidad militar! *Au service de santé!*

SOLDADO. *(Suplicándole de rodillas)* ¡No por favor, yo vine a pelear y para estar fuerte necesito carne humana!

JOVEN. ¡Antropófago! *Anthropophage!*
(Riéndose entre los dos desarman la escena).

SOLDADO. La guerra mundial no fue más que un matadero, aunque tuvo sus héroes, sus soldados desconocidos...

JOVEN. Hay que reconocer que la idea es ingeniosa y produce buenos dividendos.

SOLDADO. Lo malo es que en esto de los soldados también hay exceso de producción, el negocio está en crisis, compay. A mí, aunque sea el inventor, no me ciega la pasión.

JOVEN. Lo que te pasa a ti es que eres como los tenores.

SOLDADO. Trovadores, mi socio, trovadores. *(El Joven canta la primera parte del aria "Celeste Aida" de la ópera Aida)* ¿Y eso qué tiene que ver conmigo?

JOVEN. Que en cuanto te surge un contrincante piensas que tendrás que pasar a otro plano y no te resignas, no quieres que nadie cante más que tú...

SOLDADO. Estoy todavía muy joven para pensar en el retiro y te voy a explicar, no vaya a ser que te confundas, no pienses que es una botella lo que tengo: nosotros, los soldados desconocidos de las distintas ciudades de este prodigioso

- país, tenemos un trabajo intenso que realizar, hasta nos reunimos...
- JOVEN. Sí, ya me sé eso de memoria, se reúnen lo mismo en California...
- SOLDADO. ... Boston...
- JOVEN. Chicago, y también sé que en su gran mayoría son descendientes de ingleses, italianos, polacos o judíos; eso está bueno, pero a mí lo que me interesa es el final... ¿comprendes? Vamos a la última parte... aquella en la que...
- SOLDADO. En la que nada, aquí se acabó lo que se daba. De aquí para adelante no hemos pasado, no sé como hacerlo, esa parte no me gusta.
- JOVEN. Improvise, Heliodomiro, vamos hombre, arriba, improvise, yo le ayudo... Mire... (*Incorporando al Soldado prepara la escena*) Me encabroné completo cuando me pusieron a untarle yodo a los heridos. Ahí iba yo con un cubo de yodo en la mano dando brochazos terribles a los enfermos.
- SOLDADO. El deber era el deber ¿no?
- JOVEN. Entonces como en la guerra todo puede suceder, los alemanes secretamente prepararon una feroz y arrolladora ofensiva. ¡Préstame el fusil!
- SOLDADO. ¿Tú estás loco?
- JOVEN. (*Como el Soldado*) ¡Coño, dámelo! ¿No ves que vienen los "boches"?
- SOLDADO. No te doy nada.
- JOVEN. ¡Tengo que defenderme!
- SOLDADO. Es mío.
- JOVEN. ¿Qué quieres?
- SOLDADO. ¿Yo...? Nada.
- JOVEN. ¿Qué me cojan desarmado?
- SOLDADO. Eso no fue así... Yo no tenía ningún fusil... Y para que lo sepas no te lo doy.
- JOVEN. La artillería tronó sin cesar día y noche luego... (*Forcejeando por el fusil*) ¡El fusil! ¡El fusil, desgraciado...! ¡Dame el fusil! ¿No estas viendo que vienen al asalto?
- SOLDADO. (*Entusiasmado le sigue el juego sin darle el fusil*) ¡Ya tomaron la primera trincheras!
- JOVEN. (*Voceando*) ¡Coronel! ¡Coronel! ¡Coronel! ¡Coño, este cabrón no aparece! Todos se han ido.
- SOLDADO. Me quedé solo en el hospital. ¿Dónde están los franceses? ¡No huyan, cobardes! Y me paré en la puerta del edificio a esperar a los "boches" con mi cubo de yodo y mi brocha.
- JOVEN. Cuando las primeras patrullas asomaron la cabeza, avancé sobre ellas cantando La Chambelona. (*Canta*).
- SOLDADO. (*Desarmando la escena*). ¡Está bueno ya, chico! Todo eso es mentira fui yo el que avancé sobre ellos con mi cubo y mi brocha y cantando La Chambelona. (*Canta*).
- JOVEN. (*Tratando de evitar que el Soldado desarme la escena*) ¡Cállate ya, hijo de puta! Yo fui el que los venció, sólo yo, con mi fusil.
- SOLDADO. (*Luchando con el Joven para desarmar la escena*) ¿Qué tú estás diciendo...? Coño, si yo sabía que esto iba a pasar. ¡Oyeme, maricón, fui yo el que los puso en fuga cuando confundieron el cubo de yodo con una bomba espantosa!
- JOVEN. ¡Mentira! ¿Por qué trata de engañar a la gente? ¡El héroe soy yo!
- SOLDADO. No sigas, coño... Vamos a dejarlo ahí, muchacho, no hagas que me bestialice y cometa un disparate... Fíjate, no quiero hacerlo ¿comprendes? No me obligues... ¡no quiero hacerlo! (*Pausa*)
- JOVEN. (*De nuevo como es él*). ¿Quién se va a creer eso del cubo de yodo? ¡Estúpido que es! No sabe ni inventar una mentira.
- SOLDADO. ¿Que no sé qué? Ahora verás... Y los "boches" procediendo con la falta de sentido de caballerosidad innato en ellos, ya que habían sido incapaces de hacerme frente decidieron bombardearme. (*El Joven va armando la escena como si fuera una consulta siquiátrica*) Un Taube cobarde dejó caer una bomba sobre mí, y quedé encuero, sin identificación y con diez o doce huesos de menos, entonces el Taube, alcanzado por una bala perdida, me cayó arriba, aquello fue mucho.
- JOVEN. (*Ahora incorporando un médico*) Sí, como no, no lo dudo, pero fíjese no podré hacer nada por usted si no es completamente sincero conmigo... Contésteme con toda la sensatez de que sea capaz ¿qué le hace pensar que es el Soldado Desconocido?
- SOLDADO. (*Acostado a lo largo sobre el banco*). Porque fui seleccionado en el cementerio de Chalons...
- JOVEN. Repita por favor...
- SOLDADO. Compadre, si me acuerdo como si fuera hoy. Se contrató una banda militar y un regimiento. Vino el Presidente de la República Francesa, el general Pershing, el alcalde de Chalons, un grupo de lisiados de guerra, todos se pronunciaron sobre mi desinterés...
- JOVEN. ¿Desinterés?
- SOLDADO. Generosidad.
- JOVEN. ¡Anjá! Sin límites ¿no?
- SOLDADO. De mi abnegación por la causa de los pueblos pequeños.
- JOVEN. ¡Anjá! Y de la libertad del mundo.
- SOLDADO. Los fusiles de los soldados se pusieron a la funerala y (*como disparos*) ¡ras ras ras ras ras! ¡Aquí ya yace...!

