

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



ISSN 08641374

tablas

revista de artes escénicas

No. 30
2/1996

TEATRO DE TITERES

• El teatro para niños y jóvenes HOY

JORNADA
los días de la danza

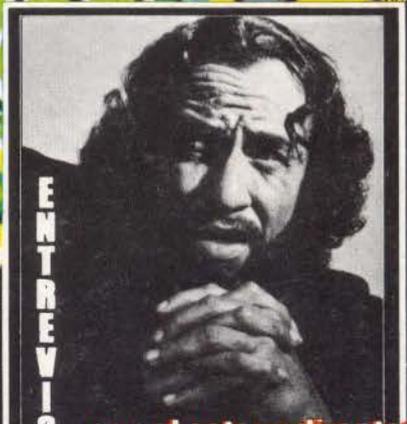
II TALLER INTERNA



MATANZAS 1996

Libreto
No. 38

El príncipe Blu
de Wiliam Fuentes



ENTREVISTA

con el actor y director
JOSE ANTONIO RODRIGUEZ

tablas No. 2/1996
 revista del Consejo Nacional
 de las Artes Escénicas
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
 Habana Vieja, Cuba.
 Apdo. Postal 297
 Teléfono: 62 8760
 Fax: (537) 33 3810

Directora
YANA ELSA BRUGAL

Redacción
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.
MAYRA HERNANDEZ MENENDEZ

Diseño computarizado
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración
RIGOBERTO SANCHEZ

Diseño de portada: Orlando Silvio
 Silvera. Contraportada: "Exorcizando"
 Autor: Nelson Domínguez. Año: 1996.
 Técnica: óleo/tela. Medidas: 100,5x80cm.

tablas aparece cada tres meses. No se
 devuelven originales no solicitados.
 Cada trabajo expresa la opinión de su
 autor. Permitida la reproducción indi-
 cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-
 so por Empresa del Libro Alfredo López.
 No. 50/abril-junio



**ARTES
 ESCÉNICAS**
 CONSEJO NACIONAL
 Ministerio de Cultura

EDITORIAL.....2



Ponencias

**II TALLER INTERNACIONAL DE TEATRO DE TITERES
 MATANZAS 1996**

DRAMATURGIA PARA TITERES EN ARGENTINA

Oscar Caamaño.....3

BERTOLT BRECHT, DON QUIJOTE Y LOS TITERES

Mireya Cueto.....10

ENTIDAD E IDEOLOGIA

Eduardo Di Mauro.....12

LA POETICA DEL JUGLAR

Bebo Ruiz.....15

TITERES PEDAGOGOS

Freddy Artilles.....18

¿EN LA LUZ O EN LA SOMBRA?

Armando Morales.....22

Entrevistas

CONCHA DE LA CASA

LA PASION POR LA FANTASIA

Bárbara Oviedo.....24

RAQUEL BARCENA

UNA CRUZADA POR LA IMAGINACION

Tania Cordero.....27

EDUARDO DI MAURO

EL TEATRO ES DE MADERA, Y PESA

Armando Morales.....28

MIREYA CUETO

UNA SEÑORA "GRANDE"

Roberto Gacio.....30

MARIA TERESA MONTALDO

EDUCADORA Y TITIRITERA

Jesús Barreiro Yero.....31

ELISA GODOY Y HUMBERTO GULINO

OTRA VEZ, NOTICIAS DE PARAGUAY

Esther Suárez Durán.....33

EINA HAGBERG

EL TEATRO: UNA FUENTE DE INTERCAMBIO

Inés María Marfíatu.....34

RENE FERNANDEZ

PAISAJE DESDE UN PAPALOTE

Amado del Pino.....35

EL TEATRO INFINITO

Waldo González.....38

EL TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES HOY, A DEBATE

E.S.D.....41

UN PRINCIPE AZUL A MEDIO CAMINO

Ignacio Gutiérrez.....46

Libreto No. 38

El Príncipe Blu, de William Fuentes

**tablas
CONVOCA**



BAILAR TODOS JUNTOS

Ernesto Rodríguez Hernández.....56

PARA QUE HABLE LA DANZA

Ismael S. Albelo.....61

DANZA CALLEJERA EN LA HABANA VIEJA

Guillermo Márquez.....62

X FESTIVAL Y CONCURSO MASCARA DE CAOBA

EL TEATRO PROYECTA TODO CUANTO SOMOS

Jorge Luis Torres.....63

A PROPOSITO DE UNA CRITICA

Razones del Festival de Teatro de La Habana

Eberto García Abreu.....64

XV FESTIVAL DE TEATRO

Intercambios cubano-españoles

Irene Sadowska.....68



LONDRINA una ventana abierta al teatro del mundo

José Oriol.....71

ENTREVISTA con el actor y director José Antonio Rodríguez

CON VICIO DE TEATRO

Tania Cordero y Amado del Pino.....72

Críticas

LA TRAGEDIA DE LA ENVIDIA

Mercedes Santos Moray.....77

ENTRE LA SONRISA Y EL DESVELO

R.G.S.....79

TEATRO EL PUBLICO

Albert Camus o del espejo y el poder

Norge Espinosa Mendoza.....82

LA LEGIONARIA

Un tándem ejecutor y cómplice

W.G.....84

LA MASCARA DEL ACTOR

E.R.H.....86

RE-BIS, OTRA VEZ

Omar Valiño.....88

PIERRE DE MARIVAUX

Sus claves en los códigos de hoy

Ada Oramas.....90

GRUPO TEATRO DE LOS ELEMENTOS

A propósito de un estreno

Miguel R. Cañellas.....92

EL TELON SIEMPRE ABIERTO

Raciel Reyes.....95

LA CRUZADA TEATRAL: la ruta de un teatro vivo

Maité Hdez-Lorenzo.....97



AMBITO ESCENICO

LA REPRESENTACION SIN RECEPCION

ES UN ARTE FALLIDO.....98



NACE UNA ORGANIZACION NO GUBERNAMENTAL

Ricardo Garal.....99

UN PROYECTO PERDURABLE

Jorge Rivas.....101



MENSAJE DIA INTERNACIONAL DEL TEATRO

Saadalla Wannous.....103

PRESENTAN EJECUTIVO UNIMA

Octavio Borges.....103

HOMENAJE/MAS DE TREINTA AÑOS..104

TABLILLAS.....106

Es de vital importancia, en esta etapa del teatro cubano, el papel de la reflexión especializada y las valoraciones estéticas. La multiplicidad de criterios, siempre válida, enriquece nuestras páginas, pero el énfasis lo dirigimos hacia el intento de equilibrar las líneas artísticas. Es inmensa la responsabilidad de los críticos e investigadores al evaluar las obras y puestas en escena. Por ello, convencidos de la trascendencia de la palabra impresa para la conformación de la memoria del teatro cubano, con rigor y esmero nuestra publicación se preocupa por reseñar el buen arte.

Desde 1991, **tablas** -en su nueva época- dedica un notable espacio al teatro para niños y jóvenes y a la danza, debido al auge de estas manifestaciones en los últimos años -particularmente en la actualidad- y a la presencia de numerosos colectivos cuya participación en diversos escenarios es constante. El interés temático alcanza también otros géneros como la pantomima, el humor y el circo.

A las acostumbradas secciones de **tablas** (artículos teóricos, reseñas críticas, entrevistas, reportajes, crónicas de eventos y edición de un texto teatral inédito), hemos incorporado otras como: **En provincias** -en la que el énfasis recae en la labor artística de los colectivos de otras regiones del país, mediante trabajos específicos realizados por nuestros críticos-; **Ambito escénico** -que informa sobre las instituciones del CNAE-, y la ampliación del contenido de las **Tablillas** -con el objetivo de conferirle mayor importancia a la información sobre las actividades de nuestros creadores-, en las que se destaca la inclusión de **En el exterior**, que refleja la presencia de los grupos y las personalidades en diferentes plazas del mundo, además de divulgar y promover los empeños de instituciones culturales afines.

Asimismo, se debe resaltar que la revista, auspiciada por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas -que no duda en apoyarnos-, genera iniciativas económicas para contribuir a nuestro financiamiento.

Tablas es un **PROYECTO CULTURAL** que actúa como termómetro y guía, al permitirnos recorrer el acontecer actual de nuestro teatro y observar qué ha hecho y hacia dónde se encamina. Como órgano vivo, amplía sus fronteras editoriales y se entrega a una activa vida cultural, creando espacios de muestras gráficas, presentaciones artísticas, debates, talleres teórico-prácticos, seminarios nacionales e internacionales, mesas redondas y conferencias relacionadas con la escena teatral y danzaria. Las mesas redondas desempeñan un rol decisivo; en éstas se escuchan las voces de prestigiosos directores, dramaturgos, investigadores, teatrólogos y estudiosos del teatro, quienes, conscientes de las limitaciones que nos afectan, siempre encuentran una razón para mantener viva la escena cubana mediante su hacer y la reflexión. Todo ello se refleja en las páginas de nuestra revista, enriqueciendo su contenido.

El empeño por rescatar un ámbito que aliente y diversifique el hecho teatral, halla un camino oportuno con la apertura de dos nuevos espacios en nuestra sede, donde se presentan espectáculos de pequeño formato o fragmentos de aquellos que son debatidos: la **Sala Teatro Debate San Ignacio 166** -que tiene como objetivos enfrentar, en un diálogo franco, al creador con su receptor (bien sea crítico o espectador interesado), al penetrar en zonas de su quehacer; ceder un espacio para la representación, reducido en el presente por la carencia de locales, y, en sentido general, apoyar aquel razonamiento de que la comunicación abierta es estímulo y fuente de la creación-, y el **Salón San Ignacio**, con exposiciones gráficas y pictóricas relacionadas con el teatro, así como muestras de carácter museable en la sección **Rescate del teatro cubano**.

Entre nuestros aciertos se destacan los **Encuentros con tablas**, dedicados al diálogo, la divulgación y el conocimiento del acontecer diario de nuestros teatristas, en los que han participado las más significativas personalidades y agrupaciones de distintas manifestaciones y estilos artísticos, para la obtención de un intercambio desprejuiciado y el acercamiento entre todos.

A estos logros se suma nuestra convocatoria al **Premio de la Crítica**, que, sin dudas, reafirmará el valor de la confrontación en torno a las problemáticas actuales de las artes escénicas.

La participación como jurado en diversos festivales y concursos y la ampliación de los profundos vínculos con otras instituciones culturales, por sólo mencionar algunas de nuestras actividades colaterales, han sido posibles gracias al permanente apoyo de los creadores.

Tablas es el resultado del esfuerzo de numerosos investigadores y críticos. Agradecemos profundamente a nuestros destacados colaboradores y muy en especial a los que con su constante labor, en los momentos difíciles de hoy, nos acompañan y alientan, así como a los reconocidos artistas plásticos por responder a la propuesta cultural de insertar una obra en contraportada.

Gracias a los que, desde las tablas, hacen el teatro cubano: por ellos existimos.

El equipo de **tablas**, satisfecho y optimista, arriba a su número 50 con proyecciones siempre en pos del arte y no de intereses aislados.

II Taller Internacional de Teatro de Títeres



En el mes de abril culminó, en Matanzas, el II Taller Internacional de Teatro de Títeres, organizado por el grupo Papalote. Tablas publica algunas de las ponencias y entrevistas a personalidades presentes en este evento.

DRAMATURGIA PARA TITERES EN ARGENTINA

Oscar Caamaño*

BREVE NOTICIA HISTORICA

El teatro de títeres en la Argentina tiene raíces todavía insuficientemente exploradas. Ignoramos, casi por completo, si hubo o no formas vinculadas con el títere en el período prehispánico, aunque sabemos que existen unas estatuillas antropomórficas encontradas en Villa Las Rosas, provincia de Salta, en un yacimiento que se remonta a unos novecientos o mil años atrás, modeladas en cerámica, con un orificio en su parte posterior, y que habrían sido usadas para entretener a los niños con pequeñas representaciones. Precisamente el orificio habría sido el comando desde donde se animarían esos personajes introduciendo un dedo de la mano.

La investigación del títere en las culturas nativas de Argentina -lamentablemente en su mayoría desaparecidas o en un estado de deterioro y pérdida de identidad significativos-, es una materia pendiente.

En cambio, algo se ha investigado acerca del títere en el período colonial. La primera representación documentada

que se conoce data de los años 1757-1759. ¹ Tenemos noticias de que el títere se conocía en esa parte del mundo a través de algunos artistas que llegaban de España y se quedaban por un tiempo en la capital del Virreinato del Río de la Plata, y en algunos casos realizaron giras por el interior del país. Joaquín Oláez es el primer nombre de un títerero que se ha podido ubicar en los archivos del entonces Cabildo de Buenos Aires. Este títerero de origen español actuó en el último cuarto del siglo XVIII. Existen también noticias de algún otro títerero, aunque son datos sacados de las actas capitulares y otros documentos en los que no se describe la cuestión artística en sí. Se trata de solicitudes de permiso y las respuestas consiguientes.

En cambio, de lo que no se ha encontrado ningún dato es sobre el repertorio que representaban, más allá de que podemos suponerlo común con el de otros lugares de América -donde el títere tiene una mayor antigüedad documentada, como México o Perú-, y sobre todo de

¹ Alfredo S. Bagalio: *Títeres y títereros en el Buenos Aires colonial*, ATA, Buenos Aires, Argentina, 1972.

España. Tampoco se conserva memoria de personajes característicos, como ocurre en otros lugares de América. En cuanto a una dramaturgia propiamente nacional, habría que esperar a nuestro siglo para encontrar piezas y autores debidamente documentados. Sin embargo, debemos hacer referencia todavía a otra influencia que, a no dudarlo, abonó el terreno para que se diera un teatro de títeres nacional. La independencia de España dejó en manos criollas las artes del espectáculo y abrió al país a otros contactos, por lo que seguramente llegaron artistas de otras partes del Viejo Mundo. Pero a partir de 1880 se desarrolló una política inmigratoria que es la que determinó esa extraña composición demográfica de nuestro país, con un alto porcentaje de población de origen europeo. Es con esa corriente que llegaron a la Argentina familias de títereros que recorrieron el país y, en algunos casos, se radicaron en Buenos Aires. Allí tenían un público propio los *puparos* sicilianos, por ejemplo, y que la inmigración italiana fue la más numerosa. Y efectivamente, la crónica periodística y el recuerdo de títereros nacionales mencionan, entre otros, a Bastián de

Terranova y Carolina Ligotti, radicados en el barrio de La Boca, donde establecieron su teatro de *pupi* y trabajaron durante largos años hasta la destrucción del mismo por una inundación. También se recuerda a Vito Cantone, quien llegó de Catania (Sicilia) con la gran inmigración de 1895, y se instaló con su teatro Sicilia en el mismo barrio.

Existe un punto de inflexión en la historia del títere en la Argentina, que se atribuye a la presencia de Federico García Lorca en Buenos Aires, en 1934, para asistir al estreno de **Bodas de sangre** a cargo de la compañía de Lola Membrives. García Lorca estuvo algunos meses en la capital, viajó a algunas ciudades del interior, y finalmente preparó y dio una función de títeres en la que estrenó **Los títeres de cachiporra**. Esa función que fue representada para un público selecto de artistas y amigos, luego del estreno de su tragedia, en el Teatro Avenida, no sólo dejó rastros entre los que colaboraron con la representación, sino entre algunos artistas del público. Es materia aceptada en general que de esa función y de García Lorca se nutrieron, directa o indirectamente, Javier Villafañe y Mane Bernardo, dos de los padres del títere en Argentina y muy conocidos más allá de sus fronteras, y como ellos otros artistas de aquellos años, quienes más tarde imitaron al poeta granadino. Por eso se tiene a esa función y a ese año como el principio del moderno movimiento títere argentino.

Sin embargo, habría que matizar esta teoría, pues en el mismo año 1934 -por lo cual no podemos reconocer influencia lorquiana en este hecho- se edita el libro *Los títeres de Maese Pedro*, de Frida Schultz Caseneuve, por entonces una joven escritora de gran erudición. Esa obra y una segunda que edita en 1935, *La marioneta que dejó de ser de palo*, nos dan la pauta de que existía conocimiento, valoración e interés por el teatro de títeres en los artistas nacionales, anterior a la llegada de Lorca. Podemos apoyar esta afirmación en otro dato importante: la primera obra que escribe Javier Villafañe para títeres, **Don Juan Farolero**, conoció su primera redacción en 1929, cuando el autor hacía el Servi-

cio Militar Obligatorio, es decir, unos cinco años antes del arribo de Federico,

Esto no es todo. El conocimiento y la frecuentación de los títeres italianos de La Boca en su juventud, anterior a la llegada del dramaturgo español, son claramente recordados por Javier Villafañe, y parece no haber sido una influencia menor. Por otra parte, él como Mane Bernardo recuerdan haber visto en su infancia las marionetas de un señor Verzura, quien daba funciones en el Jardín Zoológico, y al famoso payaso Frank Brown, el que regalaba títeres a los niños durante sus actuaciones circenses.

Así que es prácticamente a partir de la década de 1930 que podemos hablar de una producción propia de textos para títeres: es desde allí que comienzo mi indagación. Lo que aquí diré son observaciones que he venido haciendo y que no tienen un carácter definitivo, pues ameritan un estudio más profundo y extenso. Son un borrador de primeras búsquedas y hallazgos.

Si tenemos que pensar en períodos en el desarrollo del moderno teatro de títeres en la Argentina y por tanto de su dramaturgia, me parece que la ayuda más concreta que podemos encontrar es la periodización generacional. Este criterio es aplicable al teatro de títeres, porque revisando los datos biográficos de diferentes autores, descubrimos que en general la vocación títere tiene su raíz en la infancia o en la juventud, cuando vieron por primera vez una función de títeres. Es decir, los niños contemporáneos de los autores y títeres de una generación, serán los títeres y autores de la siguiente.

Así podemos hablar de la generación de los años 30, la de Villafañe, Mane Bernardo, Sara Bianchi, Frida Schultz Caseneuve, Leónidas Barleta, María Luisa Madueño y Juan Enrique Acuña, que sería la de los pioneros o fundadores del moderno teatro de títeres. Son los nacidos en torno a la primera década del siglo. Podemos hablar también de la producción de esta generación como de un orbe cerrado, en tanto la mayoría de sus integrantes ha fallecido o hace años

no producen nuevas obras. La excepción sería Javier Villafañe, quien sigue escribiendo,² y Sara Bianchi. Los modelos, tanto en lo profesional como en lo artístico, se establecen a partir de esta generación. Javier Villafañe es el inventor de un estilo de títere andariego, especializado en el títere de guante, apegado a un repertorio reducido, muy ligado a lo poético y a lo popular, y caracterizado por la economía de recursos técnicos. Mane Bernardo, en cambio, propuso una línea ligada a lo erudito por un lado y a lo escolar por otro. Montó con sus elencos obras del repertorio universal y a la vez elaboró un repertorio para ser utilizado por los docentes, especialmente en el Jardín de Infantes. Sus aportes se vinculan más a lo que es un modelo de teatro estable, con amplitud de recursos e intencionalidad artística clara. De todos modos, los de esa generación son todos autores de gran cultura literaria y en algún caso teatral y plástica. Cuando ejercieron el oficio de títeres, en los casos en que no eran artistas plásticos, recurrieron a importantes pintores o escultores para poblar de personajes y decorados sus retablos; es decir, concibieron al teatro de títeres como una verdadera disciplina artística.

La segunda generación es la de los nacidos a finales de los 20 y durante los 30 que comienza a actuar a finales de la década del 40 y principio de los 50. Son los hermanos Di Mauro, Ariel Bufano, Luis Alberto Sánchez Vera, Otto Freitas, Roberto Espina, Raúl Gustavo Aguirre y Alberto Cebreiro. También algunos de estos autores ya no están; sin embargo, otros siguen produciendo y trabajando con sentido creativo, como es el caso de Luis (Kike) Sánchez Vera. Esta generación desarrolló los modelos creados en la anterior. Ellos son los que sembraron de talleres y escuelas el país y enriquecieron el repertorio ya existente con nuevas obras que seguían el modelo destinado al teatro ambulante, de solista o pareja o, en sentido complementario, encararon fuertemente el desarrollo del teatro institucional y estable.

2 Cuando se redactó este trabajo, Villafañe vivía. Horas antes de su lectura, fallecía el decano de los títeres argentinos. La noticia llegó a Matanzas un rato después.

La tercera generación es la de aquellos que nacen en los años 40 y principio de los 50. La integran nombres como Silvina Reinaudi, Carlos Martínez, Horacio Tignanelly, Gabriel Castilla, entre otros, quienes están en plena actividad. Algunos de sus integrantes se asocian a la generación anterior y siguen desarrollando la tradición, mientras que otros se constituyen en innovadores.

De todas maneras, esta periodización tiene una finalidad didáctica: intenta volver algo más comprensible un movimiento que en todo caso se caracteriza por fuertes lazos afectivos, fuertes lealtades y un gran sentido de admiración hacia los predecesores. Los viejos titiriteros han visto con simpatía las innovaciones de los más jóvenes y éstos respetan y veneran a sus mayores, de modo que las influencias son fuertes. Esto, a mi juicio, ha determinado un movimiento con gran personalidad.

Lo primero que descubrí, mientras preparaba esta conferencia, es que en realidad el texto de títeres surge en el país del sur, no como una expresión pensada para el niño, sino dirigida al adulto. Contra lo que pensaba y que es creencia de muchos en Argentina, pude comprobar que existe un número significativo de autores que escribieron para adultos exclusivamente o en primer término: la ya citada Frida Schultz, Ezequiel Martínez Estrada, Gaspar Benavento, Maruja Gil Quesada y el propio Javier Villafañe. Las obras infantiles de este último surgieron de su repertorio para adultos cuando lo invitaron a visitar una escuela, en su primera gira en carreta.

Esto nos permite comprender que el teatro de títeres es rescatado por los entonces jóvenes artistas como un elemento de renovación, apoyado en la tradición, pero con altas miras artísticas, tal como ocurrió en México con el grupo de Lola Cueto, Roberto Lago y otros, o con las vanguardias europeas del naciente siglo.

Más allá de este hecho, también se desarrolla, casi de inmediato, un repertorio para niños, que con los años llega a ser el predominante, aunque el destinado a los adultos se siguió enriqueciendo lentamente con nuevas producciones. Este predominio se debe, a

mi juicio, a que el titiritero encontró en la escuela un público al que no tenía necesidad de convocar mediante costosas campañas de promoción. Un público numeroso al que debían satisfacer con obras, y esto repercutió en la dramaturgia. Pero hay otro factor: junto con el niño, los educadores fueron seducidos por el títere, porque vieron inmediatamente su potencial educativo. La llamada Escuela Nueva hacía por entonces irrupción en el campo educativo argentino. Esa corriente de la pedagogía activa daba suma importancia a la formación estética del niño. De manera que muchos maestros se dieron a la tarea de crear teatros escolares con y para sus discípulos.

Así es que tenemos en el teatro de títeres para niños dos vertientes dramáticas que se diferencian no tanto por sus autores -ya que muchos de esos maestros se transformaron en titiriteros profesionales-, sino más bien por la concepción de las obras.

Por un lado tenemos el teatro de títeres escolar, al que descubrimos con una temática muy ligada a las cuestiones programáticas, pero sobre todo muy sujeto a lo que Henryk Jurkowski llama el sistema de signos del teatro vivo, es decir, un conjunto de textos que no llegan a descubrir todavía plenamente los resortes propios del teatro de títeres y la esencia de este arte basado en una forma específica de personaje dramático. Entre éstos podemos citar a María del Carmen Sánchez Rego, o a Guillermo Pérez Tamayo. Si recorremos su obra, veremos que en muchos casos se trata de la adaptación de cuentos infantiles, textos de autores teatrales clásicos universales o ensamble de poemas en escenas costumbristas, con gran despliegue escenográfico, musical y de personajes, posiblemente pensando en la participación de grupos numerosos de niños. A esos autores-maestros, quienes editan el repertorio de sus teatrillos escolares, se suman algunos escritores en los que se adivina que no han hecho títeres con asiduidad o sus obras no han sido probadas en el escenario.

En cambio, tenemos las obras de titiriteros profesionales, los que, a través del ejercicio de su oficio, van conociendo y reflexionando sobre el instrumento que manejan, y llegan a dar textos valiosos,

con características propiamente titiritecas. En general, es bastante evidente que piensan en elencos ambulantes de escasos integrantes o solistas y en el títere de guante, la forma que más se difundió en la Argentina por su funcionalidad y fácil transporte. Si Lorca prestigió esta variedad, Villafañe y otros titiriteros como Alfredo Bagalio, Mane Bernardo y Sara Bianchi, se ocuparon de difundirla ampliamente a través de sus viajes, libros y cursos. La generación siguiente a la de Javier -la de los Di Mauro, López Ocón, Otto Freitas y Luis Klæyssen- cultivó esta variedad y la llevó en muchos casos a un alto grado de desarrollo técnico y artístico. Gran parte de la dramaturgia de esa segunda generación de titiriteros está pensada para títeres de guante. A tal punto se hizo popular esta técnica en titiriteros y público en la Argentina, que toda una corriente sostiene que el aprendizaje del teatro de títeres debe, indefectiblemente, comenzar por el manejo del títere de guante.

Pero también el otro modelo se desarrolló, si bien con menor amplitud. Me refiero al teatro de tipo estable, que experimentó otras variedades de muñecos, mayores tamaños no sólo para éstos y el escenario sino también para las obras. La idea de un teatro de títeres que pudiera competir con el teatro vivo en su propio terreno fue desarrollada con éxito por Ariel Bufano. El fue el creador de un elenco estable que sigue trabajando, de una escuela -tal vez la más interesante del país- y de un estilo de espectáculo y, por tanto, de texto de gran envergadura.

RASGOS PARTICULARES DE LA DRAMATURGIA TITIRITERA EN ARGENTINA

Lo que haré ahora será señalar algunos de los rasgos que caracterizan al texto dramático para títeres en la Argentina.

LA LENGUA DEL TEXTO

El texto dramático es, en primer lugar, texto, escritura. Por ello, considerando la forma que adquiere ese escrito, esa palabra, es interesante observar el uso de la prosa y del verso. Podríamos pensar que el teatro en verso es propio del

teatro clásico y por ello nos parece extraño que en el siglo XX se siga escribiendo en esta forma. No obstante, es casi tan practicado como el teatro en prosa entre los autores para títeres en la Argentina. Algo menos de un 50% de las obras de Villafañe son en verso. Hay autores como Frida Schultz o Benavento que escribieron exclusivamente en verso. Otros, como Mane Bernardo, Juan Acuña, Luis Sánchez Vera, Moneo Sanz, Otto Freitas, Roberto Espina y Horacio Tignaneli - por sólo nombrar a algunos pertenecientes a las diferentes generaciones mencionadas-, lo usan en sus obras.

Si bien la influencia de los clásicos españoles es evidente en algunos casos y los mismos autores la reconocen, seguramente no es la única explicación para este hecho. No descartemos la influencia de García Lorca, si bien él usa el verso en su teatro pero no escribe *teatro en verso* para títeres.

Ya señalamos en Villafañe la influencia de los *pupi* del barrio de La Boca. Este teatro recurre, por lo general, a la epopeya renacentista en verso, con historias como el *Orlando Furioso*.

El romancero español es mencionado por algunos autores como un repertorio adecuado para los títeres y seguramente esta forma epicolírica también ha influido.

Por otra parte, el teatro argentino propiamente nacional se origina con el sainete criollo que tuvo vigencia en las primeras décadas del siglo y que deriva del género chico español. El uso del verso es característico de este género y pudo ser una influencia fuerte para autores que estaban abriendo un camino en un tipo de dramaturgia sin tradición nacional, como era la de títeres.

Pero hay un hecho más que abona la vigencia de este recurso. El verso es una forma artificial de lenguaje que cuadra

muy bien con la artificialidad del títere. La síntesis expresiva en el plano verbal que requiere el poema para acomodar el pensamiento a medidas fijas, acentos, rimas y ritmo, concuerda perfectamente con la síntesis plástica, de movimientos y de estructura dramática que requiere el teatro de títeres. Sería como una forma casi connatural con esta modalidad de teatro.

La prosa, no obstante, tiene un uso creciente.

Es interesante señalar que también existen textos en los que los personajes no utilizan el verso ni la prosa. Si hemos hecho referencia a estas dos modalidades lingüísticas, es porque son las dos formas que adquieren los parlamentos. Sin embargo, tenemos que considerar que el texto dramático no se constituye exclusivamente con los parlamentos, sino que también se integra con las acotaciones. Y existen algunas obras -escasas pero que serán cada vez más en la medida que los títeres argentinos sigan viajando a países de otras lenguas- que carecen de parlamentos. Los personajes no hablan, sólo actúan. Son las pantomimas. El caso típico es el de las obras de Gabriel Castilla, editadas bajo el título *Telón de cielo. Diez obras mímicas para teatro de títeres*. Es importante destacar que la acotación, en estas obras, está tratada poéticamente para continuar una tradición que han cultivado algunos autores en lengua española.

LA DIVISION DEL TEXTC

En general encontramos un alto porcentaje de obras en un solo acto, sin divisiones. Esto responde a una estética que, de alguna manera, ya he mencionado y que concibe al teatro de títeres como un teatro de síntesis. A ello se suma el argumento, cuando se trata de obras para niños, de que la atención infantil es breve. Incluso las obras que están divididas en dos o tres cuadros o actos, también responden a ese criterio de

brevedad. Por lo general, son pensadas para programas integrados por dos, tres o más de estas pequeñas farsas.

Tenemos que considerar que tal concepción se vincula a ese modelo de teatro de títeres que se difundió ampliamente a partir de la primera generación de títeres: el del teatro sin sede fija, ambulante, de pareja o solista. Si las situaciones posibles de representar se reducen a dos o tres personajes, es natural que se elabore un conflicto sencillo solucionado en el breve lapso de un acto. La brevedad de las obras posibilita cierta variación en el repertorio. Además, se pueden utilizar los mismos muñecos de una pieza a otra. El títerero que viaja con el espectáculo a costas está obligado a la síntesis y a la economía de recursos en todos los aspectos.

El modelo de espectáculo en forma de recital de cámara, en el que se ponen dos o tres farsas breves, algún romance o pantomima, evolucionó hacia una forma enmarcada de teatro de títeres. Pensar el espectáculo como una unidad y no como una suma de cosas implica una reflexión estética acerca del lenguaje. Seguramente esta preocupación proviene de títeres que han practicado antes el teatro de actores o vivo. Esto es evidente en aquellos casos en que se trata de pequeñas obras de teatro de títeres enmarcadas en el teatro de actores que juegan a ser juglares y presentan sus muñecos, o títeres que dialogan con el público introduciendo sus historias y retomando así la antigua tradición del Trujamán. No obstante, el teatro enmarcado sigue siendo teatro breve, ya que se le ha creado un marco que, en definitiva, no es sino un esfuerzo de unificación.

La posibilidad de contar con una sala estable y un elenco más numeroso ha facilitado el desarrollo de una dramaturgia nueva que se aparta del modelo descrito. Un factor que influyó en este sentido fue, seguramente, el movimiento de teatros independientes que se propuso

como meta el desarrollo de un teatro de arte para el teatro vivo. Con Leónidas Barletta a la cabeza y su famoso Teatro del Pueblo, se originó en nuestro país un movimiento de renovación que dio continuidad a la época de oro que tuvo sus principales exponentes en Laferrere y Sánchez, entre otros. El teatro independiente montó, con igual entusiasmo, obras del más nuevo repertorio europeo y de la naciente generación de dramaturgos nacionales. Los principios de ese movimiento coinciden, casualmente, con el origen del moderno movimiento titiritero argentino. El Teatro del Pueblo se fundó en 1930. En ese movimiento se formó Mane Bernardo, quien luego se especializó en el teatro de títeres, sin dejar nunca su relación con el teatro vivo. Sus propuestas tuvieron muy en cuenta esa relación y sus espectáculos incluyen elencos más numerosos, mayor cantidad de recursos escénicos y, en definitiva, una estructura dramática más compleja. No obstante, sus obras editadas están concebidas en función de la escuela y siguen el modelo de síntesis ya descrito.

Ariel Bufano es tal vez el mayor representante de una forma de texto más extenso, si bien la mayoría de sus obras son adaptaciones de historias preexistentes, como **David y Goliat** o **La Bella y la Bestia**. El dejó muy en claro que es posible un teatro de títeres extenso y complejo. Su único texto editado de ese tipo es *La Bella y la Bestia*, versión libre del cuento de Laprinze de Beaumont. La obra está dividida en dos actos y varios cuadros, usa escenografía cinética y manipulación a la vista, además de una serie de recursos innovadores.

En relación con esta cuestión de la división del texto, aparece otro elemento que veremos a continuación.

EL PRESENTADOR

El presentador está tomado del teatro popular. No siempre se halla presente en los textos dramáticos. Por ejemplo, en el teatro de Villafaña, las obras con presentador superan ampliamente en número a las que no lo tienen. No obstante, aunque no esté en los textos, el presentador es muchas veces incorporado en la puesta en escena.

Ahora bien, ¿qué función tiene ese presentador? En su concepción más clásica, es un personaje externo a la obra, que sirve para crear expectativa, anunciar el título y proporcionar algunos detalles. Su funcionalidad en el espectáculo es la de darle unidad, ya que el presentador es siempre el mismo, aunque las obras se desarrollen en ambientes diversos y cambien de personajes.³ Esta es la función del Maese Trotamundos en las obras de Javier.

Ese presentador clásico evoluciona también, convirtiéndose en un comentarista. Norma Casella y Jorge González Badial, por ejemplo, en su libro *Divertir educando* organizan las obras en series, como si conformaran el contenido de un espectáculo. Cada serie contiene dos o tres obras y éstas precedidas de una *charla* entre Trinquete y Aleta, dos niños. Esta charla sirve de hilo unitivo entre las historias que ejemplifican las situaciones y conflictos que ellos comentan. Sería lo que hemos llamado teatro enmarcado.

Finalmente, el presentador termina por convertirse en un personaje más, como ocurre en las obras de Roberto Espina, y llega a saltar de la imagen de cartaposta al actor humano desenmascarado. Es el caso de **El viaje de un teatrante** o **La República del caballo muerto**.

EL RECURSO AL PÚBLICO

Un nuevo elemento que tiene relación con el presentador, es el recurso al público. Hay obras que se estructuran casi exclusivamente sobre esta técnica, como es la de Mane Bernardo **El enanito escritor**. Pero en otros casos ya no se trata de un presentador que dialoga con el público, lo que en cierto modo resulta algo natural, pues ese personaje es

³ Ese presentador clásico yo diría que es conceptualmente anterior al Poeta del Retablillo lorquiano, ya que éste dialoga con los personajes descubriendo por la palabra el mundo tras bambalinas, y con el director desenmascarando el conflicto entre el negocio del teatro y el arte de éste; es decir, su función es la de hacer reflexionar al espectador distanciándolo de la obra, y no la de envolverlo en la trama que se desarrollará a posteriori.

como un mediador entre el espectador y la ficción que se representa. El personaje, en medio de la acción, encara directamente al público y lo incluye en ella, destruyendo la pared convencional que separa el escenario de la platea. Este recurso aparece sólo en el teatro de títeres para niños, aunque no todos los autores recurren a él.

Otras veces se utiliza al público como supuesto colaborador del personaje, como en **El mago y el payaso**, de Cándido Moneo Sanz.

Este recurso se ha llegado a estereotipar con sentido dudosamente educativo, al reducir la participación de los niños a la delación del enemigo del héroe, o deben mentirle a aquél sobre dónde está escondido el personaje principal, etc. En otros casos, el recurso es usado con mayor creatividad: por ejemplo, en un momento dado en la obra **Con esta lluvia**, de Carlos Martínez, el titiritero, quien hace de personaje conductor, enseña a los niños a crear el efecto sonoro de la lluvia aplaudiendo con un dedo, luego con dos, después con tres, cuatro y con toda la mano. En un momento dado, una flor se marchita y los niños, sin que nadie se lo pida, inician el efecto de la lluvia. Se ha logrado así una participación genuina y espontánea a partir de una intervención anterior del personaje conductor.

LA TEMÁTICA

Al hablar de la temática, conviene tener presente la división en teatro para adultos y teatro para niños, a lo cual ya aludimos. En cuanto al primero, uno de los temas esenciales es el amor.

Tomemos por ejemplo las obras de Javier Villafaña, quien es, me parece, el autor más representativo de su generación.

Encontramos que la temática amorosa aparece de alguna manera en cinco de sus seis obras para adultos. Lo notable es que, en ninguna, el amor aparece

como forma de realización humana; no existe el amor visto en sentido positivo: la infidelidad está presente en **Don Juan Farolero**; **La Guardia del General**; **Una pieza con moraleja**, y **El fantasma**.

En cambio, la temática amorosa varía de tratamiento en las obras infantiles del mismo autor. Por ejemplo, en **El Caballero de la Mano de Fuego**, éste es soñado por la princesa Trenzas de Oro como el paladín que viene a rescatarla. El amor solamente se insinúa en la evocación de ese sueño.

Dice Trenzas de Oro:

*Soñaba anoche, soñaba
que a un caballero veía,
montado en caballo blanco
cruzando la serranía.*

*Al pasar bajo un laurel
oyó que un grillo decía:*

*"En el castillo del brujo
hay una niña cautiva".*

*Ya se baja del caballo,
ya lo lleva de la brida,
ya se detiene y escucha
bajo una rama florida:*

*"Vamos, vamos, Caballero,
a libertar a la niña".*

*Vuelve a tomar el caballo,
sube por la cuesta arriba,
canta el grillo y en su canto
al caballero decía:*

*"Otro galope y llegamos.
Allá en aquella colina..."*

(Llora.)

*¿Por qué una ronda de gallos
vino a despuntar el día?*

*¡Sólo en un sueño, soñando,
veré florecer la dicha!*

En la obra **La calle de los fantasmas**, la pareja central de enamorados tiene la gracia, fuerza y pureza del amor infantil, capaz de impulsar a Juancito a vencer los miedos representados por los fantasmas y el diablo.

En la obra de Benavento, destinada al adulto, de alguna manera la temática amorosa se reitera con rasgos similares a los de Villafañe, aunque aparecen otros componentes.

Toda una gama de temas y personajes provienen de la literatura oral. Por un lado, tenemos el cuento animalístico con el personaje de El Zorro, retomado por Villafañe en **El gallo ciego**, y por Roberto Espina en **Zorrerías**.

Los cuentos de pícaros también han sido llevados al teatro de títeres. El caso más evidente es el de **Perurimá**, versión argentina del Pedro de Urdeales español, sobre el cual Juan Enrique Acuña ha elaborado todo un ciclo de obras.

La leyenda y el mito no han sido aprovechados en toda su potencialidad, pero tenemos algunos ejemplos: Cándido Moneo Sanz adaptó **La leyenda de la yerbamate**, y Otto Feitas teatraliza **La leyenda del cacuí**, pero también se apoya en personajes y motivos de la mitología popular lugareña como en **El duende**, característico personaje del noroeste argentino, en **Pombero Protector de pájaros** o en **La Salamanca**. La obra **El fuego**, de Carlos Uriona y Miriam González, no se centra en un mito en particular, sino en los mitos vinculados con el fuego en general, y a través de una reelaboración de los mismos plantea la cuestión de la legitimidad del poder.

También el cuento maravilloso ha sido fuente de inspiración. Hay algunas versiones impresas y no impresas de la **Caperucita** y de **Jack y las habichuelas mágicas**. Luis Sánchez Vera dramatiza **Las aventuras de Juan sin miedo**.

Los cuentos clásicos, no ya folclóricos, también han sido recreados. Ya mencioné la adaptación de **La Bella y la Bestia**, de Bufano; **El flautista de Hamelin** y **El traje nuevo del señor Gobernador** han sido adaptados por Jorge Nieto.

A esas temáticas universalistas y populares debemos sumar otras, no menos significativas. Dentro de la vertiente para adultos debemos anotar las cuestiones sociales y políticas. Por ejemplo, Luis Sánchez Vera, en su obra **Por una flor**, retrata la perversidad y la hipocresía de los poderosos capaces de desatar la guerra por motivos minúsculos y mezquinos y de hacer la paz cuando sus intereses directos se pueden ver perjudicados, sin importar la destrucción que han ocasionado. En **Los valientes también mueren**, Pancho Coraje, que vence a un ladrón, a un león y hasta el diablo, muere al escuchar a Pepe, el carnicero, vender un quilo de carne a un precio desorbitante. Pepe sentencia:

*Ha muerto Pancho Coraje
sin dar ni una explicación.*

*Para mí está muy clarito:
lo denotó la inflación.*

La obra **Autocensura**, del mismo autor, toma humorísticamente una cuestión candente en la oscura época del proceso militar. Ese mismo tema es tratado por Roberto Espina en **Ser o no ser** y el mismo autor analiza la psicología de la propiedad privada en **El propietario**. Eduardo Di Mauro elabora el retrato del político que trata de justificar su incapacidad para realizar sus promesas, en su monólogo **El mago de la galera verde**. Ariel Butano, al montar **Guillermo Tell** hacia un alegato contra la dictadura en favor de la libertad.

