

ISSN 0864-1374

tablas

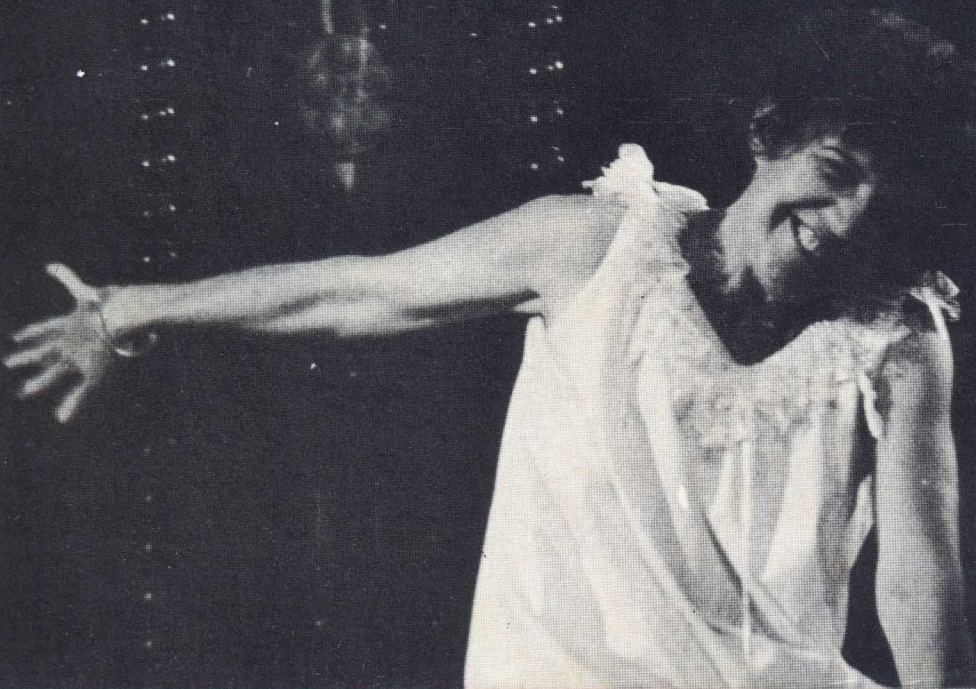
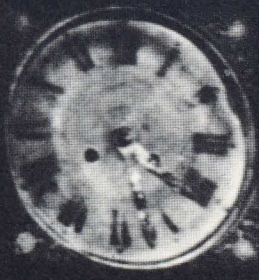
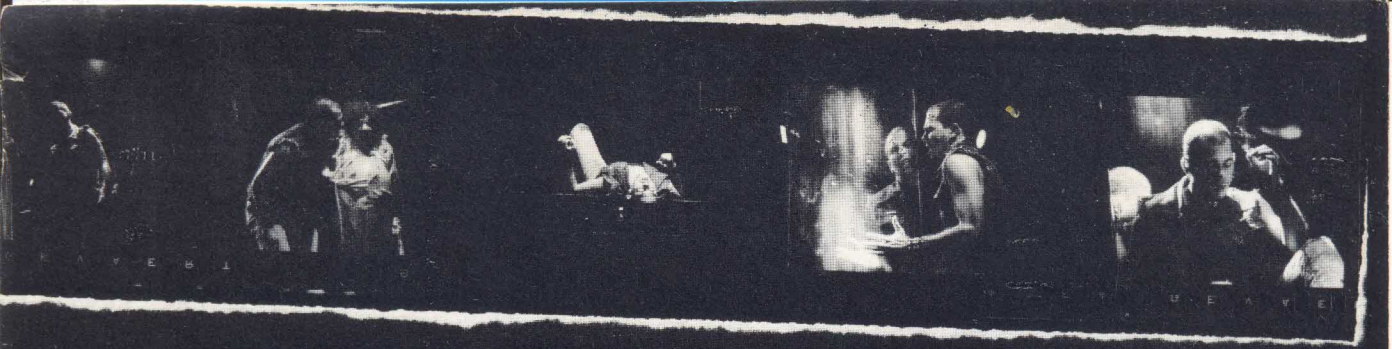
40 cts
2/90

● TEMAS Y CONFLICTOS
DE LA DRAMATURGIA CUBANA ACTUAL

● IDENTIDAD Y ESCENA NACIONAL



● DOS VIEJOS PANICOS, UN ESTRENO DE VIRGILIO PIÑERA



Revista **Tablas** 2/90 (abril-junio). Portada: **Dos viejos pánicos**. Teatro Irrumpe, foto: Gonzalo Hernández. Reverso de portada: **Habla bajo si no yo grito**. Teatro Rita Montaner, foto: Kike. Contraportada: **Aristodemo**. Teatro Estudio, foto: Isabel Sierra. Reverso de contraportada: Linda Mirabal, solista de la Opera de Cuba, foto: Julio Caballero.

Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Armando Correa. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Distribución y venta: Mario García Pereira. Secretaria: Alina González. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra. y 3ra., Miramar, Playa 11300, Ciudad de La Habana, teléfono: 29-3351. Impresa en el Combinado Poligráfico "Osvaldo Sánchez", Precio oficial en Cuba: 40 centavos.



IDENTIDAD Y ESCENA NACIONAL

Vicente Revuelta reflexiona acerca de la identidad cultural y las diversas vías de la creación escénica desde un sentido universal en **Martí, Artaud, Brecht. Hacia el teatro como participación y síntesis de significantes poéticos universales**

NATIONAL IDENTITY AND STAGE

Vicente Revuelta reflects upon cultural identity and the various ways of dramatic creation with a universal scope in "Martí, Artaud, Brecht. Theatre as participation and synthesis of universal poetic significantes."

LIBRETO No. 26 ¿CUANTO ME, DAS MARINERO?

Ana y Celina se encuentran en alta mar en medio de una singular travesía e intercambian inquietudes y reclamos personales. La joven autora Carmen Duarte aborda con una mirada inquietante las relaciones humanas en la vida cotidiana de hoy.

Ana and Celina meet in the open sea in a peculiar voyage and exchange personal needs and misgivings. Human relationships in contemporary every day life are examined with a disquieting scope by young dramatist Carmen Duarte.

PLAY No. 26 ¿HOW MUCH DO YOU GIVE ME, SAILOR?

DOS APROXIMACIONES A LA DRAMATURGIA CUBANA ACTUAL

Presupuestos temáticos y tratamiento de los conflictos; relación con la escena y política de estimulación son algunos de los aspectos elegidos para el análisis de la dramaturgia, como punto de interés en el teatro cubano contemporáneo, desde la perspectiva de varios autores.

TWO APPROXIMATIONS ABOUT CONTEMPORARY CUBAN DRAMATURGY

Themes, treatments of conflicts; the relationship between stage and the policy of stimulation are some of the questions elected to analyze dramaturgy by several Cuban playwrights.



2 MARTI, ARTAUD, BRECHT. HACIA EL TEATRO COMO PARTICIPACION Y SINTESIS DE SIGNIFICANTES POETICOS UNIVERSALES

Vicente Revuelta

6 EL AUTOR TEATRAL: UN CONFLICTO NO REPRESENTADO

Esther Suárez Durán

11 LA OTRA MIRADA DEL TEXTO

Armando Correa

15 ANTHROPOS, THEATRON Y THEORIA

Desiderio Navarro

17 EL ROSTRO POLEMICO DEL SER

Raquel Carrió

21 UNA NOTICIA CON VEINTE AÑOS DE RETRASO

Julio Cordero

22 LINDA MIRABAL: NACIDA PARA LA OPERA

Pedro García Albela

26 UNA TRAVESIA SIN TEMPESTADES NI NAUFRAGIOS

Margarita Mateo

31 RAZON Y LOCURA EN CHAILLOT

Rosa Ileana Boudet

33 FUERA DE BASE: EL DRAMA DEL DISIMULO

Roberto Gacio

37 LOS PANICOS IRRUMPEN EN LA ESCENA

Laura Fernández Jubrías

41 ARISTODEMO O LA LITERALIDAD ILUSTRATIVA

Vivian Martínez Tabares

43 HABLA BAJO, SI NO YO GRITO

Inés María Martiatu

47 TRAS LAS CLAVES DE ESTORINO

Osvaldo Cano

50 FIALKA: LA PATETICA LEVEDAD DEL LIRISMO

José Vilar

52 LA AVENTURA DE SER HOMBRE

Mayra Navarro

54 ESTRENOS

56 TABLILLAS

MARTI, ARTAUD, BRECHT: HACIA EL TEATRO COMO PARTICIPACION Y

Vicente Revuelta

Ante todo, sin más dilación, nos preguntaremos si aún nos queda alguna duda sobre la colonización cultural general que sufrimos en Occidente. Extensos canales de información se encargan sistemáticamente de la imaginación del hombre por una deformación de su real necesidad de relación humana.

José Martí hace cien años dijo: «Así es la tierra ahora, una vasta morada de enmascarados: la verdadera vida viene a ser como corriente silenciosa que corre dentro de la existencia aparente, como por debajo de ella, no sentida a las veces por el mismo en quien hace su obra sigilosa. «Nada más convincente para comprender el aislamiento a que es reducido el hombre, que alerta ante esta situación enajenante, hace conciencia del estado crítico en que se encuentra la totalidad de su ser.

La expresión de esta tensa situación en el teatro; un espacio de significados temporales que pone en juego imágenes posibles de renacimientos y utopías, se encuentra entre las dramaturgias de ámbito restringido. El único espacio de relación posible que esta dramaturgia tiene con las dramaturgias mayoritarias es justamente la expresión de esa tensión crítica y es lo que ha de significar en su temática más esencial.

La lucha por ganar espacios temporales donde tratar de despojarnos de nuestra vida postiza se debe al empecinamiento de pequeños grupos que en todas partes del mundo y en

precario equilibrio, muchas veces negada tácitamente su legalidad, por un honesto romanticismo ante los injustos horrores sociales que frenan la identidad humana, son capaces de empuñar su poesía para intentar deshacerse de las apariencias que la embridan e impiden la expresión espontánea y total de su imaginación en su cuerpo.

Es bajo la paradójica oposición entre el espacio real, pero tomado por breve tiempo, donde la técnica del actor, por su contenido ético, crea esa plástica dinámica, esa gestualidad fuera de lo ordinario, con la que puede producir una grieta, una breve fisura dentro de ese otro gran espacio extenso y cotidiano que nos envuelve en sus deformaciones y al que llamamos realidad o normalidad. Es en la tensión sensible, emocional y física entre esas dos realidades que se puede condicionar una posibilidad de ubicación, de reconocimiento de la pérdida de identidad y es donde este juego teatral se vuelve necesario.

¿Cuál es la proposición o la temática última de este teatro restringido? Propositiones éticas primigenias del ser humano para hallarse a sí mismo. Aprendizaje de la soledad. Necesidad de gozar de la razón oscurecida desde la cuna por ideas convencionales, por ideologías amontonadas y alimentadas de arrogancia culpable. Estas son las bases del juego, actor y espectador, que juntos, para participar en él, necesitan compartir las mismas inquietudes y

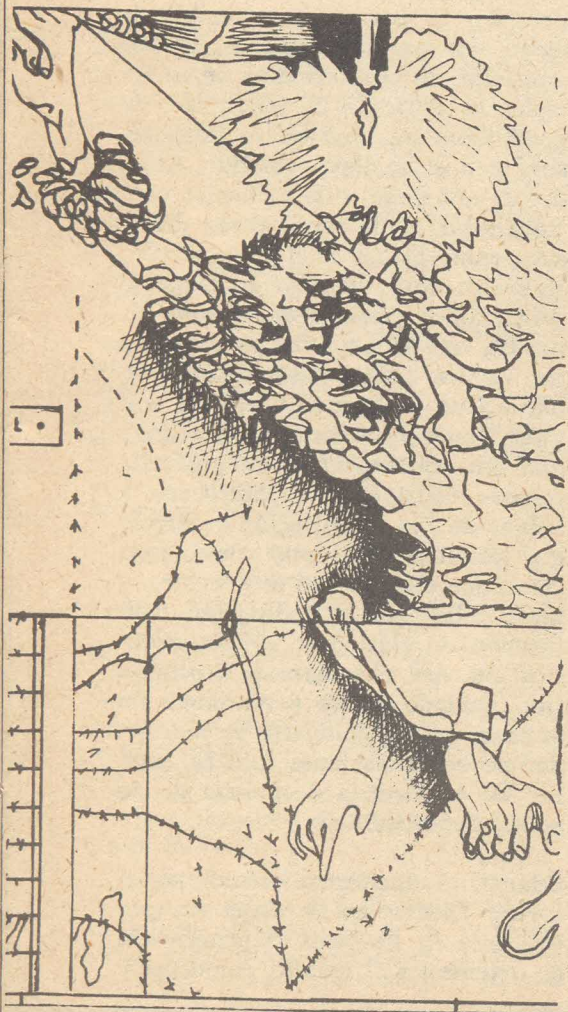
SINTESIS DE SIGNIFICANTES POETICOS UNIVERSALES

sentirse conscientes del mismo destino. Y ambos al terminar el acto teatral, al regresar a su realidad cotidiana, tendrán la posibilidad de volver con dudas sobre los valores y la conformación de sus existencias sociales.

El otro teatro somete a actor y espectador al escamoteo de la lacerante separación entre ellos y sólo les permite reaccionar ante lo absurdo o continuar viviendo un destino melodramático en su propia vida. Puede esta expresión de dramaturgia mayoritaria cubrirse con una dignidad estético formal, pero en consecuencia debilita las energías para librarnos de las circunstancias que parece plantear e introduce en nuestra atmósfera interior la inevitable sensación de tragedia que se nos avecina como futuro.

El teatro, el necesario, el restringido, es condicionado y marginado por definiciones de «experimental», «terapéutico», o también y por qué no «patológico», sospechosamente «amateur» y con facetas de ocultas metafísicas o de espectáculo de minorías. Estos criterios, mantenidos en constante movimiento y manejados por individuos con poder en distintas y diversas latitudes e ideologías son muy difíciles de desmontar ya que casi siempre están sustentados por buenas intenciones.

Así, la realización por unos pocos de un teatro con urgencia y necesidad de ser, se ha visto restringida a ámbitos subterráneos. En nuestros territorios latinoamericanos somos herederos de metamorfosis culturales que sobrevivieron a pueblos aniquilados y hombres esclavizados, y al mismo tiempo de religiones y filosofías impuestas como ideologías y a sangre y fuego; nuestra identidad se nos hace claramente



Renato
1970



crítica y es más necesaria su búsqueda. Y tal vez lo desvalido de esta amalgama cultural nos hace más flexibles y nos capacita con mayor ligereza y frescura para romper con esa dramaturgia occidental.

Para nosotros el teatro es un hecho nuevo y desconocido. No hemos podido magnificar ninguna «ilusión teatral», todos los juegos técnicos formales que pueden desarrollar teatros con tradiciones y posibilidades mayores de inversión no están al alcance de nuestra mano; somos en realidad un teatro pobre y nuestra riqueza es volvernó sobre nosotros mismos, develar virtualmente nuestra carencia y hacer de todo esto la temática esencial de un teatro creado a nuestra propia necesidad.

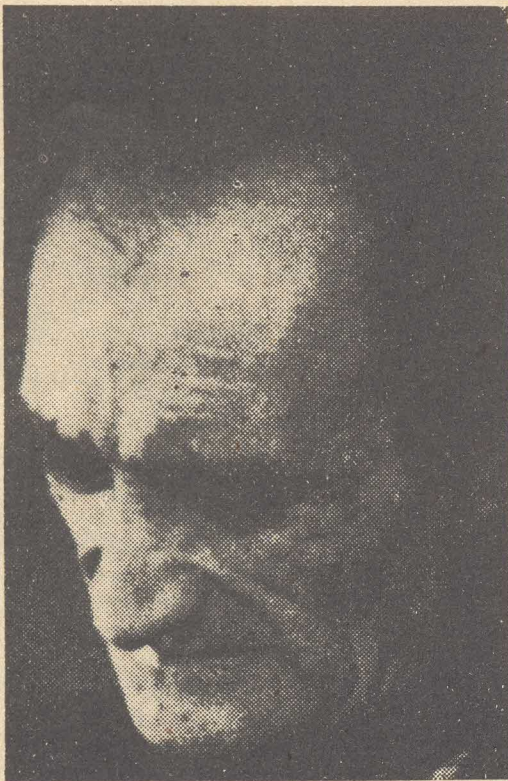
¿Cuáles han sido las influencias principales del teatro en este sentido? Primero, la propuesta ética sostenida por Stanislavsky nos estaba indicando la necesidad de dinamitar el «juguete ilusorio» del teatro burgués y fundamentalmente por la acción del actor y por la organicidad

de su conducta, más próxima a lo real que antes. Tal vez algunos atisbos psicológicos de su época desviaron o al menos restaron vigor a esta ruptura. Su insistencia en encarnar conductas de lógica orgánica obstaculiza a veces el entrenamiento del actor para una creación gestual, fuera de lo «orgánico». La encarnación puede en ocasiones ser sólo el reflejo de la conducta de apariencias del hombre enajenado socialmente.

Segundo, el reclamo de Artaud por un arte teatral vivo y cruel, su propia noción de la crueldad que trata de quebrar la «ambigua y deliciosa caja de ilusiones» del teatro de su época.

Tercero, Brecht, con su insistencia en la necesidad de un actor científico, capaz de un «gestus» desmitificador donde pudieran visualizar actor y espectador lo posible o imposible de elegir sus propias acciones; la clarificación de la alternativa de su acción; la crítica a lo inevitable; la posibilidad de una acción transgresora por el hombre sometido. Creador de una poética de la tensión contradictoria, de la razón como diversión, como placer en el juego teatral, su teatro épico matuvo en jaque la caja mágica durante un tiempo. Es posible que el peso del aparato teatral de los países desarrollados debilitara un tanto esta poética y volviese ironía y humor amargo y habitual sin consecuencias su profunda crítica. Podríamos aventurarnos a hablar de una colonización de Brecht que termina por aceptar como moda las consecuencias de esta crítica y hasta callar con la apologética calificación de clásico su propia significación. Así, el talento de Brecht ha sido enviado a esa perennidad sin eficacia que lo convierte en merecedor de actualizaciones futuras, satélite de la historia despojado de su actual potencialidad.

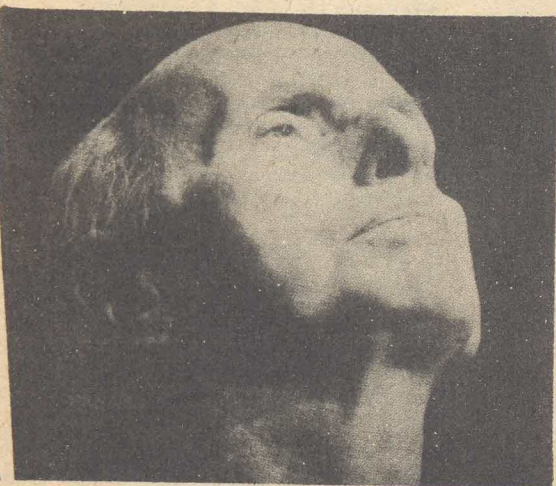
Cuarto, el encuentro casual con el Living Theatre en su etapa europea que creó en nosotros la experiencia de detenernos el mundo, reconocer y





por lo tanto comprender la quiebra de nuestra propia existencia.

Quinto, Grotowski, en quien pudimos encontrar un método claro donde el esfuerzo de la propia carne santificada del actor y el develamiento de su íntima identidad, sean capaces de producir una colisión dialéctica en la soledad de ambos, actor y espectador. Además del quebrantamiento necesario del verbo y el descubrimiento de una energía en la espontaneidad reprimida que puede ser utilizada para el reaprendizaje o la creación de conductas olvidadas y extraordinarias.



El teatro necesario es aquel que sea capaz de crear condiciones para la libertad humana devolviendo la genuina frescura a los espíritus, poniendo a los jugadores (actor y espectador) en aptitud de tomar por sí lo útil sin ofuscarlos ni empujarlos por vías ya marcadas. Entendemos al teatro necesario como la creación de una utopía vigorosa, de redenciones esenciales y no formales, que ayuda al hombre a liberarse de la colonización cultural que tuerce sus sentimientos, precipita sus sentidos y sobrecarga su razón con una perniciosa y falsa emoción. Para realizar ese teatro necesario, buscamos nuevas soluciones de participación del propio proceso creativo por ambos, establecemos un debate abierto, un diálogo sin límite de signos entre el actor y el espectador en un espacio donde la acción del hombre se hace artificial, analógicamente simbólica, y por lo tanto excepcional.

Un lugar definido, circunscrito, donde la regla principal del juego es deshacerse íntimamente de todo lo convencional y muerto a través de un viaje reflexivo y lúcidamente cruel que despierte nuestras conciencias. Crear las condiciones para hacer posible esa experiencia y emplear los valores culturales de cualquier sociedad con la confianza de que estos valores son en esencia expresión del principio humano del anhelo de libertad. La transgresión de lo creíble desata la energía de nuestro ego embridado, la canalización o pauta de esa energía a partir de estudios de disciplinas del teatro oriental, el empleo del «gestus» brechtiano como gesto de categoría ideológica, como comportamiento temporal de orden práctico, no eterno y sin posibilidades de evolución, y todas las influencias necesarias para el enriquecimiento de este acto poético que por su universal propósito de honestidad es también nuestra propia expresión latinoamericana •

EL AUTOR TEATRAL: UN CONFLICTO NO REPRESENTADO

Esther Suárez Durán

Vasto campo de análisis existe al nivel de los conflictos tratados por los dramaturgos cubanos y los vínculos diversos que aquellos sostienen con la realidad, pero ni aún en la relación más pormenorizada de las temáticas de estos textos y los conflictos que los sostienen quedará registrado quizás el más importante y generalizado, aquel que repercute sin cesar en la producción dramática de estos últimos treinta años: el conflicto extratextual que viven nuestros autores dramáticos.

«Desde Platón, —dice Anne Ubersfeld— el adulado y un tanto menospreciado escritor de teatro desaparece tras el deslumbrante enunciador de su discurso: el comediante; y poco faltó para que el texto mismo de su obra también desapareciera.

Lo que aseguró su supervivencia fue sólo la necesidad de un esquema textual que mantuviera la posibilidad de resurrección de una representación aceptada por el público».

En época más reciente, durante décadas se ha discutido acerca de la naturaleza del texto dramático, si es o no un género literario, o si por el contrario resulta una práctica escénica. Se polemiza sobre el lugar y la jerarquía que tiene este texto en relación con los otros componentes del espectáculo.

Paralelamente, el autor dramático ha presenciado la irrupción y puesta en curso de las modalidades de la creación co-

lectiva y más cercanamente de la práctica escénica de un teatro sin palabras, y ha escuchado las voces extremas que susurran la ilegalidad de su presencia en el universo del teatro.

Y más allá de lo expresado por Roland Barthes acerca de la función de salvaguardia, de estabilidad y permanencia del texto, o de la defensa de este que realiza Anne Ubersfeld en los capítulos de *Lire le theatre*, lo cierto es que hasta el presente «el texto dramático es una realidad fundamental, ineludible y material»¹, y que bien sea por las características de nuestro código teatral o de la tradición en que se inscribe nuestro teatro, entre nosotros predomina una consideración del valor de la creación textual.

En los últimos tiempos creo que el sentimiento más generalizado entre los teatristas cubanos es el de la inconformidad con el estado de nuestra creación escénica. Esta insatisfacción califica la situación actual unas veces de «crisis», otras de «estancamiento», otras de «deterioro». Así estas preocupaciones se extienden al ámbito de la dramaturgia y se habla también allí de una crisis.

En la actualidad la cifra de autores teatrales en el país asciende a más de 140 personas, considerando en esta estadística los autores que han obtenido premios en cualquiera de los cuatro certámenes nacionales que convocan el género y los que han conseguido estrenar sus

obras a lo largo de estas tres últimas décadas.

Claro que, treinta años es un período demasiado largo en la vida de un creador y que entre estos la producción de obras puede no ser continua. No obstante, de esta cantidad de autores setenta y siete corresponde a quienes se incorporan a la producción nacional durante la década del ochenta y veinticinco nombres, en un cálculo conservador, pertenecen a aquellos dramaturgos de producción sostenida cuya calidad se reconoce tanto en el ámbito de la producción teatral para niños como en el de la producción teatral para adultos.

Con independencia del reconocimiento social que al menos de hecho implica la premiación en un certamen o la puesta en escena de un texto dramático, es cierto que en otro nivel de análisis este volumen numérico es solamente un índice y nada más. El estudio del repertorio de las agrupaciones profesionales entre 1983 y 1987, a partir de la información condensada en los anuarios que desde 1983 edita la Dirección de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura, produce datos de interés.

Si bien es cierto que a partir de 1959 el balance de los títulos de acuerdo con el lugar de origen de su autor invierte radicalmente la proporción que encontrábamos con anterioridad y el predominio es ahora de los textos de producción nacional, en los años citados (83-87) se pone algo más en evidencia: una parte considerable de esta

¹ De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Editorial Galena, 1986.

foto. Marquetti

zona del repertorio está compuesta por obras de dudosa calidad, entre las cuales son frecuentes los monólogos, recitales, espectáculos de variedades y de otros tipos que se caracterizan por su corta duración y rápido montaje (el 43 % del repertorio entre 1983 y 1985).

De este modo constituyen verdaderas excepciones los textos dramáticos de solidez y valor. El listado de títulos puestos en escena durante cada uno de estos años habla negativamente de la composición del repertorio de nuestros colectivos en cuanto a la calidad de las piezas allí incluidas.

La situación además se agrava porque se produce de manera generalizadora. De los colectivos en existencia sólo se observa diferencia al respecto en los casos de Extramuros, Arte Popular, Teatro Político Bertolt Brecht, Irrumpe y Teatro Estudio. De manera que, a treinta años vistos, tomando como referente la década del cincuenta, lo que amenaza la producción dramática nacional no es ya la avalancha de textos extranjeros en escena, sino un fenómeno prohibido entre nosotros y que atenta por igual contra nuestra identidad cultural.

No discuto que sea necesario y adecuado darle oportunidad a nuevos autores, al libre ejercicio de los actores, a las pruebas de fuerza de nuevos directores, como tampoco cuestiono la importancia del trabajo de giras artísticas y de extensión teatral. Pero no creo que haya razón suficiente que permita olvidar la calidad que todo creador y agrupación artística le debe a su público y que constituye su razón de ser. Existen fórmulas diversas y bien conocidas que permiten el desarrollo de actores, futuros directores y autores en formación y que no comprometen el prestigio artístico y la función esencial de un colectivo teatral. Y la labor de gira artística y de extensión teatral bien puede, con errados procedimientos, invertir su signo y así sus resultados, y en lugar de atraer, alejar; en lugar de formar y cultivar un verdadero gusto por el arte, brindar terreno propicio a la aceptación del pseudoarte.



● *El caballero de Pogolotti*, de Héctor Quintero, llevada a escena por el Teatro Musical de La Habana.

Por otra parte creo que en este clima de arbitrariedad e incoherencia, donde asistimos a una total subversión de valores, no puede ningún arte prosperar. Es necesario un ordenamiento en nuestros valores artísticos. O para decirlo con mayor exactitud: es necesario que los valores artísticos se impongan entre nosotros.