JOVEN. No diga más. Ya está todo claro...

SOLDADO. ¿Al fin comprendió?

JOVEN. Sí, perfectamente, ahora mi amigo, ya está usted de regreso, de vuelta a casa como quien dice, de hoy en adelante vivirá para recordar... hasta volver a morir. Este hospital será su hogar, su dulce hogar, y nosotros los siquiátras, los anestésistas, los laboratoristas, los masajistas...

SOLDADO. ...las enfermeras también ¿no?

JOVEN. Por supuesto, ellas también, todos seremos como un padre...

SOLDADO. ...o una madre...

JOVEN. ...un hermano...

SOLDADO. ...una hermana...

JOVEN. Sí hombre, sí, como más le convenga... Entonces, ¿aceptas ingresar en nuestra gran familia del Sanatorio Saint George.

SOLDADO. Total, para lo que me queda en el convento... me cago dentro.

JOVEN. ¡Llévenselo! Duchas frías dos veces al día y si se pone majadero camisa de fuerza con él.

SOLDADO. *(Desarmándolo todo)*. ¿Qué coño tú te has creído? Mira, muchacho, devuélveme mis cosas y vete rápido porque si no... Muchacho, carajo, aún tienes tiempo ¡te lo vengo advirtiendo desde el principio!

JOVEN. *(De nuevo incorporando al Soldado)* Tú eres el que tienes que irte de este lugar... ¡farsante! El verdadero Soldado Desconocido soy yo...