Otro aporte muy interesante, que tiene que ver con una evolución de las artes en general, es el tomar al propio teatro de títeres como tema, es decir, el meta-teatro. Tal es el caso de **El tiranicida**, de Roberto Espina, obra en la que el títere se revela y asesina al titiritero, aunque para liberarse deba morir. Luis Sánchez Vera escribió una obra homenaje a Ja-

vier Villafañe, que se titula **Líos de familia**. En ésta, Javier inicia un monólogo que se ve permanentemente interrumpido por la aparición de sus personajes escapados de sus libros, y que le plantean sus conflictos. Los títeres son sus hijos a los que Javier es incapaz de ayudar, algo que por otro lado no le interesa. Por eso, finalmente, el Diablo, otro de sus personajes, se lo lleva al infierno, donde el poeta encontrará el premio a su conducta, ya que dice el Diablo:

*El cielo no te merece,
son todos santos de yeso
y entre oraciones tendrías
un eterno aburrimiento.
Vente conmigo, Javier,
vente conmigo al infierno,
tendrás vinos y mujeres
hasta el final de los tiempos.*
Javier:
*Habérmelo dicho antes,
diablo de cincuenta cuernos,
música, vinos, mujeres.
¡Vámonos ya, compañero!*

La desmitificación del teatro de títeres reaparece en otros autores como Carlos Martínez, quien, en **El molinete**, trabaja media obra mostrando el teatrino desde el lado de adentro, arma el personaje de Zoquete a la vista del público y desarrolla todo el conflicto entre éste, el títere-hijo y un titiritero-padre, al que Zoquete llama Titiripapá. El conflicto es precisamente el de las relaciones padre-hijo a partir del crecimiento y la necesidad de independencia del segundo, tan difícil de aceptar por el primero. Sin embargo, también es el conflicto entre el artista y su obra, a la que siente como algo propio, pero que, en determinado momento, inevitable y tal vez dolorosamente, reclama su independencia.

Gran parte del teatro para niños, sobre todo esa vertiente escolar que he mencio-

nado, tiene cierta carga de didactismo. A través del títere se ha criticado la intolerancia, la avaricia, la falta de generosidad, la crueldad; se ha enaltecido la lealtad, la amistad, la necesidad de compartir. Se ha usado el títere con fines didácticos inmediatos, como el propiciar hábitos de higiene o prevenir contra ciertas enfermedades.

Todas estas vertientes temáticas siguen vigentes en los diversos ámbitos a los que accede el teatro de títeres, desde la calle hasta la escuela, del teatro andariego al de sala estable. Sin embargo, otro fenómeno comienza a ser evidente en la Argentina: el diálogo con otras artes. Podemos señalar el intercambio con la literatura, por ejemplo: la reelaboración de obras narrativas como el cuento "La máquina de volar", de Ray Bradbury, "La invención de Morel", de Adolfo Bioy Casares, o "El hombre de arena", de Hoffmann, que abren dimensiones insospechadas al teatro de títeres, sobre todo en cuanto a la posibilidad de renovación del lenguaje dramático; también con el teatro vivo: obras de gran envergadura han sido montadas en teatro de títeres, como **Sueño de una noche de verano** o **Romeo y Julieta**, de Shakespeare, y **Cyrano de Bergerac**, de Edmund Rostand, o la reelaboración de **Galileo Galilei**, de Bertolt Brecht, realizada por Horacio Tignanelli.

Este acercamiento al teatro vivo para renovar la temática del teatro de títeres, ha implicado también una apertura del teatro vivo hacia los títeres. Hoy en día es frecuente ver la inclusión del muñeco como un recurso más dentro del teatro vivo y el actor comienza a preocuparse por ese personaje capaz de convivir con él en la escena sin ser de carne y hueso. El muro que separaba ambos géneros se ha roto.

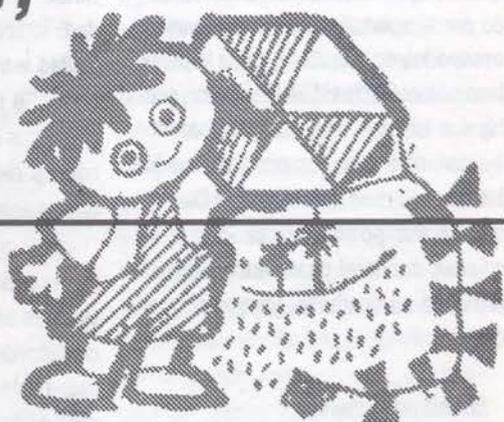
Este fenómeno de apertura al cambio se apoya también en una apertura a las influencias extranjeras. La Argentina, siendo un país de población aluvional, estuvo, no obstante -en parte por su situación geográfica extrema y por la recurrencia de regímenes políticos autoritarios-, cerrado a las influencias extranjeras. La UNIMA argentina, por ejemplo, creada en 1971, se integró efectivamente a la UNIMA internacional a partir de 1986. Desde el retorno a la democracia, los artistas argentinos han comenzado a viajar con más asiduidad por el continente americano y por otros continentes, a asistir con y sin espectáculos a festivales y cursos internacionales y a integrarse a un mundo donde las tradiciones conviven con los cambios más revolucionarios. Asimismo, la visita de artistas y elencos de primer nivel internacional -como Serguei Obraztsov con el Teatro Central de Moscú, Michael Meschke con el Marionetteatern, la Compañía Philippe Genty, o el Bread and Puppets Theater, por sólo citar a algunos de los más renombrados- ha influido en nuestros creadores. Artistas de México, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Cuba, Ecuador, Uruguay, Estados Unidos, España, Italia y Francia, han compartido nuestros festivales y escenarios, lo que nos ha permitido tomar conciencia de nuestras particularidades y posibilidades.

Si bien la dramaturgia para títeres en la Argentina es abundante y original y existe un buen volumen de obras editadas, la publicación de las mismas es insuficiente. No obstante, el repertorio se renueva permanentemente y las editoriales han comenzado a incluir el teatro de títeres como parte de sus preocupaciones. ■

* Presidente de la UNIMA de Argentina, actor, director teatral y profesor universitario.

BERTOLT BRECHT, DON QUIJOTE Y LOS TITERES

Mireya Cueto*



Tanto al crear los títeres y su mundo como al actuar con ellos, importa profundizar en la comprensión de su esencia y de sus relaciones con otras manifestaciones artísticas, sobre todo con el teatro de actores.

La lectura de los escritos sobre el teatro de Brecht me llevó a relacionar las preocupaciones de este revolucionario de las tablas con el arte de los títeres. Me refiero a su preocupación acerca de lo que él llama "efecto de distanciamiento" en el teatro, es decir, la necesidad de que el espectador no se anule, no se pierda en el espectáculo teatral, no se identifique al punto de perder su propia identidad, su capacidad crítica, su opinión, su análisis. Diré de paso que lo que a mí me llevó a leer a Brecht fue precisamente la misma preocupación, pero referida a la manera como los niños se pegan a la televisión viendo caricaturas durante horas.

Brecht descubrió el secreto, por así decirlo, de este efecto de distanciamiento en la actuación del comediante chino, y nos dice: "El artista se sirvió de su rostro como de una hoja en blanco que el cuerpo, gracias a su gesto, puede cubrir de signos". Esta imagen del actor chino me trajo enseguida a la memoria lo que dijo Bernard Shaw acerca de los títeres: "...su expresión facial imperturbable, imposible en los actores de carne y hueso, desata la imaginación de los espectadores". El rostro imperturbable

del títere equivale, pues, al rostro como una hoja en blanco del comediante chino. En ambos casos, el espectador crea, inventa, los cambios y matices de la expresión facial, pero esto se produce gracias a la expresión general del cuerpo. Y aquí recordemos a Serguei Obraztsov cuando nos habla de Bi-Ba-Bo: "La expresión de su rostro era indefinida. Si palmoteaba, daba la impresión de que Bi-Ba-Bo reía; y si inclinaba la cabeza y se encogía formando una bola, Bi-Ba-Bo lloraba".

Al analizar el teatro chino, Brecht descubre que el gesto convencional del comediante, al igual que en la pantomima, crea esa distancia entre el espectador y el actor, ya que el primero está obligado a completar lo que el segundo sugiere. Dicho de otro modo, el trabajo que el espectador realiza le impide adherirse, perderse en el espectáculo. Por otra parte, el actor también mantiene su distancia con el personaje, porque no se funde totalmente a él; lo describe, no lo vive, y su descripción nunca se desborda emocionalmente debido a que es convencional, formal, externa, puramente artística. Tanto el actor como el espectador siguen siendo ellos mismos, no se ven arrastrados al fenómeno psíquico de la identificación, o sea, de la enajenación, del ser otro.

Este efecto de distanciamiento, referido al gesto convencional descrito por Brecht, es inherente a los títeres desde siempre, y se produce de modo natural, puesto

que el actor, el animador, está separado necesariamente del personaje marioneta; le imprime un gesto que no puede ser sino convencional y que el espectador se ve obligado a interpretar. El gesto del títere exige una mayor interpretación, una mayor invención por parte del espectador, mientras más elemental es su construcción. Podría decirse que el teatro de títeres exige "doble boleto", o sea, una doble convención: el "objeto" títere es un ser "vivo" y, además, es tal o cual personaje. Esta distinción es difícil de advertir, ya que el títere se construye para el personaje exclusivamente y allí está parte de su fuerza expresiva.

Pensemos ahora en el *buraku* japonés, marioneta nada elemental, que mueve los ojos, las cejas, los labios, los dedos de la mano... y que es manipulada por dos o tres actores, a fin de producir con gran perfección una gestualidad que se acerca mucho al naturalismo. Sin embargo, el efecto de distanciamiento sigue existiendo. Porque todo es convencional: los manipuladores vestidos de negro a manera de fantasmas están presentes en el escenario, al mismo tiempo que olvidados y ausentes. Para completar, la voz de la marioneta no es la del principal animador que le da vida al rostro, sino la de un recitador que dice o canta el texto a la vista del público, lo cual acentúa el efecto de distanciamiento. Así nos encontramos muy claramente ante la "descripción artística", más que vivencial, del personaje.

De manera diferente, el efecto de distanciamiento se acentúa en **El retablo de Maese Pedro** -episodio que tan bien documenta los espectáculos de títeres en tiempos de Cervantes-, gracias a la presencia del Trujamán o relator, quien describe, se dirige al público e interfiere entre el espectador y el espectáculo con sus consideraciones personales. Al espectador don Quijote le irrita sobremedida este "prolijo" entrometido que, sin cesar, estorba su necesidad de involucrarse profundamente en la acción caballeresca de los títeres, porque don Quijote no quiere, o en realidad no puede, aceptar la convención teatral, ni siquiera la convención de las convenciones que es el teatro de títeres. Su entrega (ésa es su locura) es total; no existe en él la conciencia paralela del juego que es el teatro, quizás por estar él mismo incondicionalmente inmerso en "su papel" de caballero andante, como lo sugiere Van Doren en **La profesión de don Quijote**. Su entrega incondicional al espectáculo le hace decir, ante el destrozamiento de los títeres, que para él "Melisendra era Melisendra, don Gaiferos, don Gaiferos, Marsilio, Marsilio". La profunda identificación de don Quijote con ellos, a pesar de los efectos de distanciamiento, sólo se explica por su absoluta identificación con los libros de caballería, y con su propio ideal de justicia, tan apasionado, que anula en él toda convención y toda crítica. Don Quijote no toma ni mide sus distancias con la realidad externa; se arroja a ella, crédulo como un niño, y la confunde con sus realidades internas, imaginarias, deseadas o temidas.

Claro que los niños -pequeños espectadores de títeres- muestran, como don Quijote, arrebatos de identificación, en la medida en que no tienen todavía acceso a la convención teatral y viven un mundo cargado de animismo. Este aspecto de la identificación infantil con los títeres, particularmente con los de fundación o guiñol, nos lleva al problema de la facilidad con que los niños son manipulados por algunos profesionales de los

títeres, quienes con ingenuidad se dejan arrastrar por el dudoso éxito de las explosivas respuestas colectivas que han sido provocadas por el animador y que frecuentemente se le escapan de las manos.

Volviendo a Brecht, él aconseja "romper el cuarto muro, el invisible, entre actores y espectadores", con el recurso de que aquéllos se dirijan al público, le hablen, y así provocar un distanciamiento. Esta ruptura del cuarto muro se ha producido desde siempre en los espectáculos populares de teatro guiñol y parece presentarse como característica inseparable de estos pequeños actores que ni siquiera tienen piso que los sustente. Pero la comunicación con el público que Brecht aconseja para romper con la identificación-enajenación del espectador, produce el efecto contrario en los niños cuando son llevados por el manipulador del títere hacia una participación colectiva, irreflexiva y manipulada de carácter inconscientemente fascista, como bien lo dijo Mechke, y muy lejana a la libertad crítica esperada por Brecht.

En realidad, este problema de la participación exteriorizada de los niños en el espectáculo, provocada y no espontánea, plantea diversos problemas que nosotros, los titiriteros, deberíamos analizar, investigar y discutir. Por ejemplo, en el polo opuesto de la manipulación de los niños por medio de los títeres está evitar toda ruptura del cuarto muro y dejar al público infantil simple y llanamente ante el espectáculo, evitando incluso preguntas conductistas como: ¿Qué tal, les gustó el cuento? Pero resulta que nos encontramos con el hecho de que los públicos infantiles piden con entusiasmo la continuación de esos espectáculos horriblemente manipuladores e incluso frustrantes, porque con esa participación bulliciosa y colectiva no consiguieron modificar un ápice las peripecias de los personajes que, por así decir, "se salieron con la suya".

Una posible explicación a esta supuesta falta de inteligencia infantil que evidentemente no puede ser una premisa, es que nos encontramos ante grandes públicos de niños televidentes, o sea, de niños que de hecho no existen humanamente como espectadores, y cuyas emociones se estrellan ante la ventana cerrada de la televisión, que ha sido llamada "la nana mecánica", ante la cual ellos están aislados, solos. En el evento teatral, se encuentran con la plenitud de sus emociones reforzadas en lo colectivo y manifiestan sus necesidades de ser, de existir, de recibir preguntas y responderlas, de manifestarse a gritos, del mismo modo que -en otro contexto- enormes masas de adultos, en muchos sentidos inexistentes para el sistema, necesitan vociferar en los toros, en el fútbol, etcétera.

Nuestra responsabilidad, nuestro compromiso de profesionales de los títeres nos obliga a alertarnos respecto a estos y otros problemas de los niños en el momento actual. Nos obliga a la reflexión, al intercambio de experiencias, a la autocrítica.

Concretamente, en relación con la participación exteriorizada de los niños en los espectáculos de títeres, habría que llegar a encontrar el punto adecuado, inteligente, entre los dos extremos que planteamos más arriba, de modo que logremos darles la oportunidad de ser plena y libremente participativos sin caer en la manipulación. Esa sería una buena tarea a realizar hacia el año 2000, como alternativa a la deshumanización computarizada y a la masificación creciente del mundo contemporáneo.

En suma: entre nosotros, los titiriteros, los artistas, "el sistema no puede caerse". ■

* Actriz, directora teatral y diseñadora.

ENTIDAD E IDEOLOGIA

Eduardo Di Mauro*



En la pared blanca de nuestra entidad que es el teatro TEMPO, hay un escrito notorio y en letras negras que dice:

**Para el artista,
la cultura es un servicio.
Para el Estado,
la cultura es una obligación.
Para el pueblo,
la cultura es un derecho.**

Estas frases determinan la ideología que rige las acciones de nuestra entidad.

A pesar de tener catorce años de fundado, es muy posible que algunos integrantes de nuestro teatro no tengan claridad plena respecto a lo que exactamente esto significa, o hasta qué punto les atañe o los compromete personalmente. Algunos comparten la "idea", pero en las acciones cotidianas confunden los alcances de ese "servicio".

Sin embargo, éste es el pensamiento generado por la dirección que creó el organismo y lo conduce desde su fundación.

Este pensamiento determina las responsabilidades de sus integrantes y su acción cotidiana; se establece mediante la aplicación de un reglamento interno de funcionamiento, que determina las prioridades originadas en la vida del

organismo; conduce su crecimiento, y aplica los correctivos o las variantes ideológicas más interesantes y coherentes que puedan producirse como resultante de su propia acción y experiencia, para realizar un "servicio" más amplio y eficiente cada día.

PARA EL ARTISTA, LA CULTURA ES UN SERVICIO

Analicemos este pensamiento. Los artistas que desempeñan cualquier especialidad, pueden entender esto de muy diversas maneras.

No es fácil, por ejemplo, que un titiritero, actor, músico, plástico o escritor, acepte que es: "Un servidor público".

Para unos, el hecho cultural es el producto de la inspiración de un ser humano, con "algo de sensibilidad y cierta técnica", que -merced a los recursos provenientes de cualquier organismo público o privado- produce, por necesidad o urgencia personal de expresión o comunicación.

Para otros, es tal vez una forma de vida (sin dudas, más amable que otras carentes del incentivo de la "vocación" o de la "creatividad").

Algunos pueden pensar que "el servicio" es para "el artista" y no para "el público". Y aquí se enrola la gran mayoría de "burócratas" que trabajan en el sector cultural, o los crónicos amantes de sí mismos.

No faltan artistas que creen que su trabajo debe tener como único destinatario a los "sectores cultos y selectos"... que ellos mismos llaman "nuestro público".

Es realmente vergonzoso que, a fines del siglo XX, la inmensa mayoría de la población mundial (más del 99% de los habitantes, en los cálculos más optimistas) carezca de acceso a la cultura.

En casi toda América Latina, las casas de cultura, los ateneos, los centros culturales municipales o provinciales, dependen casi exclusivamente de la capacidad, sensibilidad y competencia del director, por la falta de una política cultural, diseñada y organizada, para esos fines.

En la mayoría de estos organismos, la tarea (aunque en algunos casos, sea intensa) siempre se desarrolla en forma irregular y eventual, lo cual responde a un criterio (consciente o inconsciente) de pensar que el hecho cultural *no* es un servicio público, sino más bien una ne-

cesidad recreacional para el sector de la población que lo solicite.

Todavía en nuestros países de América Latina no existen claros diseños de política cultural bien estructurada, que determinen *cómo* y *de qué modo* la acción cultural llegará a la gran mayoría de la población (niños, jóvenes y adultos) en forma regular y sistematizada.

El principio de que la cultura es un servicio nace del pensamiento que determina que: "Un pueblo que no tiene acceso a la cultura humanística y universal, en definitiva: No tiene acceso a la democracia".

Mientras en cualquier sociedad, tal como ocurre hoy en casi toda América Latina, en los programas de estudios (primarios, secundarios o universitarios) se vayan eliminando las materias que tienen relación directa con el arte, la creatividad y la cultura general, mucho más difícil y costoso será luego implementar una política cultural para un país que quiera ser conducido hacia el desarrollo, la paz, la justicia, la integración internacional y la auténtica democracia, libre de drogas, fanatismo, corrupción y violencia.

Cualquier país, cuyo Estado no garantice a sus habitantes el acceso a la cultura, deberá desde luego, sin el menor éxito, disponer de un ejército de policías cada vez más numerosa, infinitas e inmensas cárceles, reformatorios y hospitales psiquiátricos, para atender a una comunidad enferma, deshumanizada, drogadicta, alcoholizada y sin rumbo, sin más proyectos de vida que el que puede ofrecerle el instinto natural de "sobrevivencia".

Pero dentro de este pensamiento generador de la acción que ubica al artista como "servidor público", existen otras connotaciones igualmente importantes.

El artista no tiene que hacer *lo que quiere*, ni tampoco *lo que puede*, sino *lo*

que debe, de acuerdo con el pensamiento ideológico que es el único que determina y sustenta las prioridades en las acciones, el tiempo y los recursos a invertir.

Estas opciones del *deber hacer*, sobre el *querer* o *poder hacer*, influyen en toda la línea de la producción de espectáculos, la elección del repertorio, el criterio de puesta en escena, la dirección de actores, el diseño de títeres, las escenografías, la iluminación, el sonido, etc., y, por sobre todo, es determinante en el *servicio* que se realizará con la producción y todo lo referente al "respetable público".

Aquí volvemos sobre el *servicio* de acción regular y sistematizada, desechando lo irregular o eventual de la acción cultural. (Sería importante destacar que lo único regular y sistematizado que en materia "supuestamente" cultural tienen nuestros pueblos es la televisión, en la que se consumen por lo general "telenovelas" realmente denigrantes para la dignidad humana.)

La entidad cultural debe atender a la mayoría de los niños en edad escolar de su ciudad, luego a los estudiantes de los liceos y después a los adultos. De cada producción deben beneficiarse cientos de miles de niños, jóvenes y adultos. Es indispensable que el *servicio* sea del más alto nivel posible en lo creativo y lo técnico.

En la búsqueda de un óptimo nivel creativo y una ampliación constante del servicio, es decir, incrementar año tras año el número de actuaciones y espectadores, está basada la preocupación de nuestra entidad.

PARA EL ESTADO, LA CULTURA ES UNA OBLIGACION

Si tomamos en cuenta esta frase, en primer lugar, tendríamos que diferenciar claramente al Estado del Gobierno.

El Estado es permanente, el Gobierno, transitorio. El Estado, manifiesta y constitucionalmente democrático, somos "todos", sea cual fuere nuestro pensamiento. El Gobierno es el resultado de un sistema en el cual una mayoría elige a una minoría, para que ejecute una política general o un programa de ordenamiento nacional, durante cierto período de tiempo.

Al menos, en América Latina, esa minoría gobernante no conforma, en absoluto, un monolítico bloque ideológico con objetivos bien estructurados y concretos, lo cual es lógico, ya que tiene en su seno representantes de diversas tendencias.

Existe, además, una gran cantidad de entidades afianzadas en el medio municipal, provincial o nacional, que tienen programas diseñados con suficiente responsabilidad, experiencia y capacidad, que, indirectamente, al ejercer una marcada influencia en los funcionarios públicos de turno, pueden sin duda tener una capacidad de poder en la determinación, con respecto a la aplicación de las políticas culturales correspondientes a su área. Es interesante acotar, en tal sentido, los avances (en esta última década), en América Latina, referente a la legislación para el área cultural. Claro, entre las leyes sancionadas y su implementación puede haber una distancia de tiempo, desesperadamente larga. No obstante, a medida que se van diseñando y ordenando "sistemas" de acción profesional, el ser humano se acerca a entroncar, a armonizar, su acción profesional dignificada hacia el ideal que conformó su "proyecto de vida", para lo cual, "el aspecto ideológico" no sólo es importante, sino absolutamente indispensable, sobre todo cuando las metas fijadas son mediatas y rebasan, en mucho, el tiempo de vida de quien las concibió.

En definitiva, creo que todos los seres humanos desean que cualquier habitante de la Tierra nazca y crezca en

cualquier lugar, y tenga idénticas alternativas de desarrollo y de vida dignas, con acceso al disfrute pleno de la naturaleza y la creatividad del hombre, técnica o artística.

PARA EL PUEBLO, LA CULTURA ES UN DERECHO

Los ideales de democracia llenan dos mil cuatrocientos años de luchas sociales reivindicativas por la dignidad y los derechos humanos. Aun ahora, a fines del siglo XX, aunque acabamos de salir de situaciones indignas, en países como Sudáfrica, no obstante, los intereses económicos de los grandes centros financieros, con la implementación del neoliberalismo, irrumpen como un terrible virus que condena a la miseria crítica a cientos de millones de habitantes de América Latina, África y Asia, y pueden desarrollarse y enfermar a la humanidad entera, sin excepción. La carrera macabra que genera la ambición desmedida en la acumulación de riquezas y poder, crea una educación para la corrupción. Los países industrializados se reparten los mercados, y como nunca, los países dependientes (con deudas externas e internas, crónicas, por impagables) están con las manos atadas para salir de las crisis agudas e interminables. La política de privatizaciones va eliminando paulatina e inexorablemente la capacidad del Estado para garantizar los servicios más elementales de sus habitantes, y el ser humano va perdiendo sus derechos constitucionales.

Los gobiernos, al permitir las privatizaciones, admiten la incapacidad de dirigir o administrar el país y dejan en manos de particulares la comercialización de los recursos naturales, controlando las riquezas nacionales para beneficio propio. Abundan los altos funcionarios que son pésimos administradores de las empresas nacionales... pero brillantes negociantes cuando se trata de finanzas propias.

Por este camino, mañana se privatizará la inmensa mayoría de los servicios públicos, como educación, cultura, salud... y, por qué no, también los ejércitos nacionales, para dar la responsabilidad de la defensa a las grandes organizaciones internacionales. Por último, el Gobierno quedaría sin alternativa de acción, ni de obligaciones, sólo el cobro de los impuestos, con los cuales cubriría los gastos de su propia burocracia y mantenimiento, pero sin ninguna alternativa de desarrollar políticas propias.

El Estado, como tal, necesitaría una "neoconstitución", y de hecho desaparecería totalmente el pensamiento democrático.

¿Qué sentido tendría el Congreso ante tal panorama? ¿Qué presupuesto podría aprobar? ¿Qué leyes sancionar, que no tocan los intereses de la "santa privatización" encargada poco a poco, de todos los servicios públicos del país?

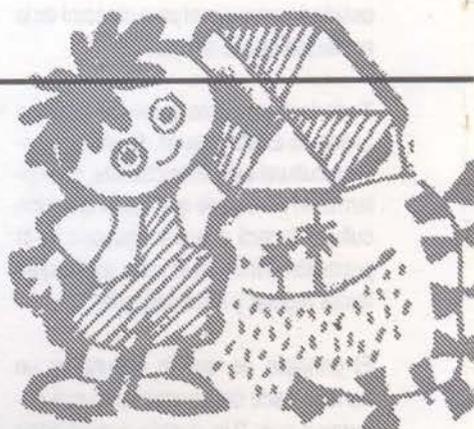
No nos falta imaginación para admitir como posible que el siglo XXI puede darnos, por este rumbo, el fruto de un hombre carente de identidad, desnaturalizado, insensible: robotizado.

En este caso... ¿qué haremos nosotros: los titiriteros, actores, músicos, escritores, plásticos... en fin "los trabajadores de la cultura"? ¿Divertir? ¿Entretener a los poderosos?

Un hombre con un firme pensamiento democrático y un claro proyecto de vida, consecuente a través de su existencia... es importante.

...Pero una entidad con una definida vocación democrática y humanística, es infinitamente más importante, ya que trasciende a varias generaciones y conforma las bases de la cultura nacional y universal. ■

* Presidente de la UTIVE (Unión de Titiriteros de Venezuela), maestro titiritero y director teatral.



Quiero aclarar que todo lo que diré aquí es lo que pienso sobre el juglar. No pretendo polemizar; si ustedes pueden aportar, bien: yo seguiré pensando lo mismo. No citaré a nadie, porque tendría que citarme a mí mismo, pues esto es el resultado de una experiencia de años en un trabajo pragmático. No soy investigador de gabinete, es decir, no puedo citar a nadie, a no ser nuestras propias experiencias. Son reflexiones que hemos venido haciendo sobre muchas de las cosas que la misma práctica nos ha aportado.

Me gustaría, primero, describir qué es un juglar. Si tomamos cualquier diccionario, encontramos su definición más marcada es su carácter trashumante, o sea, aquel individuo que va de un lugar a otro, haciendo representaciones o algo que podemos llamar espectáculo. Juglar puede ser, desde uno que traza juegos hasta otro que tira cartas, adivina que anda con animales amaestrados, canta o toca guitarra; todo el mundo en Cuba recuerda aquellos que se subían a las guaguas y decían: "coopere con el artista cubano"; uno les pagaba para que no cantaran. La otra característica del juglar -muy importante para esto que quiero decir hoy- está dada en su relación con el desempleo o el hambre que el juglar siempre tiene; es decir, es el desempleo, el hambre, la necesidad de subsistir lo que convierte en juglares a muchas gentes. El juglar se va a la calle a buscar algunos modos de subsistir y

LA POETICA DEL JUGLAR

Bebo Ruiz*

para eso cada uno inventa lo que quiere, por eso pertenece a una esfera tan amplia de cosas a hacer (desde un músico hasta un adivino, o un cuentero; en fin, todo el mundo es un juglar, por el hecho de andar por la calle).

El juglar, como sabemos -y no pretendo hacer aquí ni enseñarle a nadie historia del teatro-, tanto en Grecia como en todos esos lugares, comenzó en el mismo momento que surge el hombre, ya desde las cuevas, y todo eso que se ha dicho con anterioridad sobre él ha pasado; más me interesa el juglar en los tiempos actuales, contemporáneos. Nuestro país tiene una característica muy especial: aquí, los juglares no existen por hambre ni por desempleo, y tienen nivel académico y, además, salario fijo. Esa es una característica muy especial de nuestro juglar. ¿Van a la calle porque son juglares? En nosotros lo más importante es el valor ético. Nuestros juglares andan de un lugar a otro, trabajando en granjas, escuelas, esquinas, parques, pero a partir de un hecho importante, por el cual existimos todos: a la Revolución le interesa llevar el teatro a todos los rincones del país, y, por supuesto, eso ha sido lo que ha impulsado este trabajo a todos los lugares.

Ahora bien, no todo el mundo es un juglar. No por trabajar de esquina en esquina se es juglar; muchas gentes laboran todos los días en lugares distintos y no son juglares. Hay actores que

desempeñan ese papel y tampoco lo son. Es decir, no todos los titiriteros son juglares. Y aquí todo el mundo habla de títeres, pero no sólo vamos a referirnos a ellos, sino al teatro, pues para mí es uno solo, sea de títeres o no. Por eso digo que no todos los titiriteros son juglares. Hay algunos que trabajan en salas; por tanto, no los son. El lenguaje artístico es otro. También existen actores no titiriteros, que tampoco son juglares. Entonces vamos a hablar de ese artista que, haga lo que haga, tiene como elemento principal ofrecernos un espectáculo siempre en lugares distintos; o sea, su carácter trashumante sigue siendo válido para nosotros.

Como decía Esther Suárez hace un momento, el hecho de ser el último ponente me da una ventaja y una desventaja: casi todo lo que iba a expresar, ya en algún momento se ha dicho durante la semana. Son problemas que todos, de una forma o de otra, han ido tocando, poco a poco; incluso la última fue Mireya Cueto, quien abordó algo que yo iba a tratar también: el distanciamiento.

Nosotros consideramos al juglar, primeramente, como un lenguaje artístico. Creemos que los lenguajes artísticos -sin que por ello quiera definir nada- están muy vinculados con el espacio donde se hacen. Yo diría que hay uno en el escenario, de acuerdo con la forma en que se maneje el espacio escénico. Julio Cordero, en su ponencia, decía

que un televisor es como un retablo pequeño, y yo ahora le respondo lo contrario. Para mí, un escenario es un televisor gigante. Por eso, de la misma forma en que el realizador se sienta en su cabina a observar el monitor, el director de teatro se debe situar casi siempre en la luneta del medio, en la séptima u octava fila, a mirar la postal gigante del escenario, enmarcada por el bambalón y las previstas. De todas maneras, el teatro es un arte audiovisual, y además tiene tres dimensiones. En la larga batalla entre el cine y el teatro, el conflicto del siglo XX siempre ha sido ése: el primero tratando de lograr lo que el segundo tenía. Y yo considero que el teatro debe regresar a su esencia, a lo fundamental en su lenguaje, que es precisamente la exacta dimensión humana. Porque nosotros, en la pantalla cinematográfica, vemos un hombre gigante, en un espacio sonoro que nos llega, y lo escuchamos como si lo tuviéramos al lado, pero no es real. Y en la televisión lo vemos pequeñito, mientras que en el teatro aparece del mismo tamaño que el público. Creo que ése es un elemento importante en la comunicación. Es decir, estamos frente a un hombre igual que nosotros. Entonces, si ya sabemos que el juglar es el que ha salido a la calle y con qué trabaja, pudiéramos ver qué diferencias hay entre éste y otro que no lo es.

Tenemos a un actor de escenario; vamos a llamarlo de elenco. Yo a veces lo llamo actor vivo. Primero haremos una

reflexión en torno a la actuación. ¿Qué diferencia hay entre él y el jugador? El actor de elenco llega dos horas antes al escenario, se prepara y dedica media hora a la meditación, a concentrarse y relajarse. El público también se prepara, pues previamente le ha sido anunciada la función para el día siguiente, el lugar y la hora. Crea las condiciones para llegar al teatro. Desde que entra, tiene a su alrededor a un equipo que trabajará para ese actor (una taquillera, una acomodadora...). Generalmente, todo está pintado de negro para no llamar la atención. Cuando el telón se abre, se apagan todas las luces; no nos queda más remedio que mirar para allí, donde se enciende una luz y aparece el actor. ¿Qué pasa con el jugador? Sale a la calle y su primer objetivo es parar al público que no salió para ver ningún espectáculo de teatro ni mucho menos. El segundo es mantener su atención y, por último, que se quede hasta el final. Ese público, por supuesto no es el de la sala, donde el actor está protegido por la altura del escenario. Allí él está en un plano superior con respecto al público. Además, éste no tiene acceso al escenario, y por eso no puede comunicarse con él. En cuanto al actor de la calle, tiene que crearse su propio espacio escénico y constantemente defenderlo, porque ese público tiende a ir cerrando el círculo cada vez más. De tal suerte, la puesta en escena y todo tiene que estar en función de ese objetivo. O sea, el jugador debe enfrentar una lucha constante con el público: éste, para quitarle el espacio escénico y él para mantenerlo. Entonces, ante esta problemática, ¿cómo podemos aplicar todas las reglas de actuación que hemos estudiado, las de Stanislavski, la concentración, lo que plantea Grotovski, todo eso, si además hay un camión o un ómnibus sonando el claxon o tratando de ponerse en marcha, unregonero, o alguien gritando? Ese jugador tiene que gritar más para ser escuchado por el que esté al final, mientras que el actor de escenario, por lo general, trabaja para la primera fila. Todo esto trae consigo la necesidad de dos

idiomas o lenguajes distintos. Por supuesto, el jugador no está vestido de un modo especial, sino como el mismo público que se ha reunido alrededor de él. Y, además, sin maquillar porque sería absurdo salir a la calle con no sé cuántos colores que le ponen a uno las maquillistas. Por eso, son otros los medios expresivos que se usan.

Ahora me referiré a otro aspecto, muy vinculado con el anterior. Se trata del diseño. El espacio libre tiene que estar dimensionado, debe ser mucho más grande, que lo podamos usar, dentro de esa postalita de la que hablé antes, que es el escenario. Los colores deben ser contrastantes, que se distingan rápidamente: rojo, amarillo, naranja, verde, y no pueden estar muy jaspeados. Eso ya nos obliga a un criterio de diseño. Todo lo que utilizamos, ya sean muñecos o cualquier otra cosa, debe tener un tamaño doble del que usemos en el escenario, porque el público está al mismo nivel. Bien, cualquier cosa que hagamos en el escenario, en cuanto a movimiento se refiera, no puede ser nada que vaya al piso; es una ley del espacio abierto que la aprende desde el primer día todo el que sabe de teatro. Entonces, el espacio del jugador es de los hombros hacia arriba. La visual -como dirían los diseñadores- del público es mucho más alta que la del escenario; se halla al nivel de sus ojos. A partir de ahí nos damos cuenta que la puesta en escena tiene que manejarse en otro lenguaje distinto al del escenario.

En otro orden de cosas, a veces hablamos de todos los elementos que componen el escenario y olvidamos la parte más importante: el público, la empatía que con él debemos lograr. Creo que ésta es una de las partes más dinámicas porque el espectáculo se prepara y ya quedó así, pero el público cambia. Todos los espectadores no son iguales. Este es un aspecto muy importante para el trabajo en la calle, en las comunidades.

La dramaturgia del jugador, que pienso que no exista todavía, ¿será igual a la que usamos en el teatro? No lo creo. En primer lugar, la duración de un espectáculo en espacio abierto no puede ser la misma de un teatro, por las propias condiciones del espacio abierto. La sala ofrece otras más favorables. Cuando yo pienso en la calle, me viene a la mente una dramaturgia de puerta, no de escritor que crea una obra y prepara el montaje. Y pienso más: una obra es sólo una propuesta, no un texto fijo que ese jugador repite como el actor de elenco. Es lo que hacía la *commedia dell'arte* (y no es nada nuevo lo que estoy diciendo): una dramaturgia al día, en la que el jugador va a hacer, elaborar o reelaborar el texto a partir del público que tenga delante. Esto tampoco es nada nuevo. Todos los que tienen algunos años y conocieron un poco el vernáculo en Cuba o el teatro popular de cualquier país, se dará cuenta que era totalmente improvisado y sólo partía de un guión; constantemente, la habilidad principal de ese teatro estaba en los actores, quienes podían improvisar sobre situaciones que el mismo público planteaba, las que variaban de acuerdo con la dinámica.

El diálogo que se produce entre actor y público creo que es una de las características principales de este teatro y parte de lo que podamos entender como un nuevo lenguaje. Ya hemos visto tres o cuatro reflexiones sobre cuestiones técnicas.

El actor de elenco tiene que trabajar en todas las obras que su grupo le plantee. Hoy puede hacerlo en una pieza dirigida por un director y mañana en otra con un director distinto, porque él integra un reparto y recibe un salario por eso. Entonces, esté o no de acuerdo con la técnica que esa obra planteé, tiene que trabajar. El actor de elenco es un asalariado del teatro. El jugador no. El jugador (y creo que es lo fundamental en él) parte de su ética y de la forma o de la comunidad en que se desenvuelva; además, escoge su propia dramaturgia. Veo todas las cosas que conforman el teatro

en la persona del juglar. El es la puesta en escena, la dramaturgia, la actuación, el diseño. Incluso cambia la metodología de trabajo con él.

Ahora se habla mucho del unipersonal, y cada día me disgusta más esa palabra: un director le monta una obra a un actor, es decir, trabaja con él como si lo hiciera con un elenco. Yo creo que esta conceptualización la tiene el juglar. La puesta en escena del juglar no es una obra, sino él mismo, y a través de ésta, él realiza un espectáculo en varias obras. Sé que esto es muy polémico, pero -como dije al principio- no es ésa mi intención.

Creo que el juglar es la puesta en escena. Cada uno tiene su propia imagen poética, su modo expresivo a partir de sus características como individuo, como artista, como todo; su posición incluso ética ante la vida. Yo creo que ahí estriba el elemento fundamental que lo señala; y no son sólo los aspectos técnicos. El juglar es un actor comprometido con su público, es el espejo de éste, un espectador más que hoy vino a representar. No se pueden establecer diferencias. Es un hombre o una mujer más, integrados a esa comunidad, para contar o representar. Y el público lo ve como un igual, no como a un ser caído del cielo.

La ética, en este caso, es muy importante. Para el juglar, es determinante esa reflexión acerca de cómo le llega la idea que quiere comunicar a ese receptor, y en qué medida éste devuelve ese mensaje que recibió, si realmente lo entendió como él se lo transmitió o de otra manera. Es decir, son múltiples los problemas de comunicación que el juglar se plantea con su público.

Creo que aquí se puede dar respuesta a algunos de los problemas que se han estado planteando. Me quiero referir a un espectáculo que vimos ayer, basado en determinados símbolos, en los que está dada la tercera dimensión que plantea el mismo. Desde que el Quijote sale a caballo ya está estableciendo el espacio escénico que es toda la plaza, y, por tanto, igual al de la realidad. La relación

público-espectáculo no es la misma que entre público y escenario. Aquí no hay ninguna cuarta pared que romper ni mucho menos. En la década del 60 -a la que ya Rosa Ileana Boudet se refirió-, a partir de un movimiento de protesta que se genera por la guerra de Viet Nam, salen muchos grupos a la calle y surge el *happening*, un tipo de teatro también muy callejero. Es el momento en el que se desarrolla un poco más el espacio abierto. Y fíjense que digo *espacio abierto* y no *calle*. Porque podía ser un patio interior, y al decir *calle* lo que estoy dando es un concepto de otro lenguaje que se acerca más al público.

Por otra parte, traigo una idea de un libro que leí hace muchos años, en el que se preguntaba: ¿cuál será el porvenir del teatro? El autor es francés, pero no recuerdo su nombre. Lo importante es que en el volumen se planteaba que para el próximo siglo, el teatro iba a salir del edificio. O sea, a partir de toda la tecnología de la que hemos hablado hoy (la televisión por cable, el video, etc.) cada día la necesidad del teatro tendrá que variar, porque los tiempos no son los mismos. Y el teatro casi se sigue haciendo como en el siglo XIX. Y eso que desde mucho tiempo atrás a veces ha eliminado los entreactos. El autor francés veía que el teatro cada día iba a estar más vinculado al hombre como hecho sociológico. Quizás eso nos lleve a Antonin Artaud, al plasmar una escena que regresara al rito primitivo. Tal vez lo que nos estamos planteando hoy es nada más y nada menos que romper la división público-actor, que solamente haya *participantes* y sea un rito de *participación* común.

Desde que ya el teatro está dejando de ser un entretenimiento -el público disfruta más rápido con el video en la casa, el cine o la televisión-, casi nadie sale ya. Entonces, el teatro debe tener otros valores en relación con el hombre. Y uno de estos valores es, precisamente, esa transformación que se logra encontrar cuando intentamos resolver las angustias humanas. No tiene que ser en un espacio determinado: quizás un parque, el centro de trabajo o estudio, su casa, etcétera.