¿Cuáles son las causas que alimentan este estado de cosas? ¿Es que existe durante este período una crisis de producción en nuestros autores? Lo paradó-

jico es que durante estos cinco años (83-87) Héctor Quintero escribe *El caballero de Pogolotti* y *Sábado corto*; Ignacio Gutiérrez, *Historia del soldado desconocido de Nueva York* y *¡Al que le tocó...!*, mención del Concurso UNEAC 1985; David Campos *Un día con Paula*, también sin estrenar; Estorino, *Morir del cuento* y *Que el diablo te acompañe*; José Milián, *Maestra vida, ¿Y quién va a tomar café?*, *Vida de perros*, *Un negro social* (sin estrenar); Freddy Artilles, *El esquema*, *Toda la verdad* y *Temas para broncas con posibles fechas*,



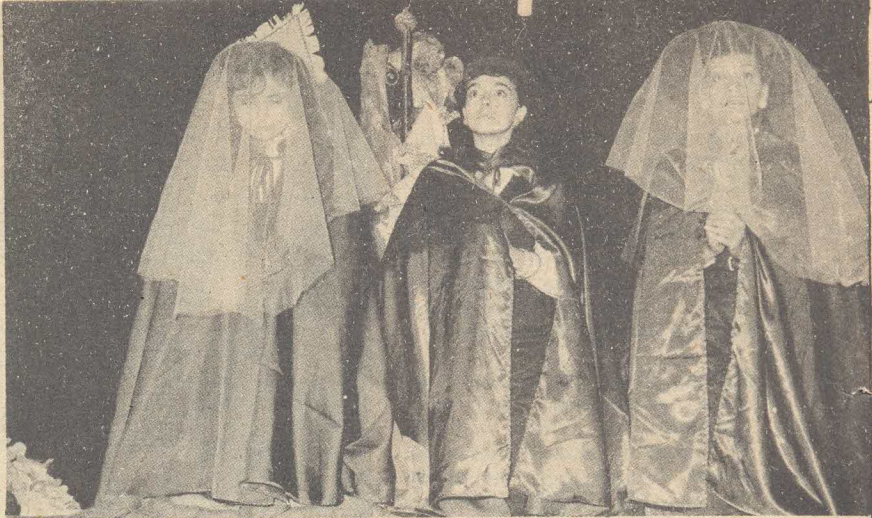
Foto: Silveira

● *¡Al que le tocó...!*, de Ignacio Gutiérrez, representada por el Grupo Rita Montaner.

(la última pendiente de estreno); Gerardo Fullea, *Provinciana* y *Chago de Guisa*; Tomás González, *Shangó Bangoshé*, *La otra tarde* y *El camino del medio*, la primera y la última aún sin alcanzar la escena. Además de los textos anteriores de estos y de otros autores que, como José Ramón Brene y Eugenio Hernández Espinosa, por sólo citar dos nombres, tienen una parte significativa de su producción aún sin confrontar con el público, y sin contar todo el teatro cubano anterior, que padece el olvido del presente, a pesar de que en las esporádicas ocasiones que sube a escena, no importa cuáles sean los propósitos del director en que se inscriba, sigue dando fe de sus valores artísticos y de sus espléndidas posibilidades de comunicación con el público. Basta recordar *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, en puesta en escena de Flora Lauten y *El millonario* y *la maleta*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en puesta en escena de Yulky Cary.

Como tendencia se observa la no reaparición de los títulos representados por una agrupación en el repertorio de las restantes, aunque existen excepciones interesantes por el género y las características del material dramático. Es el caso de *Caliente, caliente, que te quemas*, tal vez la obra para adultos más difundida en términos geográficos (Conjunto Dramático de Pinar del Río, Conjunto Dramático de Matanzas actual Mirón Cubano, Conjunto Dramático de Ciego de Avila y Colectivo Teatral Granma).

De los autores reconocidos, con vida y buena salud, Estorino y Artilles son los más representados fuera de los colectivos a los cuales pertenecen (tres colectivos han llevado a escena sus obras para adultos), le siguen en orden descendente José Ramón Brene y Gerardo Fullea León (con puestas en escena de dos de sus textos en dos agrupaciones teatrales, respectivamente), y por último, uno de los textos primeros de Quintero (*Contigo pan y cebolla*) reaparece en uno de los grupos de provincia. No se representan fuera de los colectivos a los que pertenecen o adscriben por determinados tiem-



● *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, puesta en escena de Flora Lauten con el grupo Buendía.

po, Eugenio Hernández Espinosa, Albio Paz, José Milián, Tomás González, etc.

¿Qué sucede entonces? ¿Desconocimiento o subestimación de la producción dramática nacional por parte de los directores y los consejos artísticos de estas agrupaciones? ¿Incapacidad de las fuerzas propias para acometer la puesta en escena de esas obras? ¿Inercia en la gestión de los consejos y directores artísticos, asesores de grupos y directores generales? ¿Incomunicación entre los dramaturgos probados y los artistas de otras zonas del país? ¿Afanos regionalistas? ¿Miopía y mediocridad artística? ¿Visiones equivocadas y limitadas de la actualidad y presencia de un texto teatral? ¿Subestimación de las fuerzas propias? ¿Uso y abuso de las jerarquías que se producen en las estructuras creadoras de los grupos para realizar anhelos personales? ¿Influencia del factor económico por concepto de derecho de autor?

Como tendencia también se observa, en los grupos con uno o dos directores artísticos con interés en la creación dramática, la concentración del repertorio de estas agrupaciones en piezas de estos directores-autores. Y en efecto, pueden en sus textos dar respuesta a una necesidad, a un requerimiento artístico, expresivo, de su agrupación artística, que puede corresponderse además con los requerimientos de su público real. Pero, ¿alcanzan como regla, estas obras altos niveles de calidad artística? Su preeminen-

cia —a veces absoluta— en el repertorio de estos grupos, ¿no limita el contacto de la población que les sirve de plataforma social con otros autores, con otras voces expresivas?, ¿no limita igualmente la composición de su público real?, ¿no limita la propia naturaleza del vínculo que tiene este público con el teatro, al no ofrecerle una diversidad de productos artísticos, y por tanto de fórmulas expresivas, de mensajes, de sujetos emisores, etc?

La incidencia que en todo este estado de cosas tengan mecanismos de índole financiera como los derechos de autor que se comienzan a pagar en el país a partir de 1982, es algo complejo de determinar. De lo que sí no cabe duda es de que en algún sentido es un factor actuante. Entre 1982 y 1988 algunos autores de escasa trayectoria, radicados en provincia, llegan a percibir por concepto de derecho de autor un monto muy superior al de autores como Abelardo Estorino, Freddy Artilles o Héctor Quintero, exhibiendo sin embargo productos dramáticos de inferior calidad.

A los efectos de precisar el número de autores dramáticos que existían en el país una de las fuentes primarias de información utilizadas para este estudio resultó ser el Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA). Un buen número de los autores a los cuales se hace referencia en la cifra consignada al inicio de estas páginas fue obtenido precisamente del análisis de los modelos de contrato y de los re-

gistros de autores que posee este centro, lo que quiere decir que no figuraban entre los creadores cuya propia obra vuelve conocidos, bien por la reiterada presencia de sus títulos en escena, por su participación en concursos nacionales del género, por las publicaciones que realizan, o por su actividad en los encuentros de dramaturgia y otros eventos que tienen lugar entre los autores dramáticos.

Al solicitarle a estos autores su curriculum la situación anteriormente explicada se confirma. La mayoría no tiene obra publicada, ni ha obtenido reconocimiento alguno como dramaturgo en los certámenes nacionales. Cuentan generalmente con pocos títulos escritos y en la mayor parte de los casos uno solo, el que aparece registrado en el CENDA, ha sido llevado a escena, lo que significa que son autores cuyos textos obtienen su difusión escénica sin ningún aval anterior que los acredite (en muchas ocasiones ni siquiera el de los encuentros y concursos en talleres literarios), pero tampoco con posterioridad a este estreno se obtiene este aval, puesto que en la mayoría de los casos dichos espectáculos no llegan incluso a pasar con éxito el proceso previo de selección que se realiza con vista a los festivales nacionales de teatro.

Las regulaciones jurídicas que estipulan el pago del derecho de autor parten de un principio justo y son algo necesario. Pretender ver en ellas la causa de estos males es desconocer la responsabilidad de los sujetos que las ponen en funcionamiento.

En el caso del derecho de autor para obras dramáticas es precisamente el consejo artístico del colectivo en cuestión quien aprueba la puesta en escena de determinado texto dramático, recurriéndose en algunos casos a una estructura jerárquica superior —consejos asesores provinciales y entidades semejantes creadas al respecto—, y es posteriormente el director general del colectivo teatral que, ateniéndose a las categorías y normas que figuran en el texto de las citadas regulaciones fija, en discusión con el autor, la tarifa que se aplicará en el caso.

Foto: Tony López

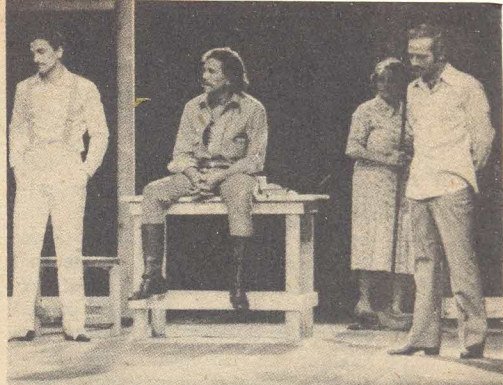
Por lo tanto las regulaciones no establecen otra cosa que la retribución del trabajo del autor en un determinado texto dramático que adquiere para su representación —vale decir su uso— una determinada agrupación artística. No se paga todo lo que un autor escribe. Se paga únicamente lo que se compra y se supone —y aquí la expresión de los conflictos— que se compre sólo aquello que posee valor artístico.

No es el autor quien impone su obra, sino la agrupación artística que funciona como ente difusor de la misma, quien decide si realiza o no la puesta en escena de la obra dramática de ese autor.

Los problemas de la calidad artística de los textos que llegan a la escena siguen radicando en las propias agrupaciones artísticas y en el asunto intervienen también factores de carácter ético.

La simple visión del número de títulos merecedores de premios y menciones en los ya citados concursos nacionales, considerando tan solo la década actual, reafirma lo expuesto. Entre más de cincuenta títulos que obtienen el favor de los jurados, menos de la mitad resulta estrenado y dentro de los estrenos se destaca el vínculo profesional que sostiene la mayor parte de estos autores con la producción teatral, siendo ellos mismos, en algunos casos, quienes realizan las puestas en escena de estas obras. El número de textos que alcanza uno u otro reconocimiento, en estos eventos nos

● *¿Y quién va a tomar café?*, de José Millán, puesta de Teatro Estudio.



● *Morir del cuento*, de Estorino.

habla de la calidad de un sector de la producción dramática en los años analizados y sin embargo el resultado de estos certámenes tiene escasa o ninguna incidencia en el repertorio actual, fenómeno en el que intervienen además de los factores ya apuntados, la escasa difusión que reciben estos resultados, la demora editorial que sufren sus publicaciones y, sobre todo, la inconexión funcional que existe entre ellos y la vida particular de una expresión artística con la naturaleza del teatro.

Por otra parte, el otro mecanismo de difusión y puesta en circulación de la literatura dramática que se produce en el país, la Editorial Letras Cubanas, ve restringidos sus esfuerzos y reducidas sus funciones ante las dificultades poligráficas. Sólo queda entonces la revista *Tablas* con su limitada aparición y tirada.

Una mirada a la relación de directores que han colocado en escena la producción autoral cubana da cuenta de inmediato de dos curiosos fenómenos: por una parte, la escasa frecuencia con que aparecen los nombres que en el transcurso de estos treinta años han prestigiado entre nosotros la profesión de director teatral, y por la otra, la presencia de dramaturgos devenidos directores, sobre quienes, junto a la excepcional figura del director Armando Suárez del Villar, recae la responsabilidad de la parte más significativa de los estrenos de títulos cubanos.

En opinión de los dramaturgos el teatro cubano no interesa a los principales directores artísticos, quienes prefieren edificar sus creaciones sobre la sólida base de textos ya probados. Sin embargo es este un punto neu-

Foto: Tony López

rágico que requiere de una especial meditación, para lo cual no bastarían estas páginas. Baste decir, por ahora, que más allá de toda especulación es evidente que existe un divorcio entre la literatura dramática que se escribe en el país y las inquietudes e intereses artísticos de los directores. En este plano específico de análisis existe una tensión no resuelta entre producción autoral y realización escénica, que creo puede inscribirse en fenómenos culturoológicos de mayor alcance.

La cifra de productores de textos dramáticos apuntada al comienzo brinda ocasión para otras meditaciones. Su impresionante rango tiene que ver con la conjunción o aglutinación de generaciones artísticas que se produce al nivel de esta década en diversos campos del quehacer cultural entre los cuales se cuenta el teatro, y de otro modo también puede estar incidiendo en ella, junto a fenómenos de masificación de la cultura, otros de vulgarización de la profesión o especialización de autor dramático, que son reforzados por las arbitrariedades en las vías de acceso a la escena a las que se ha hecho referencia a lo largo de estas reflexiones. De cualquier modo, puede dar fe de una amplia cantidad de individuos con intereses en el ámbito de la creación dramaturgica y esto nos ubica de plano en el asunto de la superación y preparación de los autores dramáticos y de formas más abarcadoras en las condiciones que permiten el desarrollo y libre juego de su talento. La primera de estas condiciones —la más reconocida entre los creadores de mayor oficio— es justamente la confrontación del texto dramático con el texto espectacular, tema sobre el cual ya hemos abundado en las páginas precedentes.

En cuanto a la literatura técnica especializada en existencia, hay que decir que los títulos sobre teatro, procedentes de la Editorial Arte y Literatura se reducen a trece volúmenes en veintiún años de existencia. No están instrumentadas tampoco las vías de superación y desarrollo de forma sistemática. No existe por tanto un sistema que relacione a los nuevos autores con las agrupaciones teatrales,



● El esquema, de Freddy Artiles, puesta por el Teatro Político Bertolt Brecht.

ni un sistema de becas o de entrenamientos, ni tan siquiera se estimula el vínculo de aprendizaje y colaboración entre dramaturgos de diversas generaciones. La confrontación con las experiencias de otras zonas del mundo es escasa y también arbitraria. Se desaprovecha la presencia entre nosotros de personalidades del teatro y figuras de la cultura de otras latitudes y se mal utilizan, en ocasiones, las reducidas posibilidades que nuestra economía permite de vivenciar la producción teatral en el exterior.

Sobre este último asunto, que también toma entre nosotros tintes desmesurados de reconocimiento social, dadas nuestras circunstancias socioeconómicas actuales y nuestra psicología, baste decir que de los autores de mayor trayectoria y obra reconocida, algunos de los que han tenido contacto con la realidad teatral en el extranjero han efectuado sus primeros viajes en fechas tan cercanas como 1985, 1987 ó 1989 y otros que han tenido oportunidad semejante en épocas anteriores han realizado estas salidas a tenor fundamentalmente de responsabilidades en organismos nacionales o internacionales.

Acerca de las condiciones necesarias para el libre juego del talento y su predominio en nuestra escena quiero citar por último el testimonio del crítico y profesor Rine Leal, quien en fe-

cha tan temprana como 1963, decía en el prólogo a su antología *Teatro cubano en un acto*, refiriéndose a la etapa que cubría el libro (desde 1947 hasta 1962):

«Sería injusto llamar aficionados a los creadores que llenan este lapso que podemos ciertamente prolongar hasta la Revolución, pero sería otro error llamarlos profesionales, porque por tal palabra reconozco sólo a los artistas que se ganan la vida con su trabajo en el arte. En ese momento, los artistas teatrales tienen que recurrir a miles de empleos burocráticos y oficinescos para subsistir y la labor escénica, lejos de ser una fuente de retribución, es por el contrario un símbolo de gastos. Eso confiere al período el calificativo de una época heroica, romántica, individualista, sacrificada y altamente generosa en lo que respecta a la aparición de un grupo de técnicos y creadores que van a romper la frialdad de los escenarios y acercarnos a las nuevas modalidades del teatro contemporáneo».

Y me permito preguntar entonces, ¿es que aún nos hallamos en las coordenadas de esa época? De ser así, ¿cuánto más se extenderá en el presente? ¿Podremos seguir hablando también ahora de su generosidad o por el contrario evidenciaremos en ella síntomas de asfixia y aniquilamiento? ¿Por qué desde la perspectiva de creadores que viven de su arte los directores, actores, asesores incluso, continúan fijando las expectativas de quienes producen su obra en una perspectiva diametralmente opuesta? ¿Por qué el dramaturgo no puede escribir y vivir de su trabajo, lo que significará la más alta validación social de este en términos justamente del estreno de lo mejor que se produzca? ¿Cuántos caminos será necesario allanar para llegar a esta fórmula? Y suponiendo que ella sea la adecuada, ¿como, y sobre todo, cuándo comenzaremos a allanar esos caminos?

Desde una butaca en las últimas filas del teatro, atento a todo cuanto ocurre entre el público y el escenario, el dramaturgo, con su tenacidad, hace un guiño cómplice ●

LA OTRA MIRADA DEL TEXTO

Armando Correa

El teatro cubano al final de la década vive un proceso de ruptura y cambio protagonizado por la posibilidad real de un teatro alternativo nacido al margen de las instituciones oficiales y un *impasse* de los principales creadores de la escena nacional.

El compromiso con el contexto, los estudios y juegos con el lenguaje, el panfleto y el discurso directo, la cita de la realidad y el afán crítico, la inconformidad y el reflejo de lo cotidiano o la evasión y la retórica distanciada son posturas disímiles que parecen marcar lo dramaturgia cubana de los 80.

Si el movimiento de teatro nuevo a partir de la experiencia del Teatro Escambray dirigió su interés hacia otros «escenarios», si los teatristas se desplazaron de la capital en busca de nuevas problemáticas y conflictos surgidos en medio de las transformaciones revolucionarias, si realizaban su trabajo para un público virgen ávido de diálogo artístico, si mostraban los logros alcanzados por la nueva sociedad, hoy el teatro reclama otros imperativos.

Proyectos como Teatro del Obstáculo, Danza Abierta y Ballet Teatro de La Habana se imponen en el panorama teatral como una respuesta a la abulia creativa, en busca de nuevos lenguajes y temáticas y jóvenes autores estrenan, publican o dan a conocer textos que abren interrogantes y muestran las contradicciones del hombre en la sociedad de hoy.

En 1989 Alberto Pedro estrena *Pasión Malinche* con el grupo

● *Pasión Malinche.*

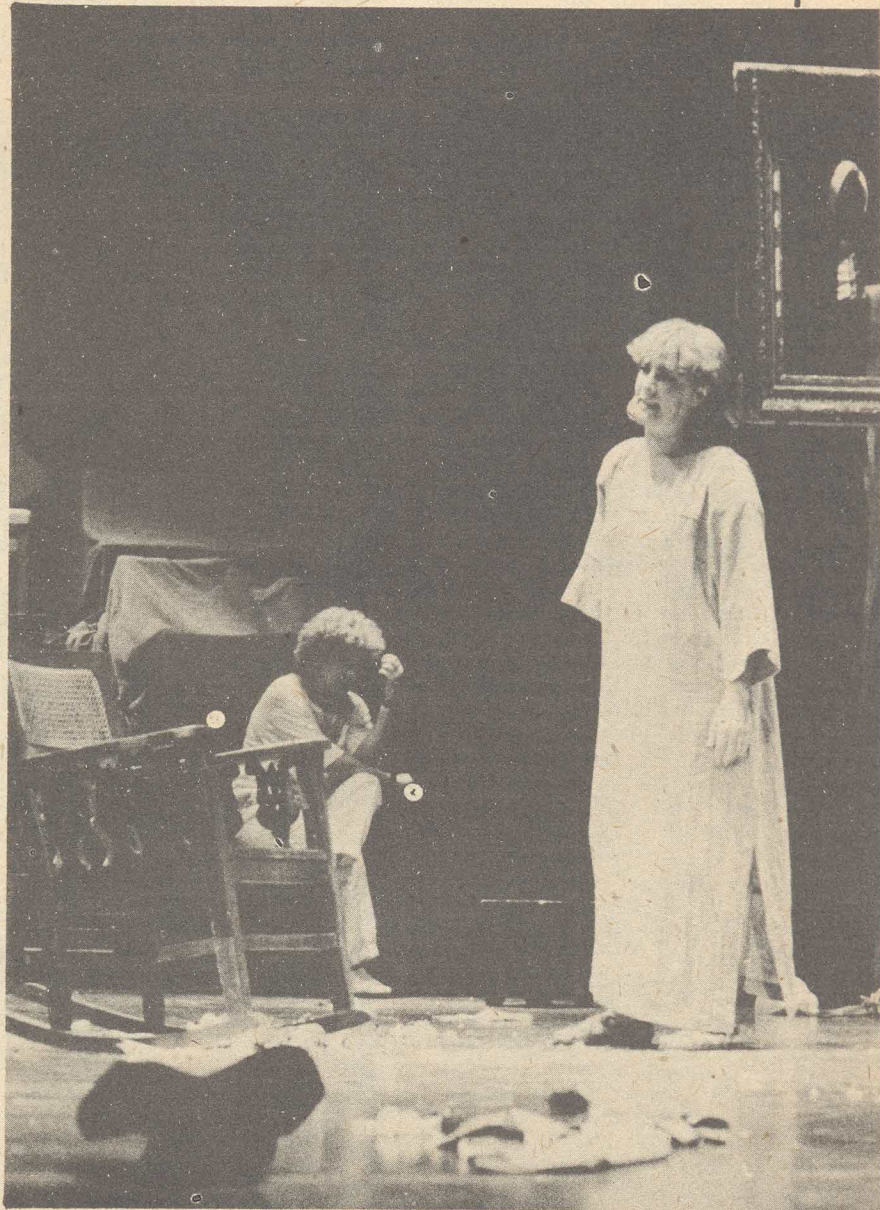


Foto: TOMAS BARCELO

Teatro Mío, Carmen Duarte escribe y estrena *¿Cuánto me das marinero?*, con su proyecto Luminar y Joel Cano presenta como tesis de dramaturgia en el Instituto Superior de Arte, *Timeball o el juego de perder el tiempo*. Tres obras que desde estilos y lenguajes disímiles abordan, con una óptica crítica, lúcida, conflictos que se han escamoteado en la escena cubana actual.

LA COMPLICIDAD DEL DRAMATURGO

Alberto Pedro (1954) se ha caracterizado en sus obras por evitar una mirada edulcorada de la realidad. Es el más reconocido de los dramaturgos jóvenes, sus piezas han sido publicadas y estrenadas por colectivos profesionales y hoy pertenece al proyecto Teatro Mío junto a la directora artística Miriam Lezcano. En *Pasión Malinche* apela al juego del teatro dentro del teatro para, desde la referencia del personaje histórico de la Malinche y sus relaciones con los conquistadores, indagar en la traición, el oportunismo y la falsa moral. El recurso de la representación le permite abordar ideas, de una manera distanciada. Los personajes, actrices que asumen personajes desde la mirada crítica de un dramaturgo, realizan discursos sin temor al panfleto.

MINERVA. (...) Y para que lo sepas si estoy harta, más que harta. Mucho más que harta de las oficinas, de la burocracia, de las reuniones, de los compromisos que jamás se cumplen, de que me administren, de que me dirijan como si fuera un títere. Harta de engañarme, de que nos engañemos y sigamos engañando a los demás. Harta, sí, de ser controlada, de no poder correr un riesgo individual, porque a nadie le importa que una sea un individuo. Harta Lucrecia, harta, de que me compriman los mecanismos, las estructuras como a una naranja, y al final te pidan el jugo que ellos mismos no te dejan producir. Harta de este clima sin una sola mata y de la fiebre tropicalista, de los que disfrutan de los tambores, desde sus habitaciones climatizadas... Puedes informarlo donde quieras. He perdido todo el entusiasmo. Estoy pesimista. Sí, pesimista.

En este juego Alberto Pedro va de lo cotidiano a problemas mucho más complejos del individuo. Acude al melodrama sin temor al ridículo y la crítica se vuelve una cita a lo ya citado. Si la obra se circunscribe al universo de un colectivo teatral que prepara un montaje para un Festival Internacional, la mirada incisiva trasciende a otros sectores de la sociedad.

No le preocupa el rechazo institucional. Su desenfado en el *qué se dice* va más allá de la sonrisa del público para establecer una especie de complicidad con lo planteado. Si bien puede acusársele de cierta superficialidad en la «denuncia», en su obra hay un interés de indagación, de descubrir zonas intransitadas para

abrir otra mirada del teatro a la sociedad.

DE LO TRASCENDENTE A LO COTIDIANO

A diferencia de Alberto Pedro, Carmen Duarte (1959) no ha logrado insertarse en los circuitos profesionales. Teatro Luminar es un proyecto que dirige, vinculado a la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Graduada en 1982 en el ISA, Carmen ha realizado una labor dramática sostenida y que se concretó y dio a conocer a partir de su trabajo con Luminar.

¿Cuánto me das marinero?, aborda con valentía la incomunicación de los jóvenes, el suici-

● *¿Cuánto me das marinero?*



Foto: GONZALO

dio, el conflicto generacional, la crisis del individuo en medio de fracaso, la imposibilidad de encontrar un espacio para la creación. Carmen va de lo trascendente a lo cotidiano. Sus personajes, una joven suicida y una vieja pescadora en altamar, entablan un duelo entre máscaras y confesiones. La autora, en el inicio del texto, enmarca la acción en lugar y fecha: La Habana, 1989. Es por eso que, si de pronto en el diálogo no se nos remite a una referencia contextual exacta, ella interrumpe abruptamente la historia con una cita para ubicarla.

CELINA. Maricusita se casó con un ruso. Neñé encontró trabajo en Moa. El viejo me dejó por una pelirroja y José, mi primer hijo, murió en Angola, que en gloria esté. Era un niño del Servicio Militar.

Entabla un juego irónico que trasciende el absurdo. Su mirada crítica es directa, sin concesiones ni frases blandas.

CELINA. Menos mal que tienes quien te mantenga.

ANA. No puedes entender nada, no eres artista.

CELINA. No soy artista, pero lo entiendo todo. Yo no soy de la tuya, sino de la otra burguesía, la anterior a 1959.

ANA. ¿Ahora los artistas somos burgueses?

CELINA. No hablo de los artistas, sino de tu familia, la que come langosta y pasca en yate.

ANA. Comía y paseaba, todo se acabó hace un año.

CELINA. Pensándolo bien, ustedes no son una burguesía, son más bien una nueva casta noble, porque realmente no tienen capital, sólo tienen privilegios que heredan de generación en generación.

Pero su discurso tiende a ir hacia el *pamfletito*. Tal vez, en ocasiones funcione como ruptura ante la perspectiva filosófica del diálogo, pero resulta agudo. En Carmen hay una preocupación constante por encontrar vasos comunicantes con su generación, de manera orgánica. El escenario

se convierte, entonces, en el vehículo idóneo, donde las ideas fluyen del dramaturgo al público en una interrelación directa, sin tapujos, ni retórica.

APOTEOSIS DEL ICONO

Joel Cano (1966) pertenece a la más reciente promoción de dramaturgos del ISA. En *Timeball o el juego de perder el tiempo*, indaga en las estructuras dramáticas, juega con el lenguaje y construye su pieza como un *performance text*, una idea flexible, un guión inicial para motivar el diseño de un montaje.

Clasificada por el autor en el género de «cartomancia teatral», *Timeball* consta de 54 cartas-escenas a manera de un juego de naipes y se subraya la idea de la no linealidad. Cuatro personajes primarios desarrollan la «historia» en tres épocas definidas: año 1933, año 1970 y el no tiempo. El tránsito de uno a otro no implica una transformación, sino una referencia. La obra se estructura, entonces, como un círculo, sin principio ni fin, que cada actor-director propone, diseña e interpreta.

En Joel Cano hay una fuerte perspectiva irónica que permanece en toda la obra. Hay desenfado para asumir los símbolos históricos, convertidos en fetiches, la crítica a la ideologización vulgarizada, a la imagen impuesta e inorgánica, a la imagen edulcorada de los procesos históricos. No hay burla, sino cuestionamiento. La parodia es la actitud ante el objeto.

En «Apoteosis del ícono», el autor apunta:

... Lenin desde su tribuna gestícula un discurso. Tras él cuelga la bandera soviética.

Delante de la tribuna leninista Los Beatles interpretan, en una plataforma, su canción *Revolution*. Globos terráneos flotan sobre ellos.