SOLDADO. Lo que eres el desagradecido desconocido *(cargando el fusil a la vista del Joven)* ¡Tú te lo buscaste!

JOVEN. Una escuadrilla de Taube bombardeaba. Los heridos huían a montones, a más velocidad que los enfermeros. ¿Dónde está la Francia? ¿Dónde están los galos? Y al verme solo corrí hacia los "boches", disparando mi fusil y cantando La Chambelona y ahí mismo fue donde los alemanes echaron a correr.

SOLDADO. Fui yo quien peleó en Europa.

JOVEN. ¡Embustero!

SOLDADO. ¡Desde el primer día me has envidiado mi gloria!

JOVEN. Fui yo quien venció a los "boches". ¡Yo! ¡Sí, yo! ¡Yo!

SOLDADO. Mentira fui yo, ¡yo! ¡yo! ¡yo!

(Ambos se agarran fuertemente al fusil, forcejean, el Joven utilizando su rodilla coge desprevenido al Soldado. Este al soltar el arma cae al

suelo. El Joven le apunta con el fusil de manera agresiva, el Soldado se repone, se levanta y se lanza sobre él).

JOVEN. ¡No te me acerques!

SOLDADO. Tú eres un mierda.

JOVEN. ¡Sepárate!

SOLDADO. Un loco de mierda.

JOVEN. ¡No des un paso más!

SOLDADO. Un vagabundo de mierda.

JOVEN. ¡Te mato, coño!

SOLDADO. Un exilado de mierda, eso es lo que tú eres.

JOVEN. ¡Quieto ahí mismo!

SOLDADO. ¡Dame mi fusil! ¿No quieres...? Te voy a desbaratar, muchachito. *(Acercándosele peligrosamente)*. ¡Te juro por mi madre que te voy a hacer picadillo! Yo soy el Soldado Desconocido, no tú. Tú eres un impostor. Me engañaste por unos días, pero ya no. ¡Ya no! Tú no eres nadie. A mí se me conoce en el mundo entero, a ti ni tu madre te va a reconocer después que yo te coja.

(Cuando se va a lanzar al ataque definitivo, el Joven dispara. El Soldado sin poder creerlo se lleva las manos al abdomen y cae primero de rodillas y después a todo lo largo. El Joven sube al banco y por un momento adopta la pose de la estatua del Soldado Desconocido, después lentamente va rompiendo la imagen según observa al caído. Tratando de contener los sollozos comienza a cantar La Chambelona, de pronto se interrumpe)

JOVEN. ¡Ahora el Soldado Desconocido soy yo!

SOLDADO. *(Levantándose)*. ¡Que te crees tú eso!

JOVEN. *(Asombrado)*. ¡Heliodomiro del Sol, qué clase de hijo de puta tan grande tú eres!

SOLDADO. ¿Por qué? Porque no me dejo joder ¿eh? Por eso... Ahora ya sé hasta donde tú quieres llegar.

JOVEN. Hasta apretar el gatillo ¿no?

SOLDADO. Con balas de verdad, no con salvas, pero mira *(hace una señal con el brazo)*. Por aquí, por aquí.

JOVEN. *(Avanzando amenazador hacia él)*. ¡Pero yo acabo contigo aunque sea lo último que haga en mi vida!

(Se escucha el silbato de un policía).

SOLDADO. Se completó el pedido.

JOVEN. *(Tratando de irse)*. Yo no puedo tener líos con la policía... Así que arréglatelas tú...

SOLDADO. *(Sujetándolo)*. ¿Puedes creer que no? ¡Pero serás descarado, compadre!

(Entra el Policía, agresivo y empuñando un black-jak).

POLICIA. ¿Qué es lo que pasa aquí?

What happens here? What's up?

SOLDADO. (Soltando al Joven y corriendo a subirse sobre el banco). Yo soy el Soldado Desconocido de Nueva York. Este tipo quiso matarme ¡llévenselo! *I am the unknown soldier of New York. This guy wanted to Kill me. Take him away!*

POLICIA. ¿Qué? *What?*

JOVEN. No le haga caso, está "candy", tostado, (ahora con señas) loco. *Never mind, he is crazy, stark mad.*

SOLDADO. (Se lanza agresivo sobre el Joven). Más loco estás tú, tú sí que estás loco para el carajo, loco y reloco.