El edificio textualmente teatral va siendo ya un poco obsoleto para mantener el teatro, porque se ha quedado mudo. Los tiempos siguen cambiando y no podemos retroceder. Debemos ponernos a tono con esos tiempos futuros y no fajarnos con los mismos, ni tratar de acomodarnos. El teatro tiene que llegar conceptualmente y desempeñar su papel en esta nueva sociedad tecnológica, en la que ya estamos. El próximo siglo entraremos de lleno en ese mundo tecnológico y, por supuesto, creo que el teatro debe regresar a lo que tiene y que no poseen los medios tecnológicos.

Nuestro proyecto está muy relacionado con todas estas experiencias. Es un proyecto de juglares, de ahí su nombre: Juglaresca Habana. Somos, en total, cincuenta y trabajamos distribuidos por diferentes puntos de la capital, con diversos criterios estéticos. Estamos buscando nuevos públicos. Y yo me pregunto: ¿qué será más difícil, buscarle un público al teatro o imponer una nueva marca de cigarrillos o refrescos o algún perfume nuevo? Pero existe todo un plan y una estrategia para vender ese artículo y buscarle mercado a otro similar.

Creo que el teatro requiere un buen trabajo publicitario, sin que por ello esté diciendo (debe quedar bien claro) que se comercialice ni mucho menos, pero sí que tenemos que empezar a manejar todos los elementos a nuestro alcance en los tiempos que estamos viviendo ya, como, por ejemplo, conocer a quién le interesa comprar lo nuestro, porque eso no lo sabemos; a quién le vendemos esa obra que hemos montado. No obstante, lo primero a valorar es el público, porque todo lo que hacemos es para él. Hay un autor que dice que el teatro consta de cinco partes y la quinta es el público. Yo pienso que el teatro debe ser espejo de su público. ■

* Presidente del Centro Cubano de la UNIMA, director de teatro y del grupo Juglaresca Habana.

TITERES PEDAGOGOS

Freddy Artilles*



Según la etimología y los diccionarios, la pedagogía es el arte, la ciencia o la profesión de enseñar y educar a los niños. Esos mismos diccionarios dicen que un títere es una figurilla que se mueve por algún artificio e imita los movimientos humanos, aunque algunos maestros titiriteros han ofrecido definiciones más completas al respecto.

El argentino Ariel Bufano decía que el títere era "cualquier objeto movido en función dramática"; el norteamericano Bil Baird lo definió como "una figura inanimada que se hace mover por medio del esfuerzo humano ante un público", y el soviético Serguei Obratsov aclaró que el títere "no es la imitación de un ser vivo, sino una imagen colectiva transformada en alegoría".

Como puede verse, ninguna de las definiciones de títere incluye a los niños en su enunciado, como lo hace la de pedagogía, y es así porque, si bien la acción de ésta comienza siempre en las primeras edades, no es hasta el presente siglo que los muñecos y los niños se convierten casi en elementos de una misma ecuación.

De acuerdo con esto, ¿los títeres y la pedagogía pueden mezclarse, o son como el aceite y el vinagre? Como sucede con frecuencia, no hay una sola respuesta, sino varias, que pueden complementarse y hasta contradecirse. El teatro de títeres es un arte, y sabemos que en la historia del arte ha habido extremos: desde las formas más exquisitas, dedicadas al puro disfrute estético, hasta las más utilitarias y directas, con un fin preciso y extraartístico. Y entre ambos extremos, el equilibrio: ese difícil equilibrio en el que casi siempre suele encontrarse la verdad.

Si entendemos que la maza o el atributo que enarbolaba el hombre de las cavernas en su danza del fuego no era un simple agregado, sino un objeto fundamental que se movía con una función precisa, esto es, un títere, podremos aceptar que el origen de las figuras animadas, como el teatro mismo, se remonta a los albores de la especie humana, y seguir su rastro junto a diferentes manifestaciones rituales, mágicas y religiosas.

Diversos hallazgos arqueológicos han puesto de manifiesto la presencia, en la India y Egipto, de figuras articuladas con una antigüedad que oscila entre los cuatro mil quinientos y los tres mil quinientos años. Otras referencias mucho más antiguas nos hablan de muñecos que encarnaban a los dioses en las festividades religiosas egipcias. Los indios, por su parte, consideran que el primer titiritero nació de la boca de Brahma, el Creador, y que los títeres son pequeñas criaturas enviadas por los dioses a la Tierra para divertir al hombre.

Tanto en el Egipto como en la Grecia y la Roma antiguos, eran comunes las estatuas parlantes, grandes figuras articuladas o parcialmente movibles que simbolizaban a los dioses y a través de cuyas bocas los sacerdotes hablaban a sus fieles, para hacerles creer que la voz provenía de la divinidad misma. Desde entonces, por tanto, las figuras articuladas asumían otra tarea: la de engañar al público.

En la Europa medieval y cristiana también los títeres cumplieron su papel. El término *marioneta* parece provenir de

las figuritas de madera que representaban a la Virgen María y que en Francia e Italia se integraban al culto y a las festividades religiosas. Las *estatuas sagradas*, que movían los miembros y variaban la expresión del rostro, se usaban en los templos para provocar el temor y la reverencia de los creyentes. Durante las festividades navideñas, los cientos de figuras de los *teatros mecánicos* ilustraban pasajes de la Historia Sagrada. Por último, en la caótica ejecución de los Misterios, los muñecos se mezclaban con los actores o desfilaban solos sobre carros para representar los diversos episodios de la vida de Cristo.

Perseguidos y excomulgados al principio como remanentes de un teatro pagano, los muñecos medievales, para sobrevivir, terminaron siendo cómplices de la Iglesia y eficientes propagandistas del Cristianismo.

Algo semejante ha sucedido en otros continentes. El *chamán*, mezcla de hechicero y cuentero de las culturas precolumbinas de América, empleaba figurillas articuladas, con supuestos poderes mágicos, para transmitir a su público conceptos religiosos y elementos de la tradición cultural.

En Indonesia, el *dalang*, quien anima y presta su voz a las figuras de sombra del *wayang-kulit*, no es un simple titiritero, sino un intermediario entre los vivos y los muertos, entre los contemporáneos y sus antepasados, tanto los reales como las figuras heroicas del *Mahabharata* y el *Ramayana*. Los muñecos devienen, por tanto, imágenes sagradas que reciben ofrendas y transmiten valores religiosos y culturales.

Tampoco en el África negra los títeres son un simple espectáculo. Aquí, más que en ninguna parte, su carácter alegórico y metafórico llega a un clímax. Las

figuras son mágicas y están conectadas con lo sobrenatural, su acción es instructiva e indica a los hombres el camino correcto en la vida, por lo que ejercen un control ético y social sobre la comunidad.

Según las crónicas de la época, la visita a La Habana en marzo de 1794 de un *teatro mecánico*, procedente de Nueva Orleans, constituyó todo un acontecimiento. Las figuras, movidas por resortes internos sobre un escenario de diez metros de largo, mostraban el Juicio Final y el sufrimiento de los injustos en el infierno. La propaganda del espectáculo, aparecida en el *Papel Periódico de la Habana*, decía:

Los señores padres de familia son especialmente convidados para que presenten a los ojos de sus hijos este cuadro de moral y virtud.

Ya se trate de un credo religioso, de un código ético o de tradiciones y costumbres, el caso es que los títeres han sido vehículos de enseñanza a través del tiempo. Pero junto a esta línea, por así decirlo, "seria", han discurrido otras ligadas al espectáculo suntuoso o a la literatura, sin olvidar, por su enorme importancia, a esa gran familia de titiriteros de guante o de sombra, calvos, narizones y jorobados, que han desatado la risa, la burla y el vituperio a lo largo de los siglos.

Tanto el procaz Karagoz, como el burión Polichinela, el travieso Punch, el ocurrente Kasperek o el noble Guignol, fueron creados para divertir y hacer reír, pero también, por su ingenio popular y su filosófico lenguaje, eran capaces de ejercer la crítica social y de costumbres, lo que a la larga es asimismo un modo de enseñar.

A finales del siglo XIX, el teatro de títeres descendía a un nivel de franca decadencia. Las grandes compañías norteamericanas e inglesas de marionetas habían llegado a un extremo de espectacularidad pura que apartaba a los muñecos del verdadero arte. Al mismo tiempo, el teatro dramático, con sus grandes actores y directores, alcanzaba cimas elevadas y relegaba a los titiriteros al vagabundeo por calles y plazas, donde sólo encontraban un público proveniente de las capas más bajas de la población... y muchos niños.

Todo parecía ir muy mal para los títeres, pero desde el abismo se gestaba el salto. Cuando se abrían las puertas del siglo XX, ya un grupo de grandes escritores había consolidado un nuevo género: la literatura para niños y jóvenes, y a partir de las primeras décadas, dos movimientos paralelos empezaban a gestarse. Por una parte, en varios países, numerosos maestros titiriteros rescataban la verdadera esencia del muñeco teatral y lograban situarlo a un nivel artístico superior al que hasta entonces había alcanzado. Y por otra, una nueva especialidad artística, el teatro para niños y jóvenes, iniciaba un desarrollo ascendente a nivel profesional en diversos países, y los muñecos se insertaban en este proceso desde el principio.

El camino estaba expedito para que los títeres comenzaran a ser un espectáculo profesional y artístico dirigido mayormente al público infantil. El renovador panorama del nuevo siglo se completaba con el paulatino desarrollo de algunas ciencias jóvenes como la psicología y la sociología, y una visión absolutamente nueva de la pedagogía. No resultaba extraño entonces que un pionero de la escena nueva para niños como Alexander Briántzev reclamase para su teatro leningradense la presencia de artistas

capaces de pensar como pedagogos y pedagogos capaces de sentir como artistas.

Por su parte, el teatro de títeres -si descartamos el burdo comercialismo que a veces lo ha envilecido- se ha manifestado en el siglo XX a partir de cuatro concepciones fundamentales.

La *concepción espectacular* centra su atención en el desarrollo de las posibilidades técnicas y expresivas del muñeco y tiende al espectáculo de variedades con fines de entretenimiento; de manera que el texto, si lo hay, es un simple pretexto para el logro de efectos sorprendentes. Un ejemplo típico de esta tendencia es el Teatro del Piccoli, una compañía italiana de marionetas que recorrió el planeta desde su fundación por Vittorio Podrecca, en 1914.

La *concepción literaria* se basa en la interpretación, por los muñecos, de una pieza dramática con personajes y argumento, que puede ser escrita expresamente para el teatro de títeres o adaptada de la dramaturgia o la narrativa universales. El Teatro Central de Muñecos de Moscú, fundado por Serguei Obraztsov en 1932, ha sido un brillante ejecutor de esta tendencia, así como las grandes compañías títeres que florecieron en los países socialistas de Europa. También ha sido ésta la línea de trabajo predominante en el teatro de títeres cubano.

La concepción más propia del siglo XX es, desde luego, la de los *títeres en los medios*, que -desde el *King Kong* de 1933, hasta los *Muppets* de Jim Henson, pasando por la obra de grandes maestros como Jiri Trnka- ha conferido al arte de los títeres, mediante el cine y la televisión, una difusión nunca antes soñada y millones de espectadores de todas las edades en el mundo entero.

Por último, la *concepción didáctico-terapéutica* resulta, como la anterior, un

producto genuinamente contemporáneo, pues sólo desde las primeras décadas de este siglo ha sido posible imaginar y llevar a la práctica el arte de los títeres como auxiliar de la psicología, la sociología, la medicina y, sobre todo, la pedagogía, al punto de que no resultaría exagerado afirmar que en el continente americano y, en general, en los países del Tercer Mundo, es ésta la concepción que prevalece.

Aunque el teatro didáctico-terapéutico de títeres suele dirigirse a los niños, no siempre sucede así, pues en varios países se han desarrollado campañas masivas en las que el muñeco ha sido un vehículo para el aprendizaje de las ciencias, la difusión de normas higiénicas o de conducta y la prevención de azotes sociales como el consumo de alcohol y drogas. Un ejemplo importante en este sentido fueron las campañas alfabetizadoras, antialcohólicas e indigenistas emprendidas por los títeres en México, entre 1935 y 1940, de acuerdo con el plan propuesto por el presidente Lázaro Cárdenas.

En un país de tan amplios recursos y larga tradición títerera como los Estados Unidos, prevalece también, desde mediados de siglo, la línea de trabajo didáctica. Aunque algunas instituciones son capaces de mantener una compañía estable y casi siempre una escuela adjunta sobre la base de subsidios gubernamentales y privados, el aspecto pedagógico sigue siendo fundamental.

En una de estas instituciones, el Center for Puppetry Arts, de la ciudad de Atlanta, se presentó en un festival de 1988 una versión de *Blancanieves*, y para sorpresa de muchos invitados extranjeros, al final de la función un títerero explicó a los niños del público la manera de manipular los títeres, el mecanismo del espejo mágico y, en suma, todos los trucos y

efectos del espectáculo. Al ser interrogado al respecto, el director de la puesta nos explicó que esto se hacía por que las condiciones del subsidio estipulaban que las actividades del Centro debían tener siempre un carácter didáctico.

El campo fundamental de trabajo para los títeres norteamericanos es la escuela, y muchos de ellos plantean que para conseguir contratos deben demostrar que sus espectáculos son didácticos y contribuyen, por tanto, a la educación e instrucción de los niños. De manera que el aspecto pedagógico se convierte a veces en un pretexto o la vía más segura para introducir al títere. Esta situación, que se repite en muchos países latinoamericanos, se justifica hasta cierto punto, pero también manifiesta la velada e incomprensiva subvaloración de las instituciones y la sociedad hacia el arte de los títeres y el teatro para niños en general, ya que tales condiciones rara vez se le exigiría a un grupo de actores que representara para adultos.

En Cuba, el teatro de títeres surgió con un propósito esencialmente artístico y dirigido a los niños, aunque ya en 1956 los hermanos Camejo, en un Manifiesto que hicieron público al fundar el Guiñol Nacional de Cuba, señalaban la capacidad de los muñecos para llegar a todos los públicos y convertirse en auxiliares de la pedagogía.

Esta última variante se ensayó a gran escala a partir de un plan conjunto entre el Consejo Nacional de Cultura y el Ministerio de Educación, al fundarse en 1969 la Escuela Nacional de Teatro Infantil, con el propósito de formar directores que sostendrían en las diferentes regiones del país un "grupo didáctico de guiñol", destinado a ofrecer funciones en las escuelas y asesorar, mediante seminarios, a los maestros en las distintas disciplinas del teatro para niños y de títeres.

Del resultado de esta experiencia pueden extraerse dos logros fundamentales: la creación de la primera escuela cubana para la formación profesional de directores, titiriteros y actores del teatro para niños, y el establecimiento, a partir de la misma, de doce nuevos colectivos profesionales de esta especialidad en el país. Sin embargo, tal concepción pedagógica -de cierta manera impuesta e insertada en una política cultural errónea que empezó a implantarse a raíz del Congreso de Educación y Cultura celebrado en La Habana en 1971- también cortó de forma abrupta la línea de desarrollo mantenida por muchos grupos y empequeñeció, al menos por un tiempo, el alcance del teatro de títeres.

Y aquí se impone una reflexión. Se sabe que, a diferencia de los adultos, a quienes suponemos ya formados, instruidos y educados, los niños se encuentran en una etapa de constante aprendizaje, por lo que resulta natural que el arte dirigido a ellos incorpore elementos didácticos que completen su formación y contribuyan a educarlos e instruirlos; sólo que la mezcla de arte y pedagogía puede resultar un arma de doble filo cuando el afán de enseñar ocupa un primer plano. El teatro de títeres nunca va a sustituir a la escuela ni es ésa su razón de ser; por eso el títere, más temprano que tarde, se despoja de la toga y el birrete que han querido imponerle y se lanza a cumplir su verdadera función.

Eso fue lo que sucedió en Cuba, pues aquellos "grupos didácticos de guiñol" que con tal cortedad de miras fueron creados, evolucionaron de manera espontánea y apuntaron hacia metas más altas, hasta desarrollarse como unidades artísticas en las que el elemento pedagógico ya no era lo esencial. Fue así que los "guiñoles didácticos" de los municipios Rancho Boyeros, Marianao,

San Antonio de los Baños, 10 de Octubre, Centro Habana y Las Tunas, se convirtieron en poco tiempo en los grupos Ismaelillo, Joven Teatro de Marianao, Los Cuenteros, El Galpón, Anaquillé y Los Zahoríes, todos surgidos de aquella escuela y, en mayor o menor medida, acreedores de significativos logros artísticos en su posterior trayectoria.

Uno de estos grupos, el Ismaelillo, desarrolló a partir de 1977, como una de sus líneas de trabajo, una experiencia muy peculiar en coordinación con el Ministerio de Salud Pública, dirigida a niños con trastornos psicológicos y de conducta: el psicotítere.

Los espectáculos del psicotítere parten de un guión escrito por un autor, conjuntamente con un psicólogo y asesor literario, y abordan temas como la timidez, el egoísmo, la agresividad, el miedo, la inapetencia, la tartamudez, la intranquilidad y la llegada de un nuevo hermanito, entre otros. La representación mezcla el trabajo de muñecos y actores y debe convertirse en un espectáculo participativo que permita al niño incorporarse a la acción mediante el juego. Cada función del psicotítere debe integrar, por tanto, elementos educativos, terapéuticos, lúdicos y artísticos. Existen también espectáculos para padres, en los que se tratan temas como la sobreprotección, la preferencia por un niño, la sexualidad y el machismo en relación con la familia.

Una niña de 10 años, participante de esta experiencia, opinaba que "los títeres son como un niño en miniatura", y otro pequeño de 9 años afirmaba que "ellos (los títeres) son muy inteligentes". Y estas opiniones deben tomarse en cuenta, pues nos indican que, para el niño, *el títere está vivo y existe por sí*

mismo, independientemente del titiritero. El niño cree en el títere, en lo que hace y dice; lo considera un igual, cercano y desprovisto de la distancia y la elevada autoridad de los adultos. El muñeco animado es para él un amigo en el que puede confiar y a quien puede proteger; de ahí que la pedagogía lo considere como un poderoso aliado capaz de penetrar sin barreras en el mundo infantil.

Tras un período de franca decadencia a finales de la pasada década, el movimiento titiritero cubano ha evolucionado de manera favorable en los últimos años, y aunque no podemos afirmar que el títere ocupe una posición descollante en nuestro panorama teatral, sí podemos decir que vive su vida de artista del teatro, y que si enseña y educa, lo hace como resultado y consecuencia de su trabajo; como enseña y educa todo buen artista, todo buen libro, todo buen arte.

El títere y la pedagogía, portanto, no son como el aceite y el vinagre; pueden mezclarse, pero con cuidado. El muñeco teatral puede ser un formidable auxiliar de la educación y de la ciencia, siempre que no pierda su autonomía, siempre que la muy noble labor didáctica no lo empequeñezca como artista.

Y no se puede obligar, porque se rebela.

El títere sabe que lleva consigo la sabiduría de todos los tiempos, la enseñanza de cuarenta siglos, el arte de la historia de la humanidad, pues nació con ella. Puede divertir, enseñar y, como se ha dicho, hasta engañar, pero siempre conserva para sí la potestad de encantarnos con esa sabichosa ingenuidad que brota de la esencia misma de la vida humana. ■

* Dramaturgo e investigador teatral.

¿EN LA LUZ O EN LA SOMBRA?

Armando Morales

El teatro que nos espera, el que dejará renovada señal creadora será aquel que desentrañe y se nutra dialécticamente de la historia de la cual forma parte, y que desde nuestro tiempo se proyecte, de cara al sol, hacia el futuro.

Desde la más remota antigüedad, el hombre ha buscado la posibilidad de apresar su universo y expresarlo en creaciones propias a imagen y semejanza, atribuyendo a esas imágenes tanto lo beneficioso para su existencia como lo perjudicial. Lo divino y lo maléfico, cual categorías contrarias, han regido desde los días mágicos las diferentes formas culturales generadas a lo largo de milenios, y han planteado teorías filosóficas que, de alguna manera, acercan al hombre al origen de los procesos que tienen lugar en la naturaleza. Dentro de esa universal acción reflexiva, lugar destacado ocupan los mitos relacionados con los astros, en primer lugar, los que tienen al Sol y a la Luna como dioses protagónicos de cosmovisiones de la vida en la Tierra.

El Sol y la Luna han dado fundamento -y aún en nuestros días lo continúan haciendo-, a cosmogonías, sagas, mitos y leyendas en civilizaciones geográficamente tan distantes como la azteca y la egipcia, que abarcan no sólo a pueblos de alto desarrollo socioeconómico y cultural, sino que estas argumentaciones míticas se extienden a aquellos que presentan rudimentarias expresiones de conocimiento y comprensión de su entorno, como algunas tribus localizadas en la exuberante región amazónica o en etnias africanas y australianas.

El nuevo mundo ha hecho sus aportes a las propuestas de comprensión de los fenómenos del Universo, independientemente del grado científico o fantástico en que estén sustentadas. Establecer lazos conscientes con la naturaleza se convierte en una necesaria técnica a través de la cual los hombres han creído influir sobre el entorno que los impresiona, condiciona y somete. Dotar de vida mágica lo inanimado, buscando forzar a su favor los fenómenos naturales -en

primer lugar los relacionados con las cosechas, la caza y otras actividades que soportan la propia existencia- condicionó el acercamiento humano de una necesidad nutricional material a una posibilidad nutricional artística.

Esta constante de atribuir vida mítica y caracterizada personalidad a cuanto rodea al hombre, constituye un patrimonio cultural al legado creativo de la humanidad. La tradición de los pueblos ha conservado, como apreciado e insustituible tesoro, ese conocimiento celosamente compartido, pues son los propios pueblos sus máximos creadores y sostenedores, porque conocen su origen y las razones de la conducta y el carácter de los dioses creados por la sensibilidad de todos, y, por tanto, su propósito en el mundo.

Así surgen pinturas y gráficas, pero sobre todo, ídolos *totems*, máscaras y figuras articuladas que le permiten al hombre realizarse como el gran hacedor del Universo. Los tiempos mágicos de la historia están marcados por la aproximación a lo real a través de lo imaginado; y la práctica comunitaria ritual ha propiciado expresiones que en el decursar del tiempo abrieron cauce al arte teatral. No podemos obviar que el sacerdote-actor de la tribu, al colocar sobre su cabeza el cráneo de algún bisonte e imitar con sus desplazamientos rítmicos y gestuales los movimientos del animal, reanimaba a la vista de los cazadores-espectadores no sólo el espíritu de la deidad propiciadora de la caza, sino también la certeza, en el pueblo, de la acción demiúrgica que ejecutaba.

El axioma de que el arte teatral se origina de la práctica ritual, en modo alguno excluye el arte teatral títritero, en el que, con mucho mayor énfasis permanecen presentes aspectos desconocidos, casi míticos, de una práctica oficiante en la cual realidad-fantasia y sujeto-objeto precisan de una consciente y voluntaria relación dialéctica.

La animación de las figuras en las prácticas mágico-religiosas ha sido, aún en nuestros días, un signo imprescindi-

ble del hombre en su afán por extender su voluntad cognoscitiva hacia lo desconocido, y el títere le ha servido de poderoso instrumento poético para alcanzar y trascender la dimensión de su realidad inmediata y apoderarse de la realidad otra, fantástica y asequible.

La aparición de ese ser fabricado enteramente "con las mismas manos" que lo harán levantar y andar, que en modo alguno corresponde a la escala humana y que, sin embargo, es portador y perturbador de la sociedad, ha devuelto a la escena un pequeño soplo de ese gran misterio que es raíz de todo el arte teatral desde sus inicios.

El teatro de títeres, lúdico por las esencias poéticas que lo identifican, es también, y mucho, capaz de representar críticamente los errores de la sociedad, de la política, de la religión, del quehacer humano todo. Esta capacidad cuestionadora les ha valido el destierro, la persecución, el enmudecimiento impuesto a través del tiempo y del espacio. Pero "...el arte de los títeres, el miembro más discolito de la familia teatral (...), el que más veces ha sido expulsado del templo" -como con tan irónico y sabio optimismo el trashumante títritero Juan Enrique Acuña ha situado las desventuradas venturas del oficio títritero-, renace, una y otra vez, y crece con renovados bríos, pues este teatro nace, crece y pertenece al pueblo, supremo hacedor y consumidor de sus frutos.

La popularidad y razón de ser del títere ha sido la fuerte inclinación del hombre a revelar los secretos de la vida, y a lo largo de los siglos lo ha hecho ir tras el origen de lo percibido a partir de lo imaginado. Y he aquí la gran paradoja del teatro de títeres: refleja mejor la realidad, alejándose de ella.

Tanto la máscara, en calidad de forma artística independiente, como el teatro de títeres, presentan la capacidad y predisposición natural para alcanzar el más alto nivel de generalización artística. Para lograrla, el teatro de títeres se vale del muñeco en el cual se acentúa visiblemente una expresión concreta,

determinada, que en la máscara adquiere función sobredimensionada, al proyectar desde la escena un determinado estado anímico, inmóvilizado, fijo.

Hoy en día, las discusiones en torno a la esencia del arte títere, acerca de la pertenencia o proximidad al drama, la escultura, la música o la danza, puede decirse que se han reducido y se acepta la argumentación de que el títere participa tanto de las artes escénicas como de las artes visuales y literarias, pues en su fantástica y hechizante figura, las contiene a todas.

En el teatro de títeres, la estética de lo fantástico se edifica con otros elementos de la realidad, ya que, como es sabido, en la creación del personaje títere-objeto, el arte títere auténtico deja a un lado la plástica y dimensión humana para concentrar la atención en rasgos concretos del carácter humano, destacando en la expresión fija, estática de su rostro, la deformación o la estilización, la generalización o la particularidad alegórica como constantes artísticas que definen, propiamente, la expresión títere.

Lo alegórico en el títere y su teatro se encuentra y se une de una manera natural, sencilla y espontánea. "El títere es un símbolo, no tiene que repetir al hombre" ha señalado la nunca ignorada ni olvidada Carucha Camejo; y el títere como símbolo tiene el poder de generalizar la realidad. En la aspiración permanente del arte por comprender y reflejar la vida, la alegoría siempre ha sido y será un recurso que el primero toma a su servicio. Precisamente, gracias a lo alegórico, en el arte se pueden plantear, a veces, los problemas actuales más agudos. "Ningún actor es capaz de representar general y completamente al ser humano, puesto que él mismo lo es. Sólo el títere es capaz de realizar esto, precisamente por su naturaleza no humana", al decir de Serguei Obraztsov.

Cuestiones referentes a lo heroico y lo trágico o lo lírico y lo grotesco, como categorías estéticas, son perfectamente asimiladas dentro de las posibilidades expresivas del títere. La práctica milenaria de animar lo inanimado, de expresarse artísticamente a través de un objeto al cual se le dota de energía vital gracias al movimiento, no significa, en modo alguno, que los más activos y convencidos creadores de este arte no

continúen las investigaciones, el laboratorio teatral y los estudios comparados, relacionando el desarrollo de la pantomima, la danza, el teatro de sombras, de objetos, máscaras y hasta de los propios títeres en una acción abarcadora de las tendencias escénicas actuales, incluyendo el teatro de actores.

Día tras día, en su devenir, los títeres han dejado huella de la apropiación que, gracias a la ciencia y la técnica, el hombre ha hecho de la naturaleza y de sus ilimitados recursos. Los materiales más disímiles han servido de soporte y cuerpo a mecanismos y estructuras ingeniosísimas en la construcción de las figuras. Desde el simple cráneo de algún animal, pieles, huesos y colmillos, pasando a fibras y pigmentos vegetales, cortezas y resinas de árboles, maderos, metales, barro cocido, porcelana, papel y tejidos de todo tipo, hasta llegar a los materiales sintéticos que les han proporcionado sus específicas cualidades, dejan así certera constancia de la habilidad técnica, artesanal y artística de sus constructores y animadores.

En el arte de los títeres, el acento fundamental expresivo está sólidamente enraizado en las formas espontáneas de la tradición popular, bien en el desenfado en el lenguaje o en el desaforado y fuerte trazo de su diseño escultórico, en el contrastante empleo del color o la voz caracterizada en registros muy específicos; son índices de la impronta libérrima de este teatro para el que el títere -también poeta y dramaturgo- Federico García Lorca reclamaba: "llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada..."

Con todo, la aceptación de este arte ha estado permeada del menosprecio y la subvaloración. Ver en los títeres un pasatiempo válido, a lo sumo, para los niños, resulta un prejuicio relativamente reciente, cuyas primeras víctimas han sido, precisamente, los propios niños, al ser minimizada la expresión artística destinada a un público de un supuesto menor nivel de recepción.

El camino del arte títere, como en los versos de nuestro universal poeta José Lezama Lima, "parece estar trazado por una oruga que sube por una escalera". Camino tortuoso el de la oruga que,

como el de los títeres y titiriteros, trata de dirigirse a la luz.

Ya el don Gaucho de los títeres, Javier Villafaña, nos hacía cómplice de su divagación: "El títere nació cuando el hombre, el primer hombre, bajó la cabeza por primera vez en el deslumbramiento del primer amanecer y vio su sombra proyectarse en el suelo". Provocación que la malicia del argentino ha dejado a la libre especulación.

Para nosotros, el día que el hombre modeló el primer títere tuvo que pensar en su sombra, sin vida propia, por lo que necesita de él para moverse y vivir.

Los títeres de nuestros días han conquistado la luz gracias al fuerte poder de convencimiento que proyecta su hechizante presencia en tabladillos y retablos. Su antigua posición -la de asumir el rol de sombra de hombre- ha variado; ahora éste es la sombra de aquél. Quizás sea una condición indispensable para penetrar en los misterios nigromantes de la diabólica práctica títere.

Como muy a propósito nos ha iluminado el Apóstol José Martí: "El hombre no es lo que se ve, sino lo que no se ve". Cuando ese punto de luz y sombra se alcanza, como señalara Acuña, para los títeres la expulsión del templo... ha llegado.

¿Ese es el teatro que nos espera frente al reto de los nuevos tiempos?

Esperemos, convencidos y confesos, con todas nuestras energías creadoras ese momento para, nuevamente, reiniciar el camino hacia la luz. ■

* Actor, director y diseñador teatral.





Entrevista

a **CONCHA DE LA CASA**

Directora del Centro de Documentación
de Títeres de Bilbao



LA PASION POR LA FANTASIA

Encontrarme con Concha de la Casa en el II Taller Internacional de Títeres, de Matanzas, era una de mis principales aspiraciones. Conversar con ella, acercarme a su mundo de muñecos superó mis expectativas.

¿Cómo se inicia Concha de la Casa en el teatro de títeres?

No tengo formación títerera, pero sí teatral. A los 12 años ya yo estaba en la escena. No he sido nunca actriz, pero he trabajado con títeres. He pintado, me gusta la música y la he hecho. También hice maquillaje artístico en Suiza; durante catorce años he sido directora de un grupo de marionetas... y he coproducido obras de teatro y danza, porque mi otra pasión es la danza.

Mi mundo más cercano al teatro de títeres es la pasión por la fantasía y los recuerdos bellísimos que tengo de un títerero. Yo nací en Madrid, y los niños del barrio íbamos a un sitio llamado las cuatro esquinas. Cada jueves llegaba una bellísima persona con barba blanca a contamos un cuento con títeres de guante y cargaba un palo muy grande lleno de manzanas de caramelo. Los niños del lugar, después de escucharlo, le dábamos una monedita de dos reales que existía en España; él la insertaba en el palo y nos daba una manzana. Así, todos los jueves esperábamos al títerero, al narrador de cuentos, hasta que un día no llegó. Pensamos que nos habíamos portado muy mal. Con el tiempo supimos que había muerto. Lo cierto es que aquellas imágenes fueron bellísimas y se me quedaron grabadas para siempre.

Pasando el tiempo, después de un largo quehacer en el teatro, algunas personas se me acercaron con la intención de hacer un festival de títeres en Bilbao y ahí empezó lo mejor, el compromiso más grande con los títeres.

¿Cuáles son las líneas fundamentales de trabajo del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao?

Hay varias líneas, pero la principal es el conocimiento, la difusión y, desde luego, el fomento de todo tipo de trabajo de los creadores del teatro de títeres en el mundo entero. En estos momentos tenemos un archivo que contempla once mil compañías títereras.

En los primeros años viajé por toda Europa. He conocido la técnica de Serguei Obraztsov y las diferentes escuelas que había en Hungría, Polonia, Bulgaria, Checoslovaquia y Rumania. Más adelante comencé a interesarme por los títereros de habla hispana, de América Latina, de los cuales se sabía muy poco. Así, en 1987 decidimos crear una publicación sobre Iberoamérica, cuyo resultado se vería tres años después, es decir, en 1990, y es, de alguna manera, el antecedente del actual Anuario de *Teatro de Muñecos en Hispanoamérica*, que resume diez años de investigación y con el que se culmina una importante etapa de trabajo.

Un significativo quehacer consiste en fomentar el surgimiento de Centros de Documentación en los países de Iberoamérica, para posibilitar la creación de su propia plataforma de trabajo.

Otra de las líneas de actuación está vinculada a la pedagogía. En el país vasco tenemos una comunidad bilingüe. Según las necesidades y de acuerdo con las ciudades, creamos unidades didácticas que abarcan todo el sistema de enseñanza y realizan actividades especializadas en el conocimiento de los títeres y las distintas técnicas.

También en el área de publicaciones, en coproducción con el Instituto Charleville-Mezières, tenemos la revista *Puck*, basada en la idea -que tanto el Centro como muchísimas personas que trabajamos en este ámbito tenemos- de interrelacionar el títere con las demás artes. Pensamos que el resto de las manifestaciones artísticas que colaboran en la creación del muñeco a veces se acercan muy poco a los titiriteros, y éstos en ocasiones no buscan a los creadores de las diferentes áreas de trabajo para mejorar su creación artística.

Tenemos, además, la publicación de los investigadores, que refleja todas aquellas indagaciones importantes para el mundo de los títeres, y que ya tiene dos números: el primero, hecho con el antropólogo polaco Henryk Jurkowski,¹ y el segundo, con Michael Meschke,² director de teatro de marionetas en Suecia.

La publicación más joven está referida a la dramaturgia infantil, que desafortunadamente a veces no es la adecuada, o resulta muy pobre o se halla en países que no podemos, en ocasiones, acceder a la misma. En coordinación con el CELCIT -que está haciendo una labor muy interesante para América Latina- creamos el Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil.

Se trata de un evento en el que se publican los premios y las menciones al mismo tiempo que se hace la coproducción en una acción que nosotros llamamos *globalizada*, y que supone como mínimo la participación de cinco países de la comunidad hispanoamericana. Esto consiste en que cada país se hace cargo de una parte de la obra premiada y puede ocurrir -como ya sucedió en una de las producciones- que el premio lo obtuvo un español y la obra se montó en Venezuela con actores de allí y dirigida por un argentino; finalmente, se presentó en Colombia, donde se hizo la entrega oficial del premio. Esta acción *globalizada* es una de las líneas más importantes de nuestro Centro.

Contamos con una biblioteca y una hemeroteca, donde estamos haciendo -en colaboración con otras instituciones- el proceso de investigación. Se otorgan becas, entre tres y seis

1 *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, trad. de Marily Yartu, 1ra. ed. en castellano (a cargo de Concha de la Casa), Centro de Documentación de Bilbao, España, 1990.

2 *Una estética para el teatro de títeres*, trad. de Marina Torres, coordinación y dirección de Concha de la Casa con la colaboración de Margareta Sorcusón, Instituto Iberoamericano, Gobierno vasco, UNIMA, Federación Española, 1991.

meses, para la labor investigativa en Bilbao. Ofrecemos cursos y seminarios. En estos momentos hay tres exposiciones itinerantes. Todo esto confluye en el Festival Internacional de Títeres de Bilbao que se celebra entre noviembre y diciembre, y que este año tendrá su XV edición.

Se trata de un festival internacional en el que el promedio de compañías participantes es de treinta y ocho a cuarenta, e intentamos que todo lo que se presente tenga un carácter novedoso y responda a las tres líneas de trabajo que tenemos bien definidas. Una de éstas se apoya en la ineditéz de las obras y en lograr siempre la representatividad de todas las técnicas, incluso las más modernas, como lo que se está haciendo, de cierta manera, con los unipersonales, o la vinculación del actor y el títere en el escenario. No excluimos la presencia de alguna coproducción vanguardista. Sobre todo, lo que más nos interesa es ofrecer al público bilbaíno cada vez más el conocimiento de nuestro teatro de muñecos.

Tengo entendido que el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao que usted dirige dejará de llamarse así. ¿Qué puede decirme al respecto?

Nuestro Centro está ahora adjunto a lo que es la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Bilbao. En estos momentos se debate, por los partidos políticos, si seremos autónomos o no. Si se consigue ser un organismo autónomo con identidad jurídica propia, los proyectos que llevaremos a cabo van a ser mucho más amplios.

El nombre del Centro cambia, con una intención muy clara. Efectivamente, se llamará Centro Documental de las Artes de los Títeres, porque queremos que confluyan la plástica, la literatura y la música, de manera que todos los creadores de estas áreas se unan para mejorar la producción artística.

Algo que a mí me interesa muchísimo, y seguramente se planteará el próximo año, es que vamos a abrir una pequeña sala para nuestras propias producciones. Esta línea significa un nivel mayor de compromiso con los creadores.

El gran paso sería crear unas líneas de paquetes para ordenadores en los que el acceso al público sea directo a los fondos documentales que nosotros tenemos. En dos meses quedará listo el edificio; tenemos el presupuesto, y todo lo concerniente a equipamiento e instalaciones ya está casi planteado. Sé que este año va a ser un poco más difícil para los eventos, porque el monto económico está en función de la infraestructura y la instalación.

El Centro, al cumplir sus quince años, intentará recuperar lo que llamaríamos amigos comunes y que durante muchos años han colaborado con nosotros. Entre ellos, contamos con un

equipo profesional que nos ha ayudado mucho: el grupo de Giocovita, en Italia. Sus integrantes, en determinadas fechas, han impartido cursos y talleres, y con ellos hicimos una publicación del teatro de sombras y realizaremos una exposición por sus 25 años de trabajo.

Resulta evidente los beneficios que ha brindado el Centro que usted dirige al movimiento títere. ¿Podría mencionarme los que considera más importantes?

Cuando el Centro comenzó hace quince años, a nivel nacional de país vasco solamente existían cinco grupos de títeres y tres que estaban a punto de desaparecer. En estos momentos hay treinta. A nivel de todas las comunidades del Estado español funcionaban unas ciento ochenta compañías y ciento veinte que poco se sabía de su existencia, con una o dos funciones al año. En la actualidad, hay cuatrocientas cincuenta.

En sus relaciones con el mundo hispanoamericano existen muchos logros: hay un Museo del Títere en México, un Centro de Documentación para toda Centroamérica en El Salvador, el Instituto Latinoamericano del Títere en Venezuela, y, de alguna manera, la Casa de las Artes para el Teatro Infantil en Colombia. Además, se han proyectado en distintos países unidades de asociaciones de intereses en el ámbito títere. En Cuba proyectamos la creación de la Casa del Títere.

Yo pienso que el Centro ha desempeñado el papel que le corresponde. Ha sido un motor impulsor, pues posee una voluntad tremenda de trabajo. No tenemos mucho dinero. La gente puede equivocarse en este aspecto; quien conoce a nuestro Centro y me conoce a mí, sabe que lo que hay es un deseo inmenso de trabajar, y para ello no hace falta tanto dinero como parece. Ya la hemeroteca del Centro de Documentación cuenta con cerca de trescientas colecciones de publicaciones teatrales de América Latina y revistas de marionetas del mundo entero, sin costo alguno, gracias a la creación de un proceso de intercambio con todas las publicaciones internacionales. Esto ha contribuido a mejorar nuestros fondos documentales y a promover, a la vez, nuestras propias publicaciones a nivel mundial.

El Centro no puede dar dinero, pero sí generar acciones que parecen imposibles, como la de donar una exposición de una colección de muñecos al Museo de México, para que los niños puedan disfrutar los personajes del carnaval vasco. El Centro es considerado como único en su género por el Ministerio de Cultura español, lo cual sirve de aval en el trabajo de algún compañero.

Durante estos días ha asistido a la muestra teatral que presenta el II Taller Internacional. ¿Qué opina del movimiento títere cubano?

Yo soy una persona que valoro las cosas no por lo que veo, sino por la historia que está detrás de lo que se aprecia. Todos los creadores tienen derecho a un tiempo de creación y su evolución, pero hay algo muy importante que yo valoro y es que el movimiento de títeres en Cuba, a pesar de su corta historia, está a un altísimo nivel.

Me voy gratamente sorprendida. Me he permitido acercarme a algunos compañeros para comentarles aquello que yo pienso no está bien o debe ser modificado. He visto el interés por mejorar cualquier apreciación que les he indicado y creo que lo que ustedes necesitan es confrontar el trabajo con compañeros de otros países, y seguir por este camino, porque tienen grandes profesionales, actores, escenógrafos y músicos, en todas las áreas de la creación.

Estoy realmente satisfecha por lo que he visto en estos días, y pienso que es sólo una muestra. Ya siento deseos de volver, y desde luego pienso hacerlo con una cámara fotográfica. Quiero realizar un pequeño recorrido, para poder saludarlos uno a uno. Todos se merecen que de alguna manera yo pueda venir de nuevo, estar con ustedes y compartir su trabajo.