Entre los globos terráneos Marilyn Monroe desciende por un tubo, para bailar en otra plataforma...

Delante de la plataforma de Marilyn, Charles Chaplin hace bailar dos panecillos sobre una mesa.

Marilyn sonsaca a Chaplin.

Chaplin baila en patines con John Lennon.

Marilyn se come un panecillo y le brinda otro a Vladimir Ilich.

Vladimir Ilich interrumpe su discurso gestual.

Marilyn sonsaca a Los Beatles. *And I Love her*.

Chaplin se coloca un bigote a lo Hitler y comienza a reventar los globos terráneos.

Vladimir Ilich termina el panecillo.

Chaplin sube a otra tribuna, tras la que cuelga la bandera nazi. El gran director...

Paralelamente Lenin continúa llamando a las masas.

Los Beatles comienzan su concierto. *Sargent Pepper*.

Marilyn llama por teléfono.

La bandera soviética cae. Cuelga tras la tribuna de Chaplin.

La bandera nazi cae. Cuelga tras la tribuna de Vladimir Ilich.

Los Beatles recogen sus instrumentos.

(...)

Lenin consuela a Marilyn.

Chaplin consuela a Marilyn.

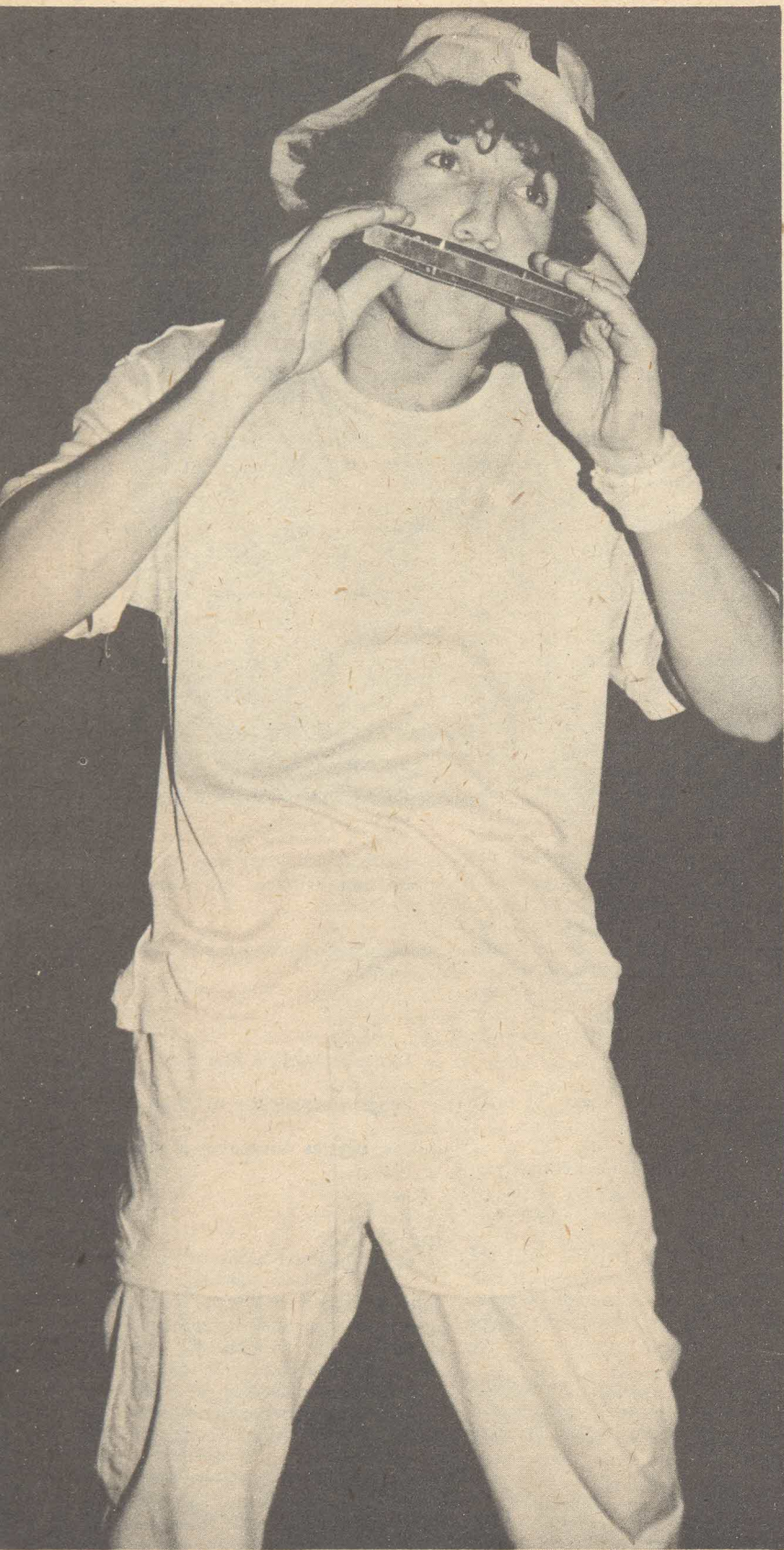
Los Beatles consuelan a Marilyn.

(...)

Cae la bomba atómica.

En «Apoteosis del ícono» no se puede buscar una interpretación literal de la imagen. El autor parte de una formación cultural que mezcla máscaras y significantes sin preocuparle interpretaciones puramente historicistas.

Joel Cano se burla de su propia «actitud» postmoderna. Lo «novedoso» se vuelve una referencia. El juego teatral es la cita del propio juego. El ícono se con-



● Timeball



vierte en un elemento de la vida cotidiana a través de un sutil extrañamiento. No le preocupa la diversidad de lecturas. Cada «carta» es una propuesta abierta. Desacraliza los mitos y las épocas. Trabaja el recuerdo como una aventura y lo convierte en signo.

Tal vez estamos ante la propuesta dramaturgica más audaz del final de la década. Vicente Revuelta tiene en proyecto montarla y María Elena Ortega ha trabajado algunas «cartas» con estudiantes del ISA. Falta entonces su perspectiva escénica. *Timeball* convulsiona el propio proceso creador. Joel Cano juega con el director que la asuma, sin temor a lo ambiguo o al equívoco, comprometido con su espacio y su tiempo

Aún esta no es una línea definida dentro de la creación escénica nacional. Es una propuesta, el texto. Parece ser que el teatro necesita el impulso para renovarse, la generación que provoque el salto cualitativo.

Mientras la escena cubana tradicional se acomoda en una retórica de la imagen que distancia al espectador, se evade en títulos o historias decimonónicas o descansa en un amaneramiento formal, en una teatralidad superflua, nuevas voces surgen al final de la década. En el cierre de los 80 aparecen tres autores que, sin afán trascendentalista comprometen el texto con el contexto más allá del fantasma de la censura. Es abrir el teatro a las opciones, no perfilar la línea única, modelo, más allá de los logros y las imperfecciones ●

ANTHROPOS, THEATRON Y THEORIA

Desiderio Navarro

En febrero del pasado año nos visitó Patrice Pavis con el fin de participar en el II Encuentro Internacional de Criterios. Cinco conferencias en ese evento y un taller de tres días en el Instituto Superior de Arte fueron el fruto más visible de ese primer contacto personal entre el destacado teórico francés y los teatristas y teatrólogos cubanos. A diferencia de otras grandes personalidades internacionales que han asistido a los Encuentros de Criterios, Pavis ya era conocido por un número considerable y creciente de hacedores y estudiosos cubanos del teatro, pero, lamentablemente, casi sólo como autor del *Diccionario del teatro*, cuya primera edición en lengua española circuló primero en unos contados ejemplares traídos del extranjero y luego, en 1988, fue reproducida por la editorial cubana Pueblo y Educación a solicitud de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura.

Sólo gracias a varias entregas de las revistas *Conjunto*¹ y *Tablas*² se inició entre nosotros la necesaria presentación del trabajo teórico sistemático más personal, articulador y creador, que ha venido realizando Pavis desde mediados de los años 70 y

¹ En *Conjunto* véanse los siguientes artículos de Pavis: "Sobre la noción brechtiana de *Gestus*" (núm. 69, 1986); "¿Hacia una semiología de la *mise en scene*?" (I y II, núm. 72 y 73, 1987) "Del texto a la escena: un parto difícil" (núm. 78, 1989).

² En *Tablas* véase: "¿Hacia una puesta en escena postmoderna?" (núm. 2, 1989), transcripción de una de las conferencias de Pavis en el II Encuentro Internacional de Criterios.

que en modo alguno se reduce a las exposiciones valiosas, pero obligatoriamente sumarias y fragmentadas, de su *Diccionario*. Pues, en efecto, su trabajo halla su más plena expresión en un estudio como "Producción y recepción en el teatro: la concreción del texto dramático y espectacular", cuya traducción al español, de cerca de 200 cuartillas, la revista *Criterios* ya ha comenzado a publicar en dos entregas sucesivas (nos. 21-24 y 25-28), o como "Hacia una especificidad de la traducción teatral: la traducción intergestual e intercultural", que figurará —permítasenos anunciarlo— en la antología del pensamiento teórico de Pavis que el autor de estas líneas ha diseñado y cuya traducción está compartiendo con la teatróloga Gloria María Martínez.

No obstante, la edición cubana del *Diccionario del teatro* fue, es y será por buen tiempo un importante factor para el enriquecimiento y dinamización del pensamiento teatral en nuestro país, así como para la elevación del nivel científico de los estudios teatrológicos nacionales y es por eso que, paralelamente a nuestro trabajo sobre los grandes estudios teóricos de Pavis, emprendemos hoy de buen grado la tarea de poner al día el *Diccionario publicado entre nosotros*. En efecto, se trata de que nuestra edición "fusilada" (1988) reproduce una traducción basada en la primera edición francesa (1980) y ya en 1987 había aparecido en París una segunda edición, corregida y considerablemente aumentada por el autor. Entre otros nuevos artículos, allí hallamos algunos de tanta importancia general como "Performance", "Televisión y tea-

tro", "Pragmática" y "Traducción teatral", otros específicos pero tan interesantes como "Fotografía de teatro" y "Cuestionario", y, por último, otros de tanta actualidad polémica como "Sociocrítica" y "Antropología teatral". Comenzando precisamente por este último, los iremos dando a conocer en las páginas de *Tablas* a partir del próximo número.

No es preciso convencer a ningún estudioso cubano de la candente actualidad de la antropología teatral y del teatro antropológico, que sólo ha disminuido con la irrupción de la problemática del postmodernismo teatral. En el II Encuentro Internacional de Criterios, esa convicción se vio confirmada por las cinco conferencias que ofreció sobre el tema la teórica polaca Irena Slawinska,³ autora de *El teatro en el pensamiento contemporáneo. Antropología y teatro* (Lovaina, 1985). Y, más recientemente, por el propio Eugenio Barba y sus colaboradores: el teatrista italiano visitó por segunda vez nuestro país. Pero, antes y después, sus escritos y los de otros cultivadores de la antropología teatral han sido leídos por muchos en publicaciones cubanas⁴ o del circuito "paralelo". En cambio, hasta donde sabemos, no han circulado textos que examinen críticamente esos escritos, que escudriñen los supuestos y pre-

³ La primera de esas conferencias de la Prof. Slawinska sobre la antropología teatral fue publicada por *La Gaceta de Cuba*, en su número correspondiente a enero de 1990.

⁴ De Eugenio Barba véase, en *Conjunto*, núm. 78, 1989, "La tercera orilla del río".

Diccionario del teatro

Dramaturgia, estética, semiología.

Patrice Pavis

Paidós Comunicación



tensiones de esos enfoques y señalen sus límites y deficiencias.⁵

El primer artículo del *Diccionario* de Pavis que hemos traducido, «Antropología teatral», es justamente un texto de esa naturaleza, el cual, por fuerza, se limita a señalar puntos problemáticos en que ulteriores reflexiones críticas deberán profundizar. También en este asunto, y ante la oleada internacional de irracionalismo y relativismo ahistórico, totalmente explicable pero no por ello justificable, es preciso tener muy en cuenta estas ad-

vertencias que Pavis formuló en el nuevo prólogo para la segunda edición de su *Diccionario*:

En cambio, se desconfiará de los discursos que proclaman el fin de la puesta en escena, la desaparición de la teoría, el retorno a la evidencia del texto o la supremacía indiscutible del actor, porque son, en general, demostraciones de un rechazo de la reflexión y del sentido, de un regreso a un oscurantismo crítico de triste recordación. En estos tiempos de incertidumbre ideológica en que se liquida la herencia humanista entre dos saldos de conceptos demasiado pronto marchitos o de novedosos aparatos hermenéuticos, nos parece más necesaria que nunca una reflexión histórica y es-



tructural para no ceder al vértigo de un relativismo y un esteticismo teóricos.⁶

Ningún consejo más oportuno para nuestra vida cultural ante las recientes intervenciones críticas y teóricas, escritas y orales, no sólo sobre teatro, que, cortando y cosiendo *acritica* y *eclécticamente* los retazos disponibles de las más diversas modas teóricas de los 80 —pero también de los 70 y los 60 (de Foucault y Derrida a Artaud y Bataille)—, por explicable reacción intelectual, inmadura pero honesta, o por oportunismo deseoso de un mero «Quítate tú para ponerme

⁵ Un extenso estudio teórico-crítico de Marco de Marinis sobre la tendencia de la antropología teatral que representan Barba y el ISTA, podrá ser leído en el núm. 29 de *Criterios*.

⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987, p. 10.

yo» y camuflado de necesario «relevo generacional» de los portadores de las viejas ideas por los portadores de las nuevas, ponen la razón, y hasta trozos del discurso marxista, *al servicio del irracionalismo* y se presentan como LA alternativa a cierta crítica dogmática autodenominada marxista, que tal vez sea socialista por su orientación política más general, pero que, examinada a fondo, no es marxista ni por su metodología, ni por su actuación en la praxis sociocultural concreta.

El cultivo de la antropología teatral, en particular, no debería constituir entre nosotros un «asalto a la razón». No es la razón en sí lo que requiere un asalto, sino la sinrazón del racionalismo instrumental absolutizado, cuya crisis de racionalidad llega a manifestarse irónicamente en la hostilidad hacia ese otro-que-razona que es el intelectual, en el dogmatismo y en la consiguiente apelación a la autoridad de los Santos Padres y a la virtud teológica de la fe. Para ese asalto son buenos y necesarios tanto la razón como todo lo que en el hombre escapa a una completa racionalización —imaginación, sentimientos, etc. Ahora bien, en el dominio de la *teoría* cultural estos últimos deben ser racionalizados tanto como sea posible.

La defensa de la *Ratio* no implica, en modo alguno, una visión estrechamente racionalista de la *praxis* cultural transformadora. Coincidimos plenamente con Schulte-Sasse cuando afirma:

un punto de vista que subraye que «los poderes de la imaginación no pueden ser domesticados de ninguna manera, ni pueden ser absorbidos enteramente por los *slogans* publicitarios» (Breton) es tan obsoleto como un proyecto revolucionario cultural cuyas estrategias confíen exclusivamente en argumentos conceptuales.⁷

Sí, el sueño de la razón engendra monstruos, pero la razón de los sueños puede ayudar a matarlos ●

⁷ Jochen Schulte-Sasse, "Imagination and Modernity: Or the Taming of the Human Mind" (manuscrito).

EL ROSTRO POLEMICO DEL SER

Raquel Carrió

Tengo ante mí las fotos del espectáculo *Judith*, de Eugenio Barba y Roberta Carreri. La cabeza de Holofernes en las manos de la actriz parece de goma de mascar. Puede extenderse o contraerse para contar la historia de una joven que quiere salvar su ciudad y para ello conoce una noche de amor y decapita al invasor. Pero desde luego, antes de hacerlo se ha enamorado «pero perdidamente». No importa que se repitan las conjunciones. Importa que se repitan hechos en la historia sólo que van alcanzando —para uno— dimensiones diferentes.

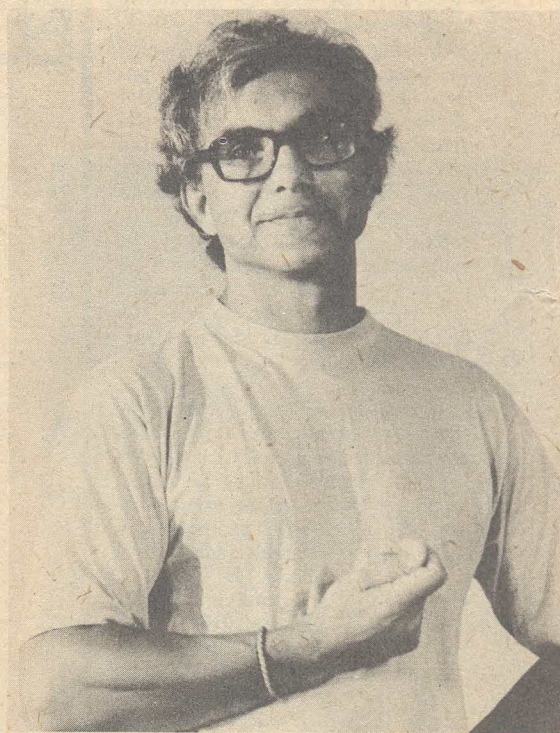
Cuando leí el primer material de Barba, *Las islas flotantes*, creí encontrarme frente al mayor innovador de la experiencia teatral en las últimas décadas. Luego de penetrar *Anatomía del actor* (Diccionario de antropología teatral) entendí que estaba ante una ciencia muy antigua, y que los límites entre Ciencia y Arte seguían siendo muy ambiguos, precisamente porque uno intenta separar lo que siempre está fundido. Lo que ocurre es que descubrimos «lo nuevo» como si no lo esperaríamos, cuando en realidad era previsible que Judith —es decir, alguien— apareciera en la tienda de X para salvar lo amenazado.

En los últimos tiempos, creo que la identidad ha sido tema recurrente. Sin embargo, me asombra que no podamos dar con una manera de apresarla. Digo de apresarla porque, en cambio, la identidad se *expresa* de manera continua, sin que tengamos bien el «nombre» de aquello que se expresa. Tenía razón Umberto Eco (*El nombre de la rosa*) cuando decía en las *Apostillas*. . . «La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad. . . Y no menos Borges, en un poema famoso: «El Golem».¹ Pero lo cierto es que hablamos de identidad, modernidad, «tercer teatro», etc. en

¹ En: *Nueva antología personal*. Editorial Brujguera, 1980.



redados en una vieja pelea entre nominalistas y realistas. Mientras, el teatro «se hace», la literatura «se escribe» y la identidad se va expresando como puede. Un aldeanismo feroz (por eso mismo ingenuo) nos hace querer salvar —o rescatar— lo que consideramos propio. Pero ¿qué es lo propio? No sólo aquello que, en presente, nos conmueve. Tampoco el pasado «en sí» la Herencia, la Mitología, la Tradición. De hecho, el pasado que no se conoce no es pasado. La tradición que no se *vive* no opera como tal. Implica que los límites entre pasado y presente, memoria y representación, tradición y ruptura, son sumamente oscuros. Precisamente porque «una cosa se transforma en otra» —lugar común— y el «discurso de la memoria» no es otra cosa que representación.



Hablamos de «postmoderno» pero estamos imbricados en una condición.² Desde siempre fue relativamente fácil enumerar «características». Para el Romanticismo: (a) «exaltación del yo»; (b) hombre-naturaleza, etc. Para el teatro aristotélico: (seis características); para el épico-dialéctico de Brecht (otras correspondientes). Sin embargo, esta manía de clasificar lleva a la muerte de las cosas, y me pregunto si es el «oficio» o un efímero instrumento de la Ciencia. Más bien me parece lo segundo, y el error estaría en sustituir lo desconocido —lo que hay que saber— por los instrumentos que se utilizan para ello.

De allí que piense que nada es fingido, pero poco veraz. En el caso de nuestro teatro, apelo a un doble juego: está apesadado por la Tradición; pero también, por la manía «rupturista». Se comporta tan «sospechosamente» que es ingenuo. Sospecho por eso que, queriendo recobrar (re-construir) su historia, la olvida lentamente. Un fanatismo pueril —«los viejos» y «los nuevos», teatro «de sala»/teatro nuevo, texto «de autor/creación colectiva, Modernidad/Post-(eso mismo), polariza lo lo que podría ganar una fluida conexión. Ni qué decir de la antigua —y precaria— pelea entre lo «nacional» y «universal», lo ajeno y lo propio, y otras «categorías» similares.

² Cf. J. F. Lyotard, *La condición postmoderna*, 1969; P. Pavis «¿Hacia una puesta en escena postmoderna?» *Revista Tablas*, n. 2/89, y «La herencia clásica del teatro postmoderno» (Tr. de Gloria Ma. Martínez. Dpto. Teatología-Dramaturgia ISA, 1989).

—¿Qué es lo «propio» —pregunto por segunda vez— sino todo aquello que de alguna manera (no importa latitud) define por «ausencia», por oposición o por entrega? La identidad supone la diferenciación, lo «otro», el contrapunto. ¿De qué manera podría definirse «lo idéntico sino por confrontación con algo que no es él? Pero sospecho también que el término se ha vuelto cauteloso. En los últimos tiempos, hablamos (de acuerdo: por oposición a otros momentos) de «diálogo», «confrontación», etc. Hablamos. Pero el discurso se vuelve tan retórico, tan hinchado como su opositor (el dogmatismo, la unilateralidad, etc.). Y digo tan hinchado, porque existe una hipertrofia de la práctica irreflexiva, conservadora o repetitiva (en serie); pero también de la reflexión que gira sobre sí, que repite los términos, y no encuentra no padece, una «crisis» orgánica.

Creo que es el caso del teatro actual. Si en la plástica cubana de los últimos años se registra un movimiento renovador, rupturista, atento a «aquí» y «allá», en el teatro la contraposición no fluye, entre otras cosas, porque el discurso teórico —presuntamente «muy actual»— no se corresponde con una práctica real.

En realidad, hace ya años que Alejo Carpentier planteaba el contrapunto: el aquí/allá no era privativo del arte de Vanguardia. Estaba ya en Casal, en Milanés, la Avellaneda o Heredia. Lo que la Vanguardia contribuye es a hacerlo «consciente»: subrayar sus ángulos y limitaciones. Un poco sus virtudes.

Con el lema de la «insularidad», Lezama agredía al poco orgulloso de ello. Nada más falso que un complejo de «insulo»; pero nada tan deprimente como olvidar la condición.

De allí que, forzosamente, estemos obligados a buscar la identidad no sólo en el pasado, sino en el presente que la contiene y que la «actúa»; no sólo en el «aquí», sino en el allá/aquí que desde hace mucho tiempo nos conforma. De hecho, la fórmula —si válida como planteamiento (teórico, estético) en la década del cuarenta debe haber ganado en síntesis. La formulación que ahora nos ocupa podría ser la siguiente: lo que pasa «allá» también es nuestro, porque nuestras han sido las ideas de la Ilustración, el Socialismo Científico, o la «condición» postmoderna.

Lo que ocurre es que nada es igual en ningún sitio. Como aclara Peter Brook, en *El espacio vacío*, en una misma ciudad convergen el teatro «mortal, el «tosco» y el «sagrado». En un mismo espectáculo pueden descubrirse estos afluentes. Utilizo los términos «por extensión» para caracterizar una problemática más amplia.

Lo demás, sería una baratura imperdonable. Cuando tronamos contra la Tradición, no estamos cometiendo pecado de herejía: sino desconociendo lo que nos hace falta. Cuando cerramos los ojos a las manifestaciones más hirientes «lo insólito», no estamos posando de conservadores, sino mutilando el derecho a existir de lo que luego «llamarán antiguo...»

Cito a Dante a propósito de una época, no de un «texto» único. No me refiero a un cuadro, un espectáculo o un verso. Sino a una condición que debe verse en movimiento, sin pensar —lo que sería fugaz— que hay tiempos de «clausura» y tiempos de «apertura» en absoluto. El Medioevo, si lo fue, horneó en su entraña la noción renacentista. Por demás, el Renacimiento era «ruptura» y rescate de la tradición antigua.

Cuando un teatrista como Barba elige el texto sagrado de *Judith*, pone en manos del actor una cabeza-mundo: que es la tiranía, es el amor, es la defensa de la integridad, pero es el intercambio que se oficia en una noche de cuerpos. Se defiende la ciudad porque ha sido (pue-



de ser) penetrada. Si la palabra resultara demasiado gráfica (en su sentido-eros), piénsese en la antinomia derrota/vencimiento que sugiere. El tema del sacrificio me es ajero: no estoy pensando en él, sino en el placer y la angustia que supone esta dualidad. No creo que Judith hubiera salvado el reino de su tierra rechazando al guerrero, sino en un combate en el que su propia debilidad (su «insularidad») saldría vencida. La cabeza de su enemigo no es un trofeo de guerra, sino un acto que redime el cuerpo fecundado.

En otra manera de pensar, el texto «antiguo» se vuelve *operante* en el presente: las nociones de herencia/actualidad conforman un único «tejido» de expresiones. Lo que ocurre en el tiempo, ocurre *en* el espacio. Lo lejano se acerca, justamente porque lo cercano requiere el aprendizaje de lo histórico.³

Me pregunto que pasaría a Judith si hubiera descartado el amor, la penetración, el intercambio. Si la cabeza sería entonces un acto de rencor o de autoafirmación.

En el terreno de la cultura ocurre muchas veces: uno es por contrapunto, por diferenciación: por asimilación recíproca y no por aislamiento. También de Barba es la sentencia: «...El riesgo del aislamiento consiste en pagar la pureza con la esterilidad...» En cambio, se trata de «Es posible pensar el teatro en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o incluso individual. Pero si se trata de comprender la propia *identidad* es también esencial tomar un punto de vista contrario y complementario; pensar el propio teatro en una dimensión transcultural, en el flujo de una «tradición de tradiciones...»⁴

En el caso nuestro no habría por qué temer el cambio, la mutación de los *sentidos*: toda «contaminación» es imposible porque no es un empobrecimiento, sino un sólido juego de decapitaciones. Ya advertía Marx, en sus páginas antológicas sobre el cambio y la revolución social que *los hombres no renuncian a aquello que han conquistado*. ¿A qué cuidar entonces la «pureza» de la stirpe si la identidad no es lo que vendrá, sino aquello que *se tiene*?

«...Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea...» Son palabras de José Martí, conectadas a aquellas

³ En este caso, me refiero a la *imagen histórica* de un proceso. Cf. R. C. «La imagen histórica en Paradiso». J. L. L. *Paradiso*. Edición Crítica. Madrid, Colección, cit.

⁴ E. Barba. «Teatro Eurasiano». *Tablas* 1/90.

que repetimos normalmente: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas...» Justamente lo que Barba llama «...la superación etnocéntrica hasta llegar al descubrimiento de nuestro *centro* en la «tradición de tradiciones».⁵

Centro, punto gravitacional, espacio en que convergen las vías de un acercamiento. En su viaje siguiendo el curso del río Magdalena, Simón Bolívar, el primer libertador, no piensa en la América que sería, sino en la que *ya es* y no se ha dado cuenta. Es el riesgo peor: no ver que la cabeza-mundo no ha sido vencida por los «jóvenes fuertes» —los guerreros— sino que «...Judith lo venció con la belleza de su rostro».⁶

El tema de la insularidad se vuelve recurrente. El idilio, «el buen salvaje», la ciudad de El Dorado se han perdido. Agradecidas, «vistas» por el ojo del colonizador o del mercado. Pero han entrado en la sangre del conquistador. No es la utopía la que sueña al «salvaje»; sino el salvaje el que enciende los sueños de utopía. El viaje al revés, la «ilustración», el pensamiento utópico, preñan el anhelo de justicia del vencido. En una «era imaginaria» —no tan infiel— el conquistado vence por «... la belleza de su rostro...» Así, cuando el americano cambia el oro por espejo está buscando su IMAGEN. ¿Pierde su identidad, o establece un diálogo con la cultura que le hará reconocerse?