(Se entran a piñazos. El policía interviene y con su black-jak comienza a repartir golpes a diestra y siniestra; el Joven y el Soldado gritan y se defienden como pueden).

JOVEN. ¡Auxilio!

SOLDADO. ¡Socorro!

JOVEN. *-Help!*

SOLDADO. ¡Ayúdenos!

Al no poder con los dos, el policía, sacando su revólver vuelve a sonar el silbato. Ellos al sentir la amenaza de muerte, pasan de la defensa al ataque, el Joven logra desarmarlo y entre los dos comienzan a golpearle. Los tres se enfrascan en una pelea en la que el policía lleva la peor parte. Una y otra vez el Joven y el Soldado lo golpean ferozmente. El policía cae al suelo vencido y allí ellos lo patean).

JOVEN. ¡Coge, abusador!

SOLDADO. ¡Coge, cabrón!

JOVEN. ¡Esbirro, polizonte!

SOLDADO. ¡Asesino, criminal!

(Después saltan sobre él y por último se le sientan encima riendo. Pausa larga)

SOLDADO. (Levantándose) ¿Estará muerto...?

JOVEN. (Auscultándolo aún con el revólver en la mano)... Bien muerto, delicaditos que son estos tipos.

SOLDADO. ¡Carajo! ¿Lo matamos?

JOVEN. Parece que se nos fue la mano.

SOLDADO. ¿Por qué coño lo hicimos?

JOVEN. Sin histerismo ¿eh?

SOLDADO. Tú fuiste el que empezó toda esta jodedera.

JOVEN. A lo hecho, pecho.

SOLDADO. ¿Y ahora?

JOVEN. A tratar de escapar.

SOLDADO. Me desgracié para lo que me queda de vida.

JOVEN. Tú por allí y yo por acá, muévete que si nos cogen nadie nos salva de la silla eléctrica.

SOLDADO. Me embarcaste, cacho de cabrón. Tanto le diste hasta que me jodiste completo. Para su madre ¡la silla eléctrica! En que buen lío me has metido muchachito.

JOVEN. En buen lío nos metimos, querrás decir...

SOLDADO. Tú empezaste ¿no?

JOVEN. Tú continuaste ¿no?

SOLDADO. Tú le quitaste el revólver.

JOVEN. ¿Qué querías? ¿Que lo dejara que nos matara?

SOLDADO. Tú le diste primero.

JOVEN. ¿Puedes creer que no...? Le dimos los dos juntos.

SOLDADO. Tú me impulsaste.

JOVEN. ¿No me digas? Ven acá, viejo, ¿quién es el crazy aquí? ¿tú o yo?

SOLDADO. Nada menos que un policía. Si me cogen canto como un gallo.

JOVEN. Si me cogen te echo para alante ¿qué te parece?

SOLDADO. Que hay que salir corriendo de aquí.

JOVEN. ¿Qué estamos esperando?

(Ambos van a retirarse por lados opuestos pero el Soldado se arrepiente y regresa junto al Joven).

SOLDADO. ¿Y el Soldado Desconocido?

JOVEN. Se murió, viejo... ¿No te das cuenta? Ya ni eso podremos tratar de ser, olvídense de nuestra historia, ya no nos queda nada, somos una escoria maldita, ya todo se acabó ¿comprendes? Ahora sí que Heliodomiro del Sol está muerto y enterrado.

SOLDADO. Pero... ¡coño, yo quiero vivir! ¡Vivir! ¡Vivir!

JOVEN. Quizás sobrevivas... Algún tiempo, como lo he hecho yo hasta ahora. Huyendo, escondiéndose, arrastrándose...

(De pronto comienzan a escucharse infinidad de sonidos que van aumentando de intensidad: silbatos, sirenas de autos de la policía, gritos en inglés, ladridos de perros, ruidos de tanques que se acercan, disparos de ametralladoras, obuses y cañones, aviones a vuelo rasante, potentes reflectores que cruzan la escena).

SOLDADO. (Dándole la mano al Joven) Hasta nunca.

JOVEN. (Estrechándole la mano al Soldado) Hasta nunca.

(Arrastrándose salen por distinto lugar, mientras los sonidos aumentan estrepitosamente. Apagón final).