En Bilbao hay un vínculo afectivo muy grande con Cuba. En la medida de nuestras posibilidades, de acuerdo con las peticiones que nos llegan, nosotros intentamos dar respuesta a quienes nos consultan. El Centro siempre responde a las personas que nos escriben, y seguimos los quehaceres de cada uno. Cuando uno se crea una unidad de acción, aunque estemos a muchos kilómetros de distancia y un mar por el medio, no la olvidamos. Es como un hijo, algo que debemos cuidar todos los días: es una amistad fluida con la posibilidad de intercambio de trabajo que favorece a todos.

He visto grandes maestros, y también creadores muy jóvenes en los que yo tengo puesta toda mi ilusión, porque yo no veo el mundo de los títeres sólo en un país, sino a nivel continental. Me voy con una gran satisfacción: Cuba puede aportar muchísimo a los demás, porque tiene un futuro muy fuerte. La Casa del Títere va a ser una realidad. En la medida de mis fuerzas y de todas aquellas personas que están alrededor nuestro, se hará realidad los deseos de esos creadores. ■

(Bárbara Oviedo)



Entrevista a RAQUEL BARCENA



UNA CRUZADA POR LA IMAGINACION

Nunca acepté la idea de ver en los museos inmensas casas de antigüedades. Más bien aprecié siempre en ellos la historia de la creación humana y la manera de transmitirla y perpetuarla para el resto de la especie. Al teatro, arte cada noche irrepetible, efímero, elitista -a partir, sobre todo, de este siglo de televisión por cable, videos y juegos computarizados-, le es imprescindible y se convierte en relevante todo lo que contribuya a conservar la trascendencia del hecho escénico. Desde el Museo Nacional de Títeres de México, que dirige Raquel Barcena, palpita y se proyecta el movimiento títerero mexicano.

El teatro de títeres en mi país es de una vitalidad tremenda, sustentada en una historia milenaria. Ya en la época prehistórica, en los rituales mágicos aparecen las figuras articuladas de barro, que si bien se podría cuestionar si son o no títeres en el sentido que hoy conocemos, sí hay interesantes estudios en los que se demuestra que en todas las culturas -la maya, la azteca, la olmeca, la tolteca- se encuentran estas figuras de distintas formas y tamaños, que hablan de la existencia de una comunicación entre las comunidades a partir del movimiento, la animación de los objetos y la transmisión de una idea y de una emoción a través de una pequeña figura que se movía con diferentes mecanismos. Esto habla de la raíz tan profunda que tiene México en este lenguaje estético, y como resultado hay un movimiento intrascendente si lo cuantificamos; sin embargo, el trabajo cualitativo que hacemos los títereros en cada uno de los rincones del país deja para siempre una gran huella muy marcada en el espectador.

Nosotros insistimos en llegar a todos los niveles educativos, desde el preescolar hasta el universitario, para contactar con una cantidad mayor de público. En lo estético, yo creo que los títereros de hoy nos enfrentamos a un mundo contemporáneo en el que la tecnología a veces parece oponerse a nuestro trabajo que es artesanal, individual en su construcción, en su creación tan única. Pero hay que saber valerse de la misma sin abandonar la esencia de nuestro arte que preserva la imaginación y la fantasía del niño y del ser humano. Ante el peligro de la deshumanización por la tecnología que satura a los pequeños, ante la amenaza de los "cibermiños", sugerimos la posibilidad del juego, de transformar las cosas para crear elementos fantásticos, simbólicos, representativos.

¿Cómo el Museo Nacional de Títeres logra trascender su papel de conservar la historia sin apartarse de la realidad y la práctica escénica de hoy?

Creo que sería útil recordar que nuestro museo es el primero en Latinoamérica que se auspicia para la custodia, el rescate y la difusión del arte de los títeres. En 1991 se inaugura el proyecto en el que tenemos colecciones del mundo entero. El museo se encuentra en la ciudad de Huamantla, a dos horas y media de la capital, donde nació la compañía de títeres más famosa que ha tenido nuestro país: la de marionetistas Rosete Aranda, conocida en el mundo entero por su maravilloso trabajo estético y por su gran repertorio que incluía tragedias, comedias, zarzuelas, óperas... Llegaron a tener cinco mil cuarenta muñecos y durante cuatro generaciones el oficio se transmitió de padres a hijos.

La institución tiene una cobertura muy amplia. Hay un área de servicios educativos con visitas dirigidas que comienzan con un espectáculo. Después, el espectador puede manipular títeres de diferentes técnicas, para romper la solemnidad. Es un museo abierto, dinámico, y que interactúa con la comunidad. Hemos conseguido que ésta lo vea como un espacio para todos, en el que siempre se encuentre algo que dar y recibir. Hay un grupo profesional de títereros que constantemente se está capacitando y montando obras para presentarlas en esas comunidades. También imparte conferencias y talleres. Cada año celebramos un Festival Internacional, al que asisten colectivos de todas partes del mundo. De esta forma hemos creado un público conocedor del teatro de títeres.

¿Cuál es la dinámica de relación entre ese festival que se organiza en Huamantla, el museo que usted dirige y el Taller Internacional de Títeres de Matanzas?

El motivo de mi presencia en el magnífico encuentro de Matanzas es precisamente llevar toda la información posible para poder incluir siempre en el programa del festival al menos un grupo de Cuba, que nos permita enlazarnos como hermanos que somos y proyectar el trabajo de ustedes, de este movimiento tan vital y con tanta fuerza.

También vengo a recoger experiencias. Estoy realmente sorprendida con la organización de este taller y muy conmovida de la capacidad del pueblo cubano para lograr lo que quiere. Esto es una prueba. Vuelvo a comprobar que la entrega y la pasión son las verdaderas armas para concretar cualquier proyecto artístico. ■

(Tania Cordero) 27



Entrevista a EDUARDO DI MAURO

RAMON PACHECO SALAZAR



EL TEATRO ES DE MADERA, Y PESA*

Para el artista, la cultura es un servicio.
Para el Estado, la cultura es una obligación.
Para el pueblo, la cultura es un derecho.¹

El maestro de títeres Eduardo Di Mauro, ha regresado.

Nuestro primer encuentro sucede en junio de 1990, en Lima, durante un festival de teatro. A partir de ese año, bien en Venezuela, Argentina o Cuba, nuestras conversaciones en torno al títere, principalmente en América Latina, se han mantenido como tema obligado.

Su primera visita a Cuba ocurrió en diciembre de 1994, para participar en la I Trienal de Teatro de Títeres de la UNEAC. Apenas un año después, vuelve para asistir al II Taller Internacional de Teatro de Títeres, organizado por el grupo Papalote, de Matanzas.

En los escasos momentos libres que el taller títerero nos concedió, continuamos hablando... de títeres.

Eduardo, ¿el oficio títerero, el hacedor de títeres, ha tenido, tiene o podría tener un carácter profesional?

Desde luego que tiene carácter profesional, pero en casi toda América Latina el títerero debe asumir la realidad de que esta bellísima rama del teatro es, aún en nuestros días, un arte marginal.

Sólo en Cuba y Venezuela, los títereros cuentan con subsidios directos del Estado, que les posibilita el desarrollo de sus actividades y les permite la alternativa de disponer de una infraestructura profesional (salas estables, talleres, equipos de luces y sonidos, etc.). No obstante, todavía ningún país del continente cuenta con un Instituto de Formación Profesional o

Escuela Superior o Casa del Títerero que pueda formar a nuestros artistas y los ayude a resolver los grandes problemas, en muchos aspectos técnicos, de la producción de espectáculos.

La gran mayoría de nuestros títereros son autodidactos y, además, realizan la totalidad de los complejos problemas de producción, dirección, diseños de escenografías y títeres, musicalización, efectos sonoros, iluminación, etc. A esto se suma el más grande de los problemas: la dramaturgia para tan específico teatro.

De tal manera, no nos equivocáramos si afirmamos que el teatro de títeres es aún una difícil aunque apasionada "actividad" que lucha por transformarse en una "profesión dignificada".

¿Podrías hablar de diferencias y calidades, en el plano artístico y expresivo, entre el espectáculo títerero de gran formato y el unipersonal o de solista?

Bueno, aunque no hay duda que un buen teatro estable, con varios integrantes, actuando en su propia sala, tiene la ventaja de ubicar al espectador en condiciones óptimas y disponer de múltiples elementos que ayudan a crear un clima y una ambientación, en muchos casos indispensables en algunas obras de títeres -lo cual incrementa notablemente el desarrollo de la imaginación de los espectadores, y del mismo modo, los intérpretes disponen de mayor comodidad para actuar-, esto no significa que se deba descalificar al solista.

Por ejemplo: cuando visitamos en Moscú al Teatro Central de Muñecos, el excelente trabajo del enorme colectivo, con un nutrido cuerpo de intérpretes, asesores y especialistas dirigidos por el gran artista Serguei Obraztsov, estos dos espectáculos nos parecieron inferiores al trabajo de solista que el propio Obraztsov realizaba acompañado de su esposa, quien, a un costado del pequeño biombo del títerero, tocaba el piano.

También podemos destacar que en esta época hay solistas, como Albrech Roser (Alemania), Eric Bass (Estados Unidos) o Ivan Kiss (Hungría), cuyos trabajos pueden competir, de igual a igual, con los mejores teatros del mundo. Pero no debemos, en estos casos, dejar de señalar que estos grandes solistas tienen el apoyo técnico y artístico de los mejores especialistas del movimiento internacional.

* Javier Villafañe: "El metal y la madera", en *Tírimundo*, no. 8, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, 1970.

¹ Estas palabras se hallan en un cartel ubicado frente a la sala donde radica el Teatro Estable de Muñecos del estado portuguesa (Tempo), en Guanare, Venezuela.

¿Qué motiva, en tu opinión, el actual auge, a nivel mundial, de las presentaciones de títeres solistas?

Bien... Al respecto, las motivan varias causas. Una de ellas es la libertad de creación y de movimiento. No es fácil diseñar un proyecto de vida colectivo; y más difícil es aún proyectarlo cuando la entidad, a la que pudiera pertenecer el titiritero solista, es conducida por un director artístico personalista y arbitrario, carente de un sólido pensamiento democrático.

Otra causa es la crisis económica que ha encarecido hasta tal punto el costo de pasajes y alojamiento, que hace imposible movilizar nacional e internacionalmente grupos grandes. Los mismos festivales se están transformando paulatinamente en itinerantes, para conseguir que se cubran estos costos, y sólo invitan a solistas o pequeños grupos de dos o tres integrantes.

¿Qué valoración le otorgas al diseño de títeres, incluida la selección de la técnica, en la puesta en escena?

El diseño del títere, la escenografía, incluso el mismo teatro -sonido, música, luces, etc.- tienen una influencia determinante en la puesta en escena, ya que de éstos depende el clímax que debe lograrse para darle un marco justo a la interpretación de los títeres.

Del mismo modo, la selección de la técnica (guante, varillas, marionetas, sombras, etc.), debe realizarse de acuerdo con las necesidades del texto a representar. Equivocar la técnica a escoger suele ser el principal problema del director, ya que cada una de éstas tiene características y alternativas muy diferentes.

Eduardo, hastenido contacto con producciones titiriteras cubanas en festivales internacionales, en la I Trienal de Teatro de Títeres de la UNEAC, y ahora en el II Taller Internacional de Teatro de Títeres. ¿En qué momento sitúas el estado del títere en Cuba?

Cuba tiene maestros muy bien formados. Sin duda, uno de los más altos niveles de América Latina. No hace falta mencionarlos, ya que son bien conocidos, a nivel nacional e internacional. No obstante, una gran cantidad de producciones carecen de un suficiente soporte técnico. Por ejemplo: la dramaturgia.

La dramaturgia que suele utilizarse responde más al teatro de actores que al de muñecos. El diseño de escenografía, aunque está a cargo de excelentes diseñadores y consagrados artistas plásticos, generalmente, por su riqueza de formas y colores, empobrece la presencia escénica del títere. En este sentido, y hablando de tan específico teatro, en las producciones para salas la utilización de la luz, el sonido y la música todavía no desempeña el papel que podría tener para garantizar el clímax, el ritmo y el lenguaje estético propios del teatro de muñecos.

Cuba, sin duda, necesita de la creación de una "Casa del Títere" que sea centro de documentación, taller de producción y sala estable de acción regular, por la cual desfilen todos los teatros de títeres del país, y centro de reunión y capacitación

profesional que invite a dictar talleres a los mejores especialistas de Iberoamérica, con la garantía de que el titiritero cubano no sólo encontrará la información y ayuda que necesite, sino que se comunicará con todas las buenas producciones del mundo a través de videos, textos, revistas, libros, etcétera.

Lo importante de esta "Casa" es que también ayudaría en forma práctica y directa a la integración de los titiriteros cubanos al resto de Iberoamérica, y trataría, con una acción coordinada y perfectamente diseñada, de solucionar tanto las dificultades que ellos tienen para llevar sus producciones al resto de los países hermanos, como, así mismo, las de los titiriteros del resto de América para venir a Cuba.

Puntos de contacto o diferencias entre el títere en Cuba y el resto de Latinoamérica.

Creo que hay muchos puntos de contacto y, del mismo modo, también existen notables diferencias.

Los puntos de contacto más importantes son los autores. Ahora, además de Javier Villafañe, está en los teatros cubanos Roberto Espina, y ellos, junto a otros autores, marcarán una línea más universal del repertorio.

La misma cantidad de solistas o pequeños grupos que están acelerando la formación de jóvenes titiriteros en Cuba, exige textos de la dramaturgia internacional.

En Argentina, México, Brasil y Venezuela, hay decenas de obras clásicas del teatro de títeres que en este siglo han pasado las treinta mil representaciones y se siguen representando cada día más. Este ejercicio de actuaciones va enriqueciendo y actualizando tales obras, y cada año surgen, en distintos países de América, nuevas tendencias y técnicas que en el mundo de hoy se suman a la competitividad en la búsqueda de un público multitudinario conformado por los cien millones de niños latinoamericanos. Otro factor de contacto son las mismas ansias de fraternidad y los deseos de integración continental.

Las diferencias más marcadas son la utilización del actor -casi unánime en Cuba- en las producciones de los teatros de títeres, frente a la inmensa mayoría de los países de América Latina, donde, en muy contadas ocasiones, actúa el intérprete junto a los muñecos.

El titiritero latinoamericano, sobre todo en Argentina, Uruguay, Chile, Brasil y Colombia, está sometido a una notoria competitividad en la búsqueda de un mercado de trabajo. En Cuba, aún esa competencia no existe, ya que no está acosado por lograr el favoritismo de un público que recibe a casi todos por igual. ■

(Armando Morales)



Entrevista a MIREYA CUETO

UNA SEÑORA "GRANDE"

Así dirían los mexicanos de Mireya Cueto. No sólo por su madurez cronológica sino por la importancia trascendente de su quehacer en el teatro de títeres, tanto en la actuación, como en la dirección, el diseño y la teoría de esta especialidad. Ella constituye una leyenda viva para su país, Latinoamérica y el mundo.

Aproveché su estancia en el II Taller Internacional de Teatro de Títeres celebrado en Matanzas y auspiciado por el grupo Papalote, para obtener el regalo de sus elocuentes y hermosas palabras.

Nací dentro de una familia titiritera; tenía 11 años cuando empezó este movimiento en México. Era la época de Lázaro Cárdenas y Carlos Chávez. Los intelectuales desfilaban por mi casa. La idea fue de mi papá, ¿por qué no hacemos títeres? El era escultor; su nombre: Germán Cueto. Mi mamá, Lola Cueto, se dedicaba a la tapicería.

En lo cultural, 1933 fue una época revolucionaria. Vivíamos en el centro histórico; hicimos los primeros títeres de madera de colorín. Sólo habíamos visto estos muñecos en Luxemburgo.

Yo empecé a hacer las figuras y las pelucas. Por ese entonces surgieron grupos de la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Bellas Artes creó tres grupos para las escuelas: el de Loló Alba de la Canal (se llamaba Rin Rin y fue su director Roberto Lago), el de Graciela Amador, folclorista, extraordinaria titiritera, y el nombrado Periquillo. Silvestre Revueltas, amigo de mi papá, escribió para nosotros la música de **El renacuajo paseador**.

En los años 40 entré en la Universidad pero a la vez, por las mañanas, trabajaba como titiritera con el grupo Chapulín que había sido el Rin Rin; íbamos a las escuelas, éramos trashumantes y utilizábamos el títere de guante.

Pero nos imponían hacer obras patrióticas aburridas, demasiado didácticas. Cuando me recibí, me fui a París, estuve un año, y al regresar a México volví a los títeres. Esto me sucedió muchas veces.

Realicé muñecos, vestuario y modelados para el grupo Nahuatl. Estuve en estas agrupaciones por veinte años.

En 1961 me fui con mi familia a Montreal. Laboraba como maestra y además me dedicaba a los títeres en las escuelas. He abandonado a veces a los títeres pero ellos nunca me han abandonado a mí. A los dos años volví a mi país. Era profesora de Historia; dibujante en el Museo de Antropología, y con



posterioridad jefa de Difusión Cultural. Más adelante, en 1975, realicé la versión radiofónica de **El Quijote**. Y por fin, en 1981, pude crear un teatro independiente con Pablo, mi hijo. Se llamó El Tinglado.

La primera obra que hicimos fue del dramaturgo Hugo Hiriart. También montamos **El Quijote**. Incluimos en esta puesta títeres de varillas, además de actores y máscaras. Realizamos **Cuentos islámicos**, en los que todo, menos la actuación, es mío. Pablo hizo un montaje de **Fábulas y juglarías**, a partir de una adaptación de León Felipe. También estrenamos **El informe negro**, con títeres de guante.

Entre tanto, preparé **La leyenda de los soles** (mito prehispánico). Pude hacerlo gracias a una beca que obtuve del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. En septiembre de 1991, por la gestión de Concha de la Casa, mi hijo presentó **El informe...** y yo **La leyenda...** en Charleville, Francia.

También con los recursos de la beca organicé el grupo Espiral que tiene su fundamento en el teatro de sombras. Como no hay escuelas para titiriteros, traigo artistas de otro grupo, aprenden y enseguida se marchan a formar el suyo propio.

Mi grupo Espiral (1990) resulta estable y queremos convertirnos en un colectivo de repertorio. Ya en 1992 hicimos, por primera vez, un espectáculo con la poesía de San Juan de la Cruz y lo llevamos a Bilbao y Tolosa. También hemos brindado funciones en el Festival de Huamantla. Mi hijo sigue con El Tinglado, pero trabaja para adultos.

Renové mi grupo en 1994 y monté **Perséfone**, pero la dirección artística fue de Juan José Barreiro. Para lo de San Juan de la Cruz realicé una investigación bien amplia. Por eso obtuvimos gran repercusión al igual que con **La leyenda...** que representamos en el Anfiteatro Bolívar del colegio de San Ildefonso, con relación a la exposición "Dioses hispánicos".

Por otra parte, este año debo terminar una novela. He escrito obras para niños pero poco publicados son mis cuentos para adultos.

Hoy en día son poquísimos los grupos auspiciados. Se acabó esa ayuda. Han existido momentos buenos y malos, altas y bajas. Ha existido mucho burocratismo.

En una época se creó el Centro de Teatro Infantil y surgieron grupos de técnicas de hilo. Actualmente no hay un teatro nacional de títeres.

Existen hoy grupos interesantes como el de Lucio Spíndola: Marionetas de la Esquina, en Cuemavaca. Allí ofrecen un diplomado de títeres. En la década del 40, cuando estaban los grupos de Bellas Artes que mencioné, Roberto Lago brindó cursos de los cuales fui profesora. De allí salieron figuras como Pedro Carrión y María Virginia Ruano y colectivos de provincia.

Ahora, un conjunto importante para mí lo es Baúl Teatro, de Monterrey. Son valiosos sus talleres y la energía que despliegan en su teatro y sus festivales.

En Jalapa, Carlos Converso tiene a Triángulo. Realiza espléndidas puestas en escena y unipersonales. Converso hace títeres para adultos, y este teatro se abre paso a pesar del prejuicio que existe contra él; en este sentido, Pablo, mi hijo, ha realizado **La repugnante historia de Clotario** (tema de la maldad de Polichinela), con libreto de Hiriart. Este espectáculo participó en el Festival de Jim Henson (autor de los Muppets), en Nueva York, este año.

De lo visto en Cuba, **El gato con botas**, de Matanzas, me pareció maravilloso; la plástica es perfecta, inteligente, muy bien pensada para los niños. Por supuesto, me atrae el trabajo de Xiomara Palacio y Armando Morales. La propuesta del evento resulta extraordinaria si se piensa en las limitaciones económicas, pero es mucha la voluntad. Hemos recibido cariño, entusiasmo. Siento no quedarme hasta el final.

En cuanto al taller de René, es valioso; la plástica de Zenén Calero me produce gran admiración.

Me gustó también **El panadero y el diablo**, de Luis Enrique Chacón, quien tiene sobre todo preparación profesional. Aquí existen grandes maestros, como René en lo actoral y Artilles en lo teórico.

Quisiera llevarme para México a la Cotorrita Alegría de Adalet Pérez; me fascinó.

De joven rechacé la época de veinte años de subsidiada porque existía rutina y poca creatividad y pensé que los títeres no debían ser oficiales; sin embargo, aquí ha sido otra la respuesta, el trabajo con los títeres no ha decaído y se justifica que los grupos reciban apoyo del Estado. También es de agradecer la entrega que ponen de todo su ser, en su trabajo, los titiriteros cubanos.

Ha transcurrido más de una hora junto a esta mujer emblemática en el mundo del teatro de muñecos, sentados en un banco del parque matancero frente al Museo Farmacéutico. Allí se nos acerca un anciano poeta popular, con quien Mireya estableció un hermoso diálogo antes de nuestro encuentro. De pronto, este hombre le regala un poema que acaba de escribirle. Y la singular dama reafirma una vez más su agradecimiento a nuestro país. ■

(Roberto Gacio)



Entrevista

a **MARIA TERESA MONTALDO**



RAMON PACHECO SALAZAR

EDUCADORA Y TITIRITERA

Dentro de la celebración del II Taller Internacional de Teatro de Títeres, de Matanzas, no fue tarea fácil entrevistar a las diversas personalidades, creadores y artistas que allí se citaron.

La profesora María Teresa Montaldo, directora del Taller de Teatro de Títeres de Tucumán, Argentina, nos resultó una interlocutora difícil, debido a la apretada agenda de trabajo y a las distintas opciones que nos proporcionaba el evento.

Me autodefiniría como educadora y titiritera. Desde 1958, cuando fundé la Escuela de Títeres de San Miguel de Tucumán, he estado siempre vinculada a la pedagogía, sustentada en la técnica de los muñecos.

Actualmente apporto mis conocimientos a alumnos de tres planteles de nivel medio, en Tucumán: la Escuela de Sarmiento, El Gimnasio y la Escuela de la Agricultura.

Además, imparto a profesoras la asignatura "El títere en la educación", materia contemplada de forma oficial en el plan de superación.

Al indagar sobre las posibilidades que ofrece el títere en la enseñanza, María Teresa responde:

De la manera que yo tengo concebido los talleres, nos ofrecen grandes ventajas, ya que logro vincularlos a otras ciencias o ramas del saber, como educación física y musical, artes plásticas, iniciación a la literatura...

La profesora Montaldo afirma que el trabajo con los títeres es válido para otros sectores, en los que no se piensa o se les dedica poca atención, como es el caso de las personas que han alcanzado o sobrepasan la tercera edad.

En algunos de los países que he visitado, he comprobado con agrado la reacción positiva de los ancianos, que en esta etapa de la vida asimilan su técnica y su enseñanza, como medio de entretenimiento y en algunas oportunidades como psicoterapia.

María Teresa Montaldo es fundadora del Taller de Teatro de Títeres Pierrot -creado en abril de 1982, en San Miguel de Tucumán- y actualmente su directora.

Somos un colectivo muy bien llevado, que integramos cinco personas. Tenemos un amplio repertorio con obras para niños y adultos, que presentamos en escuelas o en salas, según su complejidad.

De las obras estrenadas por el grupo, su directora nos menciona:

El conejo y el ermitaño, basada en el relato del conejo de Eduardo Galeano; **La historia de los globos**, de Juan Carlos Lespada; **El mago de Oz**, de Frank Baum; **Los cuentos de Bremen**, una adaptación de una narración popular alemana, y **El caballero de la mano de fuego**, obra en dos actos, de Javier Villafañe.

*Conocimos, además, que en un futuro no lejano van a reponer otros títulos; de ellos, el más próximo es **La niña que riega la albahaca**.*

En nuestros montajes siempre, en todo momento, explotamos las manos, nunca las dejamos quietas. Cuando con una de ellas nos es suficiente para manipular al muñeco, la otra no se queda tranquila o escondida... La utilizamos en la composición escenográfica o apoyando la acción del drama.

Es bueno señalar que el Pierrot explota todas las técnicas del teatro de títeres: manoplas grandes, muñecos articulados, de guantes, varillas y también de mecanismos combinados.

El dominio y el conocimiento de cada muñeco nos proporciona vitalidad y nuevas posibilidades; esto se trasluce en un poder mágico, del que el muñeco recibe vida propia del titiritero.

El amplio programa de actividades hace que debemos despedirnos de la profesora María Teresa Montaldo; pero antes ella nos puntualiza:

¡Mi gran afán!, formar a nuevas generaciones de titiriteros y regresar a Cuba. ■

(Jesús Barreiro Yeró)



Entre los participantes de disímiles países en el II Taller Internacional de Teatro de Títeres la voz se corrió pronto: se hallaban dos teatristas de Paraguay.

Por supuesto que el diálogo no se hizo esperar, y así, gentileza por medio de Humberto Gulino y Elisa Godoy, conocimos algo más de lo que ocurre en la escena paraguaya en estos momentos.

Humberto y Elisa son el Teatro de Títeres de don Policarpo, puesto que allí ellos lo hacen todo: buscan los textos, diseñan y construyen los muñecos, promocionan, gerencian, dirigen... y actúan. Arquitectos ambos, ya antes diseñaron y construyeron el magnífico retablo ambulante donde se presentan sus pequeños actores.

Humberto, además, realiza otras múltiples tareas: es actor y director de teatro dramático, hace cine, televisión y algo de radio, a la par que enseña en dos centros culturales: el Instituto Municipal de Arte de Asunción y la Escuela de Bellas Artes de Paraguay. Allí imparte clases de Pantomima y Gimnasia del Actor y, también, Títeres y Máscaras.

Sobre la situación actual del teatro de títeres en su país, Humberto y Elisa me cuentan que existe una gran diversidad de lenguajes en uso y variados estilos de puesta en escena, que emplean desde los códigos más tradicionales hasta los más contemporáneos, como, por ejemplo, el *postmodern*.

Así, se hace teatro clásico, se montan los nuevos autores nacionales y extranjeros, y también existen uno o dos grupos de teatro para niños y jóvenes que luchan por abrirse paso. Pero Humberto acota: "Ya no es la época de los teatros independientes del 60 y 70, es decir, ya no se trabaja a pulmón

Entrevista a Elisa Godoy y Humberto Gulino



OTRA VEZ, NOTICIAS DE PARAGUAY

haciendo vocalización del actor, gimnasia corporal, creación colectiva... Ahora nos encaminamos un poco más a la producción. Si no se cuenta con una buena cantidad de dólares es imposible hacer teatro en la capital. Estamos haciendo un teatro al estilo de Broadway: una gran producción para la publicidad, pero el asunto sería poder salir de los centros culturales e ir a los barrios. Eso, claro, no lo hacen los grupos establecidos".

Elisa, por su parte, me explica que el teatro no tiene tampoco mucho público. "Allá -dice- hay un aparato clave que es la televisión; si uno no entra por ese medio para promover una obra, no se tiene público, no importa la calidad del espectáculo, ni de sus artífices". Claro que, en opinión de ambos, en todo este marco el teatro para niños es escaso, considerando el volumen que alcanza la población juvenil e infantil del país.

Contra esta situación libra su particular batalla el Teatro de Títeres de don Policarpo, que cuenta ya con diecinueve años de vida, durante los cuales se ha mantenido fiel a un estilo de trabajo vinculado a la comunidad. "Vamos a una parroquia, a un club, a una escuela o a cualquier otra institución. También trabajamos durante dos años en las plazas, y hemos llegado, incluso, a lugares remotos del país donde, en ese momento, no había ni luz eléctrica".

La pregunta es obligada: ¿Por qué don Policarpo?

"Don Policarpo surge cuando yo estaba en Buenos Aires -explica Humberto- trabajando con Omar Olmedo, de quien obtuve mis primeros conocimientos acerca del arte titiritero. Aparte del espectáculo de títeres, yo hacía pantomima, y dentro de ésta creé un personaje que llamé 'Policarpo Salsipuedes'. Más tarde conocí que Policarpo, si uno divide la palabra, quiere

decir 'muchos frutos'. Así, el nombre pasó de un personaje de la pantomima a uno de los muñecos y surgió nuestro teatro de títeres, en el que don Policarpo es el presentador de los espectáculos, y como tal, lleva su capa y su sombrero. Trabajamos básicamente el títere de guante en un retablo tradicional, con su teloncito que se abre, y que siempre es todo un ritual".

En este momento Elisa y Humberto se dedican a hacer trabajos en los barrios, en forma de talleres cortos, de ocho días de duración, que versan acerca de los principios elementales del arte del títere. Cuentan para ello con el entusiasmo de madres, educadores, adolescentes y, por supuesto, niños.

Acerca de este primer viaje a Cuba...

"Esta estancia ha resultado muy productiva. En primer lugar, por todo lo que nos brindó el taller; luego, el intercambio con titiriteros cubanos y de otras partes del mundo; y, además, el impacto que produce en nosotros el contacto con una cultura tan rica y... el mar".

¿Planes para volver?

"Lo ideal sería regresar acá con un espectáculo y recorrer el país; podemos trabajar en escuelas, calles, plazas... Esto ayudaría a dar a conocer un poco más a Paraguay y su cultura. Por otra parte, en nuestro país hay mucha curiosidad con respecto a Cuba y ya no es tan difícil viajar acá, como lo era en otros tiempos. Hay mucha gente interesada en Cuba y ávida por conocer".

¿Entonces...? ■

(Esther Suárez Durán) 33



Entrevista a Eina Hagberg



EL TEATRO: una fuente de intercambio

Eina Hagberg, educadora, investigadora y productora teatral, ha visitado más de diez veces a nuestro país, y anudado, con su entusiasmo, estrechos lazos entre los creadores del teatro para niños y jóvenes de Suecia y Cuba.

Mi trabajo en el teatro para niños, en Suecia, ha sido como productora fundamentalmente. Muy joven me integré a un grupo independiente. Hacía de todo: me ocupaba de la economía, organizaba las giras... Fueron años muy lindos y me quedé para siempre ligada al teatro.

Como parte del proyecto La Carpa, estuve vinculada al teatro Norrim, en el que trabajábamos ochenta personas en una gran carpa de circo. En 1971 vine por primera vez a Cuba con la Brigada Nórdica. Este país ha sido como una revelación para mí, la certeza de que todo es posible. Estudié Pedagogía en la universidad, gracias a esta inspiración. La influencia del ambiente de Cuba me impulsó a hacer algo con mi vida en ese momento.

Regresé en 1983 y, mediante un programa especial, visité teatros para niños, escuelas y palacios de pioneros. En aquella época conocí el proyecto de Bebo Ruiz, en Marianao; el Ismaelillo; el Guñol de Santa Clara, y muchos más. Además, tuve la oportunidad de estar dos semanas en el Escambray. En ese viaje coleccioné muñecos, elementos de la naturaleza cubana, grabaciones, mapas, carteles. Ya en mi país, preparé exposiciones en bibliotecas y casas de cultura, y en mi hogar dispuse un "cuarto de Cuba", al que invitábamos a niños y mi hijo les narraba sus vivencias de aquí.

El intercambio ha sido muy provechoso para ambas partes. En 1984 estuvieron en Gotemburgo y Estocolmo, Xiomara Palacio, Gerardo Fullea León y Raúl Guerra, quienes dieron conferencias y vieron nuestro teatro. Al año siguiente, Atelier Teatern vino a La Habana, al IX Festival de Teatro para Niños y Jóvenes.

En 1990 participé en el Congreso de Cultura e Identidad. Asimismo, René Fernández, Rubén Darío Salazar y Zenén

Calero, del grupo Papalote, fueron a mi país, en 1991, a dar funciones, conferencias, y asistir a una exposición afrocubana en Gotemburgo.

En 1993 volví a Cuba, como parte de la delegación sueca, para el Congreso de la ASSITEJ. Un año después también participé -junto a Inger Jalmertz-Nortitz, directora artística del Teatro Principal de Títeres Langa Nasan (Larga Nariz), de Estocolmo- en el I Taller Internacional que organizó Papalote.

Como ves, ha sido un intenso intercambio. Siempre que puedo, escribo en revistas especializadas acerca del teatro para niños y jóvenes en Cuba, que me parece muy variado y de un alto nivel artístico.

A este II Taller asistimos diecisiete representantes de Suecia, incluyendo el Raja Teatern y el Picknick Teatern. Recientemente logramos reunir una donación para acondicionar un taller de escenografía y confección de muñecos que, al mismo tiempo, será el estudio del talentoso diseñador de Papalote, Zenén Calero. El Ministerio del Exterior de Suecia otorgó las cuatro quintas partes del donativo. El resto fue contribución de los teatros de títeres.

Tengo un gran interés por la cultura cubana, sobre todo por las tradiciones de origen africano. Hace mucho tiempo guardo dos muñecas: Ochún, de la obra **Okán Deniyé**, regalo de la autora y directora Yulky Cary, y Oyá, de **Ibeyi Añá**, ofrecida por la actriz Xiomara Palacio.

He estado trabajando en un estudio comparativo entre la mitología sueca, la de los vikingos y la de la cultura cubana de origen yorubá, que me ha dado otra dimensión de la que yo tenía. Son expresiones de las necesidades del ser humano en todas partes.

El teatro es también, por supuesto, una fuente de amistad. ■

(Inés María Martiatu)



Entrevista a RENE

FERNANDEZ

PAISAJE

DESDE UN PAPALOTE



En ninguna sala del país me siento tan en el teatro como en la sede de Papalote, ya se sabe, en Matanzas, y como no se conoce suficientemente en otros círculos, gracias, sobre todo, a René Fernández Santana, su director.

Ante los muñecos primorosamente diseñados y la certeza de un público seguro más allá de festividades y eventos, detenido frente a los afiches virtuosos que hablan de una historia actuante y en perenne proceso, se toma obvio ir en busca del protagonista, del alma conceptual y práctica de esta odisea artística que significa darse valer y conocer en algunos de los más importantes festivales y circuitos del teatro para niños en el mundo, sin salir de su preciosa ciudad. Pero la tentación no se cumple con demasiada facilidad. René Fernández es difícil de entrevistar, y al final uno no sabe explicarse muy bien el porqué. Puesto de pie, con su pelo juvenilmente acomodado y espejuelos que parecen haber sufrido los avatares de un día de intenso trabajo, el artista puede parecer un sinónimo de accesible, pero he llegado a comprobar que prefiere sólo un tipo de entrevista. No se confía del diálogo rápido el imprescindible dramaturgo y director, como posible víctima de imprecisiones o desaliños. Es ésta la primera entrevista que recuerdo en que el acceso a las respuestas se haya dado a través de la palabra escrita, y comprendo, sólo ahora, el sentido del intercambio. A René le obsesiona la perfección; ahí están sus títulos publicados en diversas plazas del mundo, sus puestas limpias y nítidas y su derecho -después de tantos años y muchos intentos frustrados del olvido- también a contestar por escrito.

¿Qué condiciones prácticas y sobre todo artísticas han propiciado que Papalote haya podido organizar dos eventos de esta magnitud y trascendencia?

Considero fundamental la condición de que Papalote haya vivido intensamente todos los acontecimientos de nuestra memoria cultural. Me es imposible hablar de los logros del presente sin recordar con nostalgia la sustancia viva del pasado: entre el ayer y el hoy hay semejanzas y diferencias. Son treinta y cinco años de historia documental de grupo; por ello, recuperar y activar la memoria me convoca a necesarias reflexiones.

Su nacimiento estuvo dotado con el espíritu de los años 60, aquel joven sentimiento dinámico y encantador de sostener una obra, creando todas las condiciones para su florecimiento.

Fue el descubrimiento de nuestras manos y del títere, deslumbrante encuentro con las técnicas tradicionales, las sencillas varillas de madera, las articulaciones tejidas por hilos, el guante con su naturaleza y cualidades. Todo nos atrapaba, nos provocaba, nos motivaba el sentimiento primitivo de la acción inesperada: sorpresa y desenfado infantil del juego de las figuras en el retablo, esa virgen y misteriosa sensibilidad de los orígenes del títere y el oficio creador del titiritero.

Fue en principio un pensamiento intacto, la pasión, el nervio puro de muchos que hoy peinan canas en nuestro movimiento. Con el tiempo, los reconocimientos, las crisis, los logros, los errores, los premios, las contradicciones, hemos aprendido a reconocer y apreciar lo esencial en el arte del títere.

Con toda la sinceridad que me caracteriza y algo de tristeza, paso la hoja de los años 70. Nunca será invisible esa década para el teatro cubano.

Ahora, a la luz de los 80 y la madurez de los 90 pienso, sin lugar a dudas, que Papalote ha realizado aportes significativos a la estética del espectáculo para niños. Sus creaciones han llegado a alcanzar un sello particular en la expresión de la cubanía y la integración de los lenguajes escénicos que componen la imagen del títere.

Papalote y su línea artística, Papalote y su acción de todos los días, donde lo cotidiano se hace trascendente, Papalote y las intenciones de renovar su propio arte, Papalote y su futura obra, Papalote y la conquista de un paisaje teatral fundamentado en la consecución de una coherente labor de teatralización folclórica en torno a la cultura popular tradicional afrocubana; el tratamiento de temáticas provenientes de la literatura clásica universal y cubana; el abordaje de un teatro que promueve la reflexión con respecto a la integración del niño a la vida social y la familia.

Papalote, su espacio y manera de confrontar sus propios sentimientos artísticos, su íntima y colectiva actitud ante el arte dirigido a los niños, el incesante cuestionamiento de su formación profesional, su necesidad de relación con el contexto social y cultural.

Papalote y su rigor, su disciplina, su organización de un sistema creador, sus premisas de alimentar y mantener un público activo, exigente colaborador y testigo de su existencia. Papalote y la salud de un repertorio que se modifica como respuesta viva, promotor de la alianza entre el teatro y la comunidad, el

calor humano de la escena y el espectador. Hemos sido constantes en el ejercicio de organización de jornadas, eventos, talleres, cursos, exposiciones, publicaciones, encuentros, etc. Papalote no cesa de crear.

Todos estos valores y hechos han enriquecido su vida artística y creadora por más de tres décadas, así como el talento y la dedicación de muchos que hoy no nos acompañan y de otros que se mantienen con el vigor necesario para continuar.

Hemos querido, como en los años 60, reinventar la vida del títere en la escena contemporánea, acercándolo a la plástica, a la literatura; hemos intercambiado imágenes, explorado signos y lenguajes, y pienso que también hemos aprendido a leer el silencio del arte títerero con una melodía especial. Siempre imaginando al títere por su divina anatomía ancestral.

Usted ha insistido en que se nombre taller a esta cita de Matanzas. Sin embargo, la muestra nacional e internacional permite considerarlo como un festival y muy bien caracterizado, por cierto. ¿Cómo ve esta dinámica para futuras ediciones del evento?

Sería injusto si no dijera que los éxitos alcanzados en esta segunda edición del taller se deben, en especial, a la unidad de propósitos, integración y respuesta de nuestro Partido, Gobierno, Consejos Populares, educación, teatros, instituciones, bibliotecas, museos, casas de cultura, artistas, creadores, técnicos y trabajadores de la cultura. Podemos afirmar que a esta sólida base se sumó el pueblo matancero con una masiva participación, y eso devino un ambiente de festival, teatro de feria, juegos folclóricos títereros, diversión infantil popular, que contagió a todos. Canto de pueblo a nuestro arte.

Este hecho es lo que enmarca al evento en una magnitud social y lo convierte en un fenómeno cultural trascendente para la cultura matancera y nacional. Claro está, un encuentro de esta naturaleza y carácter es también el resultado de la prestigiosa existencia de un movimiento cubano de teatro de títeres.

Pero no podemos alejarnos de los objetivos que gestaron el diseño y la concepción del evento. Un espacio bienal para intercambiar conocimientos, permitir que los títereros visitantes entren en contacto con la historia, la tradición y las experiencias del movimiento cubano, comunicar a todos el modo especial de apropiación en Cuba de la manifestación y exponer a través de talleres, espacios teóricos, exposiciones, publicaciones y puestas en escenas, la evolución que ha sufrido este arte en el país a partir de la confluencia de diversos métodos y técnicas provenientes de varias escuelas y países, hasta conformar un lenguaje diferenciado y marcado por un estilo propio: la mixtura en el arte cubano de hacer teatro de títeres.

Quizás el evento fue muy abarcador. Hemos querido mostrar nuestra capacidad creadora, ritmo de trabajo artístico y técnico, versatilidad propia, búsquedas e innovaciones. Somos receptivos y asimilamos las nuevas experiencias que nos ayudan a enriquecer y perfeccionar nuestro proyecto. Nunca está de más sentarse a pensar cómo hacerlo mejor.