Del encuentro de Barba con Latinomérica surge, quizás, la obsesiva noción de una identidad. Pero el encuentro es eso: flujo, reencuentro, de una «Tradición de Tradiciones». El «espacio de nuestra marginalidad»⁷ es nuestro *centro*. Pero en ella se cruzan, se entrelazan, edades y tiempos diferentes, la casa y el árbol, el mar y la montaña, la tienda de Holofernes —guerrero de Nabucodonosor— y la danza de la ciudad redimida por los dioses.

No es el caso temer las «influencias», los contactos, sino la manera prejuiciada de entenderlos. «Cree el aldeano vanidoso...» que su aldea podría morir o desvirtuar su *centro*. Pero es falso. Si el árbol tiene su raíz, crece por *contacto*. Es el ramaje lo que traza su fábula, su historia, la manera en que los sueños entretejen su *sentido* ●

⁵ José Martí. «Nuestra América». *Obras completas*, t. 6; E. Barba. «Tatro Eurasiano», cit.

⁶ Tomo como referencia la novela de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*. Mondadori, España, 1989 y Notas al programa de *Judith*.

⁷ Magaly Muguercía. «El espacio de nuestra marginalidad». *Revista Conjunto* n. 78, enero-marzo 1989.

UNA NOTICIA CON VEINTE AÑOS DE RETRASO

"De que callada manera..."

Nicolás Guillén

El día 20 de abril de 1970, llegaron a Melendel Sur, en dos ómnibus del Ministerio de Educación, los cincuenta alumnos de la Escuela Nacional de Teatro para Niños y Jóvenes. Cuarentaitrés pertenecían al curso de Dirección y el resto al de Actuación. A su paso por las calles atraían la atención de los transeúntes que miraban desconcertados, tratando de adivinar la razón de tanto alboroto. Ignoraban que aquellos becados procedían de una Escuela de teatro y llevaban para la grey infantil, de repente y casi como por encanto, un desfile de duendes, reyes, payasos, espantapájaros, y hasta la triste historia de un viejo cubo llorón. ¡Quince puestas para tantas funciones que no dejarán ni a un solo niño sin reír! Si los noveles titiriteros contarán como única tarea la de llevar un rato de sano entretenimiento a sus múltiples espectadores, bastaría para valorar el hecho como una verdadera hazaña cultural. Por el amor con que se concibieron, diseñaron y construyeron los muñecos, escenografías, retablos, utilería, etc; por las horas dedicadas a los ensayos, entrenamiento y manipulación con los títeres; por la disposición a enfrentar las dificultades que conlleva el montaje de tantas obras con música, bailes y canciones, cuando solamente contaban con cuatro meses dedicados al aprendizaje de la profesión; por todo este esfuerzo, que culminó con más de cien actividades en menos de un mes, no merece otro calificativo. Pero... hubo más...

El Ministerio de Educación, conjuntamente con el Consejo Nacional de Cultura, concibió un importante plan de enseñanza artística dirigido a los estudiantes de primaria. A este propósito se vinculó la creación de la Escuela. Se debían crear, como parte de este plan, treinta y tres grupos, también llamados «equipos didácticos», de teatro de títeres y por extensión, cualquier otra forma de hacer teatro dirigido a los niños y jóvenes. Esta cifra estaba determinada por la cantidad de regiones que entonces tenía la división político-administrativa del país. Un doble objetivo animaba estos equipos: de una parte, el de hacer representaciones periódicas en el territorio; de otra —quizás la de mayor interés—, instruir a los maestros en las técnicas de construcción, manejo y montaje del teatro de títeres. Serían después los maestros los encargados de dirigir esta actividad con los niños en la escuela. Para hacer factible esta compleja labor se elaboraron una cartilla y un manual que servirían de guía.

Pero un proyecto tan complejo debía ensayarse. Por ello se consideró oportuno realizar un pilotaje. Los alumnos incluían, entre muñecos y retablos, la cartilla. Enseñarla a los maestros y comprobar su eficacia eran aspectos importantes que ellos debían valorar. Para facilitar esta tarea las muestras comprendían variedad de géneros y técnicas: clásicos, *La Caperucita Roja*; contemporáneos, *El espantajo y los pájaros*; tradicionales, *Comino y Pimienta*; poéticos, *La margarita blanca*, cómicos, *Corra doctor*, musicales, *Que viva el color* y otros.

¿Y por qué Melendel Sur? Por la importancia de la zafra azucarera los organismos solían apadrinar los centrales. La escuela fue ubicada en un albergue cañero del central «Argelio A. Mañalich» y desde allí se dirigió toda la actividad. El mal estado de los ómnibus y las difíciles condiciones de los caminos, hicieron que más de una vez los alumnos realizaran largas caminatas con sus útiles al hombro para dar cabal cumplimiento a su tarea. Lugares como Veguerí, La Luisa, Garzón, Guaro, Santa Bárbara, Monte, Estévez, Jicotea, La Torre y otros, recibieron jubilosos, con su cartilla y su teatro, a los nuevos titiriteros. Un lugar dejó de este hecho en unas sencillas décimas, que muchos recordamos aún. Cito una de ellas:

Quando Retablo presenta
su función, salta en su hoja
la Caperucita Roja,
mientras ríe Cenicienta.
Este grupo que alimenta
de cultura hasta el bohío
tiene en San José del Río,
entre gente tan genuina,
a una niña, hada madrina
nieta de Rubén Darío.

De esta etapa de la escuela mucho puede decirse: Definió vocaciones y enriqueció planes docentes, pero, sobre todo, marcó un espíritu. Luego de aquellas vivencias ya ninguno de sus agregados pudo sustraerse a la tentación de salir a conquistar un público, de sorprenderlo en su propio medio y asombrarlo con fabulosas historias.

Con el tiempo, el estudio y el ejercicio de la profesión, algunos de aquellos jóvenes son hoy parte importante de nuestro quehacer cultural. Sin proponérselo relacionar nombres podemos señalar a Pedro Valdés Piña y Eddy Socorro, por ocupar responsabilidades en los Centros Cubanos de la UNIMA y la ASSITEJ respectivamente. Otras etapas de esta escuela vendrían después; nuevos creadores se sumarían a ella, como Alberto Palmero, hoy responsable del Club UNESCO para la Marioneta o como Jorge Martínez, Candidato a Doctor en Artes Teatrales y otros. Todos surgidos de aquella escuela que enseñó, más que una técnica, una actitud frente al teatro. ●

Julio Cordero

LINDA MIRABAL: NACIDA PARA LA OPERA

Pedro García Albela

Tomo el pedazo de papel que ella me extiende y comienzo a leer en perfecto catalán (que nunca he aprendido en ninguna parte): Exit de Linda Miraval (sic, con uve) a Calella. Intento continuar la lectura, pero descubro con alivio, entre otros varios recortes, la misma información que me interesa, y ésta en transparente castellano:

«La cantante cubana de ópera Linda Miraval (sic) fue la nota más destacada de la XXIII edición del Festival de Habaneras de Calella de Palafrugell (Girona). La cantante, que actuó acompañada solamente de una guitarra e interpretó cuatro habaneras al estilo de las que se hicieron populares en Cuba en el siglo XIX, obtuvo los aplausos más generosos de las veinte mil personas que (...) se congregaron en la playa de Port Bo y sus inmediaciones».

La nota en cuestión, publicada en un periódico catalán, daba cuenta en breves líneas del éxito de la soprano cubana Linda Mirabal en la mencionada fiesta de habaneras celebrada en tierras de Cataluña el pasado año. No estuve allí, mas no tengo razón para dudar de estos lejanos colegas, de lo que afirman los numerosos recortes de diarios y revistas puestos en mis manos por las de ella, y que coinciden todos en un punto: nuestra representante allí —única en un evento tradicionalmente para hombres— fue la estrella, la dueña de la noche de cantadas junto a la playa de Calella, en la Costa Brava.



**TARDE DE SABADO
CON LINDA**

La mañana había amanecido algo nublada, húmeda y un poco fría —tras el paso del último ciclón cerca de las provincias occidentales—, y el periodista tenía el temor de que la cantante, quien cuida su garganta como regla de oro, no pudiera asistir a nuestra cita en el patio del Gran Teatro de La Habana. Al fin la tarde se despobló de nubes, hubo un sol generoso, y allí estuvimos a la hora exacta, bajo una de las grandes sombrillas verdiblanco que adornan desde hace un tiempo el lugar. Entonces vino la lectura de las notas que decía al comienzo, y después, todo lo demás.

—En el principio, ¿túe el canto?

—No, lo primero fue el estudio de la música, del oboe. La idea de estudiar canto surgió más tarde, por embullo de una compañera, la soprano Giselle Pons, a fines del 60. Empecé entonces a recibir clases de Zoila Gálvez, quien fue mi profesora durante varios años, prácticamente hasta el final de su vida. Ya después he dado clases con Ramón Calzadilla, Ninón Lima y Margarita Hourrutinier, y el maestro Luis Carbonell ha sido mi repertorista en lo que se refiere a la música cubana.

Educada en familia de músicos —con la gran Marta Jean Claude como raíz nutricia—, este era el camino natural para su vida, gestada en el legendario Puerto Príncipe, Haití, y continuada después en Cuba, la tierra de su padre. Pero que ese camino haya sido de continuo ascenso en el arte, de triunfos ahora multiplicados en su patria y fuera de ella, es obra del talento y las excepcionales condiciones para el canto que posee Linda Mirabal. No todos pueden acceder a las clases magistrales de una Monserrat Caballé, y menos alcanzar el rango de alumna distinguida.

—Este curso magistral de quince días con la Caballé —me dice— constituyó una experiencia muy enriquecedora para mí. Y no sólo debido al elevado nivel técnico y artístico de las clases de la gran soprano española, sino, además, por el contacto



● En Aída (Foto Julio Caballero).

con otros artistas sobresalientes que asistieron a ellas y con los espectadores españoles (las clases eran abiertas al público). Y al final, como se sabe, recibimos el gran estímulo de haber sido escogidos —el barítono Ulises Aquino y yo— para cantar en el concierto de clausura junto a la profesora.

—Háblame un poco más —le pido— de estos contactos con Europa. ¿Qué enseñanzas sacaste de la confrontación con los artistas, el público y la crítica europeos?

—Después del curso con Monserrat Caballé, estuve junto a Calzadilla, Aldo Rodríguez y otros artistas cubanos en una amplia gira por la Unión Soviética. Canté en Kiev, Leningrado, Moscú, y en la República de Moldavia; y luego, antes del Festival de Habaneras en España, viajé a Austria para hacer audiciones en el Teatro de la Opera de Viena.

«Desde luego que uno aprende muchas cosas en Europa, y se enfrenta de una manera viva, directa, a un mundo de ricas tradiciones culturales; a una crítica muy seria y objetiva; a un público conocedor de la mejor música de todos los géneros. Pero; y especialmente en lo que se refiere a los artistas, es un error frecuente entre nosotros pensar que todo lo europeo —y lo extranjero del mundo desarrollado en general— es siempre lo mejor, lo que más brilla.

«Yo estoy convencida, sin embargo —y ahora como nunca— de que en Cuba hay magníficos cantantes y de muy buena técnica. A mí, por ejemplo, me preguntaban muchas veces —en España, en Austria— si había estudiado en Italia... No se trata de creer que no nos falta nada para poder triunfar en los escenarios mundiales. Y una de las cosas que más necesitamos para hacerlo es una buena promoción artística, no la que hemos hecho tradicionalmente, sino aquella que tiene en cuenta las características personales, individuales de cada quien, puesto que el cantante, el artista, es eso: una individualidad con sus peculiaridades propias.

● Junto a Ramón Chavéz en una escena de Los Payasos. (Foto Julio Caballero).





● En *La viuda alegre* (Foto Julio Caballero).

«Para ponerte un ejemplo: ahora mismo, en Europa, interesa mucho mi cuerda. (Ella opina ser una lírica plena, aunque pienso que con un cierto matiz que la acerca a lo que llamamos una spinto). ¿Y quién sabe esto mejor que nadie sino el agente, el empresario promotor del artista? A nosotros nos hace mucha falta ese agente, quien te indica lo que te conviene y te promueve, teniendo en cuenta tu individualidad artística».

MÉTODOS BUROCRÁTICOS, LA CRÍTICA Y OTROS PROBLEMAS

—¿Y de qué otras cosas carecemos según tu opinión? ¿Cuáles son los problemas que debemos resolver y qué deficiencias superar para el avance del arte lírico? Y no pienso sólo en la promoción internacional sino 24 también en lo interno.

—En realidad, son varios los problemas. Pero, para hablar sólo de algunos, tenemos una notable deficiencia en cuanto a repertorios. Hay escasez de partituras, libros y discos, y, además, de buenos repertoristas, un elemento clave en la preparación de los cantantes, lo cual nos limita mucho, sobre todo en el campo internacional.

«También entorpecen el trabajo los procesos administrativo-burocráticos, que chocan a menudo con los intereses puramente artísticos, y hasta con los económicos. Ejemplos podrían señalarse muchos, como las demoras en tramitar visas de viaje. A mí me sucedió el año pasado no poder cantar una *Aida* en Canadá por este motivo. Esta es una razón adicional para la necesidad del agente que se ocupe de estos trámites.

*Otra insuficiencia que yo veo está relacionada con la crítica

en los medios masivos de comunicación. El objetivo de la crítica debe ser analizar el hecho artístico y ofrecer soluciones con un sentido constructivo, no el de destruir o aplastar al artista, como, lamentablemente, se hace en ocasiones; pero la crítica tampoco está para *pasar la mano* y hacer apología, y esto también lo vemos a menudo.

«La mayoría de las críticas que uno lee se quedan en generalidades del tipo *tulano estuvo bien o no estuvo como de costumbre*, etc. Me parece que esto, en definitiva, no nos dice nada ni a los artistas ni al público. Hay que ser profundo y, al mismo tiempo, minucioso; ir a lo particular, a la emisión vocal, la expresión artística, el empleo eficiente o no de la técnica por el intérprete: eso es lo que ayuda al cantante y educa el gusto del espectador».

—¿Y el *divismo*, no nos hace también un poco de daño?

—El divismo es lo sublime, lo perfecto, pero ello sólo vale cuando uno se proyecta en la escena, como artista; fuera de esto, en la realidad, no puede haber divismo: nadie es absolutamente perfecto ni divino, aunque se luche siempre por alcanzar la perfección en el arte... y en la vida.

Todos recordamos, hace aún muy poco, a una bella jovencita que interpretaba la música y los ritmos de su tierra natal junto a sus hermanos y su madre, e igualmente los de Cuba, su patria nueva y definitiva. Pero he aquí que la artista, más madura aunque siempre joven, consciente de su voz privilegiada, se nos convierte de pronto en la soprano Linda Mirabal, nacida en verdad para la gran escena, para la ópera, aún cuando —me dice— «tampoco dejo de comprender la importancia de otras formas de la música cantada, como el concierto».

—¿Significa esto que ya te dedicarás plenamente a lo lírico, a la ópera?

—A partir del momento en que mi voz comenzó a desarrollarse con esta nueva proyección, yo empiezo a sentirme más realizada como cantante lírica... Es cierto que hace ya un tiempo no interpreto música popular. Y no es que haya dejado de gustarme, o que no la aprecie igual que antes; pero la verdad es que no pienso por ahora volver a lo popular, sino dedicarme enteramente a la ópera.

—Pero la ópera tiene un diapasón muy amplio en cuanto a estilos, autores y carácter nacional. ¿Cuáles son tus preferencias?

—Hay óperas que a mí me gusta oír o ver en escena y otras que, además, me gustan para cantarlas, porque no todas se ajustan a mi voz o temperamento. Lo mismo sucede con los autores. Por ejemplo, me gusta mucho Mozart, pero yo sé que no puedo cantarlo por ahora, aunque me encantaría hacerlo. Aquí se manifiestan las dificultades de los diferentes estilos y la carencia que te decía de buenos repertoristas. Ahora yo estoy, precisamente, estudiando esto: el estilo de Mozart, Wagner...

«En cuanto a óperas... bueno, hay muchas que me gustan especialmente: *Otello*, *Tosca*... Sin embargo, no me llevo muy bien con Puccini; creo que va y viene mucho de un lado a otro —en una especie de oleaje—: es que yo soy Capricornio, y a los nacidos bajo este signo nos gustan las cosas estables. Será tal vez por eso que prefiero a Verdi».

Mas la carrera operística de Linda apenas está comenzando, y es natural que la mayoría de sus preferencias estén aún por realizarse en la escena. De todos modos, al insistir en el tema, ella precisa:

—Mis óperas, mis personajes favoritos son dos: *Aida* y *Carmen*. Ya hice la primera, así que sólo me falta la *Carmen*.

Pienso por un instante en la Aida de Linda —auténtica princesa etíope sobre el escenario— cantada por ella espléndidamente en el pasado Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana, y vuelvo a indagar por la sensual cigarrera gitana que aún no ha encarnado.

—A pesar de que la *Carmen* la hacen casi siempre las mezzos, también es frecuente, como tú sabes, que la cante una soprano de mi cuerda, y ese es mi otro gran deseo ahora.

Volvemos a comentar sobre el carácter de su voz y ella me cuenta que en Europa muchos la consideran... una dramática. Esa es la opinión de la propia Monserrat Caballé y de otros especialistas en España, donde nuestra cantante interpretó algunas arias para la cuerda de dramática.

Entran en el patio, desde la sala donde transcurre un concierto vespertino, algunos colegas de la artista, y nos saludamos. Han pasado cerca de dos horas sin casi darnos cuenta; ella debe marcharse y yo le aseguro que sólo me faltan una o dos preguntas para terminar.

—Se sabe que hay cantantes de ópera (creo que una minoría) que salen a escena, sobre todo, a cantar y le conceden a la actuación un papel más bien secundario. ¿Cuál es tu opinión acerca de esto?

—Considero que en la ópera, que es teatro cantado, debe haber una integración de canto y actuación dramática. Lo importante, en definitiva, es transmitir al público la emoción y las ideas contenidas en la obra que se interpreta, y creo que esto sólo se puede lograr haciendo bien las dos cosas, de una manera integral, orgánica.

Muy vinculado con lo anterior —le digo— está la relación entre la técnica y la expresión en el acto puro de cantar, aun cuando se trate, por ejemplo, de hacerlo en concierto...

—Sobre esto también tengo un criterio de integralidad. Sin duda, es imprescindible tener una buena técnica —seguridad en la emisión, buena dicción, muchas cosas—, pero esto debe ir acompañado por lo emotivo, por la expresión artística. Creo que es un prejuicio creer que los cantantes muy técnicos son también muy fríos, porque esto no es así necesariamente... Lo ideal, siempre, será una conjunción de ambas cosas.

Aún nos quedan algunos minutos que aprovechamos para hablar de proyectos y viajes. Por delante está la posibilidad de cantar Aida y Carmen —sus dos favoritas— en Viena, y ella me cuenta a propósito una anécdota de la capital austriaca.

—Al llegar allí por primera vez, yo iba temblando, y así hice las audiciones. Cuando terminé de cantar, oigo un *cuchicheo* y luego me preguntan de pronto: «¿Usted podría quedarse en Viena por uno o dos años?». Yo pensé que sería para perfeccionar la técnica o algo así; pero luego me aclararon que era para cantar.

La soprano Linda Mirabal, vencedora de los valores individuales del artista, también sabe apreciar las bondades de lo colectivo.

—La generación mía —me dice— es más amable que otras anteriores. Hay en ella más solidaridad, ayuda mutua y unidad de criterios artísticos. Creo que no hay espacio para la rivalidad en este mundo nuestro socialista, el del hombre nuevo que estamos creando ●

UNA TRAVESIA SIN TEMPESTADES NI NAUFRAGIOS

Margarita Mateo

... el príncipe sombrío, el tiburón. Un peso, un terror que tiene la fuerza elegante para no caer. Príncipe sombrío, dueño de la diagonal intermedia, se acerca a la superficie y refleja como la plata. Se hunde y cae en lo sombrío de las profundidades y reaparece. Su presencia es única, no admite rectificaciones. Su presencia es siempre un primer plano y trae la muerte.

Oppiano Licario

El viaje nocturno por mar, la larga travesía marina en medio de las tinieblas ha sido con frecuencia, motivo estructurador y núcleo sugerente para la creación artística, y en especial, para el texto literario. Especialmente prolífica ha sido la literatura caribeña de los últimos años en la utilización del motivo del viaje para acceder a los más variados contenidos ideotemáticos. Es conocido, por otra parte, que la idea de la travesía nocturna por mar se caracteriza por la complejidad de su simbolismo, lo cual no impide, sin embargo, que haya sido considerada, en términos generales como un «equivalente al viaje a los infiernos»,¹ una suerte de descenso al mundo de las tinieblas. Es precisamente esta noción del viaje nocturno la que aparece retomada en la última obra estrenada de Carmen Duarte (*La Habana*, 1959), quien, en sus anteriores obras presentadas —*Carolina de Alto Songo* (1987), *La plaga* (1988)— había concedido también especial valor a la idea del desplazamiento espacial.

En *¿Cuánto me das, marinero?* las páginas iniciales del texto remiten a la noción de lo demoníaco e infernal, en tanto Ana —el más joven de los dos únicos personajes de la obra— concibe su travesía marina, en

efecto, como un largo viaje hacia las tinieblas y la muerte. La oscuridad —aprovechada como una de las principales claves de la atmósfera sombría obtenida en la puesta en escena—, reafirmará el peculiar carácter de ese recorrido, marcado por el signo de lo infernal. No es casual, entonces, que la aparición de Celina en el mar —la vieja que salva a la muchacha subiéndola en su bote— sea confundida con el príncipe sombrío de los mares, el tiburón, cuya «presencia es siempre un primer plano y trae la muerte».²

«¿Usted me llevará al infierno o al paraíso?» es una de las primeras preguntas que hace Ana a Celina, identificada ahora por ella como el ser que guía las almas hacia el reino de la oscuridad:

ANA. (...) Siempre pensé que Caronte era una calavera montada en su bote, que llevaba las almas hacia el más allá, nunca pensé que fuera una vieja.

De este modo ha comenzado la caracterización del personaje de Celina, en estrecha vinculación con la idea de la muerte, de lo infernal, lo cual se verá reafirmado más adelante por la ubicación temporal del personaje en un mundo perteneciente al pasado, rechazado socialmente y que, sin embargo, ha resurgido a través de una nueva variante encarnada en Ana. La referencia al mito de Caronte será retomada al nivel de la estructura argumental cuando Celina, efectivamente, funja como el guía de Ana hacia una zona espacial de muerte y sombras. En una instancia similar funcionará posteriormente la identificación de Celina

¹ Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor, 1969, p. 474.

² Lezama José: *Oppiano Licario*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 239.



Arthur K. Meyer

con una sacerdotisa mexicana, cuya función será preparar a la víctima -Ana- para el sacrificio que debe consumarse.

El conflicto generacional, uno de los principales ejes de la obra, es presentado así desde una perspectiva fundamental: tanto Celina como Ana hallaron su sustento vital en un mundo marcado negativamente y cuestionado en una perspectiva de futuro. Fuera de esto, las contradicciones entre dos representantes de diferentes generaciones son tratadas con una amplia gama de matices y niveles de sugerencias que permiten a la autora escapar de los recursos manidos y lugares comunes que han solido caracterizar el tratamiento de esta temática:

Pocas veces he visto en la escena cubana -pletórica del consabido conflicto generacional, destacado en disímiles espacios, familia, escuela, centros laborales urbanos y rurales-, una concepción de los personajes tan alejada del maniqueísmo habitual (generalmente personajes portadores de ideas del presente, marcados positivamente) o de la forzada conciliación final a partir de un mutuo propósito optimista de reunir intereses y experiencias para la fabricación de una utopía, en medio de un permanente *debe ser* -handicap para cualquier auténtica desnudez espiritual del sujeto, del individuo.³

Las oposiciones entre los dos personajes abarcan, entonces, un amplio campo semántico bajo el cual subyace, como se ha dicho, la identidad. Entre los principales pares de opuestos que se mueven en torno a la noción tradicional viejo/joven puede advertirse el contrapunto entre realidad y fantasía, racionalismo e irracionalismo, espiritualidad y materialidad, fantasía y sentido práctico, y, desde luego, la oposición básica vida/muerte, que se mueve a nivel de la estructura profunda del texto. Conviene detenerse, entonces, en esta última oposición, la más relevante a mi juicio en *¿Cuánto me das, marinero?*

El conflicto entre la lucha por la vida o la renuncia a ella a través de la muerte voluntaria -elegida- es una de las formas que adopta ese dualismo:

CELINA. (...) tengo el derecho de hacer con mi vida lo que me plazca, es lo único que verdaderamente puede decidir el ser humano. ¿Tú escogiste a tus padres, escogiste el lugar en que nacerías, escogiste tu raza, tu nombre? Lo menos que puedes hacer es escoger tu muerte.

Poco antes, sin embargo, Celina ha caído del bote y le ha suplicado a Ana que la saque del agua. No es casual que, en ese momento, a través de un breve pero eficaz juego intertextual, se mencione el texto de la canción que da título a la obra -"¿Cuánto me das, marinero,/ por que te saque del agua?"-. A partir de la respuesta dada implícitamente por la conducta de los personajes a esta pregunta se ponen de manifiesto dos nociones básicas: Celina le ha cobrado la muerte a Ana, mientras que esta ahora le cobra la vida a Celina.

Las opciones de los personajes ante la disyuntiva vida/muerte -ancestral dualismo de la existencia humana- irá complementando su caracterización, pues a partir de aquí se devela el cúmulo de angustias que ha llevado a ambas mujeres a la situación límite en la cual optan por la renuncia de todo lo vivido. La expresión de este conflicto será especialmente dramática en el caso de Celina. La presencia de Ana en su bote -quien la ayuda a remar- le permite arribar, por fin, al mar de pargos -espacio utópico, semantizado positivamente-, última quimera y asidero a la vida del personaje, sólo para comprobar que ese mar ya no existe. Son los tiburones -quienes aparecen como un terror o un viejo pánico al principio de la obra-, los que han desintegrado ese espacio ilusorio creado por Celina en su imaginación para poder vivir:

CELINA. Ese era mi mar de pargos que ahora está infectado de tiburones que tienen todavía en su boca la sangre tibia de los más lindos seres del mar.

Es entonces cuando se produce el principal cambio de signos de vida o muerte entre los personajes. Ahora es Ana quien impide la muerte a Celina y rechaza la opción de ser devoradas por los tiburones, representantes de lo infernal. A partir de aquí tiene lugar la principal transformación de los personajes. En primer término, a través del reconocimiento de una solidaridad en su sentido más desinteresado -"te quiero, Celina, te

³ Loyola, Guillermo: "Notas al programa de *¿Cuánto me das, marinero?*" noviembre de 1989.

tablas

Libreto No. 26



¿CUANTO ME DAS MARINERO?
de Carmen Duarte



CARMEN DUARTE (Ciudad de La Habana, 1959). Licenciada en Artes Escénicas —especialidad de Dramaturgia—, en el Instituto Superior de Arte (1982). Trabajó como asesora teatral en el grupo Pinos Nuevos de la Isla de la Juventud. Actualmente es especialista de teatro de la Asociación Hermanos Saíz. Dirige el proyecto Luminar, que radica en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha escrito *Paloma* (1982), *La juguetería* (1983), *Presidio de un sueño* (1983), *Carolina de Alto Songo* (1987), *La plaga* (1988), *Dios sobre la acera* (1989) y *Stradivarius* (1989), en proceso de montaje por Luminar.

PERSONAJES:

ANA

CELINA

La obra se desarrolla en Cuba durante 1989.

(De noche, el mar, la luna logra iluminar algo que se mueve lentamente en el océano, algo que se desliza, de repente este movimiento se torna convulso y cada vez más convulso, la luz siempre ganando en nitidez deja ver a una persona que está en medio de las aguas).