Ahora que reflexiono en voz alta, bien podríamos valorar el verdadero lenguaje de los espacios propuestos, ser más rigurosos en la selección de la puestas en escena para la

muestra, estudiar el balance de las actividades colaterales, cuidando que el público no pierda opciones, así como velar la programación paralela para que no coincidan espectáculos, eventos y otros de importancia similar. Deberíamos crear otras posibilidades para el diálogo entre artistas y especialistas, darle más tiempo de duración a los talleres para que sus participantes puedan interiorizar los aspectos prácticos con tareas, ejercicios y estudios en la escena activa. El espacio teórico es imprescindible. En este evento, nuestros valiosos y destacados creadores e investigadores contribuyeron a configurar una imagen clara del títere en la escena cubana con acertada calidad en el lenguaje de la comunicación y las ideas.

Creo que los talleres no deben perder su protagonismo, pues lo considero como la zona de mayor interés. Nos toca la vertebral tarea de profundizar aún más en estos tres espacios: dramaturgia, dirección escénica y diseño, su coherencia e integración futura. En el proyecto, los talleres son la génesis de un verdadero sentimiento transformador, teniendo como punto de partida la identidad de nuestra escuela, metodología y estilo cubano en el proceso creador.

Papalote cedió lugar a otros proyectos de la provincia, nacionales e internacionales. La pluralidad en los espacios y la escena del títere se multiplicó para el recuerdo de este segundo taller. El discurso del títere cubano continúa siendo historia. Colectivamente hemos sentido la admiración y el respeto de amigos de este arte en el mundo hacia nuestra labor durante todo el desarrollo del evento.

Todo está en nuestras cabezas y manos. Con el disparate y la magia de los títeres, los creadores haremos viva realidad el III Taller. Será, indudablemente, un reencuentro necesario.

¿Podría mencionar algunos elementos de su sistema de entrenamiento que le hayan resultado especialmente útiles para impartir estos talleres?

Ser director general y artístico de un proyecto como Papalote es una verdadera escuela; me ha dotado de una tremenda responsabilidad y la herencia del sacrificio en lo personal y profesional. Es el compromiso y la fidelidad al teatro de títeres. He tratado de conjugar los aspectos humanos y creativos, tan vinculados a la existencia del teatro, con la exigencia y el rigor en la formación ética de los integrantes del colectivo. La disciplina protege el trabajo; es la regla de juego en la labor teatral. Así se ha forjado mi carácter creador y artístico. Todas las acciones que ejecuto a diario tienen como objetivo central desarrollar las capacidades y enriquecer la preparación técnico-profesional de nuestros títereros, y del equipo técnico, administrativo y de servicio, para lograr una altemancia entre todos.

Esto me ha educado y me ha permitido poner en práctica mis facultades creadoras con sistematicidad. Mi labor ha contribuido a la formación de muchos títereros, diseñadores y técnicos, y en esto siento orgullo y sincero agradecimiento. Mi sueño, aún no realizado, es que Papalote se convierta en un centro formador de futuras generaciones de artistas y contribuya a darle al títere cubano el nivel técnico que ha ganado con sus andanzas y desandanzas durante tantos años.

El títere se expresa con los sentimientos y la técnica. El artista debe entregarse a un riguroso proceso de ejercitación consciente, hasta llegar a dominar su potencial técnico inconscientemente. Disfruto mucho impartiendo clases de técnicas tradicionales de títeres, ya sean de guantes o varillas. Regreso, descubro y comunico en las mismas la importancia de un conocimiento de la técnica básica de accionamiento de nuestras herramientas (brazos-antebrazos-manos), y de la energía, su alternancia, su desplazamiento. Percibo lo útil de los entrenamientos cuando los actores encuentran lo que no está, lo que no se deja ver, lo que surge orgánico, como algo casual y necesario. Entonces, activo la motivación, los estímulos, la improvisación, la imaginación y los sentimientos que dan calor y vida a la expresión del títere.

Todos estos valores, sin exigencia técnica, quedan confusos. No soporto una ejercitación o entrenamiento frío, sin autenticidad. El títere ha sido creado para la acción; únicamente el movimiento le da vida y sólo del carácter de éste surgen sus conductas. Se debe acondicionar la resistencia del titiritero, conjugando en su manipulación los grados, matices y ritmos de la expresión.

La observación y contemplación de las manos son fundamentales. Tenemos que pensar con ellas, son nuestro material artístico. También hay que ejercitar la imagen interna y externa del títere y su unidad artística, y atender los espacios, su exploración, su apropiación, su ruptura, el tratamiento espacial que adquiere nuevas cualidades y el poder del títere de modificarlos.

Hay reglas de la tradición titiritero que debemos respetar: el nivel, la verticalidad, el control de la mirada, su postura y actitud en la escena. No son esquemas y se pueden romper, pero antes se deben manejar con maestría para devolverlas renovadas. En los entrenamientos, hago un llamado de alerta constante al autocontrol: el titiritero "ve" y enjuicia de manera consciente su trabajo de interpretación.

Los entrenamientos, montajes y ensayos deben poseer una estética y traducir el equilibrio armónico de ideas y conceptos a todos los lenguajes escénicos, pero sin mecanizar estos procesos, sino abriéndole paso a la creación, con ilimitados resultados en la expresión artística. Busco insistentemente en el actor-titiritero la acción y el sentimiento auténtico, el carácter preciso del títere que animan sus manos. Cuando imparto un entrenamiento no me limito a ser transmisor, intérprete de los ejercicios, sino que me seduce la asimilación de éstos en múltiples posibilidades de su realización escénica. Todos los procesos sin resultados me aburren. Cuido tanto por los intereses del títere como por los de la escena. El titiritero personifica en su lenguaje interno, no verbal: soy una estrella, soy una montaña, soy el fuego, soy el tiempo; y del retablo surgen las imágenes que sus manos vivifican.

Me conmueve y emociona el artista que en su interpretación nos señala o muestra el abismo entre el títere y la realidad. Con mi trabajo nunca he pretendido imponer formas, modelos, ni estilos. Todo puede servir de punto de partida para elaborar los

propios métodos. El arte de enseñar los misterios del títere es una historia sin fin.

Durante los días del taller se han presentado varios títulos suyos que, en su mayoría, integran el repertorio de Papalote. ¿Algunas de estas obras se han montado en otras plazas del mundo? Como dramaturgo ¿qué aporte fundamental le significa que esos textos lo asuman otros grupos?

Desde el momento en que una de mis piezas es montada por otro colectivo titiritero cubano o del mundo, comienzo a sentir una extraña ilusión de adolescente. Es el saludo más actual de ese texto y la lucha de sus personajes por continuar existiendo. Mi respuesta es la sentida emoción y luego el miedo a toda la verdad del teatro, pero mis manos se aferran con seguridad a la luneta y aparece la sabia tranquilidad. Es la clásica llamada "prueba de fuego" que no tiene edad ni consagración. Es el enfrentamiento con el texto, la escena y el público cara a cara, comunicando nuevos subtextos, mostrando los rincones donde todos buscan y encuentran algo. Es la mirada de otros, que me agrade con satisfacción. Es el texto renovado, colado, cocinado, con plural interpretación: el acto de devolverlo con respuesta creadora. Cuando presencio algo así, digo para mi interior: danzó la musa del teatro. Pero esto siempre no ocurre. A veces te encuentras puestas en escena que sólo muestran o ilustran lo que has escrito. De esto no vale la pena hablar.

Por fortuna guardo buenos recuerdos de montajes portadores de discursos novedosos y llenos de veracidad. Como sustancia necesaria el dramaturgo debe recibir otras propuestas de su texto literario en los montajes y más en este género que es tan imprevisible. Siempre dejo algo escondido para que los demás lo encuentren. Es el juego, la maniobra, el coqueteo de la imaginación. Ellos tienen la milagrosa tarea de descifrarlo.

El autor simplifica y amplifica el carácter de las pequeñas figuras, dibuja en su escala los matices de sus transiciones y contradicciones, coloca el silencio porque las palabras sobran y sabe que su ágil acción y texto gestual son complementos del texto literario. Estos lenguajes, secretos o signos se desconocen, no están presentes o no se tienen en cuenta en los montajes, y con desilusión vemos cómo la dramaturgia del títere se resiste, se transparenta y pierde sus propiedades.

Como dramaturgo no puedo distanciarme de lo que escribo; es una experiencia emocional. La habilidad de mirar desde el papel y el lápiz la escena me es imprescindible. Nunca me he propuesto que el títere engañe al público, pues éste cree en su magia ciegamente y aquél le brinda esa oportunidad.

En la mesa de trabajo y en la escena, he tratado de perfeccionarme como autor, investigando la escritura para el teatro de títeres, sus propias reglas, su naturaleza, su contenido no real; pero lo confieso: tengo que buscar, seguir tropezando y dándome golpes con su poética y contagiar a otros con lo onírico de su arte mayor. ■

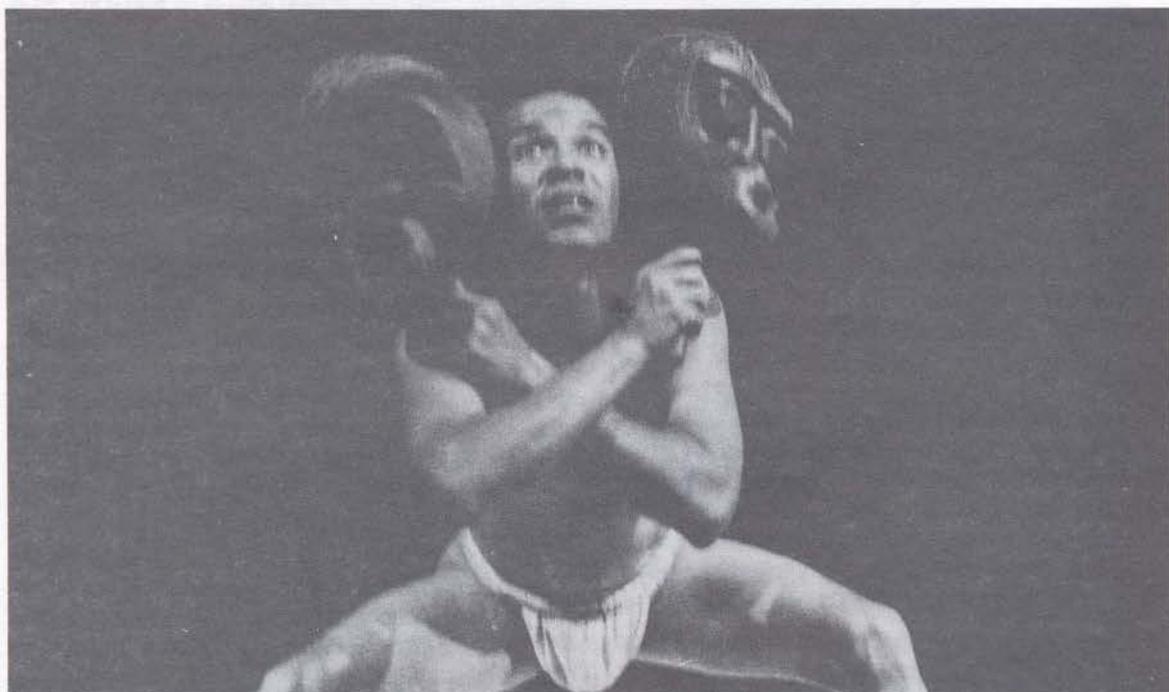
(Amado del Pino)

II Taller Internacional de Teatro de Títeres



Waldo González

EL TEATRO INFINITO



• Okín, pájaro que no vive en jaula. Grupo Papatote.

RAMON PACHECO SALAZAR

Los muñecos, a pesar de su longevidad -sus orígenes se remontan secularmente-, no habían tenido hasta dos años atrás un espacio propiciatorio para su normal desarrollo en Cuba. Con el empeño de René Fernández y su grupo Papatote -dedicado desde varias décadas ya a tan válida manifestación escénica- ésta ha cobrado el justo y necesario *revival*. Si, en 1994 sería el I Taller Internacional de Teatro de Títeres en Matanzas, ciudad de indudable vida cultural también en la música, las letras, la plástica y la danza. Este último abril se celebraría, con aún mayores y exitosos resultados, la segunda edición de este

evento que ya tiene asegurada su permanencia entre los foros de las tablas. Así lo confirman sus triunfos, cada vez más ostensibles.

Dedicado al prestigioso titiritero Armando Morales, el cónclave no sólo evidenció cuánto se ha hecho en la Isla por esta disciplina que, en sus múltiples posibilidades y técnicas, mantiene viva una tradición y -no menos importante- avanza con las nuevas tendencias. Además, concitó el interés de especialistas de otros ámbitos, quienes aportaron sus respectivas experiencias.

Tal aconteció con la española Concha de la Casa, directora del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, quien presentó varios títulos de sus excelentes ediciones; y los argentinos Eduardo DiMauro -director del grupo venezolano Tempo y presidente de la Unión de Títeres de Venezuela (UTIVE)-, Oscar Caamaño -presidente de la UNIMA de Argentina- y María Teresa Montaldo, profesora universitaria y directora general del Teatro de Títeres Pierrot, de Tucumán, quien inauguró la amplia muestra "Títeres y afiches del mundo".

Asimismo, asistirían al taller yumurino las mexicanas Raquel Bárcena, directora del Museo Nacional del Títere; Mireya Cueto, figura proveniente de una prestigiosa familia de títeres, y la productora sueca, amiga de Cuba, Eina Hagberg, entre otros destacados visitantes.

Estas personalidades, junto a las de nuestro país, darían aún mayor lucimiento a una de las mejores opciones del *encuentro-taller* (como debiera denominarse el evento a partir de la próxima edición, por ser cita teórica y práctica de creadores y especialistas del mundo): "Títeres y contemporaneidad".

Aquí, durante cinco días se debatirían temas como identidad, tradición y cultura popular, filosofía y humanismo, lo clásico y lo actual, el diseño, la profesión del títerero, los muñecos en televisión y ante la crítica -siempre tan indiferente, incluso entre nosotros-, frente al *gran festín* de luminosa gracia, servido por estos breves e inseparables seres de tela, cartón o madera que causan la admiración y la noble -edificante- risa de chicos y grandes de todas las latitudes y lenguas.

Tres talleres -dramaturgia, dirección y diseño- impartidos por el autor e inves-



• Sara på Villövågar. Grupo Picknick Teatern.



• A moco tendido. Grupo Lavi e Bel Teatro.

tigador Freddy Artiles, el también dramaturgo y realizador René Fernández y el diseñador e ilustrador Zenén Calero, llenaron hasta el tope las matrículas con varias decenas de actores, directores y especialistas de los países mencionados, así como de Colombia y Cuba. Con ello, también se superaría la primera edición.

Unos diez grupos de Suecia, España y México atrajeron el máximo interés de los participantes, así como del público matancero que asistiría a éstas y muchas de las funciones de casi una treintena de colectivos y proyectos de pequeño formato nacionales.

Sendos equipos aztecas se llevaron las palmas: Baúl Teatro, cuyos dos integrantes (Elvia Mantes y César Tavera), poetas/magos/títeres, evidenciaron lo que se puede hacer con apenas un arca vieja y sencillos elementos para lograr un espectáculo de fino humor, cálido humanismo y, por supuesto, poesía. Así, **Pregon, pregonero, pregonando** corroboró la calidad de sus puestas, que constituye el pivote central de su

existencia (cumplen diez años el próximo octubre) en Monterrey, donde además auspician la Casa de los Títeres y el boletín *Notas del baúl*.

Asimismo, Eros UAS, con **Los males de Micaela**, hizo reír a los espectadores en sus varias presentaciones, gracias a este Molière a la mexicana que, a partir de **El médico a palos**, aborda con el mejor humor y lucidez la psicología del hombre de campo de su país.

España regaló con Lavi e Bel un espectáculo singular: **A moco tendido**, delicioso haz de ¿locura? y lo lúdico, y nos ofreció a una actriz de raza: Rosa Díaz, laureada en eventos nacionales de su patria. A pesar de un texto recargado -y por ello dilatador de situaciones-, esta suerte de humorada feliz fue un buen momento entre lo presentado de otros ámbitos.

Igualmente acontecería con **Titirircus**, de Tanxarina, otra muestra de buen hacer escénico, en el que mucho tienen que ver el desempeño y la manipulación de sus dos actores-títeres, plenos de un cuidado dominio interpretativo y dueños de su entrega, atendida hasta en sus mínimos aspectos. Influidos por el gran humor cinematográfico (Buster Keaton, Chaplin, Jacques Tati y Pierre Etaix), estos excelentes comediantes



• Los ibeyis y el diablo. Grupo Papalote.

ZENEN CALERO

constituyeron otro de los mejores instantes de la muestra internacional.

Ella, lamentablemente, no sucedió en **El gato con botas** del grupo La gotera en lazotea, que, con apenas tres o cuatro gags afortunados, insistió en otros de pésimo gusto, lo que, junto a la pobreza histriónica de la actriz y la endeble música en vivo, resultó a fin de cuentas una opción efímera y aún desechable.

Suecia, por su parte, ofreció apenas una puesta: **El fresno Yggdrasil**, de Picknick Teatern, basada en la saga nórdico-escandinava. Se trata de una hermosa parábola de la creación del mundo que, por su fino trazado poético, atrajo la atención de algunos, sólo que por su marcado didactismo -está dirigida a los niños suecos, a quienes los realizadores quieren enseñar la belleza de esa mitología- y el propio idioma inasequible para nuestro público, así como la frialdad del actor-relator, impidieron la necesaria comunicación. De cualquier modo, vale la entrega como materia de nuevo conocimiento entre nosotros. Raja Teatern, si bien no pudo actuar por no haber llegado su escenografía, evidenció la calidad de sus títeres y sus cuatro integrantes -actrices, directora y diseñadora-, durante un encuentro con los participantes del foro "Títere

y contemporaneidad", en el que corroboraron el rigor de sus afanes en una puesta de la talla de **Cuento de invierno**, a partir del cuento homónimo del universal narrador inglés Charles Dickens.

Sobre los espectáculos cubanos habría mucho -y no poco bueno- que hablar. Como la lista es extensa e intensa, sería injusto incluir a algunos y omitir otros grupos en sus múltiples ofertas, en lo que constituyó un punto decisivo para el logrado desenvolvimiento de este II Taller Internacional. Experimentados y jóvenes mostraron sus puestas laureadas en eventos nacionales y extranjeros. Desde la ya emblemática triada de Armando Morales, Xiomara Palacio y Miriam Sánchez (Teatro Nacional de Guiñol) hasta el reciente y ya reconocido Teatro Eclipse -cuyo director, William Fuentes, mereció el Premio de Dramaturgia en el I Concurso "Cien obras para un Papalote",* convocado por el grupo anfitrión del evento-, pasando por Luis Enrique Chacón, Sahimell Cordero y otros intérpretes y proyectos capitalinos y de provincias, la muestra de la Isla

* El jurado estuvo integrado por Concha de la Casa (presidenta), Eduardo Di Mauro, Armando Morales, Gerardo Fullada León y quien redacta estas líneas.

evidenció las calidades y carencias que, tropiezos y búsquedas mediante, signadas por el esfuerzo, identifican nuestra escena títerera.

En tal contexto, no puedo dejar de mencionar al colectivo anfitrión que, bajo la dirección general y artística de René Fernández, cumplió por estos días de jubileo su aniversario 35, los mismos que lleva su *regisseur* y guía en las tablas. Papalote ha sido, igualmente, escuela de titiriteros. Por ello, de este grupo yumurino han surgido otros proyectos, como Teatro de las Estaciones, dirigido por el principal actor "papalotero" Rubén Darío Salazar, quien, con su novel equipo, se presentó en el evento con dos espectáculos, conducido uno de ellos por el propio Fernández.

Otro homenajeado, con plena razón, sería el argentino universal (*poeta de la vida* lo llamé en otro lugar) Javier Villafaña, a quien -insólitamente fallecido durante el taller- Casa de las Américas entregaría su prestigioso premio Gallo de La Habana.

En suma, esta fiesta títerera demostró lo oportuno y perentorio del cónclave matancero, cuyos óptimos resultados confirman la utilidad de sus virtudes, para decirlo con José Martí. ■

Tras concluir el II Taller Internacional de Teatro de Títeres celebrado en Matanzas, la revista TABLAS convocó a los teatristas, estudiosos y críticos que se desempeñan en el teatro para niños y jóvenes a un debate en su espacio de reflexión, que contaría con la conducción del actor y director Armando Morales.

Esto ocurría exactamente el 17 de abril de 1996 y aquí están, en apretada síntesis, los avatares del suceso.

EL TEATRO PARA NIÑOS Y JOVENES HOY, A DEBATE

Esther Suárez Durán

DONDE SE LANZAN LAS PRIMERAS PIEDRAS

ARMANDO MORALES: El teatro para niños y jóvenes es una de las zonas más efervescentes y ricas en propuestas en el panorama teatral contemporáneo. Y no se trata de un movimiento meramente capitalino, pues se extiende a otras zonas del país. En mi opinión, este auge se debe, en gran parte, a la energía, el vigor y la creatividad de gente joven que ha entrado al movimiento, quienes han dado soluciones de producción, dramaturgia, e incluso en el plano de la construcción de muñecos.

Las razones por las cuales estos jóvenes se nos incorporan pueden tener diversas versiones. La mía es que en este fenómeno interviene la realidad de las nóminas del teatro dramático para adultos, que ya están al máximo, la precaria situación de la producción dramática en la televisión y la similar situación de producción por la cual atraviesa el cine.

Entonces, la gente joven ha encontrado en el teatro para niños una brecha a través de la cual abrirse paso, pero... en una posición diferente a la de antes, en la que este teatro era un trampolín para alcanzar un dominio de las técnicas, un nombre, y luego saltar al otro teatro. Ahora, los jóvenes que se han incorporado aquí están convencidos de que éste es su camino. Creo que esto puede iniciar una discusión acerca del estado de desarrollo en que se encuentra el teatro para niños...

WALDO GONZALEZ: El recién finalizado Taller de Títeres reveló lo que decía Armando: la presencia de jóvenes talentos y la extensión que exhibe el movimiento, en el que, además, se observa una saludable diversidad: tenemos el trabajo con el muñeco a partir de títeres de guante, de varilla, esperpentos... también teatro negro, de sombras, y en este panorama la juventud trae formas, visiones y conceptos nuevos.

ARMANDO MORALES: Yo hablaba de la presencia de los jóvenes, sobre todo,

en dos especialidades: dirección e interpretación, lo que obviamente está muy ligado a las especializaciones mayoritarias que el ISA brinda, aunque también allí se forman dramaturgos y teatrólogos, pero parece que la dramaturgia es uno de los puntos más débiles en las producciones que se hacen para niños en estos momentos. No todo lo que se escribe es teatro. Está influyendo mucho el texto narrativo en el dramático; hay un peso de lo que le debemos a la lírica o a la narración, de modo que lo que se pretende teatralizar no resulta luego suficientemente teatral.

FREDDY ARTILES: La dramaturgia es el eslabón más débil dentro del teatro para niños en Cuba y en toda América Latina. Aquí se está dando algo así como un "divismo" o un "chaplínismo" que tiene sus desventajas y sus riesgos. Si nosotros analizamos los mejores espectáculos de los jóvenes, vemos que en los mismos casi siempre hay un texto dramático de otros, y que estos espectáculos cuentan con un director y un intérprete, es decir, que las tareas se

distribuyen entre personas distintas. El "chaplínismo" excesivo trae como consecuencia trabajos chapuceros, porque no todos pueden ser directores, dramaturgos, actores y diseñadores.

Por otra parte, quiero decir que este encuentro hubiera sido imposible en otro momento, porque la importancia del teatro para niños crece a partir de la década del 80, con los festivales. Luego hubo una decadencia y vino la organización de los proyectos que, al inicio, fue poco menos que un caos; después fue quedando lo que valía, y algo muy importante es que durante ese transcurso el Consejo de las Artes Escénicas ha ido eliminando las diferencias que existían, de modo que ahora se convoca a un festival de teatro y participa el teatro para niños en igualdad de condiciones al resto de las experiencias teatrales. Esta mezcla nos ha favorecido, pues se nos ha visto *dentro* de la escena.

LUIS BRUNET: Yo creo que uno de los problemas es que se descuida el análisis dramático de la obra. En el teatro para adultos es menos frecuente que esto suceda. Sin embargo, entre nosotros encontramos espectáculos planos, sin progresión, con personajes débiles; espectáculos que se acercan más a la narración oral escénica que a una puesta en escena, y es que no se ha hecho el análisis dramático de la pieza. Lo otro que he observado en los últimos años es la reiteración del repertorio y percibo un abuso del tema folclórico.

DONDE SE HABLA DE LA CULTURA TITIRITERA

ARMANDO MORALES: Con respecto al teatro de títeres hay también determinados equívocos, y esto tiene que ver con que aún no poseemos una escuela. En el ISA, por ejemplo, no existe una cátedra al respecto. Como consecuencia, tenemos una cultura teatral general,

una cultura danzaria clásica, contemporánea, folclórica, pero carecemos de una cultura titiritera. En mi opinión, si el títere no parece tal, no es teatro de títeres. Y es necesario contar con lugares donde descubrir y enseñar la esencia del títere. Debemos acercarnos a él con una visión más certera, para no confundirlo con un actor. Hay una diferencia grande entre el actor de madera, papel o cartón y el de carne y hueso. Pedirle al primero que haga lo que puede hacer el segundo es denigrarlo, quitarle su identidad.

RAUL GUERRA: El teatro de títeres es un arte. Esto se olvida. Sin embargo, en el teatro de actores está muy claro que un personaje es una construcción a partir de un texto, de los cánones artísticos del director y del actor, y que no es un reflejo de la vida de modo exacto. Igualmente, para el muñeco existe una técnica, un quehacer. A veces, siento que el segundo olvido es el público. ¿Por qué la proliferación de producciones para niños?

Porque hay demanda por parte de éstos. Hay actores recién egresados haciendo teatro para la infancia. ¿Por qué? Porque hay más niños esperando por el teatro que adultos dispuestos para el teatro.

DONDE LOS JOVENES DECIDEN METER BAZA EN EL ASUNTO (Y LA DISCUSION SE PONE BUENA)

LAZARO DUYOS: Noto que estamos olvidando la reacción individual frente al trabajo. Si hay un animador que logra un trabajo del títere tan perfecto que parece humano, ¿no nos arranca un aplauso? Yo pienso que cada cual tiene una escuela y un modo de apreciar el hecho artístico y no podemos negar en teoría lo que frente al corazón se revela.

ARMANDO MORALES: Obratsov decía que mientras más alejado estaba el títere del ser humano, más realidad escénica tenía. El teatro de títeres es un arte de sugerencias, no de realidades concretas. El hecho fundamental es que un animador está animando un objeto inanimado, y aprovecho aquí para establecer esencias: manipular es un término demasiado mecánico, mientras que animar es una expresión artística, y eso es lo que hace el titiritero: anima, da vida.

Creo que el animador que trate de que el títere sea un ser humano no está pensando en el títere. Este es una aproximación de lo real a lo fantástico. ¿Qué hace el espectador? Recompone la figura y piensa en nuestra medida, que es la del ser humano. Nuestra computadora cerebral hace las necesarias transferencias y usa sus referentes más lógicos y cercanos. Pero el muñeco hace *lo que sólo él puede hacer*.

ANGEL GUILARTE: Se habla de una poética o de una línea determinada. No se puede olvidar que la creación tiene un espectro amplio y que de lo que se trata es de que cada cual se exprese; y cuando una poética, que parece menor, funciona frente al espectador, ya deja de ser menor. Yo vibré frente a Obratsov y su grupo, pero nunca se me ha ocurrido copiar esa poética. Yo no voy a ser nunca un titiritero ortodoxo, y no creo sólo a partir de mí, sino de la gente que es mi público, y mi gente es hasta cierto punto tosca. Yo tengo que saber retomar esa especie de tosquedad de mi pueblo para poder transmitirle lo otro, que es lo que nos diferencia.

AUGUSTO CARRAZANA: Es cierto que no existe una escuela, pero hay algo muy importante que es corazón. Significa que el animador le busque a su muñeco todas las posibilidades, que el

titiritero le ponga su vida a ese acto de animación, que deje de existir en ese momento...

BARBARA OVIEDO: No creo que haya contradicción. Estamos hablando de una realidad humana compartida. En esta época de una realidad tan técnica, tan digitalizada, hay una nostalgia por volver a lo artesanal, a la magia del muñeco en escena. Y cada cual explora a partir de su sensibilidad y de su capacidad expresiva. Hemos visto muy buenos espectáculos, junto a otros en los que se "sacude" el muñeco.

ARMANDO MORALES: La animación no lo es todo, apenas un punto de interpretación; está la puesta en escena que motiva a hacer del títere eso mismo y no otra cosa, además de la dramaturgia, encargada de definir que el espectáculo tenga una realidad titiritera o humana.

JULIO CORDERO: Existe una diversidad de técnicas. El títere es un medio, y tiene una tarea que cumplir. Si está interpretando a Julieta, en la obra de Shakespeare, ese diseño lo encamina a un ser humano, aunque la figura tenga su condición esencial de muñeco. Si interpreta a la lluvia o al sol, tendrá otra tarea que cumplir. Depende de la puesta en escena. Lo que queremos es disfrutar del virtuosismo de la manipulación, y lo malo es que encasillemos, cuando de lo que se trata es de liberar. Lo que hay que buscar es la perfección, ésa es la misión fundamental. No hay nada bueno o malo para el muñeco. Lo definitivamente negativo para él es no hacerlo bien.

TOMAS HERNANDEZ: Hoy tenemos todos que sentirnos satisfechos. Recuerdo hace seis años, cuando realizamos el Festival de Teatro para Niños en Guanabacoa, cómo nos lamentábamos por la muerte del títere, y la fuerza con

que el tema se discutió en el encuentro teórico. Hoy es un elemento fundamental dentro de este teatro. Hay un renacer del arte titiritero.

DONDE SE HABLA DE CALIDADES (Y LA DISCUSION SE PONE MEJOR)

RICARDO GARAL: El teatro para niños incluye el títere, pero es más amplio. Surge como movimiento al triunfo de la Revolución, porque ésta nos descubrió un público virgen que tenía una demanda. Y aunque han existido baches, en toda esta trayectoria los artistas siempre hemos estado conscientes de que existe esa demanda social. Y creo que los jóvenes se incorporan también con esta conciencia. No tienen una formación titiritera, pero hacen todo lo que esté a su alcance por preparar sus espectáculos del mejor modo posible. Si bien es cierto que hay espectáculos muy buenos, otros son muy malos, pues descansan en la payasada, en la idea de que sólo saltando y haciendo bulla se entretiene al niño. Se han incorporado juegos que el pequeño no acepta, porque no cree en ellos, y todo esto con tal de llenar un espacio. Creo que el teatro de actores debe observar el cuidado que encierra el de muñecos. Llamo a la reflexión en este sentido.

ESTHER SUAREZ: En ocasión hay cierta pérdida de rumbos y es porque nos falta algo fundamental en la creación, que es *el concepto*. Si tras un espectáculo, por muy divertido o "bonito" que nos pueda parecer, no hay un concepto y los espectadores hemos perdido el tiempo, pues no nos deja nada, no nos pasa nada, cuando, en realidad, necesitamos que pase mucho. No se trata de que un espectáculo pueda cambiar el mundo, sino de que por lo menos produzca algún cambio en el interior de un individuo, y ya eso es bastante. El con-

cepto abarca el diseño (desde el muñeco hasta el retablo), el espacio -algo que de continuo olvidamos en el teatro-, y también la dramaturgia, la puesta en escena y el trabajo de los actores.

Me satisface mucho escuchar la palabra *demanda*, porque me preocupa utilizar el teatro como una patente de corso. Además de los unipersonales, que nos facilitan la vida, en la escena cubana también son necesarios los grandes espectáculos, pues quien padece su falta es el público, que sólo consume el unipersonal o el de pequeño formato. ¿Por qué no pasar un poco más de trabajo y unirse Duyos con Luis Enrique, con Sahimell, con tantos otros, y junto a un dramaturgo, un director y un diseñador realizar un espectáculo de gran formato? Se han obtenido logros, pero tiene que dejarnos algo más; hay que contaminar otras orillas, o tendremos un teatro que tiene hitos, pero nada más.

DONDE BEBO "AGARRA LA BATUTA"

BEBO RUIZ: Yo parto siempre de que creo en el Teatro y entonces no hago distinciones. Se habla de la demanda, que es hablar del público, y me alegra; por primera vez en años escucho esta palabra que, sin embargo, es el fin de nuestro trabajo. Nosotros, en este momento, estamos haciendo una investigación de mercado, con fines sociales, artísticos. Yo sigo pensando que hay una gran diferencia entre los niños de San Miguel del Padrón y los de Marianao. En el teatro para niños se ha experimentado poco, pero el primer experimento que hay que hacer es con ellos. Que yo sepa no hay ninguna investigación seria sobre cómo son los niños cubanos. Y todo esto es fundamental para nosotros, porque a partir de saber qué es lo que hago, para qué y para quién lo hago, dejo

de ser un asalariado de la cultura y me convierto en un creador.

Creo que una de las cosas que más ha dañado al teatro cubano es el sectarismo, el considerar una forma de hacer el teatro como EL TEATRO. Estamos en un buen momento ahora, pero también hay peligros. Antes nos quejábamos de que estábamos aislados, no teníamos crítica, nadie iba a los estrenos a ver lo que hacíamos; ahora nos están tirando algunas miraditas, pero hay quien viene sin la necesaria información histórica, como los que entran al cine con la película empezada y luego quieren entenderla completa, y la historia de este movimiento necesita un estudio más a fondo, para comprender lo que sucede ahora y lo que podemos hacer en el futuro.

ARMANDO MORALES: Aún no tenemos la crítica necesaria. Si Freddy o Ignacio o Esther o Waldo o Curbelo, no escriben, no existimos, y sin embargo, ahí estamos. Si se habla de la dramaturgia de los 60, 70, 80, tampoco existen los autores para niños; cuando se hace un planteo del teatro ahora, en los 90, tampoco aparecemos. Se habla de la obra de Estorino y ni siquiera se menciona que hizo las magníficas versiones de **El mago de Oz** y **La Cucarachita Martina**. El no ha renunciado a esta paternidad.

Por otra parte, a mí me gustaría saber para quién trabajo, pero como teatrista no me siento capaz de desarrollar una investigación social. Acabo de regresar de una gira por la Sierra Maestra: cuando yo me presento con el **Chimpete...** allí, o en el Vedado, no siento que el niño varíe en el enfrentamiento cultural, sensible, independientemente de su condición económica y social.

ANGEL GUILARTE: Es que depende de la ética de trabajo de cada cual. Tú vas a dar un producto cultural, fabricado porti, a niños determinados. Pero ahí no hay una trascendencia desde otro punto de vista, con el que sí trabajan otros titiriteros que tienen en cuenta lo social y buscan preparar espectadores de otra forma.

BEBO RUIZ: Nosotros tenemos la posibilidad de orientar al ser humano para que enfrente y entienda su realidad. El niño es un proyecto de ser humano. Hay quien dice que no hay que hablarle de sexo, de muerte, etc., pero después te encuentras que el niño está al tanto hasta de cómo está el cambio del dólar. Entonces, cuando pasen diez años y sea un adulto, ¿qué hacemos con él? Y si hay necesidad de poner **Madre Coraje** para los adultos, ¿cuál es la **Madre Coraje** de los niños entonces?...

ESTHER SUAREZ: Sólo decir que el trabajo de investigación no se realiza de un único modo, y que el artista tiene los medios en su arte y en su sensibilidad de desarrollar continuamente la investigación de su realidad. Y recordar que hace tanta falta el **Chimpete...** como el trabajo que hace Angelito, como otras muchas poéticas, porque todas provocan un conocimiento y un goce que sólo consigue el arte. Eso no lo logra la escuela, ni la propaganda, ni el discurso político que consiguen otras cosas, igualmente importantes, pero no lo que produce y logra el arte, que es la revelación en una imagen de toda la vida, y la energía suficiente para seguir viviendo.

ARIEL BOUZA: Nosotros somos el grupo Pálpito. Hacemos teatro para niños apoyándonos en el actor básicamente. Y hacer este teatro parte de una necesidad. Coincido con Armando en que debe existir una escuela, pero que sea diversa

y no ocurra como en el ISA, donde trabajas con un director y sales con una visión parcial. Nosotros contamos con siete obras en repertorio y dos son grandes espectáculos, y no tenemos donde presentarlos. Por otra parte, quiero decir que los tiempos cambian, y hoy los niños juegan con las computadoras. Los estudios de mercado están ahí y son necesarios, y hay que vivir al nivel de los tiempos.

TERESA MAGAN: Yo soy parte de Teatro del Sol y vengo con la investigación desde 1977, cuando trabajábamos el psicofititero en el grupo Ismaelillo. Teatro del Sol trabaja con los estudiantes de la Escuela Nacional de Actuación y es impresionante la respuesta de estos muchachos. También realizamos investigaciones. Hace poco desarrollamos una sobre los sueños de los niños y de ahí salió el espectáculo **Un barco viene deti**. Yo exhorto a que nos ocupemos de la investigación.

BARBARA OVIEDO: Existe una caracterización del niño cubano realizada por magníficos psicólogos nuestros, y todo el que desee consultarla puede hacerlo. El niño depende mucho de su contexto social, pero también presenta características de desarrollo de acuerdo con la etapa de vida en que se halle. Sobre esto también hay bibliografía actualizada e investigaciones concretas. Su conocimiento sería de gran ayuda para el teatrista.

DONDE PARECE ANUNCIARSE LA UNION DE LOS ESFUERZOS

ARMANDO MORALES: A propósito de los espectáculos de gran formato, creo que es importante hablar de los mismos

en el teatro para niños. El trabajo del juglar o del unipersonal no responde siempre a una cuestión de facilismo; pienso que es también la necesidad de potenciarse que siente el creador. Con este trabajo, el actor avanza mucho más que en el gran espectáculo. Yo recuerdo que cuando entré en el Guiñol tuve que esperar cuatro años para hacer el Lobo de **Caperucita...** Nosotros en el Guiñol tenemos espectáculos muy atractivos que no han podido salir de ese ámbito por las dificultades que supone moverlo, además de que no sobran en este momento las salas. No obstante, en esta etapa Roberto Fernández tiene en plan uno de gran formato, con títeres, **Los aretes que le faltan a la Luna**, de Joel Cano; el Teatro de la Villa tiene en proceso uno similar, **Mi amigo Mozart**, de Esther Suárez; Hilos Mágicos también prepara otro... El problema es que hay dificultades con las salas, de índole económicas... pero sí creo que el gran formato es el que le dará el "toque de distinción" al teatro para niños en estos momentos; claro, siempre que se haga bien.

LUIS ENRIQUE CHACON: Es muy bueno que existan diversos compañeros que hagan su trabajo como juglares, pero sería muy bueno también que un día nos pusiéramos de acuerdo e hiciéramos entre todos un espectáculo de mayor formato. Pienso, por ejemplo, en una de aquellas obras que se montaron en el Guiñol con los Camejo, de las cuales siempre se habla. Sería muy interesante hacer una de esas obras míticas del Guiñol para adultos.

LAZARO DUYOS: Del títere se ha dicho que se había muerto entre nosotros, y es, sobre todo, porque el adulto no ve títeres. Nadie, excepto Armando, hace títeres para adultos. Esto es un llamado.

SAHIMELL CORDERO: El gran avance de que se habla en el teatro para niños tiene que ver con que el movimiento se ha ramificado a partir de que los actores que eran parte de las compañías comenzaron a realizar espectáculos de pequeño formato. Entonces se nos conoce. Porque los espectáculos se mueven, van a los encuentros, a los festivales, donde va la crítica y la mayor parte de la gente de teatro. Yo, en mi experiencia, siento ya la necesidad de hacer otro tipo de creación; me doy cuenta de los límites que tiene el unipersonal. Quisiera trabajar con dos o tres actores jóvenes, con Luis Enrique, con el mismo William, pero estoy consciente de los problemas que eso puede acarrear. Que la grandeza radique en su dimensión artística, en su carga expresiva.

MARGARITA DIAZ: Yo soy poco conocida, sin embargo llevo veinticinco años como actriz y titiritera y he sido fundadora de dos grupos: El Galpón y Okantomí, y desde que decidí trabajar sola es que me siento realizada. Ahora, lo que hago es un reto para mí, porque tengo que desempeñar cinco personajes, y yo misma diseño el vestuario, construyo los muñecos, adapto textos y ahora he empezado a escribir. No me interesan los colectivos grandes, pues siento que allí perdí tiempo, pero me gustaría en cualquier momento poder trabajar con otro compañero, no importa la edad.

DONDE, AL FILO DEL CIERRE, SE ENUNCIA UN TEMA MEDULAR

MARICEL ACOSTA: Aquí hemos hablado de muchos temas. Yo sólo quería hacer énfasis en la necesidad de promover alternativas de formación y supera-

ción como cursos y talleres, a partir de los más experimentados, porque creo que es muy necesario.

IROSHI ARAI: Me alegro que se hable de esto, porque yo antes hacía teatro para adultos y, dentro de éste, uno que exige mucho entrenamiento físico y trabajo de voz, y ahora me interesa hacer teatro para niños, pero cuando me he acercado a ver los espectáculos hallo serios problemas en la actuación, en el entrenamiento de los actores, en el dominio de la voz. No existe la ritualidad del teatro, la magia. Es como pensar: "bueno, son niños y total...". Creo que también en este teatro es necesario no perder el experimento del actor.

ARMANDO MORALES: Aunque no se haya dicho, un titiritero no es más que un actor especializado.

RAUL GUERRA: Me parece magnífico que todo esto se diga, pero, además, creo que ese entrenamiento, esa preparación es también función del director, quien tiene la obligación de entrenar, preparar, poner a punto a su equipo de trabajo.

FRANK ZUAZO: Yo prefiero hacer un teatro que no alcance todo su esplendor, a otro que, aunque salga bien, no se avenga con mis intereses. Digo esto porque quiero hacer teatro para niños, pero no dispongo de todas las armas necesarias, y como yo, existen otros. Por eso creo necesario que se nos ayude.

ARMANDO MORALES: El tiempo se nos acaba... Muchas gracias a todos.

Claro que, fuera de estos marcos, el diálogo continuó. Aún continúa; ojalá no cese. ■

UN PRINCIPE AZUL A MEDIO CAMINO

Ignacio Gutiérrez

Al abordar sus temáticas, los dramaturgos contemporáneos se valen de distintos métodos: unos buscan las imágenes, lo ritual, las metáforas; otros se mantienen apegados a los discursos verbalistas; pero también hay quienes -conocedores del trabajo de montaje de una obra- escriben un material capaz de interesar al lector y a la vez entusiasmar a actores y directores. William Fuentes pertenece a este último grupo de dramaturgos.

En su obra **El Príncipe Blu**, nos avisa tempranamente que se trata de una versión para títeres de guante y dos actores. En efecto, el tema está estructurado para que dos actores puedan realizar los desdoblamientos que la tragicomedia propone. Podríamos preguntarnos: ¿es válido que el autor sea tan preciso al utilizar las didascalías? ¿Qué oportunidad le dan esas exigencias al director para elaborar su metatexto? Estamos ante el caso de un autor que escribe para su consumo particular, ya que él escenifica sus versiones. Pero ¿acaso **El Príncipe Blu** no se podría montar con seis actores? Quizás la obra ganaría en riqueza plástica y textual y se evitaría la reiterada utilización de los *off*. Cuando un director asume el papel de dramaturgo, debe tener sumo cuidado en que el director deje en completa libertad al autor, porque, en definitiva, autor hay sólo uno, pero directores pueden haber muchos, tantos como se interesen por una propuesta que les dé las posibilidades de crear y no de guiarse por indicaciones preconcebidas.

Si Fuentes logró con **Meñique** y **Aladino** excelentes versiones teatrales con las que se realizaron puestas llenas de magia, armonía y gracia, también este príncipe alimentador de puercos, puede llegar a ser fuente para un ágil, simpático y aleccionador montaje.

En esta versión, el autor demuestra conocimiento de la estructura dramática, distribuyendo con acierto, de principio a fin, los ingredientes requeridos para que un público joven se divierta. También evidencia un mejor manejo de los conflictos entre un Príncipe perfecto y una Princesa imperfecta (la dicotomía necesaria para el enfrentamiento ideal) o una Dama de Compañía clásica y un Emperador de cachiporra (un tropicón de verdaderas cabezas duras).

Los múltiples encuentros de estos personajes ponen de manifiesto sus contradicciones que sirven de resorte para hacer avanzar la acción a buen ritmo, hasta llegar a alcanzar el esperado clímax en la escena de los porrazos, en la que todos reciben lo suyo.

Los cuatro están muy bien caracterizados. La Princesa Hemo-sa es algo así como una mezcla de Turandot con Lena y la Dama de Compañía nos recuerda a una Nodriz emparentada con Brígida. El Príncipe Blu es como el símbolo del hombre moderno, instruido, capacitado y con voluntad para llevar adelante lo que se propone y no ser menos que los otros tres. Por su parte, el Emperador representa el poder mantenido a porrazos y por lo tanto, al final, es el único que sufre la división de su majestuosa cabeza.

Por supuesto, a estas alturas el lector se habrá dado cuenta de que **El Príncipe Blu**, si se monta con dos actores, nos lleva de la mano a la utilización de la llamada técnica mixta, o sea, actor-muñeco: el actor en vivo con todos sus medios expresivos y el muñeco con sus limitaciones pero también con su poderoso hechizo. El correcto empleo de esta técnica es bien difícil, porque exige por parte del actor un completo dominio del fraccionamiento para poder, en pocos segundos, *dejar de ser para volver a ser* (aquí soy el actor, pero ahora me oculto detrás del retablo, me calzo el títere y soy el Emperador o la Dama de Compañía; después dejo el títere y salgo del retablo convertido de nuevo en el actor). De la rapidez con que se efectúen los desdoblamientos dependerá el ritmo de la puesta en escena.

El argumento de **El Príncipe Blu** es simple: un Emperador -ante el descalabro económico de su imperio, debido a la escualidez de sus puercos- intenta casar a su hija, la Princesa Hemo-sa, con el Príncipe que le ofrezca los mejores regalos. El Príncipe Blu, especializado en dietética porcina, queda fascinado de la muchacha y le lleva como regalos sus prendas más queridas. Ella, vanidosa, interesada y superficial, se burla de los presentes y los rechaza. El Príncipe entonces traza un plan y, con la ayuda de los jóvenes espectadores, engaña a los representantes del imperio. Cuando la Princesa conoce la verdad, quiere casarse con él, pero es entonces que el Príncipe-porquerizo no la acepta. Desesperada, la Princesa quiere morir (¿de verdad o de mentira?). Ahora es la Dama de Compañía quien pone en práctica un nuevo plan con el que su dueña logrará atraer al Príncipe. Al final, todo se resuelve satisfactoriamente con una monumental boda y un Emperador con la cabeza partida.

Como puede leerse, la acción dramática es coherente, posee continuidad y progresión y los diálogos están llenos de sano humor y fina ironía, pues aunque siempre se trata del amor, aquí tiene mucho más peso el avance de la economía del imperio que el romanticismo de los jóvenes.

El Príncipe Blu presenta escenas de legítima comicidad, como la de los porrazos, pero también tiene una *peligrosa*, la de la olla, en la que se juega con la musicalidad de los niños, y todo va a depender de la colaboración de ellos; por lo tanto, su montaje es de difícil pronóstico. No siempre la participación directa del público en un espectáculo resulta el medio ideal para alcanzar una mayor comunicación. En otro momento, la Dama de Compañía le pide a los espectadores sugerencias de cómo convencer al Príncipe de que se case con la Princesa, pero éstas no son tomadas en consideración, ya que más tarde es ella quien ofrece la solución salvadora.

Toda obra de teatro implica un complejísimo proceso desde que su autor comienza a concebirla hasta el estudio de su estructura, pero en realidad tal proceso concluye el día de su estreno. Esperamos con ansiedad ese instante en que nuestro inteligente Príncipe Azul pueda demostrarle al mundo su verdadero valor, casándose con la Princesa y, lo más importante, jengordando a los puercos! ■

tablas

Libreto
No.38

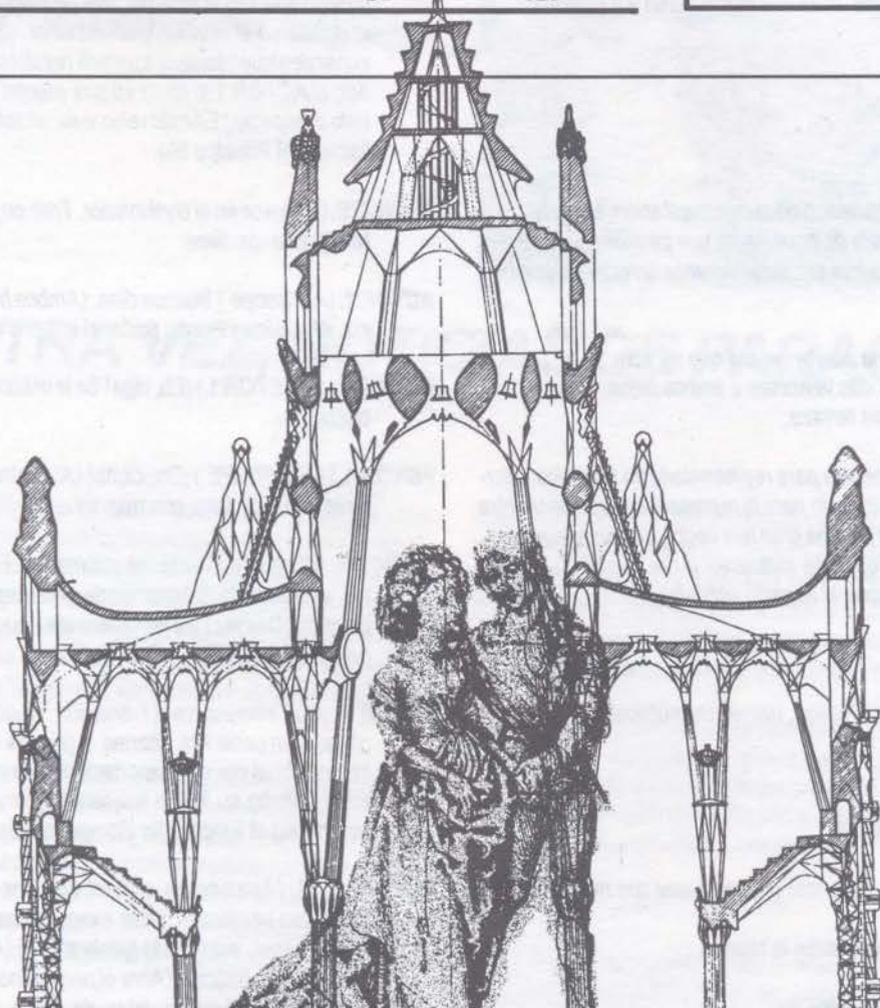


Ilustración: Orlando Sibio Silveira

El Príncipe Balu

(Basada en el cuento "El porquerizo", de Hans Christian Andersen)

Obra para títeres y dos actores

de **William Fuentes García**

PREMIO DE DRAMATURGIA I CONCURSO "CIEN OBRAS PARA UN PAPALOTE"

PERSONAJES

Príncipe Blu, todo un Príncipe Azul.

Princesa Hermosa, toda una hermosa Princesa Hermosa.

Emperador Rompecabezas Tercero, todo un Señor Emperador con porra y estadísticas.

Dama de Compañía, toda una dama gorda y romántica.

Actor 1.

Actor 2.

ESCENOGRAFIA

Gran retablo. Al comienzo de la representación, el retablo está cubierto por una tela de color negro que permite el uso de dos niveles. Al descubrirse el retablo aparece un gran palacio que tiene:

1. Primer nivel: una puerta central que se abre.
2. Segundo nivel: dos ventanas a ambos lados.
3. Tercer nivel: una terraza.

La obra está concebida para representarla en espacios abiertos. Al centro del espacio para la representación se encuentra el retablo cubierto por una gran tela negra; de frente, el público. Se escucha el sonar de matracas y del retablo salen dos actores que recorren el espacio escénico.

ACTO UNICO

ACTORES 1 y 2. ¡Público, respetable público!

ACTOR 1. Damas.

ACTOR 2. Caballeros.

ACTORES 1 y 2. ¡Y niños! (*Hacen sonar sus matracas.*)

ACTOR 1. Hoy conocerán la historia...

ACTOR 2. ...del Príncipe Blu...

ACTOR 1. ...y una Princesa Hermosa.

Suenan las matracas.

ACTORES 1 Y 2. ¡Atención, respetable público, va a comenzar la función!

Suenan las matracas. Ambos actores se esconden detrás del retablo. Se escucha el sonar de campanas.

VOZ. (*En off.*) Había una vez un reino (*aparece un pequeño palacio en el nivel inferior del retablo*) cerca de un imperio. (*Aparece un gran palacio-en el nivel superior; ambas apariciones deben estar acompañadas por algún efecto musical que los caractericen.*)

Aparece el ACTOR 1.

ACTOR 1. El reino era muy sencillo. Tenía un pequeño palacio, un corral (*se escuchan chillidos de puercos, al tiempo que aparece un corral con tres puercos a un lado del palacio*) con tres puercos, una hermosa rosa (*en un suspiro aparece la rosa por arte de magia; el ACTOR 1 la coloca en el retablo*) y un ruiseñor. (*Se escucha el sonar de alguna flautica; aparece revoloteando un ruiseñor; el ACTOR 1 lo toma en sus manos y lo vuela por todo el espacio.*) En este reino vivía un solitario Príncipe llamado el Príncipe Blu.

PRINCIPE. (*Aparece en el nivel inferior. Trae en sus manos un libro.*) ¡Buenos días!

ACTOR 1. (*Al Príncipe.*) Buenos días. (*Ambos hacen reverencia. Al público.*) Por su parte, el imperio era...

PRINCIPE. (*Al ACTOR 1.*) ¡Eh, oiga! Se le olvidó mencionar mi biblioteca.

ACTOR 1. (*Al PRINCIPE.*) ¡Oh, cierto! (*Al público.*) El Príncipe tenía una biblioteca con más de...

PRINCIPE. (*Al público.*) veinte mil volúmenes. Este, por ejemplo, trata sobre la elaboración de piensos para el ganado porcino. (*Comienza a leer hasta desaparecer de escena.*) Vitamina A, B, C, D, E, F, G, H, I...

ACTOR 1. ¡Qué interesante! (*Transición. Al público.*) Por su parte, el imperio era enorme y gozaba de gran fama internacional por sus exportaciones de carne porcina. En él reinaba su ilustre majestad (*se oye el sonar de trompetas*) el Emperador Rompecabezas Tercero.

EMPERADOR. (*Aparece en el nivel superior. Trae en sus manos un pergamino. Lloro exageradamente.*) ¡Ay, no sé qué hacer, estoy en la quiebra total! (*Al público.*) He aquí las estadísticas. (*Abre el pergamino. Es una larga tela llena de números, latas de carne y cabezas de puercos muy flacos.*) De diez latas de carne porcina que exportábamos en un día, hoy sólo exportamos una lata y un cuarto de libra. ¡Ah, éste será el fin de mis días! (*Deja caer el pergamino y se tira a llorar desesperadamente.*)

ACTOR 1. (*Al EMPERADOR.*) Majestad... (*Firme.*) ¡¡Majestad!!

EMPERADOR. (*Transición. Firme.*) ¿Qué?

ACTOR 1. ¿A qué se debe esta situación?

EMPERADOR. A... A... A que mis puercos imperiales están cada día más flacos, eso es. (*Rompe en el mismo llanto de su aparición.*) ¡Ay, no sé qué hacer, ay...! (*Mutis.*)

ACTOR 1. ¡Eh, oiga... oiga... (El EMPERADOR desaparece. Al público.) Esa no es la verdadera causa. Lo cierto es que el Emperador gastaba todo el dinero en...

EMPERADOR. (Aparece sorprendentemente con una porra.) ¡¡Silencio!! (Le da un porrazo al ACTOR 1 y se hunde. El ACTOR 1 entra al retablo.)

Sale a narrar el ACTOR 2.

ACTOR 2. (Al público.) Pues, ese ilustre Emperador tenía una hija que se llamaba...

PRINCESA. (Aparece como un resorte. Al ACTOR 2.) No necesito presentación. La Princesa de este cuento soy yo. (Al público.) Como ven, soy muy hermosa. Miren este pelo, miren. (Lo muestra.) ¡Ah, y el vestido! (Lo muestra.) Me lo regaló mi papaito. A mí me encantan los regalos, tanto, que pronto publicarán mi foto en la prensa imperial, porque yo le voy a decir a mi papaito que lo que tiene que hacer es...

ACTOR 2. ¡¡¡Basta!!!

PRINCESA. (Transición. Al ACTOR 2.) ¡¡¡Grosero!!! (Retirándose.) Papaito... papaito...

ACTOR 2. Y sucedió que una mañana...

DAMA DE COMPAÑÍA. (En off canta. Aparece de espaldas moviendo las nalgas al compás de la canción.) Canta el ruiseñor, canta el ruiseñor, canta el ruiseñor. (Se vira al público.) ¡Oh, oh, oh, oh! ¡¡OOOOHHHH!! (Transición. Al ACTOR 2.) Psss, psss. Presénteme, yo también tengo derecho, ¿no?

ACTOR 2. (Al público.) Ella es la Dama de Compañía de la Princesa.

DAMA DE COMPAÑÍA. (Al público.) Para servirles. (Hace una reverencia. Canta.) Canta el ruiseñor, canta el ruiseñor... (Mutis.)

ACTOR 2. Y sucedió que una mañana...

DAMA DE COMPAÑÍA. (Sorpresiva, asoma la cabeza.) ¡Oh, oh, oh, oh! ¡¡OOOOHHHH!! (Se esconde.)

ACTOR 2. ...llegó la prensa imperial al reino del Príncipe Blu. (Por arte de magia hace aparecer un silbato y se convierte en un vendedor de periódicos. Suena el silbato.) ¡La prensa! ¡Vaya, la prensa! ¡Ultima noticia, no se la pierda! ¡La prensa...! (Se esconde detrás del retablo.)

PRINCESA. (En off.) Apúrate, papaito, vamos...

EMPERADOR. (En off.) Sí, mi hijita, ya voy, ya voy...

Aparecen la PRINCESA y el EMPERADOR por el nivel superior. Ambos traen una inmensa página de periódico donde se lee: La Prensa Imperial; tiene calado dos huecos semejando dos fotografías. Después de mucho esfuerzo, logran ponerla encima del retablo. Al ver al público se esconden.

VOZ. (Suena el silbato.) ¡La prensa!

Se asoman en sus respectivos lugares la PRINCESA y el EMPERADOR.

PRINCIPE. (Aparece en el nivel inferior del retablo.) ¿Llegó la prensa? (Se vuelve y ve a la PRINCESA.) ¡Oh, qué hermosa Princesa! ¡Qué hermoso pelo! ¡Qué hermosa, pero qué hermosa! (Lee.) Su ilustre majestad, el Emperador Rompecabezas Tercero, ha declarado a nuestra prensa...

EMPERADOR. ...que mi hija, la Princesa Hermosa, se casará...

PRINCESA. ...con el Príncipe que mejores regalos me ofrezca.

PRINCIPE. Punto.

EMPERADOR. Recibe pretendientes...

PRINCESA. ...¡todos los días!...

EMPERADOR. ...de diez y treinta a.m. ...

PRINCESA. ...a cinco p.m.

PRINCIPE. Punto final.

EMPERADOR Y PRINCESA. ¡¡¡Los esperamos!!!

El PRINCIPE cae embelesado.

PRINCESA. Vamos, papaito.

EMPERADOR. Sí, mi hijita, vamos.

PRINCESA. A la una...

EMPERADOR. ...a las dos...

PRINCESA. ...y a las ¡tres!

Ambos se llevan el periódico con tanto esfuerzo que se caen hacia dentro del retablo. Gran estruendo.

PRINCIPE. (Se levanta como un resorte por el gran ruido.) ¡Ah, yo quisiera casarme con esa bella Princesa! Además de hermosa, debe ser sencilla y sensible. ¡Necesito tanto

de su amor y de su compañía! ¿Qué regalos le llevaré...? ¿Qué le llevaré...? (Revolotea el ruiseñor con su canto y el PRINCIPE trata de atraparlo, pero el pájaro escapa; seguido, el PRINCIPE ve la rosa, la huele y la arranca.) ¡Ya sé, ya sé qué regalos le llevaré! (Huele la flor y en un suspiro desaparece.)

También desaparece el palacio con el corral y sus puercos, y al poco tiempo el imperio; ambos, con su sonido característico tal como aparecieron. Suena la campana. Se escucha el sonar de matracas y sale el ACTOR 1.

ACTOR 1. Y así, respetable público, comienza la historia del Príncipe Blu y una Princesa Hermosa.

Se escucha el sonar de cascabeles y campanitas. El ACTOR 2 pasea por el espacio escénico al PRINCIPE BLU montado en su gran caballo. El ACTOR 1 descubre el retablo al mismo tiempo. Ambos actores se esconden. El retablo se ha convertido en un gran palacio (imperio) construido como piezas de un puzzle o rompecabezas. Al centro superior cuelga un cartel que dice: Se solicita un porquerizo "A".

PRINCIPE. (En off se escucha el leve silbido de una melodía, que lentamente va aumentando hasta que aparece el PRINCIPE BLU. Lleva dos paquetes de regalo. Se dirige a una ventana y llama.) Princesa Hermosa... (Silencio. Se dirige a la otra ventana y llama.) Princesa... (Silencio. Ve el cartel que cuelga y lee.) Se solicita un porquerizo "A". (Al público.) ¿Me habré confundido de imperio? (Decidido.) ¡No, no puede ser! (Llama más fuerte.) Princesa Hermosa...

DAMA DE COMPAÑIA. (Canta. Aparece por la ventana con un plumero sacudiendo los vitrales.) Canta el ruiseñor, canta el ruiseñor...

PRINCIPE. (Embelesado sin ver a la DAMA DE COMPAÑIA.) ¡Oh, la Princesa!

DAMA DE COMPAÑIA. (Se asoma a la ventana.) Psss, psss. (El PRINCIPE la ve y se asusta.) Se equivoca. Yo no soy la Princesa.

PRINCIPE. Por favor, decidle a la Princesa que el Príncipe Blu desea verla.

DAMA DE COMPAÑIA. ¡Cuánto lo siento, pero la recepción de los príncipes aún no ha comenzado! Venga después de las diez.

PRINCIPE. Imposible, yo necesito ver a la Princesa ahora mismo.

DAMA DE COMPAÑIA. Pero... es que ella está ocupadísima arreglándose el cabello. Ahora no puede salir. ¡Qué va! (Sacude.)

PRINCIPE. Entonces, entregadle estos regalos.

DAMA DE COMPAÑIA. (Transición.) ¡¿Regalos?! (Transición.) ¡Ay!, cuánto lo siento, pero es que...

PRINCIPE. Os lo ruego.

DAMA DE COMPAÑIA. Pero es que yo no pue...

PRINCIPE. Por favor.

DAMA DE COMPAÑIA. Bueno... (Transición.) ¡Está bien! Aguarde un segundito. (Cierra la ventana. En off.) Yo no sé por qué me meto en estas cosas, yo no sé. (Aparece por la puerta.) Deme los regalos.

PRINCIPE. (Le entrega los regalos.) Gracias.

DAMA DE COMPAÑIA. (Cierra la puerta. Dentro.) Señorita... dese prisa, hay un Príncipe esperando por usted.

PRINCESA. (En off.) Que se espere.

DAMA DE COMPAÑIA. (En off.) Le ha traído dos regalos.

PRINCESA. (En off.) ¡¿Dos regalos?! ¿Dónde están los regalos? (Aparece por la otra ventana con un peine en la mano.) ¿Dónde están? (El PRINCIPE y la PRINCESA se ven. Gran flechazo de amor.) ¡Oh, qué Príncipe tan apuesto! ¡Ay, kiti pa, kiti pa, kiti pum, pum, pum! ¡Cómo palpitó mi corazón de repente! (Se peina muy coqueta.) Príncipe... ¿cuál es vuestra gracia?

PRINCIPE. ¡El Príncipe Blu, hermosa Princesa! (Le tira un beso.)

PRINCESA. ¡Ay..., kiti pa, kiti pa, kiti blu, blu y blu! (Cae desmayada al borde de la ventana.)

DAMA DE COMPAÑIA. (En off.) Señorita... los regalos.

PRINCESA. (Se incorpora como un resorte.) ¡¿Regalos?! ¿Dónde están los regalos? (Entra. En off.) Déjame ver... déjame ver... ¡Ay! ¡¿Pero qué es esto?!

DAMA DE COMPAÑIA. (En off. Suspira.) ¡Oh, es una bella rosa!

PRINCESA. (En off.) ¡Bah! (Aparece por la ventana.) ¡Fuera! (Le tira la flor al PRINCIPE.) Prefiero una flor de seda para mi vestido.

DAMA DE COMPAÑIA. (En off.) ¡Señorita, mire el otro regalo!

PRINCESA. (Entra. En off.) ¡Ay, pero qué es esto!

DAMA DE COMPAÑIA. (Se escucha el canto del ruiseñor.) ¡Es un ruiseñor!

PRINCESA. (En off.) ¡Bah! (Aparece por su ventana.) ¡Fuera! (Le tira el ruiñeñor al Príncipe.) Prefiero una caja de música para bailar. (Entra y cierra la ventana. En off.) ¡Que se vaya ese Príncipe!

DAMA DE COMPAÑÍA. (En off.) ¡Pero señorita!

PRINCESA. (En off.) ¡¡¡Fuera!!!

DAMA DE COMPAÑÍA. (Aparece por su ventana.) Príncipe, dice la Princesa que... (El PRINCIPE, sin hacerle el menor caso, se va con la rosa y el ruiñeñor.) Oiga, no se ponga así, mire, déjeme explicarle...

PRINCESA. (Aparece por la misma ventana de la DAMA DE COMPAÑÍA, se sube encima de ella y la empuja hacia adentro.) No le explique nada. Entra, vamos, entra.

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡¡¡Pero señorita!!!

PRINCESA. ¡¡¡Entra!!!

Cierran la ventana.

DAMA DE COMPAÑÍA. (En off.) Señorita, suélteme... Suél... te... me...

PRINCIPE. (Pausa. Asoma lentamente la cabeza y mira hacia un lado y hacia otro. Al público.) ¿Se fueron? (Respuesta.) Hay que darle una lección a esa Princesa. ¿Me quieren ayudar? (Respuesta.) ¡Tengo un plan! (Llama.) Titiritero... titiritero.

Aparece el ACTOR 2.

ACTOR 2. ¡¿Eh, qué hace usted aquí?!

PRINCIPE. Venga acá. (Le dice un secreto al ACTOR 2.)

ACTOR 2. Me parece muy bien.

PRINCIPE. Y mientras tanto, yo me voy a vestir de... (Ve el cartel.) ¡Ya sé! (Mutis.)

ACTOR 2. (Al público.) Haremos entre todos una gran orquesta. (Divide al público en tres grupos.) El primer grupo dirá: (tararea) un pirulí, un pirulí. Repitan conmigo. ¿Preparados? A la una, a las dos y a las tres. (Lo hacen.) El segundo grupo dirá: (tararea) un bombo, bombo. Repitan conmigo. ¿Preparados? A la una, a las dos y a las tres. (Lo hacen.) Y el tercer grupo cantará esta melodía. (Tararea una pequeña melodía.) Repitan conmigo. A la una, a las dos y a las tres. (Lo hacen.) Para formar la orquesta, comienza el primer grupo. Cuando digan dos veces su frase, entra el segundo grupo, y cuando digan dos veces su frase, comienza el tercero. Cada grupo tiene que mantener siempre su frase y no

puede decir la del otro. Ensayemos. A la una, a las dos y a las tres.

Se repite las veces que sea necesario hasta lograr una armonía. Se pueden formar más grupos. De esta forma se establece un juego entre todos, en el que el ACTOR 2 sirve de guía. Un grupo de niños mayores o adultos serán los encargados de tararear una simple melodía, mientras que el resto servirá de fondo musical. Se puede escoger hasta un director de orquesta. Es imprescindible lograr una coherente armonía entre todos. Después se escucha el silbido del PRINCIPE BLU acercándose. El ACTOR 2 se esconde. Aparece el PRINCIPE BLU vestido con ropas pobres y la cara manchada; lleva al hombro un bolso.

PRINCIPE. (Llama.) Emperador... (Toca a la puerta. Silencio.) Emperador... (Toca a la puerta otra vez. Silencio. Llama más fuerte.) Emperador...

EMPERADOR. (Se acerca en lo alto. Trae en sus manos el pergamino de las estadísticas. Llor.) ¡Ay, no sé qué hacer! De una lata y un cuarto de libra que exportábamos en un día, ahora sólo exportamos un cuarto de lata y media libra. ¡Ah, éste es el fin de mis días, el fin! (Lanza las estadísticas al aire y sigue llorando exageradamente.)

PRINCIPE. (Enérgico.) ¡Emperador!

EMPERADOR. ¿Eh? (Transición.) ¿Quién osa interrumpir mis cálculos estadísticos?

PRINCIPE. Majestad, soy un porquerizo que busca trabajo. (Hace reverencia.)

EMPERADOR. (Transición. Al público.) ¡¿Un porquerizo?!

PRINCIPE. Entiendo mucho del cuidado de los puercos y puedo hacer que engorden, de la noche a la mañana, los de vuestros corrales imperiales.

EMPERADOR. ¡¿Tan, pero... tan rápido?!

PRINCIPE. Os ruego, señor, que permitáis quedarme a vuestros servicios.

EMPERADOR. (Aparte. Al público.) Si es cierto lo que dice este porquerizo, la economía irá adelante. ¡Adelante! (Transición. Al PRINCIPE.) Está bien, podéis quedaros; pero, si mañana a primera hora no han engordado mis puercos imperiales, te rompo la cabeza por inepto. (Recoge el cartel que cuelga y sale.)

PRINCIPE. (Pausa. Al público.) Y ahora, manos al plan. (Del saco extrae una olla y la coloca en el centro del escenario-retablo. Al público.) Preparada la orquesta. A la una, a las dos y a las tres.

Todos hacen la música.

PRINCESA. (*Aparece en su ventana.*) ¡Qué música, pero qué música más buena para bailar!

PRINCIPE. (*Al público.*) ¡Que pare la música!

PRINCESA. (*Al Príncipe.*) Oye, ¿quién eres tú?

PRINCIPE. El porquerizo de palacio, alteza. (*Hace reverencia.*)

PRINCESA. ¿Y la música, de dónde salió?

PRINCIPE. De la olla donde como. ¿Gustáis de comer conmigo?

PRINCESA. ¡¡Solavaya!! ¡¿Cómo voy a comer la sopa de un porquerizo?! Regálame esa olla musical.

PRINCIPE. No la regalo.

PRINCESA. ¡¿Ah, no?! Entonces, te la quito.

PRINCIPE. ¿Es que vuestra alteza acostumbra a llevarse lo que no es suyo?

PRINCESA. ¡¿Me estás diciendo ladrona?!

PRINCIPE. De ningún modo, dulce Princesa.

PRINCESA. ¡Ah...! Entonces, te la compro.

PRINCIPE. Tampoco la vendo, pero... si bailas conmigo te la doy.

PRINCESA. ¡¿Que... que yo baile contigo?! ¡¡Solavaya!! ¡¿Con un porquerizo de cara sucia?!

PRINCIPE. Ese es su precio, alteza. (*Hace reverencia.*)

PRINCESA. ¡Grosero! (*Cierra la ventana. En off.*) Dama de Compañía...

DAMA DE COMPAÑÍA. (*En off.*) Dígame, señorita. (*Se escucha un cuchicheo indescifrable. Aparece en su ventana.*) Porquerizo, dice la Princesa que si le regalas tu olla musical te permite bailar con una de las cocineras de palacio.

PRINCIPE. No. Tiene que ser con la Princesa.

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Ah, está bien! (*Entra. Se escucha nuevamente el mismo cuchicheo.*) No, no, yo no.

PRINCESA. (*En off.*) Sí, tú sí.

DAMA DE COMPAÑÍA. (*En off.*) ¡Pero, señorita!

PRINCESA. (*En off.*) ¡¡¡Dícelo!!!

DAMA DE COMPAÑÍA. (*Aparece disparada por la ventana. Se compone.*) Porquerizo, dice la Princesa que si le regalas tu olla musical te permite bailar con... con... (*Transición.*) ¡Ay, no, que me da pena!

PRINCESA. (*En off.*) ¡¡Dícelo!!

DAMA DE COMPAÑÍA. (*Al PRINCIPE.*) ¡Conmigo!

PRINCIPE. No. Tiene que ser con la Princesa.

DAMA DE COMPAÑÍA. Yo se lo dije, se lo dije. (*Entra. En off.*) Señorita... tiene que ser con usted.

PRINCESA. (*En off.*) ¡Bah! (*Aparece en su ventana. Al PRINCIPE.*) Está bien, acepto.

PRINCIPE. Entonces, bailemos aquí.

PRINCESA. ¡Bah! (*Cierra la ventana. En off.*) Dama de Compañía, vigila, no vaya ser que venga mi papaito y me rompa la cabeza.

DAMA DE COMPAÑÍA. (*En off.*) Descuide, señorita, estaré en guardia.

PRINCESA. (*Junto al PRINCIPE.*) ¡Ya estoy!

PRINCIPE. (*Al público.*) Preparada la orquesta. A la una, a las dos y a las tres.

Todos hacen la música. El PRINCIPE y la PRINCESA bailan. En lo alto, la DAMA DE COMPAÑÍA hace guardia con su plumero a modo de fusil.

DAMA DE COMPAÑÍA. (*Sin poder contenerse al verlos bailar.*) ¡Ay, qué romántico! (*Aparece en su ventana.*) Pero, ¡qué romántico!

EMPERADOR. (*Que viene acercándose en lo alto.*) ¡Ah, esa música no me deja concentrar en mis cálculos estadísticos! (*Ve a la PRINCESA y al PRINCIPE bailando.*) ¡¿Eh?! ¡¿Ese porquerizo bailando con mi hija?! ¡¡¡AAhhh... SILENCIO!!!! ¡Les rompo la cabeza a los dos! (*Desaparece.*)

DAMA DE COMPAÑÍA. (*Temblando.*) ¡¡¡Solavaya!!! ¡Sálvese el que pueda!

Todos los títeres se hunden. La PRINCESA se lleva la olla. Comienza la escena clásica de los títeres de cachiporra. El juego a los escondidos y porrazos. Posibles textos:

EMPERADOR. *(Aparece en el nivel inferior con la porra en la mano.)* ¿Dónde están, dónde?

PRINCESA. *(Aparece en su ventana.)* ¡Cálmate, papaito, cálmate!

EMPERADOR. ¡Ah, mala hija, te rompo la cabeza!

Se esconden.

II

EMPERADOR. *(Aparece en la ventana de la PRINCESA.)* ¿Dónde está, dónde?

PRINCIPE. *(Aparece en la otra ventana.)* Déjeme explicarle, majestad.

EMPERADOR. ¡Ah, porquerizo inepto, te rompo la cabeza!

Se esconden.

III

DAMA DE COMPAÑIA. *(Aparece en lo alto. Primero asoma los ojos, después la cabeza y luego todo el cuerpo. Buscando.)* Emperador... Emperadorcito bueno... ¿Dónde estás que no te veo?

EMPERADOR. *(Aparece por detrás y le da un porrazo en las nalgas.)* ¡Aquí!

Pueden crearse otros textos en la medida que las necesidades del montaje lo requiera. Es importante que en esta escena el montaje rompa con las reglas tradicionales de la puesta con títeres de guante: los personajes se hunden en el retablo o corren verticalmente por todos los bordes del palacio; los dos actores pueden salir del retablo con los títeres y jugar a los escondidos y porrazos entre el público. El PRINCIPE está en el nivel inferior del retablo y vigila. Asomadas en sus respectivas ventanas se hallan la PRINCESA y la DAMA DE COMPAÑIA. Todos se encuentran alertas.

EMPERADOR. *(Aparece detrás del PRINCIPE.)* ¡Te cogí! *(Le va a dar un porrazo.)*

PRINCIPE. *(Deteniéndolo.)* ¡Alto ahí! ¡Yo no soy un porquerizo! ¡Soy el Príncipe Blu!

PRINCESA. ¡¿El Príncipe Blu?!

PRINCIPE. *(Al EMPERADOR.)* ¡Mirad mis credenciales! *(Se hunde y aparece al instante con un pequeño pergamino que lleva un sello de realeza.)*

EMPERADOR. ¡¿Un Príncipe?! *(Suelta la porra, coge las credenciales y lee.)* Nombre: Príncipe Blu, Blu, Blu. Profesión: ingeniero porcino. *(La PRINCESA ríe burlona. La DAMA DE COMPAÑIA la manda a callar.)* Especialista en piensos extraordinarios.

DAMA DE COMPAÑIA. *(Al público.)* ¡Qué interesante!

PRINCESA. ¡Bah!

EMPERADOR. *(Aparte. Al público.)* Con un yerno como éste, la economía irá adelante. *(Al PRINCIPE.)* Príncipe Blu, te tienes que casar con mi hija ahora mismo.

PRINCIPE. ¡No! Yo no quiero casarme con una Princesa tan arrogante, insensible y ¡grosera! *(La PRINCESA rompe en llanto.)* ¡Basta! Y adiós. *(Se hunde.)*

La PRINCESA vuelve a romper en llanto y cierra la ventana.

DAMA DE COMPAÑIA. ¡Señorita... cálmese, señorita, cálmese...! *(Cierra la ventana.)*

El EMPERADOR, lleno de rabia, entra al palacio. La PRINCESA, envuelta en llanto, aparece en el nivel superior. La sigue su DAMA DE COMPAÑIA.

DAMA DE COMPAÑIA. Cálmese, señorita, cálmese. *(La PRINCESA llora en su pecho.)* ¡Señorita, cálmese!

PRINCESA. *(Entre sollozos.)* Es que... lo quiero.

DAMA DE COMPAÑIA. *(Transición violenta.)* ¡¡¡Eh!!! ¿Qué ha dicho?

PRINCESA. *(Firme.)* Que lo quiero. Yo quiero casarme con el Príncipe Blu. *(Rompe nuevamente en llanto y se va.)*

DAMA DE COMPAÑIA. *(Al público.)* ¡Ay, yo no entiendo nada! Señorita... *(Va a salir cuando se oye el sonar de casca- beles del caballo del PRINCIPE. Un actor pasea en sentido contrario a la primera vez al PRINCIPE montado en su gran caballo. La DAMA DE COMPAÑIA se incorpora.)* Príncipe... oiga, Príncipe Blu, no se vaya, déjeme explicarle... Oiga, no se vaya... *(Desaparece el PRINCIPE.)* ¡Ay, se fue!

PRINCESA. *(Aparece violentamente.)* ¿Que se fue?

DAMA DE COMPAÑIA. Sí, señorita, se fue.

PRINCESA. *(Rompe en un ataque de llanto más fuerte que el anterior.)* ¡¡¡Ay...!!! Si no regresa, me voy a morir de tristeza. ¡¡¡Ah...!!! *(Se va a desmayar tirándose hacia afuera del retablo.)*

DAMA DE COMPAÑIA. (Aguantando a la PRINCESA.) ¡No, señorita, no! (Con mucho esfuerzo incorpora a la PRINCESA.)

PRINCESA. Sí, me voy a morir. (Vuelve a repetir el movimiento anterior.)

DAMA DE COMPAÑIA. Señorita... no se muera.

PRINCESA. Sí, me muero. (Esta vez cae encima de la DAMA DE COMPAÑIA.)

DAMA DE COMPAÑIA. (Con un tremendo esfuerzo logra quitarse a la PRINCESA de encima y tirarla hacia adentro del retablo. Gran estruendo. Sofocada.) ¡Esto es una tragedia, una tragedia! (Sale.) Señorita...

ACTOR 2. (Al público.) Y así, respetable público, termina la historia del Príncipe Blu y una Princesa Hermosa. (Va a poner el telón negro sobre el retablo.)

DAMA DE COMPAÑIA. (Le quita el telón del retablo.) ¡Oiga! ¡Deténgase ahí! (Transición.) ¡Ay! ¿Usted no podría hacer algo para cambiar el final de esta historia?

ACTOR 2. Lo siento, esta historia termina así.

PRINCESA. (En off.) Me muero...

DAMA DE COMPAÑIA. (Entrando.) No, señorita, no se muera...

ACTOR 2. (Al público. Colocando nuevamente el telón.) Y colorín, colorado...

PRINCESA. (En off.) Que me muero de verdad.

ACTOR 2. ...este cuento se ha...

DAMA DE COMPAÑIA. (Quita de nuevo el telón y agarra al ACTOR 2.) Por favor, se lo ruego, se lo suplico, es de vida o muerte para la Princesa. (Mientras dice el texto anterior, hala por un extremo del telón y el ACTOR 2 por el otro. Lo suelta con violencia.) Tenemos que ayudarla. (Al público.) Todos tenemos derecho a rectificar nuestros errores.

ACTOR 2. (Vencido. Al público.) Pero, ¿qué podría suceder para que el Príncipe acepte casarse con la Princesa?

DAMA DE COMPAÑIA. (Al público.) Vamos todos a pensar. Tenemos que encontrarle una solución a este problema.

Propuestas del público. El ACTOR 2 y la DAMA DE COMPAÑIA conducen.

ACTOR 2. Que la Princesa cambie su conducta y pida perdón.

DAMA DE COMPAÑIA. Sí, sí, eso es. (Con iniciativa.) ¡Ay, se me ocurre una idea! (Entra.) Señorita...

Se escucha un cuchicheo indescifrable.

PRINCESA. (En off.) Sí, sí, estoy de acuerdo, rápido.

DAMA DE COMPAÑIA. (Aparece en su ventana y manda a entrar al ACTOR 2. Se arregla y asume la actitud del ACTOR 2. Al público.) Pues, respetadísimo público, sucedió que, cierto día, la Princesa Hermosa le envió una conmovedora carta al Príncipe Blu. (Se dirige al interior del palacio.) Señorita... dese prisa. (Se sienta al borde de la ventana a ver la escena.)