ANA. ¡Al fin voy a morirme!. ¡Al fin! *(Una luz pobre se enciende y avanza hacia Ana, sin que esta se de cuenta)*. Una zambullida, un buche de sal y vendrá la paz que enfriará mis tendones. No tendré que mirar más a esa gente de mierda. ¡Mierda!. ¡Todos no son más que una mierda!. Me muero bien lejos de ustedes: queridos odiosos. *(La luz está cerca de Ana; resulta ser la luz de un bote, Ana se horroriza)*. ¡Un tiburón!. Nunca he podido librarme de las fieras. ¡Un tiburón!. ¡Auxilio!

(La persona que está en el bote extiende sus manos a Ana, esta las toma y con mucho esfuerzo de los dos personajes, Ana logra subir al bote y cae desmayada en el mismo. Quien viene en el bote se quita el sombrero y la luz cae de lleno sobre una mujer vieja que está muy sorprendida frente a Ana y jadea por el esfuerzo de subirla).

CELINA ¡Ahora qué rayos hago yo con esta cosa!. *(Se acerca a Ana y la observa con detenimiento)*. ¡Menos mal que no está muerta!. ¡Porque si tengo que cargar con un muerto en el bote! Ya no se encuentra tranquilidad ni en el mar. ¿Qué haría esta muchacha aquí?. Estamos cerca de la orilla. ¿Se habrá caído de algún bote? ¿Pero dónde está el bote? ¿La habrán tirado de algún barco? ¿La querrán matar?. Esta chiquita está en el agua para echar a perder mi noche, yo que mañana me iba a comer un pargo así de grande *(marca el tamaño con las manos)* no, así, más grande todavía! y me lo iba a comer yo sola, no hay nada que me guste más que el pargo. Antes era tan bueno venir a pescar. ¡Ay mi motorcito de la lancha! ahora hay que remar y remar, nadie me vende un motor barato y si uno no sale lejos, no puede pescar pargos, tiene

que conformarse con freir plateados, si, plateados, lo que le sirve de carnada a otra gente es lo que yo como. ¡Cuánto tiempo hace que no veo un parguito, aunque sea así! *(marca con las manos)*. Y sin embargo veo a esta niña en el agua, y ahora tengo que llevarla hasta la orilla y gastar mis fuerzas remando no por los pargos, sino por humanidad. ¡Con tal de que no me enreden en ningún problema! Yo siempre he sido tan idiota. *(Rema)*. ¡Paso al bote salvavidas!, ¡a la ambulancia del mar!, ¡paso a un ahogado grave!. ¡¿Qué por qué no tiene sirena?! Porque no la venden, como tampoco venden motores baratos, ni pilas de radio, es como si la energía del planeta se hubiera agotado. ¡Ay, mi radiocito Juvenil!, mi única compañía en medio de la pesca, si no hay pilas no hay radio. ¡Paso al bote que lleva a un moribundo!, ¡a alguien que se muere yo no sé de qué!, ¡cuánto tráfico hay en este mar!. Ahí viene una nube de plateados, cuidado que chocamos.

ANA. ¡Un tiburón!

CELINA. ¿Un tiburón?

ANA. ¡Un tiburón! *(se incorpora con dificultad)*.

CELINA. Ojalá hubiese aquí un tiburón. Un buen bistec de tiburón, pero ni hay tiburones, ni yo tengo fuerzas, ni nunca la tuve, para cazar a un tiburón. ¿Te sientes mejor?

ANA. Tengo frío.

CELINA. No tengo nada con que te puedas tapar.

ANA. Pero yo tengo frío.

CELINA. *(Algo incómoda, busca un pomito y se lo da a Ana)*. ¡Un poquito nada más!. Este me tiene que durar hasta el mes que viene.

ANA. *(Bebe)*. ¿Ud. me llevará al infierno o al paraíso?

CELINA. *(Para de remar y le quita el pomito)*. ¿Tan rápido se te subió a la cabeza?

ANA. Si no se puede preguntar no pregunto. Es que me sorprende tener conciencia después de la muerte.

CELINA. ¿Después de la muerte? ¿Yo me habré muerto?

ANA. No. La que se murió fui yo. Siempre pensé que Caronte era una calavera montada en su bote, que llevaba las almas al más allá, nunca pensé que fuera una vieja.

CELINA. ¿Cómo es eso de vieja?

ANA. Entonces, ¿viejo?

CELINA. Ni vieja y mucho menos viejo.

ANA. Si no adivino lo que usted es, ¿iré al infierno?

CELINA. ¡El infierno eres tú, muchacha!

ANA. Hace mucho tiempo que lo lei: el infierno somos nosotros mismos.

CELINA. ¡Vete al diablo!

ANA. ¡No, por favor! Dame otra oportunidad, no me mandes al diablo. No podría resistir ver al diablo en persona. Creo que es mejor estar viva que muerta.

CELINA. ¡Por supuesto que es mejor estar viva!

ANA. ¿Todavía me esperan cosas más terribles que esta?

CELINA. Es que tú no estás muerta.

ANA. ¿Cuántas veces hay que morirse?

CELINA. Por supuesto que una.

ANA. ¿Y yo no estoy muerta?

CELINA. Hace un momento que te subí a mi bote.

ANA. Pero si un tiburón me comió y además me ahogué.

CELINA. Estás viva.

ANA. ¿Viva?

CELINA. Sí.

ANA. ¿Y cómo?

CELINA. Por obra y gracia del espíritu santo que fue quien te puso en mi camino.

ANA. ¿Y qué hace una vieja en medio del océano y de noche?

CELINA. Mi nombre es Celina. Soy una ama de casa, como tantas otras, que sale a buscar la comida de la familia.

ANA. ¿Su familia vive de su pesca?

CELINA. Sí.

ANA. ¿Cómo pesca usted?

CELINA. Con una vara y un anzuelo.

ANA. ¡Qué primitivo! ¿La muerte será un salto en el tiempo? Seguro que caí, por lo menos... en el matriarcado.

CELINA. Estamos en 1989, flotando sobre aguas cubanas y te acabo de salvar de morir ahogada.

ANA. ¡Ah, sí? ¿Con qué derecho me ha sacado del agua?

CELINA. Bueno, es que yo te vi...

ANA. Todas las viejas se meten en las vidas ajenas. ¿Tú sabes lo que has hecho, vieja?

(*Celina continúa remando*).

ANA. Llevo más de un mes llenándome de valor, pensando bien cada detalle, nada me podía fallar. Te metes en el mar, Ana, caminas, nadas y nadás, hasta que las fuerzas no te den más y te ahogas; si lo haces de noche, nadie te podrá ver, nadie te podrá salvar. Tendrás una muerte digna, como Alfonsina Storni.

CELINA. Eso está bien para Alfonsina Storni que era poetisa y estaba enferma.

ANA. Yo también soy poeta. ¿Usted conoce a Alfonsina Storni?

CELINA. He leído algo.

ANA. ¡Y usted pesca y lee?

CELINA. Entre otras cosas.

ANA. De todas formas ha sido un crimen que echara a perder mi suicidio.

CELINA. Ya estamos casi en la orilla, cuando te bajas tendrás tiempo de pensar y decidir si vale la pena suicidarse.

ANA. ¿¡Ya estamos en la orilla?! ¡Esto no puede ser! (*Le arrebató un remo a Celina y amenaza golpearla con el madero*). No pare hasta alta mar. (*Celina la mira extrañada*) Si no regresa le voy a dar... y duro.

CELINA. Con un remo sólo es muy difícil que regresemos. Además, eres muy desconsiderada. ¿Tú piensas que una persona mayor no se cansa? ¿que sólo tú tienes derecho a extenuarte en la vida? Los jóvenes se figuran que se lo merecen todo, por eso están como tú; en medio del mar fastidiándole la vida a uno. Así que si quieres regresar, rema, que yo te voy a enseñar dónde es que se pescan los mejores pargos.

ANA. Yo no quiero pargos. Yo lo que quiero es morirme (*Le da el remo a Celina*).

CELINA. El bote es mío, si quieres ir a morirte a alta mar déjame por lo menos, cobrarte algo. Me llevas hasta donde están los pargos y ahí mismo te tiras que yo no te voy a salvar otra vez.

(*Ana cambia de lugar con Celina y rema*)

ANA. Primera vez que vendo mi fuerza física.

CELINA. Es tan bueno tener criados.

ANA. (*Deja de remar*) Nunca he sido criada de nadie.

CELINA. No dejes de remar, mira esto como una nueva experiencia.

ANA. ¿Para qué quiero yo tener esta experiencia?

CELINA. ¿Tú no eres poetisa? Los poetas deben experimentar en carne propia todos los sufrimientos del mundo. Deben ver, cada día, cosas nuevas.

ANA. Con lo que he visto ya tengo para morir-me, así que si veo más...

CELINA. Te morirás con mayor convicción de que vivir no vale la pena. ¿Cuál es tu nombre?

ANA. Ana.

CELINA. Rema, Anita, no por mí, si no por llevarte a ti misma y así no te sentirás como una criada, siéntete más bien, como un motor barato.

ANA. ¿Cómo qué?

CELINA. Si tuviéramos un motor barato no tendríamos que remar.

ANA. ¿Por qué barato? ¿Eso es una marca?

CELINA. El dinero escasea.

ANA. Te preocupa el dinero.

CELINA. ¿Y a quién no?

ANA. Podría pagarte para que remes tú.

CELINA. ¿Llevas dinero contigo?

ANA. Cincuenta pesos.

CELINA. Deja verlos. (*Ana le muestra el dinero*). ¡Qué pena! Yo no tengo fuerzas para llegar hasta los pargos. Pero si te vas a morir, ¿para qué quieres el dinero? Puedes dejármelo.

ANA. Se va conmigo al fondo del mar.

CELINA. Si remo hasta allí, me muero y yo no me muero ni por dinero.

ANA. (*Rema*). No sé que le encuentras a vivir así como vives.

CELINA. ¿Cómo vivo?

ANA. Vieja, remando y pescando.

CELINA. ¿Cómo ajena al mundo, no?

ANA. Con una vida miserable.

CELINA. ¿Y cómo has vivido tú?

ANA. Tuve años buenos que ahora sé que fueron pura mierda. Pero hubo de todo: buena familia, amigos, yates, langostas.

CELINA. ¿Langostas? ¿Dijiste langostas? ¡Qué delicia!

ANA. ¿Te gustan mucho? Nadie paraba de comer langosta en todo el día. Si me vieran en este bote, no, seguro que no me mirarian.

CELINA. ¿Qué tiene mi bote? Es un buen bote.

ANA. No es un yate.

CELINA. Y en el yate iba el príncipe azul.

ANA. Muchos maridos, si señor. Me encanta decir esa palabra: marido, es rica, sonora. Pero los maridos no sirven para nada, en cuanto la familia cae, tronada, se van. Y los amigos, peor, ni te miran en la calle.

CELINA. Y por eso quieres morirte.

ANA. ¿Cómo puedes pensar que yo sea una persona tan simple?

CELINA. Simple no. Eres joven.

ANA. Tú quieres enterarte de todo para contarlo por ahí.

CELINA. ¿Contarlo, a los peces?

ANA. Como si nunca salieras del agua.

CELINA. Bueno, cualquier día me salen escamas. Y además, empezaré a caminar de cabeza.

ANA. ¿De cabeza?

CELINA. ¿No ves que ejercito mucho los brazos y poco las piernas? Terminaré por usar los brazos como piernas.

ANA. ¡Me aturdes! No has parado de hablar desde que monté en este bote y siempre diciendo boberías y boberías.

CELINA. Me callo por respeto a que voy hacia tu tumba.

ANA. ¡Ni una palabra más! (*Se incorpora*) Me tiro aquí mismo.

CELINA. (Aguanta a Ana). No. ¿Y mis pargos?

(Las dos mujeres torcejean y en medio de la lucha, Celina cae al agua).

CELINA. ¡Súbeme! Yo no puedo sola.

ANA. ¿No estás en el Círculo de abuelos?

CELINA. ¡Qué círculo ni que ocho cuartos! ¡Súbeme!

ANA. Te conviene hacer un poco de ejercicio.

CELINA. Se me están acabando las fuerzas. Cuando te llegue la hora final tendrás una víctima, sobre tu conciencia.

ANA. (Cantá) ¿Cuánto me das marinero, cuánto me das marinero, porque te saque del agua...?

CELINA. Lo que tú quieras.

ANA. ¿No sería mejor que yo me tirara aquí y así nos morimos las dos?

CELINA. Dije que te doy lo que tú quieras.

ANA. Te subo si remas.

CELINA. Eres una asesina. Súbeme que remaré.

(Ana ayuda a Celina a subir al bote. Celina tiembla)

ANA. ¿Qué, ahora te vas a morir de frío?

CELINA. Estoy muy mal. Seguro que cojo pulmonía. (Toma su pomito y bebe).

ANA. Los viejos siempre piensan en enfermarse.

CELINA. Es que nos enfermamos más. (Tose intensamente)

ANA. Ha sido una desgracia el haberme encontrado contigo. Voy a remar, no por ti, si no por todos esos niños que mantienes.

CELINA. ¿Qué niños?

ANA. La familia que vive de tu pesca.

CELINA. Mi familia no son niños.

ANA. ¿Son más viejos que tú?

(Celina toma una cesta del bote y se la muestra a Ana)

ANA. ¿Un perro?

CELINA. Mi perrita Violeta.

ANA. Está muy chiquita.

CELINA. Pero ya come pescado.

ANA. Y tú tan vieja, pasas tanto trabajo pescando para un perro.

CELINA. Es mi familia.

ANA. ¿Cómo tú familia?

CELINA. Maricuita se casó con un ruso. Ñeñé encontró trabajo en Moa. El viejo me dejó por una pelirroja y José, mi primer hijo, murió en Angola, que en gloria esté. Era un niño del Servicio Militar.

ANA. Menos mal que ya terminó la guerra.

CELINA. Adoro la paz, pero ya mi hijo está muerto. ¿Has tenido hijos?

ANA. No.

CELINA. Ni los tengas, se sufre mucho.

ANA. Los hijos únicos sí que sufrimos, por eso yo quiero tener por lo menos cuatro niños.

CELINA. Cada cual con su condena. (Tose)

ANA. Tienes mejor cara.

CELINA. Ya me estoy calentando. Esta vez no me voy a enfermar. Así que cuatro niños. Uno siempre piensa que va a tener niños, pero los niños se van inflando y se convierten en hombres. Ayer besabas una patuca así (marca con las manos) y hoy es una pata así, metida dentro de una bota, con peste y con voluntad para irse a donde se le antoje.

ANA. ¿A dónde se le antoje? ¿Quién va a donde se le antoje?

Si la gente tiene que trabajar y padecer. Hay que tener mucha valentía para ser libre y no someterse a un trabajo donde se llenan planillas y más planillas, donde tienes que ver a personas que no resuelven ni lo más simple. Quien tenga un espíritu poético no puede trabajar, porque nadie tiene sensibilidad para respetar su condición de poeta: lo consideran anormal, en el mejor de los casos. Por eso yo no trabajo ni voy a trabajar nunca, quiero todas las horas del día para escribir, yo sí voy a ir a donde se me antoje. Y si no te gusta lo que te digo, vieja, te bajas del bote porque tú también me estás explotando, obligándome a remar, tú tampoco me dejas saborear la poesía, extasiarme durante las últimas horas que me quedan de vida. Eres tan monstruosa como el resto del mundo, como esos que dicen que no soy poeta y hablan de mí, bajito, después que paso, pero yo tengo un oído infinito y sé exactamente lo que dicen y lo que decían cuando a mí se me respetaba por ser la hija de quien era, cuando yo publicaba poemas en las revistas y ellos se reunían para despedazar mi obra y comentar sobre las ventajas que daba tener un padre como el mío. Siempre lo supe todo. Pero yo sé que soy muy poeta. ¡Nunca van a lograr que yo trabaje, vieja! ¡Nunca! Pasaré toda mi vida, escribiendo poesía y viajando y tirando fotos.

CELINA. Menos mal que tienes quien te mantenga.

ANA. No puedes entender nada, no eres artista.

CELINA. No soy artista, pero lo entiendo todo. Yo no soy de la tuya, sino de la otra burguesía, la anterior a 1959.

ANA. ¿Ahora los artistas somos burgueses?

CELINA. No hablo de los artistas, sino de tu familia, la que come langosta y pasea en yate.

ANA. Comía y paseaba, todo se acabó hace un año.

CELINA. Pensándolo bien, ustedes no son una burguesía, son más bien una nueva casta noble, porque realmente no tienen capital, solo tienen privilegios que heredan de generación en generación.

ANA. ¡Ay, se me partió una uña con este maldito remo!

CELINA. Eso es lo penúltimo que se pierde.

ANA. ¿Cómo lo penúltimo?

CELINA. Sí, porque lo último que se pierden son los dientes.

ANA. No quiero que me hables de esas cosas.

CELINA. Te cogerá todo de sorpresa.

ANA. ¿Por qué insistes en ser tan macabra, vieja?

CELINA. No quiero que me digas más, vieja. Nunca me he podido conformar con perder mis dientes.

ANA. Eso no le tiene que pasar a todo el mundo.

CELINA. Claro que no. Pero los que vivimos bien un día, tenemos una disposición especial para que se nos rompa el cuerpo. Bueno, el cuerpo se le debe romper a todo el mundo, sólo que nosotros le damos mayor importancia.

ANA. A mí no se me va a romper ningún cuerpo.

CELINA. Será que yo estoy medio loca. Sí, seguro. Lo mejor es no fijarse mucho en el cuerpo de uno. Así que no protestes más cuando se te rompa otra uña.

ANA. No se me va a romper ninguna uña. (Se le resbala el remo y se le parte otra uña). ¡Mi uña, se me rompió! ¡Vieja de mal agüero! Todo lo estropeas, yo que en secreto iba a sacrificar mi cuerpo al mar para que mi familia volviera a ser feliz. Y por culpa tuya estoy viva y cada vez más aterrorizada, porque ¿sabes?, no quisiera parecerme a ti, ni siquiera dentro de cuarenta años.

CELINA. ¿Cómo es eso de sacrificarte?

ANA. Sí. Como los antiguos sacrificaban a una joven para que fuera buena la cosecha del año, así iba a morir yo por el bienestar de mi familia.

CELINA. Los tiempos, realmente, cambian bien poco. Pero los antiguos sacrificaban vírgenes vestidas de blanco. Tu vestido es negro y por ti misma supe...

ANA. No creas que los tiempos cambian tan poco. Lo que vale es el hecho.

CELINA. Estoy empezando a creer que tienes talento poético. Todo me suena como a leyenda.

ANA. Soy una princesa mejicana muerta hace mil años, cada vez que vuelvo a nacer, mi sacrificio debe consumarse.

CELINA. ¡Ahora lo entiendo todo! ¡Cuánta felicidad! ¡Por eso te conocí! Yo soy la sacerdotisa mejicana que siempre se encuentra contigo, para prepararte antes del sacrificio.

ANA. Es cierto, ahora puedo recordarlo mejor.

CELINA. (Toma una sogá). Esta sogá se convertirá en la serpiente que debe andar por todo tu cuerpo antes de la hora final.

(Celina enreda la sogá en el cuerpo de Ana y la amarra).

ANA. ¡Pero me has amarrado!

CELINA. Estás demasiado loca para andar suelta.

ANA. ¡Traición! No puedes ni siquiera respetar las ideas ajenas.

CELINA. (Coge los remos). Ya no queda casi nada para llegar hasta los pargos.

ANA. Idiota. Por eso tu marido te dejó por la pelirroja, porque no te soportaba. Por eso tus hijos se fueron, y el que murió debe de estar feliz porque no tiene ni que escribirte, ni que recibir tus cartas. Estás llena de arrugas y sin dientes porque eres mala. Vieja. Bruja.

(De repente Celina se levanta)

CELINA. ¿Dónde están los pargos? Este es el lugar de los pargos! No los veo. (Trata de ver ayudándose con su tarol). ¡Tiburones! ¡Mira como se pasean los tiburones con las panzas llenas de pargos! ¡Se los han comido! ¡Siempre alguien llega primero que uno! ¡No resisto más la vida! ¡Esto es lo último! (Se quita alguna ropa). ¡Ahora me van a tener que comer a mí, malditos bichos!

ANA. ¡No Celina, por favor, no te tires! No me dejes sola con los tiburones.

CELINA. ¿No te querías morir? Pues, muérete.

ANA. Tú eres el mejor ser que he conocido en mi vida, eres muy buena. Te agradezco mucho que me hayas recogido en alta mar. Te pareces a mi

abuelita, la que me crió. Perdóname todos los insultos que te he hecho. Te quiero Celina, te quiero.

CELINA. Logré vivir pensando, que en ese lugar, donde yo no podía llegar, había un lindo mar de pargos, pargos de todos los tamaños, pargos, esperando a que yo llegara para pescarlos, tal como yo los vi y pesqué cuando era muy joven, recién casada y venía aquí con mi lienzo a pintar las olas del mar con sus gaviotas volando. Mi esposo, tan joven, pescaba para regalar los pargos a la familia, a los vecinos. Ese era mi mar de pargos que ahora está infectado de tiburones que tienen todavía en sus bocas la sangre tibia de los más lindos seres del mar. Es un crimen horrendo.

ANA. No puedes dejarme aquí amarrada.

CELINA. Por este lugar pasa mucha gente.

ANA. No quiero encontrarme con ninguna otra persona.

CELINA. No eres responsable, ni de ti misma. No puedo permitir que te mates.

ANA. ¿Y si no me encuentra nadie? La sed y el terror acabarán conmigo. ¡Qué muerte más horrible!

CELINA. Viniste aquí por propia voluntad, a morir.

ANA. Pero no de esta forma.

CELINA. Hace mucho rato que sé que no te quieres morir.

ANA. No me calumnies.

CELINA. Para ahogarte no necesitabas llegar hasta aquí, te hubieras tirado en cualquier lugar. Pero no, me acompañaste porque no sabes ni lo que quieres.

ANA. Todo lo que dije de la princesa mejicana, es una metáfora, un pretexto lindo que me creí, para poder tirarme al mar y me tiré. Ya lo he confesado todo. ¿No ves que estoy cuerda? Záfame.

CELINA. ¡Déjame en paz! ¡A mí qué más me da zafarte o no!

(Celina zafa a Ana y Ana se le tira y la sujeta duro)

ANA. No puedo verte despedazada por un tiburón.

CELINA. Déjate de melodrama, tengo el derecho de hacer con mi vida lo que me plazca, es lo único que verdaderamente puede decidir un ser humano. ¿Tú escogiste a tus padres, escogiste el lugar en que nacerías, escogiste tu raza, tu nombre? Lo menos que puedes hacer es escoger tu muerte. ¿No crees?

ANA. No quiero esa muerte para ti, como tampoco la quiero para mí.

CELINA. ¿Te sorprende que los papeles se puedan virar?

ANA. ¡Vámonos lejos de los tiburones! ¡Vámonos! *(Rema desesperadamente)*. Seguro que debe existir otro lugar donde haya pargos, tú verás.

CELINA. Ya me cansé de buscar lugares.

ANA. De todas formas no vale la pena permanecer aquí.

CELINA. No vale la pena permanecer en ningún lado.

ANA. Mi lugar se llama lejos. Quiero estar allá, lejos de aquí y cuando estoy allá, quiero estar lejos de allá. Pero no te quieras morir. Mira que no te voy a decir vieja, más nunca. Y además, siempre voy a estar contigo porque tengo terror de estar sola y te quiero de verdad.

CELINA. Sensaciones humanas.

ANA. ¡Esa es la palabra, humanas! Qué vocablo más significativo, más rico.

CELINA. Nunca dejarás de ser una poeta de palabras huecas.

ANA. ¿Por qué?

CELINA. Los poetas deben ser de sentimientos, las palabras vienen con el oficio. ¿Qué haces con palabras que no sientes?

ANA. Todas esas palabras las siento.

CELINA. ¿Es verdad que me quieres? Yo soy tan fea, ridícula y vieja.

ANA. No. Eres preciosa.

CELINA. Allá la gente que no piensa así. Dicen que estoy loca.

ANA. No te conocen.

CELINA. ¿Y a ti, te conocen?

ANA. Creo que no conocen a nadie.

CELINA. ¡Dame un remo que vamos a la orilla!

ANA. Entre las dos. A la orilla.

CELINA. Nunca dejaremos de hacer el mismo recorrido.

ANA. De la orilla al mar de pargos.

CELINA. Ese es nuestro pacto.

ANA. Siempre. De la orilla al mar de pargos.

CELINA. Mira, la luz de otro bote.

(Se escucha la canción. ¿Cuánto me das marinero?..)



Richard Asbury

quiero»-, y a la vez, por la asunción de una soledad que es cada vez más amenazadora -«siempre voy a estar contigo porque tengo terror de estar sola».

Sin embargo, esta reconciliación de opuestos, lograda por la resolución final del conflicto vida/muerte en un plano existencial, tendrá lugar en una zona marcada por la presencia de la muerte -mundo Celina: pasado, olvido, fracaso-, lo cual se concretará en el recorrido que a partir de entonces harán los personajes: de la orilla al mar de pargos, del mar de pargos a la orilla, en la repetición ininterrumpida de un ciclo estrictamente fijado.

Desde el punto de vista espacial la trayectoria cíclica reiterada -recreación del mito del eterno retorno- dará lugar a una ambivalencia que se resuelve en un nivel de profunda ironía: a pesar de su real apertura física, el espacio de los personajes asumirá todas las características de un espacio cerrado.

En una dirección similar se integra la silla de ruedas introducida por Silvia Caballero (La Habana, 1963) como uno de los motivos principales de la puesta en escena, en tanto, entre sus múltiples funciones, remite a una paradoja semejante: lo inválido, lo inmóvil, el estatismo, la imposibilidad de desplazamiento real sugieren también la nulidad del viaje en una oposición movilidad-inmovilismo que marca toda la obra. Es este uno de los sentidos que paradójicamente, sugiere la travesía en el montaje, pues en la medida en que sus personajes permanecen estáticos en un determinado plano -el social-, aunque hayan resuelto sus conflictos en el plano individual más inmediato, se muestran invariables, incólumes, sin posibilidades de un cambio integrador.

El afianzamiento en el pasado -resurgido en el presente con una nueva cara- es quien determina la imposibilidad del cambio -real desplazamiento- y la permanencia en un mundo-espacio cerrado. Solo la nueva opción que se introduce al final del texto, la luz de un barco iluminando las tinieblas podría apuntar hacia una ruptura en el ciclo de este viaje circular en la diagonal intermedia, y salvarlas del constante regreso a una utopía ya fragmentaria y desintegrada.

Uno de los principales méritos del texto de Carmen Duarte resulta de la soltura con que aborda problemas aún vigentes en nuestra sociedad actual, eludiendo una concepción

esquemática de los personajes y la reducción empobrecedora de sus conflictos. A ello contribuye el adecuado equilibrio que establece entre los reclamos más individuales de los personajes -compañía, comunicación, solidaridad- y su descalificación desde una perspectiva social.

El alto sentido de la teatralidad de la autora se revela en el carácter abierto de un texto que evita dirigir al receptor hacia ideas rigidamente establecidas de antemano. Sobre este aspecto se ha comentado:

... *¿Cuánto me das, marinero?* elude en su espacio y su estructuración dramáticas, cualquier tipo de percepción naturalista o de relación consecutiva de los hechos a partir de presupuestos lógicos, racionalistas, así como expresa una síntesis contemporaneidad-universalidad que le posibilita, al hacer referencias bien concretas a nuestro contexto, otorgarles una dimensión generalizadora.⁴

La puesta en escena de Silvia Caballero da fe de las posibilidades de re-creación que ofrece la obra en su concepción misma, y a la vez, de su imaginación para dirigir la escena. Uno de los aspectos más llamativos de su montaje del texto es el desdoblamiento de Celina en dos actrices, quienes funcionarán como complementarios, con lo que se enriquece notablemente el personaje. Esta dualidad -que no reafirma idénticos, ni contraponen polares-, permite, entre otros aspectos, un despliegue mayor de las posibilidades de la personalidad, a veces contradictoria, del personaje. Por otra parte, la representación acentúa algunos de los rasgos de un texto que "... haciendo interactuar el grotesco, la farsa, el humor, la ironía y la sátira, la comedia y la tragedia, y por tanto, el realismo, retoma la línea del teatro piñeriano. A Piñera le debe mucho la obra de Carmen Duarte, a él le debemos mucho los espectadores que aprendemos a reconocer lo más real que se oculta tras las cosas más absurdas".⁵

¿Cuánto me das, marinero? se convierte así en una interesante proposición artística que, sin dudas, exige de cada receptor una respuesta activa -una lectura cómplice, diría Cortázar- para arribar, sin tempestades ni naufragios, a su verdadera realización como hecho estético ●

⁴ Loyola, Guillermo: *op. cit.*,

⁵ Redonet, Salvador: "¿Cuánto le das marinero?". En *Tablas* 1/90.