Se escucha el sonar de una cajita de música. Servirá de fondo musical. Aparece en lo alto un gran corazón adomado con flores; lo trae entre suspiros la PRINCESA, lo coloca y se asoma en él.

PRINCESA. Hoy... (Dice la fecha en que se realiza la representación.) Mi querido Blu: Me arrepiento mucho, y lloro mucho, mucho y mucho. (Comienza a llorar.)

Caen las lágrimas. La DAMA DE COMPAÑIA entra y sale con una sombrilla.

DAMA DE COMPAÑIA. Animo, señorita, ánimo.

PRINCESA. (Deja de llorar.) Os ruego mil perdones; y quiero, si es posible, que me enviéis la rosa y el ruiseñor; ellos me consolarán en estos días lluviosos (gran trueno; cae la lluvia y la PRINCESA y la DAMA DE COMPAÑIA lanzan un grito al unísono) en que tanto me acuerdo de vos. Tuya para siempre. (Recoge una hoja escrita, llena de pequeños corazones.) Yo, la Princesa Hermosa. (Besa la hoja y la deja caer. En un suspiro desaparece la Princesa. Cesa la música.)

DAMA DE COMPAÑIA. (Al no ver a la PRINCESA.) ¡Ay, señorita...! (Entra. Aparece en lo alto.) El corazón. (Lo desmonta y se compone. Al público.) Y el Príncipe, todo conmovido por esas conmovedoras palabras, no lo pensó tres veces. (Se escucha el silbido característico del PRINCIPE.) ¿Eh? Ahí viene. (Entrando.) Señorita... dese prisa.

PRINCIPE. (Vestido como al comienzo. Trae dos regalos. Llama.) Princesa Hermosa...

PRINCESA. (Aparece en su ventana.) ¡Oh, Príncipe Blu! ¿Me aceptáis por esposa?

PRINCIPE. Sí, mi Princesa Hermosa.

PRINCESA. ¡Ay...! Kiti pa, kiti pa, kiti blu, blu, blu. (Cae desmayada.)

DAMA DE COMPAÑÍA. *(En su ventana.)* ¡Qué romántico, pero qué román...!

EMPERADOR. *(En off.)* ¡Silencio! No puedo concentrarme en mis cálculos estadísticos.

DAMA DE COMPAÑÍA. *(Al EMPERADOR.)* Es que el Príncipe aceptó casarse con la Princesa.

El EMPERADOR aparece en lo alto.

EMPERADOR. ¡¿Eh?! *(Los ve.)* ¡¿No?!

PRINCESA. Sí, papaíto, sí.

EMPERADOR. ¡Hurra! ¡La economía irá adelante!

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡¡¡Sí, sí, hurra!!! ¡Que vivan los novios!

PRINCIPE. ¡Un momento! *(Silencio.)* Acepto con una condición.

DAMA DE COMPAÑÍA. ¿Una condición?

EMPERADOR. ¿Cuál?

PRINCESA. ¿Cuál?

PRINCIPE. Que vivamos en mi pequeño reino.

EMPERADOR. ¡¿Eh?! ¡¡No!!

PRINCESA. *(Al PRINCIPE.)* ¡Ay, sí! *(Al EMPERADOR.)* Sí, papaíto, sí.

EMPERADOR. Pero, ¿y la economía?

PRINCIPE. No se preocupe, papasuegro, estos regalos son para usted.

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Regalos!

EMPERADOR. ¿Para mí? *(Se hunde, aparece de repente en la puerta y coge los regalos. Cierra la puerta. En off.)* Déjame ver... Déjame ver... *(Aparece en lo alto con dos sacos.)* ¡¡¡Hurra!!! ¡Dos sacos de pienso extraordinario!

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Bah!

PRINCIPE. ¡Sus puercos engordarán de la noche a la mañana. Marca registrada!

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Bah!

EMPERADOR. Príncipe Blu, os concedo la mano de mi hija, la Princesa Hermosa. *(Transición. Saliendo.)* ¡La economía irá adelante, adelante...!

PRINCESA. ¡Oh, mi Príncipe...! *(Cierra la ventana.)*

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Qué romántico, pero qué romántico!

PRINCESA. *(Junto al PRINCIPE.)* Soy toda tuya, tuya y tuya.

La PRINCESA besa al PRINCIPE. La DAMA DE COMPAÑÍA se ruboriza. El PRINCIPE besa a la PRINCESA. La DAMA DE COMPAÑÍA comienza a cantar. El PRINCIPE y la PRINCESA se besan y lentamente se hunden.

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Oh, oh, oh...! ¡¡¡OOOOHHHH!!! *(La interrumpe el sonar de las trompetas.)*

EMPERADOR. *(Aparece en lo alto. Trae nuevas estadísticas enrolladas.)* ¡¡¡La economía avanza!!!

DAMA DE COMPAÑÍA. *(Transición.)* Oiga, pero ¿otra vez con lo mismo?

EMPERADOR. Sí. *(Deja caer el pergamino.)*

Ahora se ven cabezas de puercos gordos y felices, letreros de productos de exportación y latas con marcas registradas.

DAMA DE COMPAÑÍA. *(Enérgica.)* ¡No! *(Entra y cierra la ventana.)*

EMPERADOR. De diez latas de carne porcina que exportábamos en un día, hoy hemos llegado a exportar veinte latas y tres cuartos de libra, lo que significa...

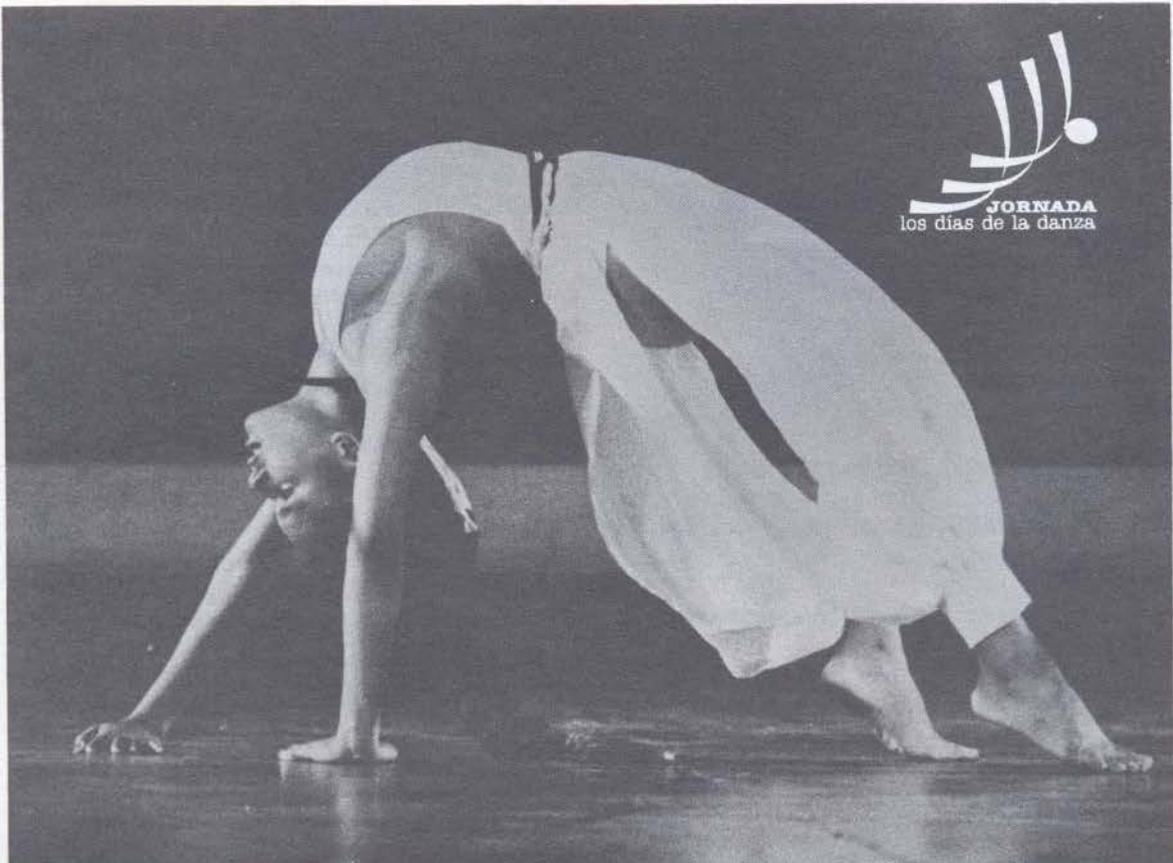
DAMA DE COMPAÑÍA. *(Aparece en lo alto con la porra.)* ¡Basta! *(Le da porrazos. La cabeza del EMPERADOR se abre en dos mitades, y del centro le sale, en forma de resorte, un puerco con alas. Se hunde el EMPERADOR. La DAMA DE COMPAÑÍA tira la porra, se compone y suspira.)* ¡Ya! *(Al público.)* Y ahora, preparada la orquesta para despedir esta historia. A la una, a las dos y a las tres.

Mientras que el público canta, aparece el ACTOR 1 moviendo, a modo de farola, un inmenso globo aerostático, en el que van la PRINCESA vestida de novia y el PRINCIPE. Lluven confetis de colores.

DAMA DE COMPAÑÍA. ¡Esto es demasiado! ¡Ay, kiti pa, kiti pa, kiti pum, pum y pummm... *(Cae dentro del retablo.)*

El ACTOR 2 con el globo entra al retablo. Suena la campana. Se oyen las matracas y salen los ACTORES 1 y 2 con sus capas de colores y recorren el espacio escénico.

ACTORES 1 y 2. ¡Público, respetable público, se terminó la función! *(Saludan al público, suenan sus matracas y se esconden detrás del retablo.)*



• Cada uno, cada cual. Danza Reverso.

LESSY

BAILAR TODOS JUNTOS

Ernesto Rodríguez Hernández

Ya es habitual que celebremos el Día Internacional de la Danza. Varios años atrás, la fecha del 29 de abril, si acaso, era memorada por un reducido núcleo que no consiguió contagiar a los demás, y menos dimensionarla a los planos que ésta merecía *per se*. En 1994, un grupo de colegas, dispuestos a mostrar el caudal y la riqueza de nuestra danza, y lograr un espacio de interés en el ámbito

escénico cubano, acudimos a los reclamos que tal fecha exigía. En distintas partes del orbe se asume como el día en que la danza se arroja con sus vestiduras más coloridas, y lo que se celebra es el natalicio de Jean George Noverre, un pensador francés del siglo de la ilustración (XVIII), quien dejó constancia de sus criterios referentes al ballet y la danza, en un libro que ha rebasado la dura prueba del tiempo: *Las cartas sobre la danza y los ballets*.

Este año, los organizadores de la III Jornada "Los Días de la Danza" -el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) y el Centro de Teatro y Danza de La Habana, con la invaluable colaboración de Guillermo Márquez- decidieron, entre otros merecidos tributos a personalidades, homenajear una coreografía con diez años de vida: *Metamorfosis*, de Narciso Medina. La muestra escénica, realizada -como ya también es habitual- en el teatro Mella (Línea entre A y B),

acogió la obra que durante cuatro noches el público pudo disfrutar.

La Compañía de la Danza Narciso Medina fue la primera en bailar, con el gran atractivo de que el propio coreógrafo integró el elenco. Además de este colectivo, también la interpretaron: Codanza -agrupación holguinera que, a golpe de danza, ha encontrado su espacio entre los ya establecidos- y Danza Espiral, de la vecina provincia de Matanzas, que arribó a la muestra, exclusivamente, para exhibir su elogiado trabajo. El último día, un representante de cada grupo, se unió en un trío que subió al escenario para bailar la coreografía de Medina, con maestría y gran fuerza interpretativa, para confirmar el lugar que ésta ocupa en el mundo dancístico cubano.

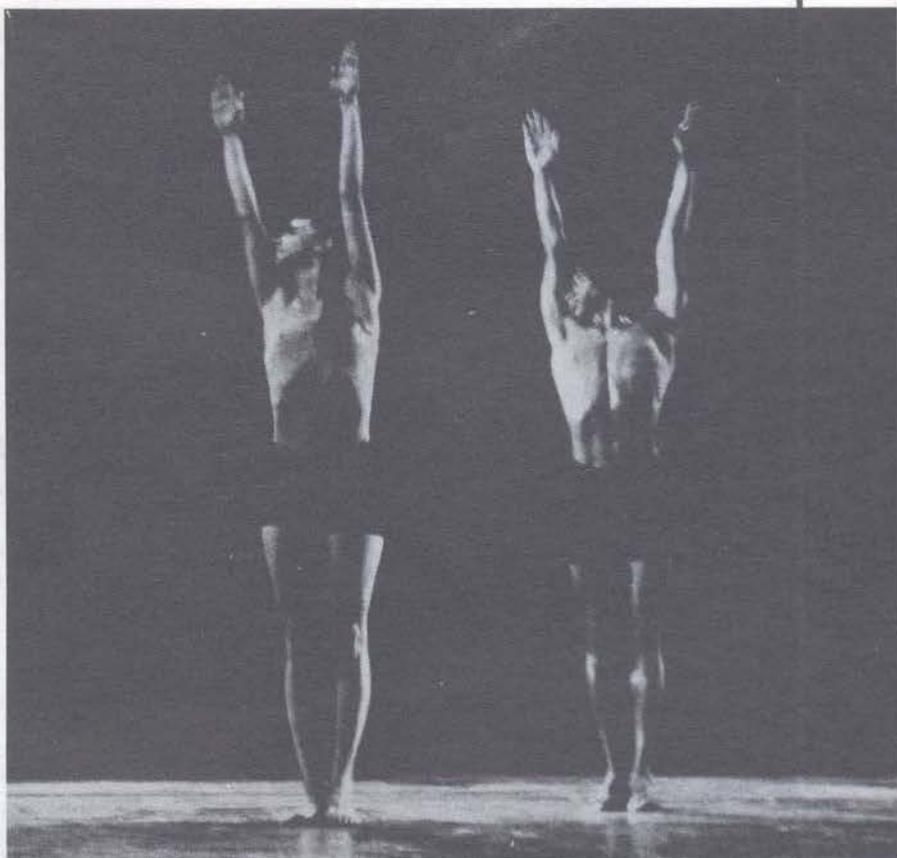
II

La muestra se realizó durante cuatro noches (jueves, viernes, sábado y domingo) y estuvo caracterizada por la diversidad, el eclecticismo y la abundancia de estilos y estéticas danzarias, lo que creó un bello lenguaje espectacular.

Ulamar una muestra tan variada, desde el punto de vista del espectáculo, resulta tarea muy difícil, que en esta ocasión supo resolver, acertadamente, la dirección artística.

Como visor, la muestra permitió adentrarnos en los derroteros de la danza actual. Estuvieron presentes las escuelas de danza y ballet, junto a colectivos profesionales. Ausente en las ediciones anteriores de la jornada, por determinados compromisos, el Ballet de la Televisión compartió el escenario, por primera vez, al igual que la comparsa Los Guaracheros de Regla y el elenco danzario del cabaré Parisién del Hotel Nacional.

En este encuentro amistoso para el intercambio, las agrupaciones brindan lo



• Coro de iglesia. Fuera de Balance.

mejor de su arte en las condiciones que la sala exige; no es un espacio para mostrar, quizás, las superproducciones, pero sí el lugar donde se puede encontrar, con gran diversidad, buena danza. Para ello, opera la gentileza y cooperación de muchas personas, con el empeño de lograr un espectáculo que reúna, al margen del eclecticismo, lo más representativo de la danza cubana. En este sentido, se notó la ausencia de colectivos de reconocida trayectoria, como Danza Contemporánea de Cuba que, junto al Conjunto Folclórico Nacional y el Ballet Nacional de Cuba, compone la tríada madre de nuestra danza. Las razones pueden ser variadas; pero incluso el hecho de que por esos días brindara funciones en el Gran Teatro de La Habana, no justifica tal ausencia. Al menos, una representación hubiera podido compartir el escenario con los gru-

pos restantes, sobre todo por lo que ha sido y es esa compañía para la danza cubana.

III

Mucho se habla siempre sobre la presencia de las escuelas en este tipo de muestras. Son ellas las continuadoras de toda una tradición dancística arraigada en nuestro país, que cada día gana más admiradores, tanto en Cuba como en el exterior. De sus posibilidades y los caminos que ya recorren sus creaciones, es necesario comentar, luego de ver algunos de sus trabajos.

La danza moderna en esta muestra estuvo más representada que el folclor, no sólo en las coreografías que pudimos apreciar de las escuelas, sino en sentido general. Ante un decrecimiento de esa



• Tanguillo y Sevillana. Escuela de Ballet Español de La Habana. (Alumnos de 1er. y 2do. años.)

manifestación, se pudo palpar un auge del ballet, en jóvenes con un potencial dancístico elevado.

El trabajo de estas escuelas mostró un alto nivel técnico y una clara huella que incide en coreógrafos establecidos en la escena cubana. Es propicio reconocer que la técnica, en algunos casos, resultó más enfática que los presupuestos estéticos de las obras. La emotividad resultó ahogada por una suerte de figuraciones que no dejaron trascender con libertad el mensaje. Quizás convenga preguntarse, sin ningún tipo de extremismo que intente igualar una disciplina con otra, hasta qué punto la necesidad de una dramaturgia danzaria es pilar imprescindible a la hora de coreografiar.

Entre las piezas presentadas por los más jóvenes creadores, aparecen: **Prólogo para tercer espacio** (coreografía de Odeymis Orbe), interpretada por los alumnos de niveles elemental y medio de la Escuela Nacional de Danza Moderna y Maribel Márquez, estudiante invitada del Instituto Superior de Arte (ISA); **El color de una mujer**, homenaje a Frida Kahlo, y **Presagios** (coreografiadas por Cinthia Aguirre y Blanca Yunnué, respectivamente), a cargo del grupo Marca-Pasos, del Instituto Superior de Arte. Quizás estas obras propongan búsquedas de un lenguaje expresivo, lo que resulta válido, pero también están inmersas, en gran medida, en ese marcado tecnicismo abordado anteriormente.

El II Concurso Internacional de Ballet de La Habana, concedió distinciones a jóvenes parejas del viejo arte danzario y muchos de los allí premiados participaron en esta edición de la jornada. Con música de Drigo y coreografía de Petipa llegó **El mercader y la esclava**, interpretado por Linette González e Isamusi García, de la Escuela Nacional de Ballet, ambos Medalla de Plata y, además, premio del CNAE a la Pareja de Mayor Proyección Escénica. Los jóvenes hicieron gala de maestría y dominio técnico, vitalidad y energía, limpieza y destreza en sus ejecuciones, lo que valida los resultados mencionados. Por ese camino estuvieron presentes las parejas conformadas por Ayna Gutiérrez (Medalla de Oro) y Howard Quintero (Mención) -ambos de la Escuela Nacional de Ballet- con **Estudio y preludio**, y Annette Del-

gado (Medalla de Oro y Premio Especial del Jurado a la Mejor Técnica) con el *pas de deux* de **Don Quijote**.

Otras muestras correspondieron a: Verónica Corbea (Mención) y José Oduardo (Medalla de Oro, 3ra. categoría), de la Escuela Nacional de Ballet, con **Erótica** (coreografía de Ivette Regueiro); Rolando Sarabia (Medalla de Oro y Grand Prix), de la Escuela Elemental de Ballet Alejo Carpentier, con **Variación de Cascanueces** (coreografía de Petipa), y Giselle Carreño (Mención y Medalla de Bronce) y Christian Laverde, de la Escuela Nacional de Ballet, con **Sinatra suite** (coreografía de Twyla Tharp). Estas ejecuciones mostraron las notables posibilidades de estos jóvenes vivaces y dinámicos, quienes plasmaron en la escena sus dotes con el ímpetu que caracteriza a la juventud.

La representación juvenil no cierra con la presencia de las escuelas, sino con el colectivo infantil Así Somos y las obras **Espantapájaros, Las brujitas y Dame la mano** (coreografías de Lourdes Cajigal, quien además dirige esta agrupación integrada por niños de 5 a 11 años de edad). Este colectivo acercó a los espectadores a una parte del trabajo que la coreógrafa viene realizando con estos pequeños que poseen inquietudes danzarias.

IV

Otro aniversario igualmente coincidió con esta III Jornada: el primero de Danza Teatro Alabama, dirigido por Sergio Armand, un francés empeñado en hacer prevalecer su arte en nuestro país desde hace algunos años. Esta celebración se festejó con dos obras: **No me pidas más** (coreografía de Alexis Sanetti y el propio Armand) y **Bustos** (interpretada por su coreógrafo Mijailer Vega), y, además, con fragmentos de **Será que estamos demasiado juntos** (también coreografía de Sanetti).

Ya Alabama había presentado credenciales. Este colectivo, pese a las condiciones en que realiza su trabajo, ya avizora un caudal creativo, presto para

ocupar un lugar dentro de la danza cubana. Las obras presentadas en esta ocasión mostraron procesos de búsquedas interesantes, en cuanto al tratamiento del espacio y el uso del vestuario. La mesura emanada por ese lenguaje contenido creó una atmósfera expresiva aceptable e, incluso, agradable. Los intérpretes, generalmente, aprovecharon recursos que les aportaron un nivel comunicativo, original, aunque, en algunos casos, quedaron por debajo de las exigencias que proponía la coreografía. El mismo Sanetti -joven con pretensiones coreográficas y condiciones corporales envidiables- tiene mucho más que aportar a ese discurso del que es eje en muchas ocasiones. Condiciones posee de sobra.

Otro grupo que, a pesar de su corta edad, ha mostrado su quehacer entre nosotros es Cuerpo Armónico, bajo la dirección de Regla Salvent, ex bailarina de Danza Contemporánea de Cuba, con la que llevó a la escena obras inolvidables. **Habaneros** fue la pieza que el colectivo decidió incluir en el espectáculo las dos primeras noches, con música de Frank Fernández, interpretación de Yanirla Ruano e Israel Ortiz y coreografía de la propia Salvent. El dúo resultó expositivo y, a veces, "fugado" de la pieza de Frank, ya no con un sentido intencional, sino con una ilógica arritmia que puede entrar en contradicción con los mismos presupuestos estéticos que postulan la creación de Cuerpo Armónico.

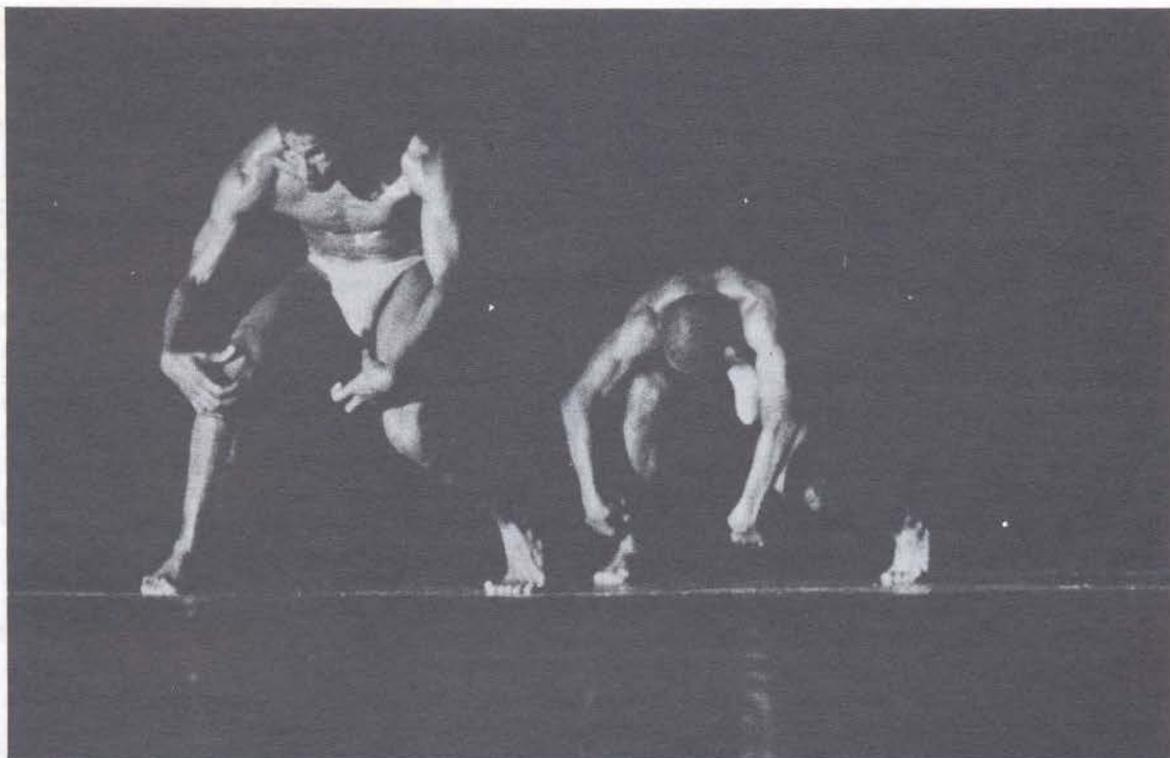
La Compañía de la Danza que lleva el nombre de su creador, Narciso Medina, trajo sello de popularidad a la misma, no sólo por el inquieto bailarín -siempre presto a brindarnos frescas y noveles piezas-, sino por el ya mencionado homenaje a **Metamorfosis**, bailada por el propio Medina y su colectivo en la inauguración. También pudimos ver **Por dentro** -coreografía de Cándido Muñoz y Lino Angel Zorrilla (Gran Premio del Concurso Danzan Dos, celebrado el pasado año en Matanzas, bajo el auspicio de Danza Espiral)-, esta vez interpretada por el propio Cándido y Ramón Ramos, y **Barriga Bestia**, estreno mundial de la norteamericana Suki John

(invitada a la Compañía de Medina), que fue interpretada por la propia coreógrafa junto a bailarines de este grupo.

Tres obras diferentes. De la primera, nada más que decir. La segunda, el Gran Premio que la respalda es lo bastante justo como para alegar algo más. Quizás la última (y no por pertenecer a la cosecha foránea) pudo contrariar a los espectadores. Suki trata de jugar con un lenguaje muy de vanguardia y encamina su trabajo hacia una encrucijada entre danza y cuadros macabros que tratan de traducir lo grotesco al estilo del arte pictórico de Goya (*Saturno devorando a sus hijos*). Tal vez esta pieza, por los niveles comunicativos que toca y la atmósfera que entreteje, no se acomodó -como las mencionadas anteriormente- a la recepción del público.

Cada uno, cada cual es una coreografía de Danza Reverso, bajo la dirección de la argentina Gabily Anadón, interpretada con lograda fuerza y vitalidad.

La primera velada no fue la mejor para Codanza, agrupación holguinera que dirige Maricel Godoy. **Sombra que no es mi sombra** sí constituyó una sombra. Con coreografía de Nelson Reyes, música de Bach y Deckandals, la pieza no satisfizo totalmente (sobre todo si recordamos que la antecedió **Metamorfosis**, bailada impecablemente por la Compañía de la Danza Narciso Medina, en noche de gala, en la que el intercambio que esta obra estableció con el público sólo fue superado por la interpretación depurada, limpia, efectista y bien engranada de Danza Espiral, de Matanzas). **Sombra...** se alargó y desorientó, y la danza, en sí, no pudo más que ahogarse en ese tempo elástico. Luego brindaron su **Metamorfosis**, y su estilo abrió una luz, para dejar claro que sus bailarines tienen preparación y capacidad interpretativas. Esto viene a consumarse en la tercera noche con **Ritual**, coreografía de la propia Godoy y música de Kitaro. La pieza brindó la riqueza y el caudal expresivo que esperaba el público seguidor de sus presentaciones en la capital. La obra provocó largas ovaciones en una sala casi llena. Maricel supo apropiarse la música que sus intérpretes



• **Metamorfosis.** Compañía de la Danza Narciso Medina.

necesitaban para brindar un ritual emotivo, partiendo de presupuestos estéticos mesurados.

V

Retazos, Fuera de Balance, el Ballet Nacional de Cuba y el Conjunto Folclórico Nacional, mostraron sus piezas en el nivel acostumbrado. Las coreografías fueron sumamente aplaudidas y dieron realce a la muestra.

Fuera de Balance presentó **Coro de iglesia, Un cuerpo, un salto y Estadio Visita**, todas con coreografía de Lesmes Grenot e interpretadas por él la segunda y junto a Irma del Valle las dos restantes. Lesmes es, sin dudas, un gran coreógrafo y un gran intérprete que integra con maestría sus obras, logrando una danza depurada y de alto vuelo.

Por ese camino está también Retazos, con la entrega de un arte depurado, en el que lo onírico, más que estética, es el

verdadero éxtasis entre la creación y la recepción de ésta. Fragmentos de **Solamente una vez**, con música de Agustín Lara, y **Pequeño vuelo**, ambas de Isabel Bustos, ocuparon un lugar especial dentro de la muestra. Pudimos disfrutar momentos gratificantes en los que los bailarines desplegaron una danza llena de imágenes a partir del movimiento, con destreza, habilidad y autenticidad.

Canteras indiscutibles de la danza cubana durante más de treinta años, el Ballet Nacional de Cuba y el Conjunto Folclórico Nacional hicieron gala de su maestría al mostrar **Majísimo**, de Jorge García, y **Baile de las canastas**, de Manolo Micler, respectivamente.

Por su parte, el Ballet Español de La Habana, el Ballet List Alfonso, Raíces Profundas, Así Somos, Centro Prodanza, el Conjunto Folclórico Juvenil Osha y la agrupación universitaria Alma Mater, vivificaron su danza dentro de sus estilos, para hacer previsible los postulados teóricos que originan la jornada: bailar todos juntos.

En las ediciones anteriores a esta III Jornada de la Danza, faltó siempre, por razones de trabajo, el Ballet de la Televisión. Pero esta vez también latió junto a los demás exponentes de la danza cubana, al igual que el elenco del cabaré Parisián del Hotel Nacional y la comparsa Los Guaracheros de Regla. Todos con sobrados méritos para compartir el escenario con los demás colectivos.

VI

La III Jornada "Los Días de la Danza" tuvo su clausura en la revista **tablas**, en una actividad en la que los participantes pudieron compartir y dialogar sobre lo sucedido durante esas noches, y otros aspectos referentes a la manifestación. Encabezado por los organizadores, bailarines y la siempre oportuna presencia del maestro Ramiro Guerra, este Encuentro con **tablas** dejó la próspera idea de que la danza cubana, a las puertas del 2000, está llena de un flujo de ideas y un dinamismo que la vivifica. ■

PARA QUE HABLE LA DANZA

Ismael S. Albelo

La danza es un lenguaje: para Alberto Dallal, "el que más directa y naturalmente se vincula al lenguaje discursivo"; para mí, el lenguaje sublime del cuerpo humano, la forma concreta con la cual el movimiento libera los signos que la palabra codifica y que sólo la danza puede significar en completa universalidad.

No obstante, mientras que esta universalidad pueda lograr su concreción lingüística y podamos entender a Preljocaj, al butho japonés y a las danzas de la India, la palabra hablada -y escrita- tiene por fuerza que venir en auxilio del lenguaje danzario. Son cada vez más los foros en los cuales, junto a los talleres y las muestras escénicas, teóricos y especialistas se reúnen para intercambiar y dar forma a conceptos danzarios, lenguajes peculiares, modos y maneras de hallar una mejor y mayor comprensión de este fenómeno que se vincula al hombre desde su génesis: LA DANZA.

Habitual es que, durante las actividades por el Día Internacional de la Danza en Cuba, se celebren encuentros teóricos que se han dado en llamar coloquios nacionales. De esta manera, en el marco de nuestra III Jornada "Los Días de la Danza", se efectuó el cuarto encuentro entre quienes aspiran hacer de esta manifestación un objeto de estudio, de análisis científico y de reflexión teórica, con el afán de perpetuar logros y enmendar deficiencias.

La galería Tina Modotti del teatro Mella de la capital acogió a un grupo de investigadores y profesionales afines al espectro danzario nacional y a algunos invitados extranjeros. Seis intervenciones del patio y dos de América Latina fue el balance cuantitativo de este IV Coloquio, superado en demasía por el resultado cualitativo del mismo.

Con el profesor Guillermo Márquez como moderador, se presentaron en las tardes del 22 al 24 de abril los trabajos de esta reunión de teóricos de la danza. "De la contradanza al casino", de la profesora Graciela Chao, jefa del Departamento de

Folclor del Instituto Superior de Arte (ISA), descubrió una línea de continuidad entre el primero y el último de nuestros bailes de salón, lo cual demostró a través de citas de importantes eruditos cubanos de los siglos XIX y XX, y segmentos prácticos para los que se valió de una pareja ejecutante.

"Sobre las pruebas de captación para la danza moderna" fue presentado por un grupo de profesoras de la Escuela Nacional de Arte (ENA), integrado por Luisa María Olivares, María Cristina Aldana e Idania Gelis. En este trabajo se analizaron los elementos psicomotores y oseomusculares que posibilitarían el ingreso cada vez más temprano de niños al estudio de esta disciplina danzaria.

Rafael Hernández, director del ballet del cabaré Parisián del Hotel Nacional de Cuba, expuso en "La danza en el cabaré cubano" el rol protagónico de esta manifestación dentro del complejo y aún no bien valorado mundo del espectáculo nocturno. Fue importante reconocer que tanto el bailarín como el creador de cabaré tienen que entrenarse y profundizar en todas las familias danzarias que se conjugan en la composición de un *show*, que además une elementos dramáticos, canto y el vestuario que convierte en ocasiones al bailarín en verdadera escultura viviente.

Ricas y polémicas fueron las exposiciones de Javier Monier, bailarín del Conjunto Folclórico Nacional, y de Jorge Luis Aguilera, profesor del ISA. El primero, en "Consideraciones sobre el folclor", esbozó lo que será su trabajo de diploma para la Licenciatura en Artes Escénicas, con el que trata de hallar un justo equilibrio entre la tradición inherente a la manifestación folclórica y los cambios que la evolución humana impone para mantenerla viva y actual. Mezcla de ritualidad y posmodernismo fue el debate que este trabajo propuso, uno de los más interesantes del coloquio.

Por su parte, Aguilera -quien imparte Filosofía y Teoría de la Danza en el ISA- trajo en "El ser de la danza" el eterno conflicto

entre la necesidad o no de esclarecer en este arte qué es y cómo beneficia el estudio teórico, aún en ciernes no sólo en Cuba sino también en el resto del mundo. Más seguros hoy que ayer de lo imprescindible de teorizar en danza, la polémica evidenció que aún queda mucho campo por explorar y muchos pies que convencer.

De Latinoamérica, Eunice Payés y Fernando Torres, de El Salvador y Perú, respectivamente, charlaron con informal desenfadado, pero con impactante rigor, de los vericuetos que debe sortear la danza en sus países. Eunice, quien junto a su compañera Fátima estudia danza moderna en Cuba, charló acerca del potencial de El Salvador para la danza en Centroamérica, de sus importantes festivales, orígenes e intentos actuales por sistematizar la enseñanza. Torres, director de Cultura del Instituto Nacional Peruano-Americano -invitado especial del Comité Organizador de "Los Días de la Danza" y del CEDEDANZA-, fue bien explícito en tanto a la necesidad de intercambio entre los pueblos del continente, e hizo votos -y planes- para lograr su pronta materialización.

El cierre del IV Coloquio Nacional de Danza estuvo a cargo de Ramiro Guerra, padre de la danza moderna en Cuba y uno de los mayores propulsores de la teoría danzaria en nuestro país y en América Latina. Pero con su verbo ágil e incisivo, Guerra sorteó el compromiso de la ponencia o el debate, y prefirió citar a jóvenes cubanos premiados en certámenes danzarios en Brasil e Italia. Allí llevó a Linet e Isanusi, de ballet, y a Alexis y Alain por danza, quienes narraron sus experiencias, dudas, reafirmaciones y proyectos, y expresaron la confianza en el desarrollo de sus vidas profesionales.

Y coloquiando terminó este cuarto encuentro, que debe proponerse, para la siguiente convocatoria, motivar una participación numéricamente superior y una mayor divulgación de estas muestras de que la danza también vive en la mente, y que no sólo habla con los pies, sino también -y mucho- con la cabeza. ■

DANZA CALLEJERA EN LA HABANA VIEJA

Guillermo Márquez



Organizado y animado por iniciativa del grupo de Danza Teatro Retazos y en especial por Isabel Bustos, su directora general, entre los días 21 y 24 de marzo se realizó, en el marco de la Habana Vieja, el Encuentro Callejero de Danza. Apoyado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), el evento fue una experiencia altamente positiva en sus propósitos y resultados.

Este encuentro callejero fue un reto para todos los creadores e intérpretes, no sólo por la aventura de la primera vez, sino también porque el hecho de salir del espacio teatral tradicional y tener que adaptarse a nuevas condiciones de trabajo generó soluciones y respuestas significativas desde el punto de vista artístico: bailar sobre piso de cemento o granito y reacondicionar el espectáculo a un espacio abierto en el que no había telón de fondo, ni luces, ni patas laterales, ni bambalinas. Un espacio en el que el frente varió de manera constante y el público se situó informal y abundantemente en cualquier sitio.

Danza callejera porque la calle fue invadida por la danza, el movimiento y el gesto. El entorno callejero -sus casas, fachadas, parques- se convirtió en el escenario escenográfico natural y

contextual, y la simultaneidad de presentaciones en locaciones diferentes provocó el constante movimiento traslativo de los espectadores de un lugar a otro, en busca de las diferentes propuestas según sus intereses.

El Convento de Santa Clara, la Casa Guayasamín, la Casa Benito Juárez, la Casa de la Obrapia, la Casa Simón Bolívar, la Casa de los Arabes y la Casa de Africa, todos museos, cedieron sus patios, pasillos, balcones, escaleras, fuentes y muros, para desarrollar el encuentro. Entre cuadros, esculturas, trajes y artesanías se danzó intensamente.

Fuera de Balance, Danza Abierta, Mimoclán, Los Pinos Nuevos y el Conjunto de Danzas Españolas Aires -del Centro ProDanza-, la Escuela Nacional de Danza Moderna, Danza Teatro Alabama, Grupo Folclórico Oriki, Conjunto Folclórico Juvenil Osha, Monse, Conjunto de Danzas Españolas Monserat, Danza Teatro Retazos, Raíces Profundas, Grupo Marca-Paso -del Instituto Superior de Arte-, Grupo Folclórico Aché lyá y la Compañía de la Danza Narciso Medina, fueron los responsables de transformar la Habana Vieja -durante cuatro noches- en sitio de fiesta, experimentación y quehacer danzario en un marco de posibilidades, nuevo y distinto, que evidenció que también es posible danzar en otra dimensión, creando y

recreando nuevos espacios en los que la comunicación y la proyección adquirieron una fuerza integradora que le confirió a los distintos lugares un ambiente muy especial.

Asimismo, hubo talleres de danza contemporánea y coreografía, impartidos por Isabel Bustos y los bailarines de Retazos. Poseedores de una forma de movimiento y un estilo compositivo muy propio, transmitieron sus experiencias a un nutrido grupo de interesados. Las conferencias sobre maquillaje e historia de la danza completaron la parte didáctica del evento.

Este I Encuentro Callejero de Danza dejó indiscutiblemente una singular huella artística en nuestro acontecer danzario: entre reposiciones, readaptaciones, improvisaciones y estrenos, entre lo lúdico y lo dramático, la historia y la imaginación se unieron para crear espacios escénicos en los que los creadores fueron incitados a encontrar soluciones novedosas a problemáticas enfrentadas por vez primera.

Con el propósito y el compromiso de realizarlo anualmente en la Habana Vieja, nuevo escenario arquitectónico, este Encuentro Callejero de Danza debe convertirse en el espacio alternativo que, en cada ocasión, nos abrirá sus puertas para bailar y soñar en él. ■

X FESTIVAL Y CONCURSO MASCARA DE CAOBA EL TEATRO

PROYECTA TODO CUANTO SOMOS

Jorge Luis Torres

En la práctica artística contemporánea, el término *teatro* debe ser revisado periódicamente.

La escena actual, con su pluralidad de estilos y tendencias, se propone encontrar caminos de resistencia que permitan precisar y/o diferenciar cuándo estamos en presencia de un espectáculo o de una puesta en escena inteligente.

El problema es paradójico. Ambos enfoques -espectáculo y puesta en escena- tienen en común su finalidad e intencionalidad propias: la recepción del público. Sin embargo, al profundizar en este fenómeno, logramos constatar y atestiguar que es imposible sustraernos, desentendernos, de una relación particular, determinante y consustancial al término *teatro*: se trata de hacer que correspondan operativamente los conceptos de texto y escena.

¿Cómo idear, pensar, concebir un teatro que se nos presenta desnudo de presupuestos y despreocupado de nociones esenciales que permitan generar teatralizaciones sólidas y estables?

Si el teatro se entiende sólo en la perspectiva de su alzada, todo cuanto en él habita -no vive- corre el riesgo de la pulverización. Un teatro condicionado por la ausencia de invención e ideación poética, encuentra con mayor celeridad sus fronteras, periferias y finales propios.

Este análisis constituye, quizás, un primer acercamiento valorativo al X Festival y Concurso Máscara de Caoba, celebrado, como es habitual, en Santiago de Cuba.