RAZON Y LOCURA EN CHAILLOT

Rosa Ileana Boudet

La loca de Chaillot, obra póstuma de Jean Giraudoux, que es su carta de presentación en los escenarios del mundo, vuelve a la cartelera madrileña en ocasión del Festival de Otoño, dirigida por José Luis Alonso y decorada por Víctor María Cortezo, quienes la estrenaron en 1962. En Cuba, aunque la edición es de 1965, nunca se ha escenificado.

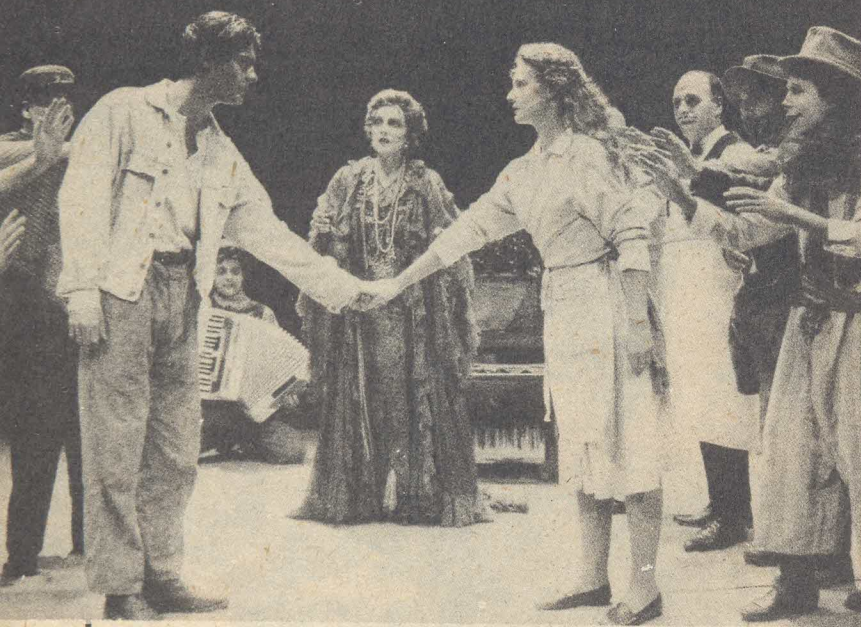
Mientras algunos textos envejecen de manera irremediable con el paso de los años, otros por el contrario, se recuperan e iluminan y llegan al espectador a través de profundas sugerencias. *La loca de Chaillot* es uno de ellos: nostalgia, predicción, fábula, arbitrariedad y también, alusiones directamente comprometidas que parecen sorprendentemente osadas. Pero todo ello está en la pieza magnífica del autor francés, escrita durante los convulsos años de la ocupación alemana y que después de su muerte estrenara Louis Jouvet en 1945. Asumir un montaje así es tener encima el peso de la memoria, la tradición, los homenajes. Por eso me doy perfecta cuenta de las razones por las que en 1962 *La loca...* de José Luis Alonso fue un suceso en el María Guerrero.

Al comienzo de los noventa pareciera que su destino podría ser otro, pero lejos de dismi-



● Amparo Rivelles en *La loca de Chaillot*.

La Loca de Chaillot



nuir su resonancia, conserva una radiante permanencia consistencial al texto (aligerado pero no actualizado) amplificado por su nivel de realización y porque Giraudoux pertenece a los visionarios que expresaron su vocación humanista y esperanzada con elementos irracionales, no pretendió un mensaje lineal y se afilió a un teatro comprometido a partir del rico acervo de la imaginación.

El vestuario y la decoración del desaparecido Cortezo —suggerentes y evocadores del París de posguerra con sus transparentes telas y desteñidas acuarelas— son un acierto. Es la atmósfera de Tolouse Lautrec enrarecida

por los tonos grises de telones, fachadas, techos y toldos del Café Chez Francis donde pareciera que va a brincar un arlequín azul de Picasso. La amorosa artesanía de las ropas (sobre todo de las «locas»), hechas con cuidado esmerado, es un logro en las que sólo lamento cierta ausencia de pátina, esas formidables texturas y desgastes que eran tan del gusto de Brecht. La recreación de un ámbito suave, impregnado de una estética tierna y delicada, contrasta con el color de los atributos de La loca, no sólo del vestuario sino de la gestualidad, sin que llegue a ser estridente.

La dirección es excelente dentro de su estilo de no aparecer. José Luis Alonso, veterano director y maestro, Premio Nacional de Teatro 1989, ha preferido para este montaje una actitud respetuosa y humilde, una artificialidad estudiada pero no visible que aúna oficio y aguda sensibilidad. Su concepto es armonioso y restaurador. Ha matizado la diferencia entre la imagen de los poderosos cuya uniformidad se acentúa por los movimientos mecánicos, el maquillaje y la alienada repetición de consignas y frases hechas, y la alucinada aparición del coro de mendigos, floristas, marinos, ahogados, fregonas, salvavidas y malabaristas donde el director no intenta alcanzar la total libertad que le apunta el texto, pero conforma un grupo policromo y vital, poseedor de humor y alegría. En la obra son la gran reserva espiritual del mundo: el sordomudo que dice que la vida es bella; la violetera que cumple su obligado ritual, el salvavidas eufórico por su único salvado, todo un friso de vivencias y humanidad. Así, la extrañeza que produce el monólogo de Irma, la fregona, al finalizar el primer acto, arbitrario dentro de la estructura, pero una muestra más de las formas atrevidas de su autor. Irma se dirige algo inquisitorialmente al público. Adora la vida y la muerte y la esperanza «que vendrá, no está muy lejos.» Lo más hermoso de la pieza es que este grupo totalmente ajeno a los igualados robots que han sustituido ideales por dinero no es para la puesta en escena «bajos fondos» ni humillados y ofendidos, sino en todo caso, los más fuertes. Son a veces sabios, humorísticos, ilusionados y acusadores, sin caer en el maniqueísmo.

Muchos de los críticos de hoy siguen percibiendo la actualidad de *La loca*... a través de su llamado ecológico; se acusa a la ciudad que se autodestruye, árboles, viviendas, olores que contaminan el agua y la atmósfera. Aurelia y el pocero sostienen un diálogo genial cuando ésta le cuenta que sólo arroja a las alcantarillas «flores y ni siquiera totalmente marchitas.» Sin embargo, el presagio del autor va más lejos. Se trata de una inva-

sión de malvados, presidentes, banqueros, dueños de negocios «animales ávidos», «carnívoros», «bestias». Es una fábula aparentemente ingenua en la cual una loca logra encerrarlos en un sótano sin salida con el pretexto del hallazgo de un yacimiento de petróleo, mientras celebra un paródico juicio en el que un pordiosero recogedor de trapos habla por el explotador.

Y si la razonable loca Aurelia ha sido comparada con el Quijote por sus andanzas, este traperero tiene mucho que ver con Azdak porque descubre la doblez del teatro, el desconcierto de lo paradjico.

A pesar de la aparición de una de las grandes del teatro español, Amparo Rivelles como Aurelia, la obra no está a su servicio. Ella concibe el personaje con un matiz señorial, de altísima dignidad porque la locura no tiene que representarse siempre como extraviado. Su Loca es serena, estilizada, tragicómica, sus movimientos parecen requerir el mínimo de energía. Por el contrario, sus amigas de los barrios aledaños son encendidas, fantasiosas e inconexas (Margot Cottens, Lili Muratti y Margarita García Ortega), un trío de riguroso buen teatro.

En este juicio a los explotadores sin estar presentes, esta confabulación de cuerdas-locas que planean el descenso de los ogros a los infiernos de un sótano, en el grito de la dulce Irma envuelto en un aroma etéreo, está el sentido profundo de la obra que según su director parece hoy una «ceremonia fantástica». Y es que la realidad ha sobrepasado con creces la premonición de Giraudoux.

Al escribir esta crónica sobre su representación en el Alcázar de Madrid no se me escapa la posibilidad de que este montaje con el mismo equipo de dirección pero elenco cubano se realice de acuerdo al proyecto de Juanjo Seoane. Y ya me parece ver a Herminia Sánchez, Leonor Borrero, Silvia Planas o quien sabe cuántas actrices que ahora no imagino compartiendo con Raquel Revuelta una Loca quizás menos señora y más mendiga, con chapas de colorete y vestida de andrajos que con sentido común intenta detener la locura del mundo ●

FUERA DE BASE: EL DRAMA DEL DISIMULO

Roberto Gacio

La presencia del grupo Kom de Finlandia en el Festival de Teatro de La Habana en 1984 resultó uno de los mayores acontecimientos del evento. Ahora el colectivo teatral vuelve a visitarnos y son muchas las interrogantes que se abren ante sus nuevas representaciones en nuestro país. Si en aquella ocasión *La noche de concreto* de Pirkko Saisio, fue el espectáculo escenificado, con una fuerte carga de imágenes y escaso texto, signado por la sugerencia, lo particular de la atmósfera recreada y el valor simbólico de muchos de sus momentos, en enero de 1990, el Kom ofreció en la sala El Sótano una temporada con dos ofertas bien diferentes: la obra *Fuera de base* y el espectáculo *Partida y nostalgia*, que recoge una constante del grupo, los recitales de canciones.

Fuera de base (Pesärikko) se sustenta en la novela original de Orvokki Autio, autora de tres libros de narrativa y también responsable del traslado a la escena de su texto. Ese montaje fue premiado en el último Festival de teatro de Finlandia.

¿Por qué llevar la narrativa al teatro? ¿Resulta esto frecuente en su país? Orvokki nos responde:

—No es muy común en el teatro finés este tipo de obra que unifica muchos estilos: tragedia, melodrama, ironía. El tema ha impuesto este tipo de teatro. Lo que he tratado de hacer es encontrar el lenguaje teatral para este tema. En la obra los personajes se han concebido de manera más profunda que en el original.

Pekka Milonoff, el director, agrega:

—En el futuro seguiremos trabajando sobre los textos de Orvokki cuyos problemas son propios de la lucha entre los seres humanos. Esa es la problemática que se plantea la autora. Ella penetra en los individuos y analiza los destinos de personajes bien universales, porque aunque la acción ocurre en una provincia del este del país, son trayectorias similares en todas partes del mundo. Ella se interesa por los mitos.

En el programa del espectáculo leemos: «La obra puede caracterizarse como el intento de una madre sola por entender a su hija adolescente mediante la revisión de su propio pasado.»

Para nosotros los cubanos, pueblo extrovertido, el debate de los asuntos cotidianos resulta un tanto reiterativo en la pieza, pues los mismos conflictos se dirimen una y otra vez. Pero otra es la realidad para los fineses. En el ambiente de Pahjarimaa, en la parte occidental del país, la gente tiene sentimientos fuertes que no se muestran.

En el primer acto, el discurso dramático plantea con riqueza los diversos ángulos del conflicto, todo ello aderezado con las canciones, nada gratuitas, sino verdaderas propuestas de acercamiento a la problemática abordada, tanto en lo conceptual como en lo estético.

Pekka Milonoff nos dice que la puesta lleva un año en escena y va a estar otro más, lo cual es significativo, y agrega:

—El público nuestro encuentra mucho humor; para ellos se revelan aspectos muy fuertes, excepcionalmente terribles. También hay un nivel de ironía interesante para los fineses. A nuestros espectadores les resulta importante que los personajes se rían de sí mismos.

«Esta obra trata los problemas de una nueva generación. Otra parte de nuestros asistentes son los trabajadores sociales, a los cuales les interesa sobremanera este texto.»

¿Qué líneas artísticas ha seguido el Kom durante estos años? ¿Ha surgido algo propio de ellas?

Milonoff expresa que Brecht ha sido muy significativo para él desde hace doce años y añade:

—Hemos intentado una forma propia de trabajo pero cada puesta en escena y sobre todo su texto impone una manera de expresarla. Ha influido en nuestros espectáculos el empleo de la música como una constante y ello ha tenido su repercusión en el modo de actuar de nuestros intérpretes. En la música ya se expresa algo. El actor puede concentrarse en aspectos particulares y le deja la trasmisión de otros significados a los elementos musicales.

«A los fineses les emociona la música pero les parece ridículo expresarlo. Esta actitud ambigua es aprovechada en la interpretación de esta puesta. Los actores al cantar satirizan las situaciones recreadas y lo hacen a partir de un tono elevado; necesitan sobreactuar "orgánicamente", lograr una estilización, romper el "naturalismo".»

El resultado artístico de los actores en *Fuera de base* es altamente encomiable. En la protagonista, Armi, Tuula Väänänen desarrolla matices de ingenuidad que alterna con una fuerza primitiva propia de una heroína trágica. Ella despliega la pasión de alguien que ha sido sometido y no acepta su situación. Cuando logra comprenderla, desata su furor y nos estremece por su desgarramiento interior. Mientras tanto Kati Outinen en el doble papel de la abuela y la

34 hija obtiene un desdoblamiento



asombroso. Dotada de gran carisma, gozó de la simpatía del público cubano. En uno y otro personaje, Kati fue brillante tanto en la maniática y humana parálisis, como en la pequeña desajustada por el ambiente familiar.

Otra actriz fascinante resultó Vieno Saaristo en el rol de la madre de Olavi, el protagonista. Vieno está dotada de un físico y voz muy singulares. De atractiva personalidad, en sus canciones alterna graves y agudos de gran expresividad porque junto a un oficio envidiable atesora el más caro deseo de todo intérprete: la interiorización sostenida.

De los hombres podríamos hablar sobre todo acerca de Pekka Val-

keejärvi, quien mantiene a su Olavi en la línea de la sobriedad. Personaje manipulado por su madre, él es víctima y victimario. Su endeblez psíquica contrasta con su poderoso cuerpo y llegamos a tomarle de una conmiseración cuando enloquece.

Actores fogueados en la práctica diaria, los artistas del Kom están dotados de los requerimientos propios de profesionales experimentados cuya expresividad constituye el resultado de una inteligencia interpretativa superior.

Esa calidad de los visitantes permitió el reconocimiento de los espectadores cubanos y atenuó cierta fatiga producida por la excesiva extensión del espectáculo, sobre todo en el segundo

acto, donde no está tan presente el tono satírico de la primera parte.

Es obvio que la puesta finesa se propone la pormenorización y el análisis exhaustivo de todos los detalles de esta problemática familiar. En ocasiones, la intención perdía efectividad al no aportar elementos novedosos. Fundado en 1971, el Teatro Kom cuenta con seis actores que llevan la misma cantidad de años juntos; aunque invitan intérpretes para algunos espectáculos espe-

cíficos, este núcleo les resulta esencial. Ellos llevan a escena dos o tres puestas por año. La decisión es propia del director artístico pero todos los creadores participan en la discusión del proyecto.

¿Cómo planifica el Kom su trabajo cotidiano?

—No tenemos un horario fijo —indica Kaj Chidenius, compositor y asesor musical—, podemos sobrepasar el horario normal. Antes de comenzar una nueva pue-

ta planificamos de conjunto el desarrollo de los ensayos. Eso sí, nos toman mucho tiempo los ensayos de música.

Y es necesario reflexionar sobre el dominio musical de los actores del Kom. Ellos cantan acompañados por el maestro Kaj Chidenius al piano, y sus interpretaciones vocales devienen muestras fehacientes de buen gusto y calidad musical.

Se hace poco frecuente en una obra dramática la interpretación de canciones, que sin perder su





Fotos: LEENA NEUVONEN

eficacia y el sentido último del drama recreado, sean ejemplos de verdadero virtuosismo musical, alejado por supuesto del exhibicionismo formal de poderosos órganos vocales.

Por otra parte, Milonoff realiza una puesta en escena exenta de gran elocuencia; el ambiente sólo es sugerido a partir de los elementos de la realidad cotidiana. Mientras, todos los actores se hallan presente. Como observadores de la representación, vemos sus cambios externos e internos que permiten la utilización por parte del director de efectos sutiles a cargo de los propios intérpretes.

Son dos los planos temporales creados a partir de sugerencias de vestuario o transformaciones en las actitudes; se incorporan a ello las acotaciones como texto y las reminiscencias o la poesía subyacente en las evocaciones en alta voz de los personajes.

Otra de las interrogantes que motiva la presencia del Kom es la del verbalismo implícito en la propuesta, bien alejado del lenguaje básicamente corporal de *La noche de concreto*.

La visita del grupo finés nos enfrentó a problemas de las relaciones humanas y el machismo que inciden en su sociedad y sobreviven como rezagos en la nuestra. Pero otra cuestión nos llamó a reflexionar: el drama del disimulo, de esconder lo que sucede puertas adentro, que nos recordó a García Lorca. Al contrario, Orvokki, señaló que ese carácter español de *La casa de Bernarda Alba*, ese hábito lorquiano, había sido observado por otros críticos en diversas latitudes visitadas.

En las creaciones de este colectivo, que ha sido visto por públicos suecos, noruegos, soviéticos, alemanes, daneses, austriacos, islandeses, búlgaros y mexicanos, entre otros, se perciben, orgánicamente vinculados, la presencia de la identidad nacional junto a los propósitos de universalidad que deben caracterizar a la escena contemporánea. Por todo ello sus espectáculos encierran interés humano y artístico, lo cual les otorga un rango singular entre los colectivos de reciente visita en Cuba ●

LOS PANICOS IRRUMPEN LA ESCENA

Laura Fernández Jubrías

Conozco a una persona que, después de haber visto la representación de *Dos viejos pánicos*, no se atrevió a leer el texto. Sintió miedo. Tal vez Virgilio Piñera, el autor que escribió las piezas más hermosas y terribles de nuestra dramaturgia contemporánea, se propuso, malignamente, hacernos partícipes de su pánico. Quienes lamentablemente no lo conocimos, podemos imaginarlo imaginando la reacción que provocaría en los espectadores el diálogo de estos dos seres que juegan al eterno juego de morir en vida.

Y de seguro Virgilio no pensó jamás que su obra demoraría veintidós años para tomar forma en la escena cubana. Mientras se convertía en texto obligado para cualquier estudiante de teatro, o para el lector que tropieza un día con la edición del Premio Casa de Las Américas, su presencia en nuestros escenarios se postergaba indefinidamente. Cuando se conoció que Roberto Blanco haría vivir a Tota y Tabo, surgieron grandes expectativas. En realidad ya pensábamos que se trataba de una quimera. Nos contentábamos creyendo que, a pesar de todo, su lectura habría de estremecer siempre.

Dos camas que forman una sola y de cuya cabecera cuelgan atildadas fotos de revista, un hombre y una mujer con las caras cubiertas por una máscara blanca, un círculo en el suelo formado por muñecas despedazadas. Se escucha una canción cantada por la mujer. Habla sobre el amor más allá de la muerte, es una vieja canción cubana. Estos son Tota y Tabo. Este es el mundo que han creado, el lugar escogido para morir cada noche, para escenificar la representación diaria.

Y es que estos dos viejos eligen el mejor recurso que se ha inventado para exorcisar demonios: el teatro. Ambos piensan que convirtiendo sus miedos en juegos pueden ignorarlos.

crítica



Su autor, sin embargo, los hace llegar a otra conclusión: cuando el miedo se convierte en pánico, cuando este sobrevive al tiempo y se transforma con los años sin desaparecer, crea nuevos motivos y existe para siempre.

¿Qué es el pánico para Virgilio? Es la fuerza que empuja a sus personajes a ser como son y a la vez la que les impide manifestarse como quisieran ser. El miedo a la vejez, el miedo a la muerte, el miedo a la verdad, a la pareja, a la sociedad y a uno mismo, esos son los pánicos de Tota y Tabo, pánicos que Roberto Blanco trata al modo de círculos en todos los planos de la representación, concatenados a una estructura en espiral ascendente que conduce a la derrota nocturna de los dos vejestorios.

Son los motivos que forman cada círculo y el sentido que cada uno de ellos posee, no sólo como imagen sólida, sino como lectura en sí mismo, los que conforman la sucesiva repetición de enfoques alrededor del tema del miedo. El espejo, los papeles recortados, el veneno para borrar la imagen de Paco, el vaso de leche, la planilla. Todos, usados en función del pánico, dejan de ser la representación de la vida cotidiana para transformarse en instrumentos de tortura.

Siempre pensé que ver esta obra sería algo así como asistir a una sesión de crueldades, en una especie de desgarramiento morboso. Para mi sorpresa, no lo fue, y aquellas frases que leídas sonaban ingeniosas y ásperas, adquirieron, en boca de los actores, una comicidad que conservaba, empero, su sentido cruel. Dice

Virgilio en el prólogo a su *Teatro completo* que "... un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas". Además de hacer vivir en sus personajes una vejez tan cruel como el hecho mismo de envejecer, Hilda Oates y Omar Valdés le imprimen a sus figuras, una dosis de humor más allá de la máscara blanca que va cayendo poco a poco deformándolos.

Cada actor ha hecho un boceto de su personaje a partir de sí mismo, por eso vemos un Tabo que no ha perdido el sentido de la representación, que está frente a un público y sólo por momentos incorpora la caracterización del anciano y continúa el tono altisonante que Roberto imprime a sus actores. Este Tabo, imposible de encasillar en un sólo estilo, atraviesa un amplio diapason de matices que alcanza toda la intensidad de su miedo en esta mezcla de viejo, niño y ser acorralado que logra el actor al final de la obra.

Su contraparte es una mujer tan vieja como él, tan cruel como él, tan atemorizada como él: Tota. Dotada de unos movimientos suaves, de un hablar lento, que regodea cada frase, según el dibujo que Hilda Oates ha hecho de su personaje, ella es también una actriz frente al público y esta suerte de extrañamiento es la que consigue provocar la imagen de que asistimos a una representación dentro de la representación, de que estamos ante un escenario que Tota y Tabo, ya no Hilda y Omar, crean cada noche para ellos mismos y para todo aquel que se atreva a contemplarlos. La imagen final de la Pietá, la extraña ternura que se crea y el convencimiento de que al día



siguiente Tota y Tabo comerán carne con miedo, cierra el ciclo de la serie de personajes que están contenidos en estas figuras.

Estamos en presencia de una puesta en escena que, más allá del sentido trágico, apela, con todas sus fuerzas, al grotesco como forma de expresión, ya sea en las máscaras, en el vestuario, en el contraste con el tono a veces dulce que emplean los actores para decir frases crueles o en la música que edulcora momentos terribles. El grotesco, como recurso expresivo permite, además de dotar de un nuevo significado símbolos ya incorporados, cierta anarquía en la forma o determinada imperfección en la imagen que aquí ha sido sumamente respetada.

Dos viejos pánicos representó para su autor un *tour de force*, como señala Abilio Estévez en las notas al programa, y para su director implicaba el abandono de las formas establecidas. Roberto Blanco adelanta lo que puede avizorarse como una etapa futura en su creación. Hay aquí la necesidad de trabajar con un teatro más íntimo, pero a la vez menos precionista en su acabado final. Aunque se sienta aún la mano del maestro que se resiste a desechar sus propios códigos e inventar otros, esta empresa ha sido un reto pues el texto posee, además de un sinnúmero de proposiciones a nivel de contextos, una trama condensada en sucesos cerrados, insertados a una unidad dramática de tiempo, lugar y acción pero que a la vez utiliza el juego teatral dentro del teatro. Era necesario diseccionar, con absoluta limpieza esta urdimbre complicada y a la vez encontrar las soluciones para una interpretación contemporánea del conflicto. En buena medida esto se logró.

Como a veces sucede con los acontecimientos esperados, cuando estos llegan, nos quedamos sin saber qué hacer. Escribir sobre Virgilio Piñera, sobre esta obra y sobre su puesta en Cuba por primera vez, significaba la difícil tarea de hablar sobre temas que merecen un mayor espacio y más dedicada atención. Pero todos estos han sido una serie de riesgos y este no es sino el más pequeño.

Los años de «gaveta» de *Dos viejos pánicos*, el pánico que provocaba su alumbramiento en escena motivó que su salida ahora fuera más difícil pues podía pensarse que bastaba con un equipo para asumirla, pero los cimientos que debían haberse creado en un público capaz de interpretarla, en el sentido del riesgo que implicaba para todos, había mermado. Llevarla a escena es un acierto y una osadía. Es también la verdad que los creadores experimentados pueden ofrecer a los que vienen detrás ●

ARISTODEMO



Fotos: ISABEL SIERRA

O LA LITERALIDAD ILUSTRATIVA

Vivian Martínez Tabares



A lo largo de los últimos veinte años, Joaquín Lorenzo Luaces, uno de los dramaturgos cubanos más importantes del siglo pasado, se ha revelado como tal ante el público para dejar de ser difinitivamente una figura anónima. La aciaga suerte que sufriera en vida, por la indiferencia con que sus contemporáneos asumieron la mayor parte de su producción dramática, se ha visto ampliamente compensada desde que en 1967 Armando Suárez del Villar emprendiera con Teatro Estudio el estreno mundial de *El becerro de oro*, como parte de una ardua y singular trayectoria dedicada al rescate de títulos y autores del siglo XIX. Más tarde, en 1970, el Centro Dramático de Cienfuegos estrenaría *El fantasmón de Aravaca*, y en 1986 Suárez del Villar volvería a descubrirnos un texto desconocido, hallado poco tiempo antes, con el montaje de *La escuela de los parientes*. En esos años, el Grupo Rita Montaner con la puesta en escena de *A tigre, zorra y bulldog* y Anaquillé con *Las dos amigas* también harían su aporte.

La labor de Suárez del Villar junto a otros directores empeñados en revalorizar las raíces de una expresión nacional, en la práctica escénica, y la voluntad investigativa de Rine Leal y Antón Arrufat, entre otros, junto a numerosas ediciones de las obras de Luaces encontradas sucesivamente, han conformado un nivel de conocimiento estimable acerca del estilo creativo del comediógrafo mayor de la pasada centuria, eficaz para desmentir valoraciones erradas de la crítica de su época, que soslayó la vertiente humorística de su obra —por otra parte, la más numerosa con seis títulos: cinco comedias y un sainete— para salvar de algún modo su teatro de tono más grave, como cuando Max Henríquez Ureña afirma en tono concluyente: «Dos importantes obras de teatro dejó Joaquín Lorenzo Luaces (...) un drama de subido sabor romántico *El mendigo rojo* (1858) y una tragedia de corte clásico: *Aristodemo* (1867)», o cuando Mitjans le califica como un autor hecho «para sentir lo trágico».

crítica



Es precisamente esa faceta de la obra de Luaces la que ahora asume Abelardo Estorino para propiciar el estreno de *Aristodemo* a más de ciento veinte años de creada, fiel a su propósito de favorecer el desarrollo y promoción de la dramaturgia nacional.

El destacado dramaturgo realiza una versión del texto original que resulta uno de los mayores logros de su propuesta. Estorino consigue concentrar las acciones fundamentales de la tragedia, rica en intrigas, peripecias y equívocos, limpia de argumentos explicativos o causales de alguna manera obvios o puramente coyunturales y de cierta retórica que permea el libreto en su perspectiva de recreación no clásica tras «las exigencias del gusto de la época», aunque respeta demasiado quizás la ampulosidad del lenguaje, con giros y sintaxis de difícil fluidez para el oído de hoy. Al mismo tiempo, como elemento positivo, potencia un montaje de estructura más afín con la dinámica de la práctica escénica contemporánea. Pero el trabajo de puesta en escena no alcanza la misma efectividad.

Toda la obra de Luaces responde a una necesidad de expresión consciente y cuestionadora acerca de la época que le tocó vivir, una etapa de la historia nacional

en que la sociedad cubana pugnaba por definirse, cuando el sistema colonial se había convertido en una traba insalvable para el desarrollo de la isla y las contradicciones con la metrópoli se hacían cada vez más agudas. La clase esclavista se debatía entre diversas corrientes y posturas: el anexionismo, el reformismo y las manifestaciones independentistas. Las comedias de Luaces son agudas críticas de costumbres extraídas de la realidad y un fuerte ataque a la imitación europea para proponer un reconocimiento de la cubanía y una revalorización de lo propio. El drama romántico *El mendigo rojo* y las tragedias *Aristodemo* y *Arturo de Osberg* se valen de situaciones extraídas de otras épocas y geografías para fustigar la presión feudal absolutista o para condenar la negativa ascendencia religiosa y militar en el gobierno de la colonia.

Si Luaces reinterpretó la historia del rey de Mesenia, incorporó personajes y subtramas en busca de nuevas motivaciones, Estorino se limita a ilustrar escénicamente el significado textual con un montaje que se resiente por su estatismo, la aridez de las imágenes visuales y la falta de vuelo imaginativo en el trabajo actoral en general. El director confía demasiado en la vitalidad de la composición interna y el ritmo de la estructura, méritos ciertos

del texto pero que requieren una postura creativa para el «aquí» y el «ahora», no sólo afirmada en la vigencia de sus planteamientos conceptuales.

El ambiente único de representación elegido, hermoso y sugerente a partir de los diseños de escenografía y vestuario de Jesús Ruiz que proponen una suerte de solución caribeña con la utilización de materiales vírgenes para la traslación del mundo de la nobleza griega, se vuelve plano con el decursar de la representación por su inmovilidad y por la ausencia de una intención integradora al movimiento escénico y a la dinámica general de la puesta. El empleo de un coro de soldados o monjes como telón de fondo de algunos pasajes no se justifica escénicamente más que como apoyo práctico o como simples elementos de equilibrio compositivo.

El trabajo de interpretación de los actores alcanza tonos y posturas desiguales que se ven lastradas por su falta de homogeneidad e interrelación. De un lado, la puesta asume un tono grandilocuente de tragedia que se concreta en Julio Rodríguez con un depurado dibujo del carácter pérfido y sinuoso de Theón, a lo que contribuye decisivamente su imagen externa con un maquillaje de máscara rico en detalles caracterizadores. Adria Santana propone una Aretea de estilo irregular, donde se alternan el empaque de su abolengo de aires fatídicos con gestos vigorosos y maneras más contemporáneas que desdichan del encanto ingenuo y dulce del personaje y recuerdan de cerca otros papeles asumidos por la actriz. El actor invitado Gilberto Subiaurt desentona en su Cleonte, por una marcada impostación vocal y una cadencia desfasada de los modos del resto, y Eugenio Domínguez, recitativo e impersonal, como Critias, deja caer una de las fuerzas más importantes y lúcidas en el enfrentamiento de las contradicciones que se debaten en la obra.

Francisco García logra, en cambio, una notable caracterización de Aritodemo. El aliento trágico del héroe no se expresa en la magnificencia del tono o el gesto, sino en una concentrada interiorización del carácter y las motivaciones del protagonista, que expresa a la vez que sus virtudes de honestidad y espíritu de sacrificio, su obstinación y su ceguera para llegar al descubrimiento de la verdad.

Válida como revelación para la escena de la otra cara de Luaces, como rescate y vindicación de ancestros, el montaje de *Aritodemo* confirma en cambio el relativo papel de la base textual y la ineludible necesidad de una perspectiva creadora activa y abierta frente al hecho escénico y el público ●

HABLA BAJO, SI NO YO GRITO

Inés María Martiatu

De todos es conocido el fervor con que el desaparecido director y dramaturgo Jesús Gregorio dio a conocer entre nosotros lo mejor del teatro brasileiro contemporáneo. A su premiada puesta de *Vida y muerte Severina*, agregó las de *Arena Cuencos Zumbi (Ganga Zumba)* de Gian Francesco Guarnieri y *Roda viva* y *Gota de água*, ambas de Chico Buarque de Holanda. En una traducción y versión que dejó concluida entre sus papeles aparece *Habla bajo si no yo grito*, de la dramaturga Leilah Assumpcao, estrenada en Sao Paulo (1969) y que Miguel Montesco estrena ahora con el Grupo Rita Montaner.

Habla bajo, si no yo grito se inscribe en una corriente influenciada por el teatro de la crueldad que tuvo una amplia repercusión en la escena latinoamericana de los años sesenta. Un notable ejemplo entre nosotros lo constituyó *La noche de los asesinos* de José Triana cuya puesta de Vicente Revuelta tuvo una importante difusión internacional en aquellos años. El texto de la Assumpcao es una obra singular, de dos personajes y su vigencia se debe a que plantea la interrelación hombre-mujer en un plano que va más allá de los problemas domésticos de la pareja o de una presunta liberación de la mujer. Los personajes no se conocen y su encuentro, inesperado para ambos y el proceso que se desarrolla ante nosotros, surge de un enfrentamiento que no se queda en la defensa del feminismo a ultranza. La autora utiliza la condición femenina para pulsar las aristas de la condición humana. Aquí lo fundamental es el afán de liberación y comunicación afectivas que buscan los personajes para salir de sus respectivas alienaciones existenciales.

Para ello la Assumpcao construye un mundo mediante dos polos opuestos: realidad y fantasía que se expresan sin límites genéricos en una mezcla de drama, comedia, farsa y tragicomedia. Mediante la superación de obstáculos va llevando a los dos personajes a través de una aventura emocional que habrá de transformarlos finalmente.

crítica



Mariita Mendoza y Morales, soltera de edad indefinida, ha construido con mucho esfuerzo un universo donde los recuerdos de la infancia y su propia inmadurez le impiden enfrentar la carencia de su realización como mujer adulta en los planos sexual y afectivo. Se aferra a las actitudes de la infancia y a una especie de religión personal en que los ritos de lo cotidiano se cumplen con una invariabilidad supersticiosa y exacta que es la fuente de su precaria seguridad psicológica. En lo cotidiano se siente protegida. Nada debe cambiar ni en lo más mínimo. La fantasía de esta mujer suple, en sus soliloquios la ausencia de compañía y amor. Y es en los objetos que la rodean en los que deposita toda su ternura, un ejemplo es el televisor.

El Hombre, es por el contrario un marginal, probablemente un delincuente, solitario como ella, pero mucho más desarraigado y cargado de una violencia que llega a lo patológico. Sin embargo, tiene más claras sus carencias y busca la comunicación afectiva a pesar de la violencia de sus métodos. Trata de dinamitar la cotidianidad de Mariita y paradójicamente nos parece un personaje mucho más generoso y liberador, mucho más capaz de dar que la propia mujer. De hecho, en el transcurso de la obra lo demuestra.

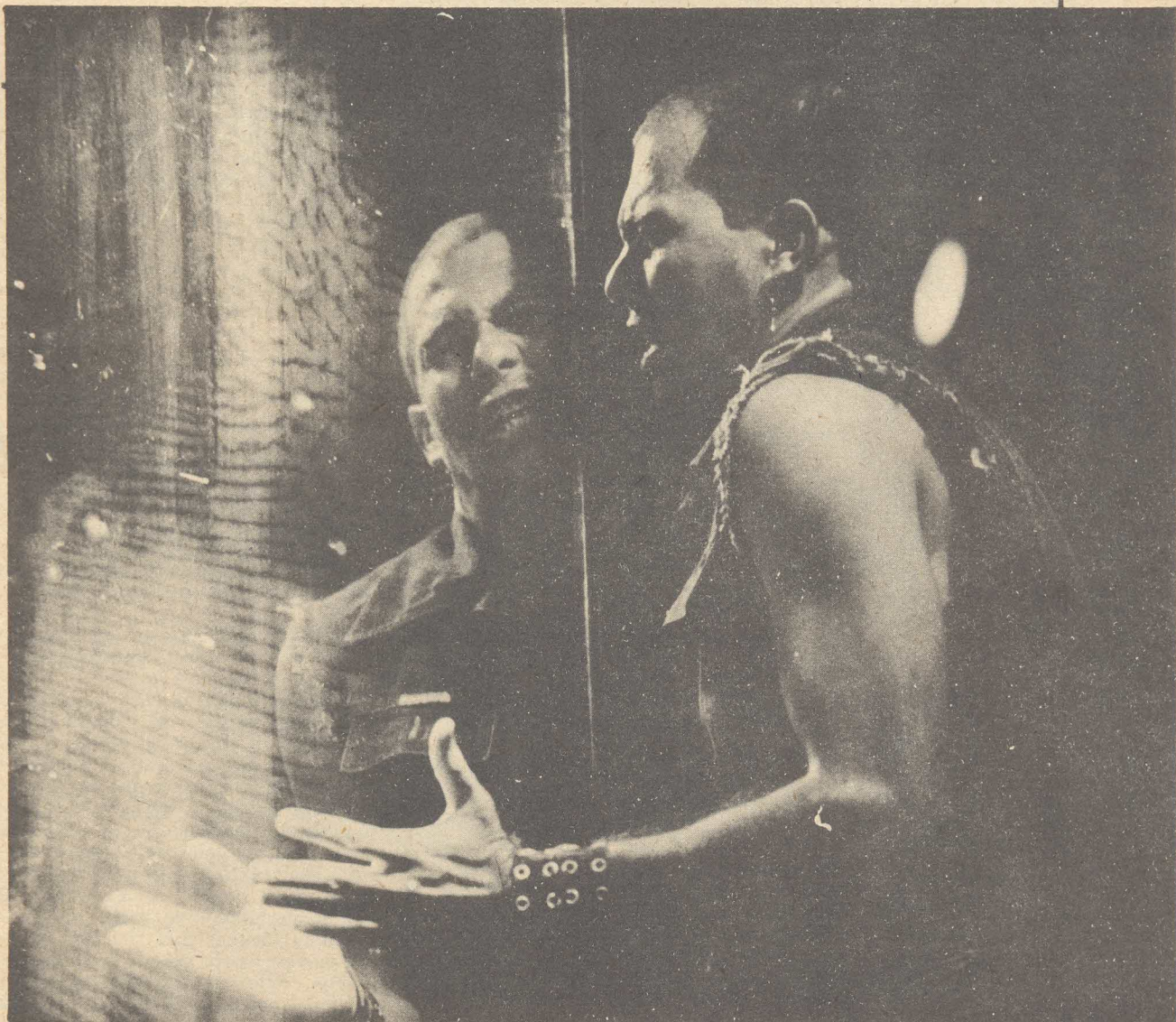
Miguel Montesco, se enfrenta a esta nueva experiencia en su ya larga carrera como director, de la que debemos recordar puestas como *Adriana en dos tiempos* de Freddy Artiles (1983), que acaparó seis premios en el Festival de Camagüey de ese mismo año y las más recientes de *La querida de Enramada* de Gerardo Fullea León (1986), que le valió una invitación para su montaje en Estocolmo con el grupo latinoamericano Sandino en 1987, y *La Mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo, con una versión propia (1988), todas con el Grupo Teatro Rita Montaner del cual es fundador.

En *Habla bajo...* Montesco parte de una concepción de teatro de cámara, como corresponde a esta obra y al espacio escénico de El Sótano. No hay aquí un derroche espectacular ni combinaciones difíciles. Montesco pone todo su esfuerzo en lograr una fuerte relación con el público a través de acciones que desbordan el espacio y trata de romper la cuarta pared con un proscenio que se proyecta y nos hace partícipes del drama que se representa muy cerca de nosotros, hasta el punto de que no podemos sustraernos a esa prueba de choque con los personajes.

La escenografía, diseñada por el propio director, es una síntesis bastante fiel de las acotaciones de la autora y sin ser pretenciosa demuestra su funcionalidad a través del desarrollo de la puesta en escena. Sobre todo en el aprovechamiento de los diferentes planos en que se muestra la relación entre ambos personajes. El proscenio, en medio del público, donde está supuestamente la cama de la protagonista y donde El Hombre se esfuerza en sus más desesperados intentos de comunicación con ella. Los espejos a ambos lados, que Mariiita mantiene cubiertos y que él destapa para obligarla a mirarse por dentro ante el terror y las protestas de la mujer. El fondo que comunica con el resto de la casa y del mundo exterior. Todo ello apoyado por el diseño de luces también del director y la música elaborada por el experimentado Ede-sio Alejandro.

El elemento verbal es fundamental en esta obra y el peso recae en el buen decir y la organicidad del trabajo actoral. Por ello Montesco crea imágenes que va dosificando y evita la aglomeración de signos confusos. Estos tienen su clímax en el viaje de Mariiita y El Hombre, donde los actores se hacen dueños de toda la escena. Mariiita liberada por El Hombre, deviene actriz, *sex-symbol*, intelectual liberada, mito, en un momento de alta brillantez interpretativa y logra el máximo de comunicación con el público.

Elsa Camp, de la que bien se podía esperar un trabajo como éste, luce en su mejor momento de madurez como actriz. La Mariiita, es un personaje como hecho a propósito para que ella luzca su creativa



sensibilidad dramática y sus dotes de comediante. El dominio de la voz, la precisión de la expresión corporal en la cadena de acciones, la interrelación que logra con el entorno y con su compañero, las excelentes transiciones, hacen de esta interpretación, un trabajo que habrá que tener en cuenta cuando se haga balance de la presente temporada teatral.

Por otro lado, el joven pero ya popular Jorge Luis Alvarez tiene en *El Hombre* una oportunidad de probarse en una cuerda que lo saca de la imagen de galán joven que habíamos conocido hasta ahora de él. Se nota una superación en su quehacer al responder con eficacia al desafío que representa para él enfrentar este personaje. Pensamos que pudiera utilizar mejor su voz, en algunos momentos grita cuando debiera mostrar intensidad. Sin embargo, debemos reconocer el uso que hace de su cuerpo, su presencia escénica que ayuda a expresar la agresividad del personaje y la entrega y sinceridad con que ha construido a *El Hombre*, lleno de detalles, tics y transiciones que llegan a conmovernos. No es fácil para él expresar el carácter desorganizador y liberador al mismo tiempo de este personaje que trata por medio de la violencia y el amor de dinamitar la lógica de Mariña e imponer la suya.

El trabajo de Montesco con los actores es convincente y se nota el papel que el proceso de improvisación y selección parece haber desempeñado en el transcurso del montaje.

Final ambiguo pero lógico el que Assumpcao nos ofrece en su texto, Mariña no puede romper del todo y escapar del mundo en que ha permanecido demasiado tiempo. Ambiguo porque no creemos en la violación final que no es tal, ya que *El Hombre* está lleno de amor y Mariña, indecisa, se niega pero lo acaricia al mismo tiempo. La voz de la vecina que la llama a la cotidianidad es sustituida por el director por una luz que entra por la puerta entreabierta. A esta intrusión del mundo exterior se aferra Mariña como una tabla de salvación. Decide gritar y regresar a su mundo, que *El Hombre* había subvertido (enriquecido) hasta sus últimas consecuencias.

La intensa comunicación con el público en una sala siempre repleta y receptiva, es algo que no debemos pasar por alto y más cuando se trata de un colectivo como el Rita Montaner que ha logrado crear una audiencia asidua en su pequeña y céntrica sede de El Vedado. En fin, un trabajo interesante que se agrega a la carrera del director y de los actores y un título de éxito seguramente trascendente en el repertorio del Grupo Teatro Rita Montaner ●

La tropicalización de un mito bíblico como alternativa para el análisis y reinterpretación de la realidad es uno de los tópicos más evidentes en *Los mangos de Caín*, obra de Abelardo Estorino estrenada bajo la dirección de Pedro Jorge Ortega en el peculiar espacio del café-teatro Brecht.

Los mangos... deviene diatriba contra todo lo que frena el afán de saber, de conocer, la intención del hombre de superarse a sí mismo. Critica el oportunismo, la hipocresía, el arribismo. Fustiga la personalidad conservadora de Adán y su ciega obediencia cuando ataca incluso lo incomprensible al respetar un orden establecido que no se atreve a cuestionar y opta por la obediencia incondicional.

La polaridad Abel-Caín en torno al concepto de obediencia es uno de los aspectos en que el autor centra su atención con el propósito de hacernos reflexionar y arribar a nuestras propias conclusiones. La actitud solapada y falaz del hipócrita Abel que suscita la complacencia de sus mayores es contrapuesta con esa otra cara de la moneda que es Caín, quien «peca» precisamente por su sinceridad, por su necesidad manifiesta de buscar las causas de los fenómenos e intentar nuevas soluciones en lugar de seguir transitando los trillos establecidos. Su rebeldía e inconformidad le otorgan un matiz singular a la pieza que acude al mito no para destacar su interpretación ancestral, sino para intentar una nueva explicación.

La intención simbólica de *Los mangos...* es uno de los rubros distintivos que la enriquece y propicia múltiples lecturas. Más que la captación chata o naturalista del entorno, al autor le interesa el cuestionamiento y el análisis de esa realidad a partir de un ejercicio de imaginación, mediante el cual consigue un texto de atmósfera onírica y lenguaje metafórico. No obstante, no abandona sus «obsesiones» recurrentes y como en el resto de su teatro vemos reflejada la existencia de una doble moral, donde el machismo tiene un sitio destacado; de nuevo nos remite al ámbito familiar para plantear un análisis que partiendo de este lo desborda y deviene reflexión filosófica acerca de cuestiones polémicas de nuestra realidad.

TRAS LAS CLAVES DE ESTORINO

Oswaldo Cano





crítica

48

La desobediencia de Caín ante los reclamos paternos es la misma de Juanelo (*El robo del cochino*), y su inconformidad es la de Esteban (*La casa vieja*). La cojera de Esteban, la locura de Milanés (*La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*) o la poligamia de Juan Celeiro (*Que el diablo te acompañe*) son elementos que los estigmatizan, los distinguen del resto de los personajes; otro tanto ocurre con la sincera rebeldía de Caín a la que llaman iniquidad (y que lo lleva a exclamar «Caín-Iniquidad. Esa es la nueva palabra que han descubierto, una palabra para señalarme. Parece que estoy condenado a llevar señales». El es-

pejo en que Eva (*Los mangos de Caín*) descubre sus arrugas es el mismo en que se peina Cristóbal (*El peine y el espejo*) y en *Que el diablo te acompañe* apunta a la platea, amenazador, descubriendo a los posibles donjuanes del público.

La puesta en escena de Pedro Jorge Ortega se caracteriza por una marcada vocación realista tanto en la labor de los actores como en la concepción escenográfica, los diseños de luces y de vestuario. El director sigue al pie de la letra las acotaciones del original y esta «fidelidad» lastra el resultado final.

El trabajo actoral en su conjunto, pese a no conseguir una brillantez que merezca destacarse, sí logra una dignidad aceptable, acorde al profesionalismo del elenco. En este sentido lo que falla es la heterogeneidad en el modo de asumir los roles por parte de cada uno de ellos. Tanto Alfredo Avila (Adán) como María Elena Mariño (Eva) abusan de una gestualidad excesiva, tienden a regodearse en el gesto amplio y la dicción precisa, mientras José Manuel Portela (Cain) y Valia Valdés Rivero (Abel) prefieren la contención, buscan un modo más íntimo para comunicar la sicología de sus respectivos personajes. Si bien es cierto que Portela consigue mostrar la rebeldía e inconformidad de Cain, le falta acentuar otras facetas de su personalidad como la ingenuidad y la impaciencia. Valia Valdés pudo darle mayores intenciones a Abel, individualidad llena de matices contradictorios y poseedor de un mundo interior corrosivo pero intenso.

La causa de estos deslices hay que buscarlas en lo que Buenaventura ha llamado dramaturgia del actor, proceso mediante el cual el director debe propiciar las condiciones idóneas para la creación de cada personaje, las «objetivas es decir metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras y el de estar atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en la continuidad».¹ La imprescindible organicidad que demanda Buenaventura falla precisamente por la heterogeneidad del trabajo actoral que se contradice con la imagen total de la puesta, en la que se pretende hallar una armonía, una cohesión de sus diferentes códigos a partir de un criterio marcadamente realista.

La búsqueda de un lenguaje escénico propio debe constituir empeño común para los creadores que utilizan el espacio del café-teatro Brecht, hallar un modo más dinámico y preciso de expresarse que contemple no sólo la concepción general de la puesta en escena sino también el modo en que los actores deben asumir sus roles atendiendo a la cercanía y distribución de los espectadores, entre otros aspectos, e incluso concebir un repertorio acorde a los intereses del público y las características del local. Hasta ahora ha prevalecido el eclecticismo y junto a propuestas que explotan las peculiaridades del café-teatro apreciamos algunas que funcionarían con mayor eficacia sobre otro escenario, como es el caso de *Los mangos*...

¹ Buenaventura, Enrique: *La dramaturgia del actor*. En: *Revista Espacio de crítica e investigación teatral*. Año 2, No. 2. Abril 1987, p. 42.

La reproducción del texto siguiendo fielmente el original provoca que la puesta de Ortega más que una reinterpretación constituya una reproducción del texto base en la cual el director se apoya en recursos propios de la tradición teatral.

Los mangos..., escrita hace más de dos décadas por el autor cubano más importante del momento, es un pequeño clásico de nuestro teatro, motivo suficiente para suscitar el interés de artistas inquietos e inconformes con la escuálida vida escénica de la pieza, pero creo —coincidiendo con Juan Antonio Hormigón y Raquel Carrió—² que no podemos limitarnos a complacernos con el hecho de conservar o difundir nuestro legado cultural; la versión arqueológica y museográfica no debe ser el objetivo de quienes intentan nuevas aproximaciones a estos textos, sino la búsqueda de una imagen contemporánea que trascienda la inicial literalidad de la propuesta textual.

Si partimos del criterio de que el teatro es el instante efímero e irreplicable en que se produce la comunicación con el público, podemos afirmar que su significado real se verifica precisamente en este contacto y es a partir de entonces que se materializa el texto del espectáculo, producto de la lectura de los diferentes códigos que influyen en la escena. Atendiendo a este criterio el texto propuesto por los realizadores de la *mise en scene* falla en tanto no logra comunicar las claves, la atmósfera, el universo signico de la obra de Estorino. Mientras el código verbal funciona por la calidad y alucinante lucidez del texto literario integralmente respetado, los códigos del lenguaje sonoro y visual fallan al no poder colocarse a la altura de la palabra.

Si la obra de Estorino consigue, a través de la metáfora, una atmósfera onírica y hasta esotérica, la puesta de Ortega, que intenta ser fiel a ella, no logra comunicar esa intención. A mi juicio *Los mangos*... reclama una nueva interpretación, ser abordada con un lenguaje escénico contemporáneo, acudiendo a las claves simbólicas que el propio texto propone para conseguir apresar sus más íntimos significados y devolverlos en un espectáculo dinámico, polisémico donde la imagen escénica sea capaz de trascender la literalidad inicial del texto base ●

² Hormigón, Juan Antonio: *La contemporaneidad de los clásicos*. En: *Revista Tablas* 4/88, pp. 53-56 y Carrió Ibietatorres-mendía, Raquel: *Rescatar a los clásicos y un llamado a la experimentación*. En: *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios críticos*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba 1988. pp. 51-56.

FIALKA: LA PATÉTICA LEVEDAD DEL LIRISMO

José Rafael Vilar

El mimo checoslovaco Ladislav Fialka trajo su arte al público habanero de la sala García Lorca del Gran Teatro a fines del año pasado. A pesar de que su trabajo en general se hace sostenido en la pantomima de grupo como expresión escénica, esta función ofreció seis monólogos —así prefiere llamarlos— mas cercanos estilísticamente a la escuela francesa. Del humor al lirismo, de lo cotidiano y absurdo a lo trascendente y patético, ese fue el programa, compuesto por «El hombre y el pollo», «En un tren viejo», «El concierto» (con una magistral caracterización instrumental, silenciosa), «La mariposa» (muy poético), «La vida de un árbol» (junto a su esposa Bozena) y que concluyó con «La vida del hombre».

Ora lírico, ora patético, por el mundo mágico que su aparición crea, en la escena se desliza, con la imperceptible brevedad de su paso, una mariposa, un árbol, un hombre. Romántico o humorista, casi peripatético o íntimo y aun apocado, el artista va encarnando —adentrándose, posesionándose, mixtura ya— las diferentes propuestas de sus mensajes: eso, esencias, proposiciones imaginativas, son lo que transmite el escenario y lo que capta el espectador.

Fialka es un mimo, un artista que con su gestualidad refleja lo que del universo quiere expresar. No es al modo de los comediantes de feria ni de los saltimbanquis que, por falta manifiesta de imaginación, incorporan a su representación —de osado nombre también *pantomima*— excesos expresivos y recursos aleatorios que llegan a opacar las ideas protopropuestas, perdiendo la escena por abandono abusivo de la fantasía creadora. En Fialka no hay exceso: la sustancial economía de sus recursos remarca y deja desnuda la sustancialidad de sus acciones, caracterizando los gestos en un arte, a primera impresión, escueto, directo y cognoscible, que resulta la conclusión lógica —suma— de una rica experiencia con un elaborado casi barroco trabajo de crea-



ción. Porque en él, en sus escenas, nada sobra, no hay residuos en su devenir interpretativo; lo que expresa es la conclusión comunicativa de un algo original al que se le ha restado, minuciosa y pacientemente como artesano miniaturista, todo lo superfluo o innecesario, aquello que no ilustraría por prescindible la final expresión de lo que se muestra.

Arte de esencias donde cabe toda la gama de sentimientos principales —angustia, soledad, amor, felicidad—, el de Fialka recorre todo su cuerpo como un gran escenario donde cada gesto de sus manos o de sus ojos, donde cada expresión de su torso o de sus piernas, tiene la «maravillosa aventura de la insinuación» que celebrara André Maurois como el *summun*, perdido hoy casi, de las fascinaciones. Arte que se desnuda de la palabra y regresa al cuerpo a través de su comunión con la danza.

La danza, en su primigenio aparecer, es la expresión de la volición *mimética* del ambiente conocido y, sobre todo, necesario: ella, desprovista de la apoyatura sonora, es la repetición —consciente, reiterativa— del entorno. Caza, fecundación, lidia, son llevados a existir gracias a los recursos *miméticos* de la danza hasta la sublimación de la realidad. Estilizada evolutivamente, la danza simplifica y convencionada sus elementos y por ello sus expresiones; más abstracta, no logra —ni intenta— apartarse de su finalidad: recrear lo conocido, lo cognoscible o lo imaginado, y va a ello a través de una simplificación de complejidad extremada en sus recursos, estilizando sus expresiones en convenciones depuradas de excesos. El arte oriental refleja, como ejemplificación, estos asertos: el teatro clásico japonés —sea el No o el Kabuki— y la danza hindú —de básica raigambre simbolista y esotéricamente teogénica—, por citar dos manifiestas, utiliza como elemento principal la gestualidad estilizada y codificada.

El arte del mimo contemporáneo, de básico fundamento occidental, ha devenido —por paralelo resultado— en *expresión danzaria mimética*. Recorriendo vías diversas a las de los ejemplos anteriores, el arte del mimo hereda los histriones latinos, pasados después a la *comedia dell'arte*, y llega por abstracción simplificadora a lo que es; mas en esta síntesis, en esa evolución, debe parte sustancial a la danza, tanto en que podía aparecer en los milagros medievales como ya a partir del establecimiento de la danza de teatro, esencialmente en los siglos XVII y XVIII con la revolución de Noverre: es esta danza de teatro quien estiliza y codifica —vuelvo de nuevo— toda una gama de sentimientos y situaciones que necesita transmitir al espectador y que aún la



sugerencia de la danza como si no es suficiente para la cognición. Estos gestos-códigos van depurándose y transformándose siempre dentro de una línea de comprensión expositiva, adquiriendo cada vez más la visión y el dominio de la dinámica espacial, fundamental para el arte danzario. Es así como la danza de teatro, occidental, aporta a la pantomima —considerada parte e independiente de ella— dos elementos que le son básicos: la codificación estilizada del gesto y el sentido del espacio en función de la dinámica gestual representativa. Interacción manifiesta cuando un mimo como Marcel Marceau interpretaba pasajes de pantomima silenciosa que constituían una expresión balletística, mientras coreógrafos como Maurice Béjart incorporan al arte del ballet la pantomima como algo esencial: ejemplo es *Mahler Symphony*, donde Jorge Donn baila *solos* que son moderna pantomima.

Fialka llega a la pantomima desde la danza. Inicia sus estudios de baile clásico en Praga en 1954 pero el aprendizaje de las posibilidades expresivas de su cuerpo —elemento fundamental para el bailarín, sea clásico, romántico o contemporáneo— lo fue llevando hasta el trabajo de la pantomina como labor principal, y es así como en 1958 concluye sus estudios con una función que fue su debut como mimo y como coreógrafo, a través de *solos* creados e interpretados por él.

Desde aquí inicia un largo devenir de creación y de representación, realizada en forma básica a través de su colectivo artístico en el teatro Na Zábřadli de Praga y de los cursos internacionales de su manifestación que imparte, tanto dentro de su grupo como en la Academia de Arte y Música praguense (únicos con nivel universitario internacionalmente), que no sólo incorporan a mimos sino a actores en general, tal como hiciera en las clases magistrales que impartió en la sala Antonin Artaud del Gran Teatro de La Habana. En este trabajo de entrenamiento y pedagógico, Fialka deposita un valor fundamental en dos artes: la práctica periódica y sistemática en clase de la acrobacia y de las técnicas académicas de ballet clásico ●

crítica

Libros

LA AVENTURA DE SER HOMBRE

Mayra Navarro

La primera vez que oí hablar de Chago de Guisa fue por boca de su propio autor. Entonces era sólo un proyecto, pero ya me hablaba del personaje con pasión y por sus ojos cruzaban veloces las escenas en imágenes. Ahora tengo ante mí el texto, galardonado con el Premio Casa de las Américas 1989, y como suele sucederme con las obras de Fulle-da, la fuerza dramática del diálogo me deslumbra y me dejó arrastrar por la acción que se desgrana indetenible en un depurado lenguaje poético, sello inconfundible de su teatro, cual las marcas de agua distinguen al papel moneda legítimo del que sólo es una imitación.

Desde la primera escena entramos en contacto con el mundo de los adolescentes, sus inquietudes, sus sueños. Chago, Pedro, José y Lungo discuten; se burlan de sus «descubrimientos» dudando los unos de los otros en franca competencia juvenil. Pero lo significativo de este comienzo es que apunta certero hacia lo que será la realización de cada uno de ellos en la aventura de ser hombres y nos deja al descubierto un profundo conocimiento de la psicología de esta difícil etapa de la vida de los seres humanos, cuando todo bulle avasallante dentro de nosotros y pugna por reafirmarse para conformar la personalidad definitiva.

Toda la obra es un laberinto en busca del verdadero camino. Si entre los múltiples valores de *Ruandi* (1976) se destacaba la rica trayectoria del protagonista en lucha abierta contra los obstáculos que se oponían a su paso, *Chago de Guisa* es la maduración del rumbo iniciado por aquel pequeño esclavo fugitivo a quien

volvemos a encontrar ahora capitaneando el palenque de Guisa y por cuya voz habla la sabiduría del jefe que no duda en otorgar su confianza a los jóvenes «diferentes a nuestro sueño, hacedores del suyo...» Nada es fácil para este nuevo héroe. En efecto, la progresión del carácter de Chago es fruto del trazado



Foto: SILVERA

Chago de Guisa

OSCARO FULLEDA LEÓN

teatro
PREMIO
NACIONAL DE LAS
ARTES
1979

consecuente de las contradicciones del personaje que constantemente interactúan con el desarrollo del conflicto.

Inspirada en una leyenda yoruba y mezclando además elementos de la cultura conga, la fábula aprovecha medios expresivos de las tradiciones populares en función dramática, como son la salida de los jóvenes en busca de algo que conquistarán por esfuerzo propio; el poder otorgado al protagonista para vencer dificultades con un objeto, y la triple reiteración de situaciones: tres son los caminos equivocados, las figuras que obsesionan a Chago, los enigmas de Achota, las variantes del amor Ibis - Bisi - Sibi... Por otra parte, también está presente un sentido filosófico sobre diversos aspectos de la existencia humana a través de sentencias, refranes, pequeños discursos o soliloquios que nos hacen meditar acerca de la felicidad, "... río desbordado que arrastra piedras y algas y nos zarandea, confunde y purifica..."; del triunfo, "... taimado y obligado reconocimiento de los que nos negaban. A ese alacrán que pica el corazón de quienes desde ahora no van a perdonarnos nuestro ascenso..."; y del tiempo, la soledad y el amor, en el último encuentro de Ibis con Chago de Guisa.

La acción se mueve entre los planos de la realidad y lo fantástico de manera armónica. Ahora es Chago quien dialoga con las voces que lo impulsan a intentarlo

todo y poseer los misterios; luego es Atcide, la madre, quien reta al hijo a ser mejor engatusándolo con leyendas y sueños; más tarde Atocha le indicará aquellos caminos que el joven escoge y Chago se lanza a la prueba máxima: trasponer los límites de la vida sin saberlo para encontrarse con sus *eggunes*, quienes habrán de revelarle insospechados secretos de la muerte; se sumerge en las profundidades donde habitan los guíjes en posesión de la riqueza y la pasión errónea; sigue la ruta del poder por donde Orumbila lo conduce hasta Olofffi.

La duda, la vehemencia, la ambición, la prepotencia, la soberbia, se manifiestan en Chago de Guisa durante la búsqueda de su verdad, pero de cada paso equivocado escapa espectacularmente y nos deja ver otras aristas del personaje que también puede sentir, padecer, razonar, ser generoso y arrepentirse. Una y otra vez Atocha le previene: "al final o al regreso, que es el comienzo, te encuentro". Poco a poco ha ido transformándose, y aquel adolescente de catorce años que en su avatar ha llegado a tener la apariencia de un hombre maduro, sólo enfrenta el verdadero camino al reconocerse a sí mismo.

Aunque desde el principio ha señalado la significación del lenguaje como rasgo característico del teatro de Fullea León, resulta imprescindible un análisis más detallado porque a mi juicio, en esta obra alcanza una elaboración en la que percibo cierto disfrute lúdico y descubro giros del idioma que han sido seleccionados con la precisión del escultor que destaca en su pieza este detalle esencial y no otro.

El lenguaje se enseorea de principio a fin y desde la presentación sorprende el encanto poético del reclamo de "un sitio en la corrida y... ¡la peste el último!", porque hay una manera especial de hallar la poesía de

la cotidianeidad engarzando en el diálogo vocablos populares como «sió», «cañengo», «comebolla», «bachata» o «querenciosa», para lograr una calidad en la expresión dramática como si fuera el habla común, pero nada más distante de esa atractiva apariencia de sencillez.

En hermosa relación madre-hijo, Chago y Atcide desnudan sentimientos y se entregan sus afectos con las palabras que a cada uno corresponden. Ella no cesa en el empeño de «enderezarlo». Utiliza cualquier recurso que su corazón le dicte para que sea "... una cosa respetable!". Bien se burla retándolo: «¡Me muerdo de risa! (...) ¿Tú? (...) Y apenas sabe amarrarse los pantalones. (...) ¡Más! Y deja que los hijos se le mueran en la barriga. (...) Y lo único que sabe hacer es dormir y soñar.»; o vencida por la ternura, apela a la memoria entrañable del amor materno: "... mi Chaguito, el mismo que nació de mi vientre al amanecer de un día de verano? (...) ¿El terror de las lagartijas y las hormigas desde que gateaba? (...) ¿El niño bueno de mamá que va a ayudar a encontrar el tesoro del abuelo? De los labios de Chago resbalan caricias burlonas: guanábana amarga; mi cosita grujona; mi guayaba pintona; mi zarza dorada; mi limón dulce... ¿Sería necesario aportar algo más sobre el tratamiento del lenguaje? Estos ejemplos se bastan a sí mismos.

Del contexto de la obra saltan chispazos humorísticos que marcan nuestra idiosincracia. Aún en los momentos de mayor tensión, hay lugar para una salida aguda. Y qué decir de los dioses con actitudes y caprichos humanos, a la manera del Olimpo griego, parodiando la burocracia de los hombres con copias de archivo, hago constar en contra del diablo y permisos pedidos a las órdenes celestiales.

Sería imposible agotar en este reducido espacio todas las lecturas que sugiere *Chago de Guisa* con su multitud de imágenes teatrales. Sin dudas, la escena podrá mostrarnos muchísimo más. Ojalá no tengamos que esperar demasiado tiempo por el estreno y como dice Atocha en los bocadillos finales: «¡Suerte, Chago de Guisa!...» Este es también nuestro deseo ●

DOS VIEJOS PANICOS

autor: Virgilio Piñera
 dirección: Roberto Blanco
 asesoría teatral: Abilio Estévez
 música compuesta y ejecutada por: Juan Marcos Blanco
 diseños de escenografía, vestuario y luces: Gabriel Hierrezuelo
 asistente de dirección: Raúl Martín
 intérpretes: Hilda Oates y Omar Valdés
 Teatro Irumpe
 Sala Covarrubias
 estreno: 6.1.90

WEEK END EN BAHIA

autor: Alberto Pedro
 dirección: Ramón Pardo
 asesoría teatral: Antonio Vázquez y Marcial Escudero
 diseños de escenografía y vestuario: Jorge Noa
 asistentes de dirección: Marcial Escudero y Antonio Vázquez
 intérpretes: Elena Yanes, Odalys Ferrer, Mateo Pazos y Adonis Ferrer
 Cabildo Teatral Santiago
 Sala Van Troi
 estreno: 13.1.90

CHAPA AMARILLA

autor: Reynaldo López
 dirección: Reynaldo López
 música: Pedro Pentón y René Urquijo
 intérprete musical: Grupo Granma
 diseño de escenografía: Mario Trenard, Jesús Montes de Oca y Julio Pérez
 diseño de vestuario: Mario Trenard
 coreografía: Tony Pérez
 asistentes de dirección: Sergio Acosta y Jorge Socarrás
 Grupo Juvenil Experimental de Teatro: (Santiago de Cuba)
 Teatro Martí
 estreno: 17.1.90

A TOMAR CAFE

idea original y guión: Lola Maiztegui
 dirección: Juan Furest
 dirección musical: Paco Moyano y Sergio Vitier
 coreografía: Johannes García
 diseños de escenografía y vestuario: Eduardo Arrocha
 diseño de luces: Ramiro Maseda
 principales intérpretes: Paco Moyano, Eva Garrido, Juan Soto, Paco Jarana, Jose Luis Quiñero, Javier Monier y Nancy Zamora
 Teatro Mella-Compañía de Teatro Flamenco Paco Moyano
 Sala Covarrubias
 estreno: 26.1.90

CUENTOS DE ABUELA TILE

autor: Raúl Guerra
 dirección: Raúl Guerra
 diseños de escenografía y vestuario: Armando Morales
 diseño de luces: Orestes Mederos y José Zamora
 música: Conjunto de Danza Contemporánea bajo la dirección de Regino A. Jiménez
 coreografía: Pablo Trujillo
 intérpretes: Lazar Duyos, Armando Morales, Alicia Alegría, Angel Enrique Díaz, Gilda de la Mata, Santiago Montero, Gelacia Valladares y Olegario Pérez
 Teatro Nacional de Guíñol
 Sala del Teatro Nacional de Guíñol
 estreno: 27.1.90

MASCARAS PARA DOS DESCONOCIDOS

autor: Francisco Gárron Céspedes
 dirección: Liuba Duponté
 diseño de escenografía: Uris Rodríguez
 intérpretes: Uris Rodríguez y Maruja Chivás
 Cabildo Teatral Guantánamo
 Sala del Museo Histórico de Guantánamo
 estreno: 1.2.90

FALSA ALARMA

autor: Virgilio Piñera
 dirección: Espartaco Domínguez
 intérpretes: Luis E. Rodríguez, Sara Águilar y Jorge Goñzález
 Cabildo Teatral Guantánamo
 Teatro Guaso
 estreno: 15.2.90

CO(N)M(B)INATORIA-09

guión y coreografía: Rosario Cárdenas
 música (selección y composición): Juan Piñera
 principales intérpretes: Sunny Soriano, Jorge A. Hernández, Erudyé Muñiz, Dulce Ma. Vale, Yamilé Socarrás, Dania Salazar y Tatiana Roque
 Danza Combinatoria
 Sala Antonin Artaud
 estreno: 20.2.90

DOÑA ROSITA LA SOLTERA O EL LENGUAJE DE LAS FLORES (monólogo)

autor: Federico García Lorca
 versión: Carlos Padrón
 dirección: Ruth Escalona y Carlos Padrón
 diseños de escenografía y vestuario: Mario Trenard y Archis Cortés
 intérprete: Ruth Escalona
 Teatro Cabilán (Santiago de Cuba)
 Teatro Martí
 estreno: 22.2.90

LOS SIETE PECADOS CAPITALES

guión, dirección y coreografía: Isabel Bustos
 asesoría dramaturgía: Rapi Diego
 diseños de escenografía y vestuario: Miriam Dueñas
 diseño de luces: Ricardo Rodríguez
 música: Win Mertens, Philip Glass, Gilbert y Leiva
 asistente de dirección: Guillermo Márquez
 principales intérpretes: Xenia Cruz, Marisol Lambert, Ambar Herrera, Evelyn Guerrero, Gabriela Tognetti, Andrea Ardito y Rogelio Villareal

Retazos

Sala Hubert de Blanck
 estreno: 22.2.90

LOS MANGOS DE CAIN

autor: Abelardo Estorino
 dirección: Pedro Jorge Ortega
 diseños de escenografía, vestuario y luces: Calixto Manzanares
 asistente de dirección: Silvia Gutiérrez
 intérpretes: Alfredo Avila, María Elena Mariño, Manuel Portela, Valia Valdés y Elba Márquez
 Teatro Bertolt Brecht
 Café Teatro Brecht
 estreno: 22.2.90

IAE, LA CHAMBELONA!

o la historia del soldado desconocido de Nueva York
 autor y director: Ignacio Gutiérrez
 asesoría musical: Tamara Martín y Manuel Villar
 coreografía: Eddy Veitia
 pantomima: Olga Flora Fábregas
 intérpretes: Eugenio Hernández, Alejandro Piar, América Cruz y Luis Martínez
 Sala Covarrubias
 estreno: 23.2.90

LA SALA DE LAS SOSPECHAS

autor: Liuba Cid, sobre una idea de Tadeusz Kantor
 dirección: Liuba Cid
 diseño de vestuario: Liuba Cid
 diseño de escenografía: Roberto Wong
 diseño de luces: Liuba Cid
 asistente de dirección: Doris Payarés
 intérprete: Orlando Ferrand
 Grupo Almacén de los Mundos
 Galería Imago
 estreno: 2.3.90

ARISTODEMO

autor: Joaquín Lorenzo Luaces
 versión y dirección: Abelardo Estorino
 asesoría teatral: Rogelio Díaz Cuesta
 música: Juan Marcos Blanco
 diseños de escenografía y vestuario: Jesús Ruiz
 diseño de luces: Carlos Repilado
 coreografía: Ivan Tenorio
 asistente de dirección: Armando Pedro López
 principales intérpretes: Francisco García, Julio Rodríguez, Adria Santana, Eugenio Domínguez, Othon Blanco, Roberto Jiménez y Gilberto Subiaurt
 Teatro Estudio
 Sala Hubert de Blanck
 estreno: 3.3.90

PARA ESTAR VIVA

creación colectiva
dirección: Carlos Chirino
diseños de escenografía: Fernando Betancourt y Proyecto de la Octava Villa
diseño de vestuario: Waldo Franco
diseño de luces: Amaury Fuentes
música compuesta y ejecutada por: Lazáro y Joel
intérpretes: María Eugenia Orozco, Rogelio Curiel y Luis Mesa
Proyecto Teatral de la Octava Villa del Teatro Centro (Villa Clara)
Teatro Rubén Martínez Villena (Remedios)
estreno: 9.3.90

EL CIRCO DE LOS PASOS

creación colectiva
dirección: Albio Paz
asesor teatral: Pedro Morales
asesor circense: Félix Padrón
asesor musical: Miriam Muñoz
diseñador: Rolando Estévez
intérpretes: Miriam Muñoz, Adrián Morales, René Money, Juvén Nuñez, Francisco Rodríguez y Aimeé Despaigne
Teatro Mirón Cubano de Matanzas
Sala Milanés
estreno: 9.3.90

EL PRINCIPITO

autor: Antoine de Saint-Exupéry
versión libre y dirección: Ana María de Agüero
diseños de escenografía y vestuario: Sultberto Goire
diseño de luces: Orlando Barthelemy
música: Stravinsky, Prokotiéff, Tchaikovsky, Juan Piñera, Juan Blanco, Juan Marcos Blanco y Edesio Alejandr
selección musical: Raúl Ibarra
asistente de dirección: Orlando Barthelemy
principales intérpretes: Miriam Boizán, Orlando Barthelemy, Agustín Salas, Milagros Guzmán, Mercedes Nistal y Guillermo García
Guñol Santiago
Sala Mambi
estreno: 10.3.90

ELOGIO DE LA LOCURA

autor: Pascual Díaz Fernández sobre la obra homónima de Erasmo de Rotterdam
dirección: Eliana Ajo Blanco
diseño de vestuario: Marta Mosquera
coreografía: Eduardo Rivero
intérprete: Justo Salas Alfonso
Grupo Teatral Caracol (Santiago de Cuba)
Teatro Martí
estreno: 16.3.90

BAROKO (EL PACTO)

autor: Rogelio Meneses
dirección: Rogelio Meneses
dramaturgia: Joel James
diseño de escenografía: Mario Trenard
diseño de vestuario: Bárbaro G. Miyares
diseño de luces: Juan de Mata Montero
tamboreros: Abelardo Larduet, Agustín Mateo, Juan C. Serret
percusionistas: Milán Galí, Tomás Hechavarría, Alfredo Ruíz, Eduardo Ramírez y Juvens Borjas
cantante folclórico: Luis M. Vaillant

flauta: Gustavo Revé

principales intérpretes: Fátima Patterson, Mireya Chapman, María E. Calzado, Agustín Quevedo, Abelardo Larduet, Carlos Castillo, Ricardo Alarcón y Erdwin Dorado

Cabildo Teatral Santiago
Patio de la Sala Van Troi
estreno: 17.3.90

GUTIERREZ, 1AEO

autor: Alejandro Normand (sobre un cuento de Virgilio Piñera)
dirección: Pedro Camejo
selección musical: Mariene Urbay
diseño de escenografía: Pedro Camejo y Danny Lima
intérpretes: Mario Oscar Lorenzo, Danny Lima e Idania García
Sala Antonín Artaud
estreno: 21.3.90

HISTORIA DE UNA MUJER Y UN CALZONCILLO

autor: Oscar Vázquez López, sobre una idea de Osvaldo Dragún
dirección: Pedro Castro
asesor teatral: Oscar Vázquez
diseño de escenografía: Pedro Castro
intérprete: Nora Hamze
Teatro Cabilán (Santiago de Cuba)
Sede del Teatro Cabilán
estreno: 25.3.90

LA FIESTA DE LOS DRAGONES

autor: Luis Matilla
dirección: Juan Margallo
diseños de escenografía y vestuario: Zenén Calero
selección musical: Juan Margallo
asistente de dirección: Petra Martínez
principales intérpretes: Gilberto Reyes, Hilario Peña, Manuel Portela, Manuel Oña, Sandra González, Omar Ali, Ludmila Alonso, Andrés Mari, Verónica López, Susana Tejera, Jesús Darías, Norberto Rojo, Rosendo Lamadrid, José Ramón Vigo y Victor Hugo de la Torre

co-producción cubano-española
CNAE-Ministerio de Cultura de España
Parque de la Quinta de los Molinos
estreno: 27.3.90

CONCIERTO PARA DOS

autor: Francisco Fonseca
dirección: Miguel Olachea
diseños de escenografía y luces: Miguel Olachea
diseño de vestuario: Tony Matos
música original: Luis Bú, Nelson Medina y Miguel Escalona
grupo musical: Agüeré
asistente de dirección: Rolando Fernández
principales intérpretes: Isabel Millán, Carlos Gonzalbo, Israel Martínez, Lucía Chiong, Francisco Fonseca, Israel LLevat y Abel Domínguez

Teatro Juvenil Pinos Nuevos
Teatro Victoria
estreno: 30.3.90

LOCURA DE AGUA O LA ENU DE AYYAPPUA

autor: Mario Morales
diseños de escenografía y vestuario: Mario Morales
principales intérpretes: Marietta Sánchez, Mario Osvaldo Rodríguez, Carmen Irene Díaz y Rafael Lahera
Grupo de Teatros Orilé
Patio de la Casa de las Comedias
estreno: 31.3.90

Estrenos

SUSCRIBASE A
SUBSCRIPTION TO
tablas

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 14.00) Europa (\$ 15.00). El resto del mundo (\$ 16.00).

From every part of the world you can receive the magazine of Cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 14.00) Europe (\$ 15.00), other parts of the world (\$ 16.00).

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES
Publicidad y Promoción
Obispo No. 461 Apartado 605
Ciudad de La Habana. CUBA

Ediciones Cubanas



• Por segunda ocasión *Tablas* participó en la IV Feria Internacional del Libro Habana '90, celebrada en el recinto ferial de Pabexpo del 6 al 12 de febrero. Más de 10 000 personas visitaron el stand de nuestra publicación donde se expusieron las 30 ediciones de *Tablas* y una muestra de fotografía teatral que incluyó los principales dramaturgos publicados y las puestas en escena más significativas de la década del 80.



• El Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional del Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ) celebró su reunión en La Habana, con la participación de 15 miembros y 4 invitados. La inauguración del encuentro contó con la participación de Raquel Revuelta, Presidenta del CNAE y Hernán Crespo Toral, director de la Oficina Regional de la UNESCO para América Latina. Se celebró un evento teórico donde Maurice Yendt (Francia), Christel Hoffmann (RDA) y Gerardo Fullea León e Inés María Martiatu (Cuba) presentaron ponencias acerca del teatro para niños y jóvenes de hoy.

• Varias obras de dramaturgos cubanos aparecieron editadas el pasado año en diversas publicaciones de la Unión Soviética. La revista especializada *Teatr*, en su número 10/89, dio a conocer el libreto de *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe, con una introducción de Leonid Vélejov. *El caballero de Pogolotti*, de Héctor Quintero fue incluida en la edición número 6/89 de *Dramaturgia contemporánea*.

• Un taller de psicodrama y teatro fue impartido por el actor, dramaturgo y psicoanalista argentino Eduardo Pavlovski en la Casa de las Américas en el mes de febrero con la participación de más de veinte teatristas. Pavlovski ofreció además una representación de su espectáculo *Potestad* en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños e impartió conferencias en el Seminario de Psicoanálisis y Marxismo celebrado en la Facultad de Psicología de la Universidad de La Habana.

• Durante el mes de marzo se celebró el II Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe en Sao Paulo, Brasil, impartido por el destacado director Antunes Filho, acerca de su método de trabajo. Osvaldo Dragún e Ileana Diéguez por la EITALC, junto a la actriz y directora Flora Lauten, la investigadora Raquel Carrió y el editor de la revista *Conjunto* Guillermo Loyola participaron en el Taller.



• El destacado crítico, profesor e investigador teatral Rine Leal fue investido del título de Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte en reconocimiento a sus méritos pro-

fesionales, en una ceremonia celebrada en el centro de altos estudios a finales del pasado mes de marzo. *Tablas* se suma al regocijo de los teatristas y de los discípulos del decano de la crítica teatral cubana.



SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA
tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province):

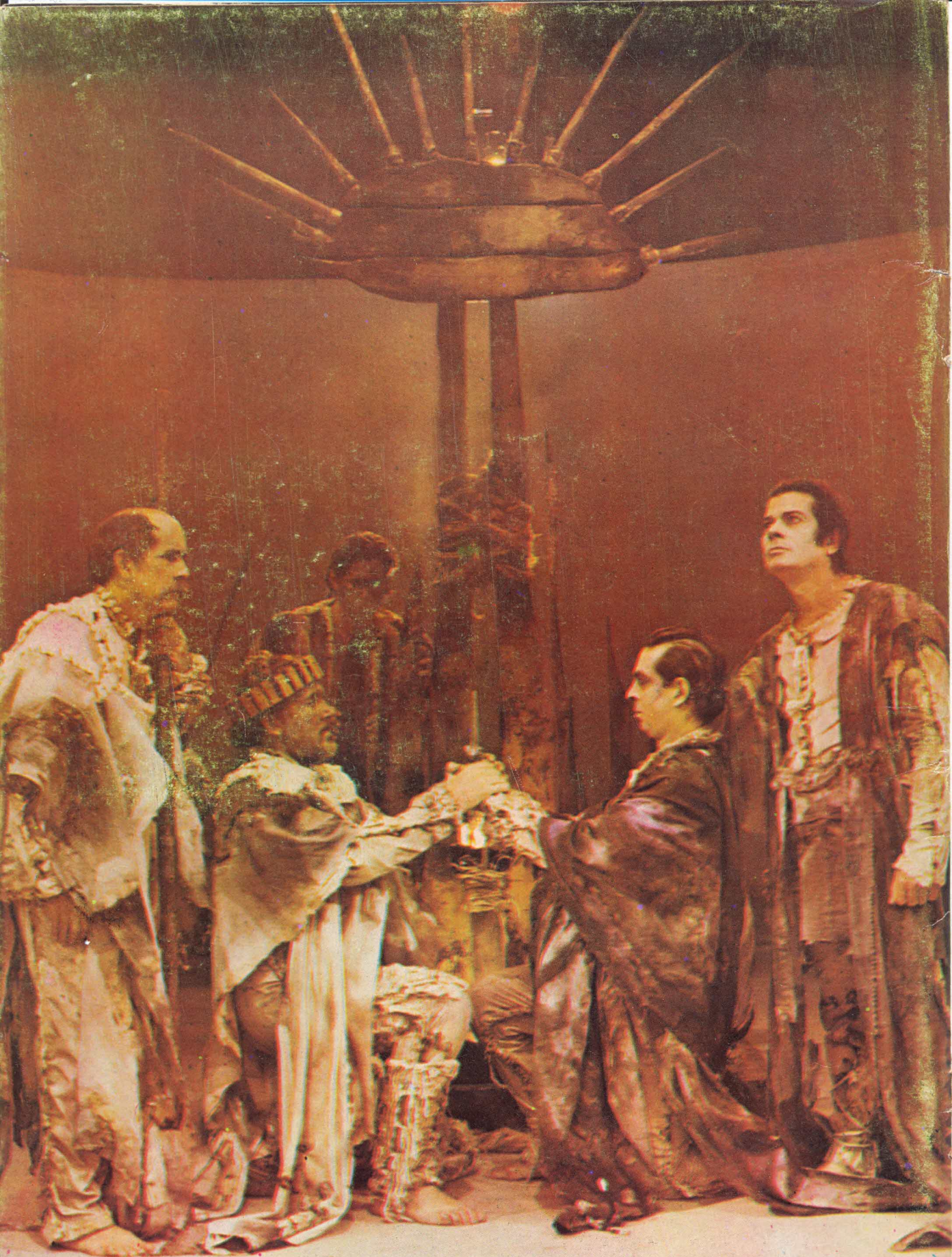
PAIS: _____
(Country): Letra de Molde por favor (Block Letter, please)

Linda Mirabal



nacida para la ópera

Vea pág. 22



ARISTODEMO: LA OTRA CARA DE LUACES