El encuentro -carente de equilibrio en su formato y de organicidad en su convoca-

toria- puso de relieve que en esa ciudad el quehacer teatral se distorsiona y desarticula debido a la insuficiente cohesión de sus hacedores y a la deficiente práctica de un arte que nos impone siempre una poderosa razón para perdurar.

El teatro requiere de relaciones diversas que promuevan la constante puesta en espacio y acción de tipologías y modalidades de creación que, en su interpelación, se vuelven actuantes y, por añadidura, mostrables.

Un festival, al margen de su naturaleza, se proyecta desde propósitos que hacen ostensibles su realización. Si nos tropezamos con productos culturales incongruentes, desproporcionados e improvisados, ¿por qué y para qué efectuar un concurso que presupone la improcedencia de su factura y el contrasentido de su competición?

Las muestras presentadas en este X Festival y Concurso Máscara de Caoba, sobresalieron por su disparidad estilística y su apartamiento -realidad que nos conmina y alarma- de una búsqueda formal y conceptual que, con insistente estabilidad, sintetiza la vida cultural de nuestros colectivos teatrales. Pero no se debe enjuiciar con ojos compasivos lo acontecido durante el encuentro; no debemos ignorar una verdad que, sin esperarlo, precipitó nuestro diagnóstico: ¿cómo aceptar y participar de la desorientación y el desorden?

Todos fuimos testigos de un evento agobiado por la disgregación de objetivos y la abundancia de proyecciones indemostrables y absurdas. No se construyó una dramaturgia que sustentara la desnudez de significados que singulari-

zó lo acontecido, ni se pensó cómo defender la endeblez que signó al concurso.

Sólo dos espectáculos, **Papobo**, del Guiñol Santiago -dirigido por Rafael Meléndez- y **La dársena**, del Calibán Teatro -puesta en escena de Marcial Lorenzo Escudero-, lograron alcanzar niveles de calidad, que contrastaron notablemente con los otros espectáculos de la competencia. Por otra parte, si tangible era la pobre calidad de las propuestas escénicas, ¿resultaba necesario insistir en establecer diariamente el Encuentro con la Crítica?

La escena santiaguera se encuentra en una franca depresión. ¿Dónde está la historia de un territorio que hizo del teatro un referente de incontrovertible obligatoriedad para la creación escénica de la nación?

En primerísima instancia, compete a los santiagueros revisar o refrendar su escena, hacerla correspondiente en tanto la habiten textos que redimensionen sus cualidades, conceptualizaciones y traslaciones características.

Se trata de reconquistar, rehacer aquello que permanece latente y que sólo se confirma a través de un pensamiento cultural atento a la vitalidad y autenticidad de prácticas artísticas que en la escena se vuelven operantes, actuantes, cuando encuentran relaciones preceptivas que formalizan, sin reservas, la articulación natural de significados que le comunican al público que el teatro, más allá de sus previsiones y sospechas, proyecta todo cuanto somos. ■

A PROPOSITO DE UNA CRITICA

Razones del Festival de Teatro de La Habana

Eberto García Abreu

Tengo ante mí el artículo "VII Festival de Teatro. Máscaras sin rostro en la escena cubana", de Omar Valiño Cedré, publicado en *El Caimán Barbudo* (no. 276, diciembre de 1995).

Las reflexiones que a continuación quisiera compartir con los lectores tienen como objetivo realizar una serie de precisiones, correcciones y aclaraciones necesarias en torno a los juicios que el autor, desde su posición particular, ofrece sobre una de las ediciones más abarcadora y compleja que ha tenido el Festival de Teatro de La Habana, la celebrada desde el 22 de septiembre hasta el 1ro. de octubre de 1995.

Coincidiendo con Valiño, la edición de 1993 representó "en aquella encrucijada económica, social y psicológica" un ejemplo "de inteligencia política de brindar el Festival como espacio de reconocimiento para todos los teatristas que habían persistido en su labor".¹ Puedo afirmar también que hacer el Festival constituyó un acto de compromiso creativo, responsabilidad social y solidaridad humana entre TODOS los hacedores del evento: artistas, técnicos, especialistas, críticos, promotores, periodistas y, por supuesto, el público.

En el breve lapso de dos años, las condiciones económicas que rigen nuestra actividad social en todos sus órdenes, si bien han demostrado signos de

recuperación en algunos aspectos, aún no han logrado transformarse suficientemente, dados los niveles de afectación material que todos padecemos. No deben obviarse, por tanto, las bases sobre las que descansa la práctica cotidiana de nuestros artistas en su persistente labor. Vale decir que esta crisis se manifiesta de muy diversas formas, especialmente en la carencia de locales para sedes de ensayos y presentaciones permanentes de varios colectivos.

Cuando convocamos al Festival de 1993, numerosas soluciones fueron sugeridas y asumidas por los propios creadores. La épica de estos tiempos, aunque pueda parecer altisonante decirlo, está marcada por incontables gestos anónimos que impulsan la lucha diaria de los teatristas por hacer y defender sus imágenes. Los valores y referentes de calidad se transforman en medio de los avatares históricos precisos en los que se inscribe la práctica creadora. La nuestra, querámoslo o no, aún se encuentra en medio de una peculiar "encrucijada económica, social y psicológica" que no difiere, esencialmente, del acontecer de los últimos años. En todo caso, ahora estamos constatando los resultados de las múltiples variantes aplicadas por los creadores para superar o eludir las carencias.

Como en tiempos anteriores, los teatristas han convertido sus metáforas en espacio de resistencia cultural ante las contingencias. Las imágenes teatrales han estimulado el diálogo y desencadenado la polémica, y el teatro, a pesar

de todo, se ha mantenido como protagonista de un período especial de nuestra historia cultural. Junto a los consagrados, han surgido nuevos grupos que están en plena fase de gestación, evidente a través de los tanteos, las desorientaciones, pero también de las certezas compartidas.

Abrir, integralmente, los horizontes y las opciones reales para este rostro plural y contradictorio del teatro nuestro, en medio de las actuales circunstancias, supone, de igual modo, el reajuste de nuestros patrones valorativos de acuerdo con la dinámica de los procesos de creación que, hoy por hoy, fundamentan el carácter heterogéneo del teatro cubano.

Teniendo en cuenta estos referentes -de los que sólo enuncio elementos primarios, pues demandan un espacio específico que no es éste- y valorando numerosos estudios sobre el quehacer contemporáneo en el teatro cubano, debo señalar que el trazado del Festival de Teatro de La Habana, en sus últimas ediciones, no ha partido precisamente de cero, como lo hace Valiño en su artículo, sino que ha intentado reflejar la realidad teatral.

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas auspicia un evento destinado a la presentación de todas las expresiones escénicas que han demostrado calidad y eficacia cultural, y que, naturalmente, poseen distintos niveles de elaboración y desarrollo artístico. La confrontación y el intercambio, desde los escenarios y a través de las instancias

¹ Todas las palabras entrecomilladas pertenecen al citado artículo de Omar Valiño.

de reflexión que se crean durante el evento, constituyen una de las metas primordiales de cada convocatoria, las cuales se modelan y ajustan, según las características de cada edición.

Existen diversos modelos de festivales, e incluso, cuando analizamos la trayectoria seguida por el Festival de Teatro de La Habana, desde su surgimiento en 1980 hasta su séptima edición, se verifican notables transformaciones que responden a las particulares condiciones de la producción artística en los períodos correspondientes. Teniendo presente que el volumen y la diversidad de propuestas artísticas han crecido y asumiendo la coyuntura histórica en la que hacemos ahora el Festival, se puede comprender nuestro criterio de articular el evento como una amplia muestra representativa en la que hallan espacios las múltiples variantes que ofrecen nuestros creadores, sin priorizar una u otra expresión, pero insistiendo siempre en las ofertas teatrales y danzarias que se destacan por su calidad artística dentro de un amplio margen de proposiciones formales y estilísticas.

Durante el evento, nos proponemos intensificar la gestión promocional, el intercambio y la confrontación de los creadores y el público a través de las diferentes modalidades en que hoy en día nuestra práctica cotidiana establece el nexo con sus espectadores. El acercamiento a distintos sectores de la población, la apertura de escenarios y nuevas plazas para las representaciones teatrales, la traslación del Festival hacia distintos sitios de la ciudad y la convocatoria a organismos e instituciones sociales que amparan el desarrollo del evento, son razones y ejemplos de la fundamentación estructural del mismo.

Las dimensiones alcanzadas, durante la última edición, no constituyen una arbitraria acción por engrandecer las cifras. Como se ha explicado, numerosas instituciones culturales, organizaciones y organismos no gubernamentales, vinculados habitualmente al teatro, al auspiciar y colaborar de manera directa con el Festival, generan sus propias propuestas, tanto en el orden de los espectáculos como en los eventos es-

peciales. Tales proposiciones hallaron el consenso necesario para integrar el programa general.

De igual modo, se procedió a seleccionar la muestra cubana. En abril, un grupo de especialistas realizó una visita de trabajo a todas las provincias, excepto a Cienfuegos. Durante el recorrido, se analizaron las propuestas realizadas por cada CPAE y luego se decidieron conjuntamente los diecinueve grupos de todas las manifestaciones de las artes escénicas que representarían a once provincias, unidos a los colectivos seleccionados de Ciudad de La Habana. Todas las propuestas y el diseño general del evento fueron consultados sistemáticamente con el grupo de expertos del CNAE, quienes los aprobaron, y se ejerció de forma colectiva un criterio jerarquizador a partir de los referentes con que habitualmente trabajamos.

Este proceso ofreció la posibilidad de seleccionar una muestra amplia, heterogénea y representativa de todo lo que hemos podido hacer y que reflejase proporcionalmente los registros distintos de nuestra actividad creadora actual, incluyendo el teatro dramático, el teatro para niños, el teatro lírico y musical, el teatro de calle, la pantomima, el teatro de títeres, la danza y el humor.

Razones de orden técnico, complejidad de los espectáculos y niveles de calidad condicionaron la selección de los espacios para las presentaciones. Sin lugar a dudas, ésta fue una de las tareas más difíciles de resolver durante la organización del programa. Como en otras ocasiones, contamos aquí con el apoyo, la gestión y la disposición de técnicos y artistas. Con ellos se discutió cada espectáculo. Lamentablemente, no pudimos hallar todas las soluciones ideales en correspondencia con nuestros intereses y varios espectáculos cubanos tuvieron que ajustar sus requerimientos a las posibilidades técnicas de los espacios seleccionados y a las opciones de la programación. La alternativa de quedar fuera del programa, de manera general, fue desestimada. Necesariamente tuvimos que activar varios espacios para acoger a la totalidad de los espectáculos participantes. Por ello, volvimos

a la sala Antonio Maceo y a la Sala Universal de las FAR, sedes tradicionales del Festival y del trabajo de diferentes agrupaciones que, con regularidad, se presentan en las mismas, como ocurrió durante el evento.

Gracias al esfuerzo de los técnicos y artistas, los reajustes de espacios y las soluciones a las demandas técnicas de los espectáculos se realizaron con fluidez y operatividad. Por ello, a pesar de las contrariedades y los imprevistos, un número reducido de presentaciones sufrió inevitables cambios sin desvirtuar la generalidad del programa, y se hicieron, justamente, para afectar lo menos posible las funciones para los espectadores.

Muy importante sería para nosotros, los que con gusto y voluntad asumimos la posibilidad de estar "implicados" en este evento, que trabajos como el de Valiño abordan "de una vez", y durante todo el tiempo necesario, aquellos espectáculos que no son merecedores de participar en una confrontación como el Festival. En este sentido, la labor de los críticos, en sus innumerables variantes, puede ser muy útil, precisamente, porque pueden actuar como complemento y referencia necesarios en el trabajo promocional de nuestras agrupaciones. Vale señalar, para información del crítico, que el CNAE desarrolla un tratamiento diferenciado para cada grupo; no todos reciben igual atención en términos promocionales y ello es la expresión de reconocimiento "en primerísimo orden, al compromiso, al rigor, a los resultados y a la calidad del trabajo de cada uno". Ejemplos palpables de esta labor diferenciada en términos promocionales, tanto en el orden nacional como internacional, lo constituyen entre otras, las siguientes acciones: la selección para integrar el catálogo de las artes escénicas, los encuentros con la prensa, la revitalización del trabajo con las organizaciones no gubernamentales (como la ASSITEJ, el ITI, la AICT) y la incorporación al ISPA (Sociedad Internacional de las Artes Escénicas), a la Red Latinoamericana de Productores de Arte Contemporáneo y al Comité Ejecutivo de la Coordinadora de Festivales Internacionales. A partir de las

gestiones correspondientes con cada una de estas instituciones y organizaciones, hemos realizado acciones muy importantes en la colocación de nuestros grupos en giras y eventos internacionales, así como en el acercamiento a nuestro país de promotores, empresarios y directores de festivales que difunden y conocen directamente la obra de los artistas cubanos.

No porque esté en el evento la mayoría de las obras presentadas en el último período, el Festival se convierte en un "almacén". Las propuestas más interesantes y de mayor relevancia artística encuentran su propio reconocimiento y valoración justa. Hacia éstas se dirigen numerosas miradas que resaltan su presencia en el cónclave. Como es lógico, diez días no son suficientes para poder ver **CIENTO SESENTA Y NUEVE** obras en **DOSCIENTAS SETENTA Y TRES** funciones teatrales, en **TREINTA Y OCHO** locaciones. Ante una oferta tan abarcadora, se impone por parte del espectador, entre ellos el crítico, una selección inevitable, asumiendo de esta forma la dinámica propia del Festival. Nuestro compromiso está en seleccionar y promover la creación y estimular la movilización de los espectadores hacia las diversas opciones que el teatro ofrece. A otros también les corresponde, como parte del proceso, la valoración y decantación crítica, constructiva, oportuna, sistemática e integral de los fenómenos vinculados a la escena.

Antes expliqué el procedimiento seguido al diseñar el programa general del Festival de Teatro de La Habana. Los eventos especiales-sin dudas, numerosos y abarcadores- fueron concebidos de común acuerdo con distintos organismos e instituciones coauspiciadores del Festival. La pluralidad de formulaciones teatrales y escénicas que nos rodean, halló su correspondiente instancia de reflexión teórica y práctica en el caso particular de los talleres desarrollados. Las convocatorias lanzadas previamente demostraron la amplia demanda de cada evento al agotarse las matrículas previstas. Teatristas de todo el país, estudiantes, especialistas y otros sectores del público, recibieron oportunamente las convocatorias y acudieron de manera diferenciada a los encuentros. Justamente por ello, no creo que exista "el sector del público indicado"; cada acto genera sus propios especta-

dores. También se trata aquí, dadas las diversas ofertas, de la necesaria selección para hacer valer la voluntad y las posibilidades de participar en lo que a cada quien le resultara de mayor interés: bien en las conferencias de Nicola Savaresse (ofrecidas lamentablemente en un reducido margen de tiempo, dados sus compromisos profesionales), en la lectura del nuevo texto de un autor, en los coloquios o recorriendo La Habana de Lorca, para revivir sus recuerdos y el alcance de sus obras presentes en la muestra.

Continuamente llegan a nosotros solicitudes de colegas de todo el mundo para asistir al Festival de Teatro de La Habana. Tan diversas como nuestras propias opciones, son las demandas. Luego del análisis particular de cada una, enviamos las invitaciones correspondientes por diferentes vías. Al seleccionar, del conjunto de propuestas, la muestra internacional, nuestro propósito central es buscar las expresiones equivalentes con nuestro panorama escénico, procurando también la diversidad de líneas creativas y potenciando el intercambio de experiencias entre los creadores y el público. Sería injusto desconocer que el peso fundamental de las proposiciones que recibe el Comité Organizador, recae en manos de los propios teatristas cubanos y son ellos, precisamente, nuestros mejores emisarios, pues, como una prolongación de su trabajo artístico en el exterior, ofrecen el espacio de su Festival a sus amigos de otras regiones. En este sentido, los ejemplos van desde las sugerencias hechas por creadores como Miriam Lezcano, Alberto Pedro, Michaelis Cue, Flora Lauten, Nelda Castillo, Carlos Celdrán, Esther Cardoso, Armando Morales, Xiomara Palacio, Gerardo Fullea León, Roberto Blanco, Raquel Revuelta, Nieves Laferté, Eugenio Hernández Espinosa, Raúl Martín, José Antonio Rodríguez, Paula Ali, Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Julio Cordero, Virulo, Rigoberto Espinosa, Magaly Muguercia, Joel Angelino, Frank Aguilera, María de los Angeles Rodríguez, Pedro Morales, Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares y hasta el propio Omar Valiño.

Evidentemente, los problemas presupuestarios nos afectan a todos de formas muy diversas. La manera en que cada agrupación logra el financiamiento para llegar a Cuba, es verdaderamente

muy particular. Nuestras gestiones en este sentido pueden ser muy limitadas. Los grupos interesados en asistir consiguen por sí mismos sus medios, los cuales no siempre se resuelven de manera oportuna. Nuestras invitaciones se envían con suficiente tiempo, pero eso no basta para que agrupaciones de larga y reconocida trayectoria logren los recursos necesarios. Muchos de estos prestigiosos grupos con los que mantenemos contactos, sobreviven en difíciles condiciones. Otros, en cambio, dadas sus acciones empresariales y sus compromisos de programación, posponen la invitación hasta circunstancias más favorables para ellos. La observación detenida sobre la gestión cultural y económica que deben realizar las agrupaciones teatrales en diferentes países y particularmente en América Latina, puede ofrecer mejores elementos de juicios para comprender los difíciles obstáculos que deben vencer aquellos que, a pesar de todo, deciden acompañarnos, cargados de nuevas esperanzas y prefigurando el rostro futuro del teatro en esta parte del mundo, con espectáculos de distintos estilos y concepciones artísticas, que evidencian no sólo el rigor del trabajo creador, sino la dignidad de los resultados que pudimos ver en varios sitios de La Habana.

En su trabajo, Valiño dice que el Festival no logra ser la "cima", entre otras razones, por "la incoherencia reiteradamente apuntada por la crítica de ese 'sistema' y la falta de complementariedad entre los Festivales de Camagüey y La Habana". Al hablar del "sistema" se refiere al conjunto de eventos y festivales que organizan las diferentes instituciones del Consejo, tanto a nivel nacional como en las provincias. Vale señalar que la "incoherencia reiteradamente apuntada por la crítica" constituye una frase demasiado pretenciosa. ¿Acaso los dos trabajos hechos por él funcionan como reflejo del consenso general de la crítica? ¿Qué elementos concretos del sistema de eventos se tienen en cuenta aquí para ofrecer semejantes impresiones? Creo haber expuesto con claridad

2 Me refiero a los trabajos "Teatro en crisis al borde del futuro", de Omar Valiño, publicado en *Revolución y Cultura*, no. 4, 1994, y "El espacio de la memoria, desconocida", en coautoría con Pedro Morales, en *La Gaceta de Cuba*, no. 5, 1995.

en estas cuartillas cuál ha sido el perfil fundamental del Festival de Teatro de La Habana en sus últimas celebraciones. El Festival de Teatro de Camagüey tiene identidad y funciones propias, dirigidas fundamentalmente a la confrontación nacional organizada en torno a la muestra-concurso que caracteriza el evento. El encuentro camagüeyano ha tenido también su particular evolución en los últimos años.

Desde 1992, los especialistas, el grupo de expertos y las instituciones patrocinadoras de los distintos eventos, comenzamos a estudiar la coordinación general de este sistema. Durante el V Festival de Teatro de Camagüey (junio de 1994) realizamos un encuentro con los representantes de los Consejos Provinciales y, desde entonces hasta el presente, hemos articulado coherentemente las funciones y las interacciones de cada evento, para procurar su diversidad y la apertura de nuevas opciones promocionales a la creación escénica. Precisamente, por esas razones, hemos decidido la alternancia temporal entre ellos. ¿Un año es demasiado tiempo entre el Festival de La Habana y el de Camagüey? Del mismo modo en que abril está dedicado a los eventos de danza, los meses de marzo, septiembre y octubre pertenecen al teatro, fundamentalmente. El ritmo y el nivel de la producción artística y el comportamiento de la infraestructura material son las bases principales de este sistema, el cual atiende también los reclamos internacionales, en tanto numerosos colectivos y personalidades extranjeras muestran, con asiduidad, sus intereses de participar en nuestros festivales. El primer año de trabajo con el nuevo sistema fue 1995. El perfeccionamiento progresivo y el ajuste necesario están en marcha como elemento consustancial a nuestra labor cotidiana. El hecho de organizarnos de esta forma ha facilitado la colocación de varios colectivos y espectáculos en diferentes festivales internacionales, a partir del establecimiento de relaciones de trabajo y el intercambio regular con sus comités organizadores. Asimismo, el sistema permite que trabajemos de manera simultánea profundizando en la definición de un discurso propio en cada uno y la traslación y el intercambio de los mejores espectáculos presentados en sus ediciones específicas.

Los escenarios y los teatrístas cubanos, así como su público, siguen gozando de alto prestigio y del reconocimiento de numerosos creadores en Iberoamérica y en otras regiones. Nuestras relaciones sistemáticas con los grupos relevantes y con las personalidades de nuestro continente no se han disuelto. Por diversos medios, expresan su persistente solidaridad y muchos acuden a nuestras citas, como fue el honroso caso de nuestro querido Atahualpa del Cioppo, quien encontró en Cuba su muerte absurda, rodeado de atenciones médicas, el cariño y el apoyo emocional de sus propios colegas cubanos a los que amó entrañablemente. Usar su nombre para ilustrar una idea tan "festinada" y superficial no revela otra cosa que una evidente falta de sensibilidad y de conocimiento sobre un asunto tan delicado, sobre el cual, con sospechas y especulaciones, no debe pronunciarse nadie, en particular, cuando las informaciones reales, si se buscan, están al alcance de la mano.

Frente a señalamientos categóricos como los que indican que las "contradicciones" y los "fracasos" del Festival de Teatro de La Habana "se deben en primer lugar a la falta de participación real del movimiento teatral cubano en los objetivos y diseños del evento, reflejo de la ausencia de decisión propia sobre los destinos de sí mismo", luego de superar el vacío, me pregunto: ¿Qué quiere decir el crítico? ¿Quiénes integran el movimiento teatral, según sus puntos de vista? Los creadores que con frecuencia acudieron a nuestras consultas, valoraron y sugirieron aspectos esenciales del programa, modelaron los eventos especiales, discutieron y aprobaron la selección de los espectáculos y la programación general; esos artistas, que trajeron sus propuestas del exterior e hicieron posible el Festival; ellos, que todos los días persisten en su labor, ¿a qué movimiento teatral pertenecen? Si, al decidir sus propias estrategias creadoras, articulan nuestro panorama escénico y su proyección hacia la praxis social, definiendo desde ahí las condicionantes del trabajo de todas sus instituciones, ¿cómo entender su "ausencia de decisión propia sobre los destinos de sí mismo"? Nunca, como ahora, las decisiones y el trazado de la política de desarrollo de las artes escénicas en nuestro país, han sido el resultado ex-

plicito del diálogo y la interacción entre los diferentes y complejos factores que rigen la vida cotidiana de nuestro movimiento teatral.

Si el afán de confundir las cosas no oscureciera las verdaderas razones, esa reflexión sobre el Festival no sólo hubiera profundizado en los desaciertos y en la sugerencia de proposiciones coherentes con la concepción general del evento dentro de su contexto preciso, sino también, al buscar la información real y objetiva, arrojaría luz sobre las distancias entre el Hotel Riviera, donde recibimos a "nuestros dignos invitados", la Escuela "Salvador Allende" y los numerosos hogares habaneros de los teatrístas, que dan razones a nuestras acciones. Aún más, valoraría el crítico, con mayor justicia y respeto, la ausencia de colectivos fundamentales como Buendía, Teatro a Cuestas, Danza Abierta y Galiano 108, los que, como expresión de sus decisiones propias, asumieron diversos compromisos internacionales, en muchos casos derivados de su presencia en la edición anterior del Festival. Comprendería también el alcance de estas ausencias, si hubiese conocido los mensajes de aliento que antes de salir o desde el exterior, estos artistas nos hicieron llegar previamente al inicio del evento.

La máscara se convertirá en el rostro, o es ya el rostro de los que pretenden, desde la acera de enfrente, jugar el rol de conciencia crítica única que se ubica al margen de la realidad del teatro y de sus artistas. Para los que estamos IMPLICADOS en este y en todos los aspectos de la vida teatral con rigor, honestidad y limpieza, no existen acertijos ante los que tengamos que preocuparnos o temer, pues, con acertijos, no se emprende el diálogo, la comprensión y la voluntad de acción común que tanto necesita hoy este país para seguir adelante, es decir, hacia el futuro. Sobre todo, porque en este Festival las máscaras sí tenían rostros definidos, los de los hombres que las usaron en cada representación para reafirmar que, a pesar de las adversidades, *en teatro como en todo podemos crear en Cuba.* ■

Irene Sadowska Secretaria General Adjunta AICT

XV FESTIVAL DE TEATRO

Intercambios cubano-españoles*

El Festival bienal de La Habana es el encuentro más importante de intercambio y confrontación de la escena cubana con las variadas expresiones y corrientes teatrales procedentes de distintas regiones del mundo.

Organizar un Festival tan amplio, gestionar su programación, tan densa y extensa, en multitud de lugares de La Habana, intentar imprimirle diversas líneas temáticas, es una proeza en el contexto económico cubano. Hay que rendir homenaje a sus organizadores, Lecsy Tejeda del Prado, su presidenta, y Eberto García Abreu, su director, y a su equipo, quienes han garantizado, con todo éxito, el funcionamiento de este gran foro artístico.

Vitrina del teatro cubano -de los noventa espectáculos propuestos, más de sesenta eran producciones cubanas-, la decimoquinta edición del Festival ha acogido numerosas creaciones de América Latina: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Nicaragua, Perú, República Dominicana, Venezuela y también de los Estados Unidos, Suecia, Rusia, así como alrededor de quince espectáculos de España, país invitado de honor del evento.

Abierto a la diversidad de las formas teatrales, desde el teatro dramático, teatro lírico, musical, teatro para niños, marionetas, pantomima, teatro-danza, danza contemporánea, hasta el teatro de calle, el Festival ha reservado un lugar muy importante a la reflexión teórica en el marco de numerosos coloquios, encuentros, reuniones profesionales y talleres.

Entre los acontecimientos especiales, el coloquio organizado por el Centro

Cubano de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales (AICT) y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), centrado en el tema: "La dramaturgia en la escena cubana de los 90", ha permitido distinguir, a través de las exposiciones de especialistas, investigadores, críticos, autores dramáticos y prácticos de la escena -entre ellos, Vivian Martínez Tabares, Omar Valiño, Roxana Pineda, Pedro Morales, Alfredo Ramos, Irene Sadowska Guillon-, algunas líneas de fuerza que caracterizan la escritura dramática cubana de los últimos años. Los aspectos principales que se han destacado son: la recontextualización de las estrategias del teatro del absurdo, la apropiación de las nociones posmodernistas, la metáfora, la parábola, la visión paródica, la interpretación intertextual y las exploraciones interculturales. Algunos participantes han examinado las relaciones entre la escritura dramática y escénica de hoy en día, analizando algunos fenómenos específicos como la integración de la dramaturgia en la danza contemporánea y la transposición del ritual en la estructura dramática.

En el marco de los intercambios cubano-españoles, el Encuentro de Directores de Escena, organizado por ADE de Madrid y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) de Cuba, con el tema "La puesta en escena frente al reto de los nuevos tiempos", ha sido un momento duro de confrontación de experiencias y de reflexión común de los teóricos y de los creadores españoles y cubanos, sobre las perspectivas y las apuestas futuras de la práctica escénica, y en particular de la puesta en escena. Durante estos encuentros -centrados

en los temas siguientes: "La condición del director de escena en el teatro contemporáneo", "La formación del director de escena", "El lugar del teatro en la sociedad del futuro"-, los participantes, entre ellos, Miriam Lezcano, Abelardo Estorino, Jorge Ferrera, Carlos Pérez Peña y Armando Morales, por Cuba, y Juan Antonio Hormigón, Josep Montanyes, María Ruiz, Emilio Hernández, Jaime Melendres, Manuel Guede, Joan Abellán y Guillermo Heras, por España, han expuesto la situación de la práctica y de la enseñanza de la puesta en escena en los dos países y se han preguntado por la función de la representación teatral, su relación con el público y su poder, en la sociedad actual y en la del futuro.

Un aspecto importante, el acceso al teatro para todos los públicos sin exclusión, ha sido planteado en la sesión sobre "El teatro y las minusvalías", centrada particularmente en la experiencia del teatro para ciegos y débiles visuales, y organizada en colaboración con la ONCE.

Varias intervenciones han dado lugar a intercambios animados y a veces a vivas polémicas, con un público muy numeroso de profesionales: prácticos, críticos y alumnos de las escuelas de teatro.

Los encuentros de los directores se clausuraron en presencia de la ministra de Cultura de España, Carmen Alborch, y de personalidades oficiales cubanas, y con la presentación de números espe-

ciales de las revistas *ADE*, consagrada al teatro cubano, y *tablas*, dedicada al teatro español.

De entre los demás encuentros propuestos por el Festival, destacaremos el Encuentro de Investigadores y Creadores, organizado por el Centro Cubano del ITI en torno al tema "Identidad y otredad en la cultura y el teatro contemporáneos"; los encuentros-talleres del Odin Teatret y un programa de talleres, coloquios y espectáculos, titulado "Teatro de calle: un espacio para conquistar", organizado por la Casa de las Américas, en colaboración con el Teatro Taller de Colombia.

La renovación del teatro de calle hoy plantea las preguntas urgentes sobre su función social, la reconquista del espacio urbano y sus relaciones con las formas y técnicas tradicionales del teatro y las nuevas tecnologías integradas por el espectáculo.

El programa incluía varios espectáculos de teatro de calle. Por ejemplo: **Popón el brujo y el sueño de Tisquesusa**, del Teatro Taller de Colombia; **De la extraña y anacrónica aventura de don Quijote en una insula del Caribe**, del Grupo Mirón; **Pasacalle**, del Teatro de los Elementos; **Los Juglares de Fondelli**, del Teatro Pálpito, y **Cuentos cubanos**, del grupo Tropatrappo, todos de Cuba.

Finalmente, entre los acontecimientos del Festival hay que señalar también la presentación del no. 100 de la excelente revista cubana *Conjunto* y varias exposiciones dedicadas al teatro cubano, como la magnífica muestra de fotografía de Lessy Montes de Oca.

España, ya lo hemos dicho, era invitada de honor, y el autor hispano más celebrado en el Festival de La Habana fue Federico García Lorca. Se representaron unas diez obras suyas, tanto por compañías cubanas como por extranjeras, en versiones fieles a veces, y otras libremente inspiradas o incluso muy extravagantes.

La extravagancia y la vulgaridad llegaron al extremo en el tratamiento que el grupo

El Público, muy conocido y considerado en Cuba como uno de los líderes de la creación contemporánea, infligió a la obra de Lorca **El público**. Carlos Díaz, director de escena y del grupo, maltrata un texto ya difícil y complejo, y se ensaña en complicarlo aún más inscribiendo inútilmente intertextos de otras obras de Lorca. Finalmente la interpretación exhibicionista y pretenciosa que impone a los actores termina por hacerlo totalmente incomprensible. Nos encontramos frente a una amalgama de referencias desordenadas, donde el teatro de marionetas y los grandes aires de ópera rayan con la sevillana y el *Ave María*. Para acabar de arreglarlo, Carlos Díaz añade un poco de *rock* y de *corrida*, un personaje disfrazado de torero que ejecuta sus capeas. El vestuario también tenía algo del travestismo y de circo: redingotes, tricomio, ropa de futbolista americano, falditas para los hombres, botas altas y plumas en la cabeza del caballo, etc., sin olvidar la desnudez total sobrepasada con complacencia y vulgaridad. En resumen, a través de la imagen de una España folclórica, de mal gusto, Carlos Díaz nos impuso un homenaje a la homosexualidad, de su propia cosecha, que nada tiene que ver con el universo de Lorca.

Algunas puestas en escena de las obras de Lorca, entre ellas **La casa de Bernarda Alba**, por José Armando Celaya; **Bodas de sangre** y **La zapatera prodigiosa**, realizadas por Bertha Martínez (Cuba) en un espíritu realista y convencional, si bien no aportaron ninguna nueva luz ni originalidad a las mismas, tuvieron al menos el mérito de no pervertirlas ni reventarlas.

Entre los espectáculos presentados por España, **La tuerta suerte de Perico Galápagos**, de Jorge Márquez, puesta en escena por Juan Margallo, sólo convenció parcialmente. Márquez obtuvo el premio de la SGAE por esta obra. Es una tragicomedia de la fatalidad de la condición humana, que parte de la relación con los padres de un niño frustrado de afecto, que termina por vengarse. La historia convoca una doble dimensión real y/o mental, el teatro de la conciencia. Sin embargo, la obra adolece de lentitudes, efectos y discursos repe-

titivos, de forma que el conflicto, iniciado con una fuerza que recordaba la crueldad del absurdo de Ionesco, se diluye y se agota para tomar forma de drama burgués, de una mala parodia de *Hamlet*, salpicada de psicoanálisis. Ni la puesta en escena de Juan Margallo, que prodigó algunas afortunadas ocurrencias y efectos escénicos, ni el interesante decorado de Rafael Garrigo, que jugaba con la dimensión simbólica de algunos elementos y objetos, servidos magistralmente por una iluminación que fragmentaba la escena, ni siquiera los actores -entre ellos, José Pedro Carrión (el Hijo), Lita Claver (la Madre), Mario Vedoya (el Padre) y José Luis Serrano (el Médico), muy buenos, quienes se esforzaron por dar a la obra un contenido que no tiene-, consiguieron sacarnos de un mórbido tedio.

Una problemática similar, la del infierno familiar y sus rituales, inspiró la obra de Christopher Durang **El matrimonio de Bette y Boo**, presentada por el grupo venezolano Actoral 80 y dirigida por Héctor Rodríguez Manrique. Esta puesta en escena inventiva, limitada en recursos, que organiza el enlace de las secuencias y de los movimientos de los personajes en modo coreográfico, que utiliza las intervenciones de la danza, la música, el canto en una estética de cabaré, que cultiva lo cómico y lo grotesco de las situaciones y las relaciones entre los personajes, no supo evitar, sin embargo, cierto exceso caricaturesco. El argumento, algo esquemático, de la obra invita a ello, mostrando a dos recién casados y a sus atrasadas familias a través de todos los acontecimientos de sus vidas conyugales, desde el nacimiento de los niños hasta la muerte de la esposa, y sus recorridos con la tela de fondo de los clichés de la vida familiar: fiestas rituales, escenas de pareja, zonas de supersticiones, de vergüenzas y prohibiciones transgredidas. Una problemática grave que merecería un tratamiento más cabal, menos superficial. La risa no siempre es catarsis y a veces sólo sirve para evacuar contenidos molestos al menor coste.

Del conjunto de las producciones cubanas propuestas en el Festival, ya se trate de creaciones colectivas de las compa-

extraer algunos temas recurrentes que parecen atormentar al teatro cubano actual: una presencia fuertemente afirmada, a veces con exceso, de la problemática homosexual (parece que la libertad en este campo es relativamente reciente), la inspiración, sobre todo en las creaciones colectivas, en los orígenes culturales afrocubanos, y, finalmente, la reivindicación de la justicia social y el derecho del individuo al placer, al libre conocimiento, a la elección de su destino.

Si la saturación de las escenas cubanas por la problemática homosexual puede fastidiar si se toma de forma literal, también es verdad que esta temática es expresión de la marginalidad y de la exclusión que afectan especialmente a algunos grupos sociales que se atreven a afirmar su diferencia. Así, por ejemplo, el espectáculo **Las mariposas saltan al vacío**, de José Millán, dirigido por el autor, en forma de cabaré y de teatro en el teatro, muestra a un travesti y a enfermos de sida que se preparan a representar una obra de teatro en el hospicio donde están encerrados. Nos hacen compartir sus experiencias de relaciones humanas arruinadas por la enfermedad y la muerte que les amenaza.

Dentro de la interrogación de las culturas originarias y del ritual, el trabajo de Víctor Varela es sin duda el más completo. El espectáculo que propuso su compañía en el marco del Festival, **El arca**, basado en narraciones bíblicas, se inscribe en la continuidad de sus investigaciones sobre el ritual y los modos de su transposición al teatro.

Dos obras de dos autores cubanos de hoy: **Parece blanca**, de Abelardo Estorino, y **La noche**, de Abilio Estévez, han marcado indiscutiblemente el Festival, tanto por la fuerza y la resonancia humana y social de los textos, como por la belleza y la inteligencia de las puestas en escena.

Parece blanca, de Abelardo Estorino, inspirada en la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, pone en escena a personajes que interrogan el destino que les impone su condición "literaria" e intentan escapar de él. El argumento del

libro que ha inspirado la obra se sitúa en el período anterior a la guerra de independencia de Cuba y muestra a un emigrante español que ha hecho fortuna gracias a un matrimonio con una rica cubana blanca. Su hijo legítimo se enamora de la hija que el padre tuvo con una mulata. A pesar de los esfuerzos de éste por separarlos, los jóvenes, sin saber que son hermanos, se aman y tienen un hijo. La historia se reproduce, la carrera social obliga, el hijo abandonará a su amante Cecilia y a su hijo para casarse con una blanca. Pero en el día de su boda es asesinado por un mestizo enamorado de Cecilia. Más allá de la problemática social y racial, la obra pone de manifiesto el tema del libre albedrío de los seres, de la elección de su destino, lo que en el contexto cubano toma una dimensión política. En un decorado sobrio: un marco sin espejo, un botón y algunas sillas que los actores traen y llevan, y delante, el libro sobre un pequeño estrado, que parte de la última escena de la novela (el asesinato del joven esposo). Abelardo Estorino hace suceder unas escenas que constituyen el hilo conductor de la historia, confrontándolas con otras en las que los personajes se revuelven contra su destino ya escrito e intentan liberarse desesperadamente. Una gran puesta en escena interpretada, de forma magistral, por los actores, entre los cuales destaca Adria Santana.

La noche, de Abilio Estévez, dirigida por Mario Muñoz y Ariel Wood, vuelve a plantear la problemática de la libertad del individuo, de su derecho al placer y al conocimiento, recurriendo a la parábola y a las referencias míticas, literarias y bíblicas. El héroe de la obra, un hijo rebelde, abandona a su madre (¿la patria?) tiránica, e inicia un recorrido en busca de la verdad, de una vida libre, auténtica. En este recorrido, a través de sus encuentros y escenas -imágenes arquetípicas, bíblicas y míticas (Adán y Eva y la prohibición del conocimiento, la prueba de Job, el sacrificio de Abraham, etc.)-, se enfrenta continuamente a la tiranía del poder, ya humano, ya divino, y a la empresa del mal sobre el mundo, encarnado por el ángel negro y la noche eterna. Al término de tal recorrido, des-

pues de haber aprendido el placer y la libertad, vuelve a su madre, que lo echa al fuego. El ángel negro extiende sobre la tierra su poder tenebroso y la noche ciega será su guardiana. Este cuento filosófico sobre la tragedia del hombre que osa desafiar las prohibiciones y que será víctima de su rebelión, se interpreta en un espacio despojado, un plano inclinado y sus trampillas, que traen, como por obra de magia, unas escenas fantásticas y alegóricas. El clima del espectáculo tiene algo a la vez del recorrido del infierno de *La divina comedia*, de Dante; de *La vida es sueño*, de Calderón, y del mito de Prometeo. La idea preconcebida de la interpretación ritualizada, su registro, que va de lo lírico a la expresión física muy afirmada, y el vestuario que hace referencia a distintas épocas (redingotes, trajes vaporosos, bombines, túnicas, etc.) o a clichés como las grandes alas negras para el ángel negro, los trajes rojos-negros para los diablos y las máscaras, confieren al espectáculo la dimensión de una ceremonia catártica, en la que oímos, en un fondo de ironía amarga, el grito patético e impotente del hombre que reivindica nada menos que su dignidad humana.

El Festival propuso al público joven una programación muy rica y de gran nivel, desde espectáculos de marionetas, mimo, circo, payasos, narradores, hasta el teatro dramático. No se trata de una producción complaciente, fácil, sino, al contrario, de creaciones exigentes, tanto en el plano estético como en el temático.

El movimiento teatral para el público joven, sus iniciativas y acciones llevadas a cabo en un ambiente escolar y asociativo, tienen un papel importante en Cuba, tanto en el plano social como en el artístico. También es sin duda una fuerza y una base importante para la supervivencia del teatro y de la gente que lo hace en aquellos lugares, todos los días, en condiciones de extremada precariedad. ■

* Tomado de *Primer Acto*, año VII, no. 261, 1995.



FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE LONDRINA

LONDRINA UNA VENTANA

ABIERTA AL TEATRO DEL MUNDO

José Oriol

El Teatro de Los Elementos pudo asistir, este año, a la vigesimonovena edición del Festival Internacional de Londrina (FILO), con el espectáculo *Inmigrantes*. Nos acompañó en el recorrido el poeta espirituario Fernando Javier León Jacomino, quien, además de nuestro asesor, es presidente de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en Cienfuegos; quizás él tenga notas más ordenadas sobre los diferentes espectáculos que desfilaron por el amplio espectro del festival, y pudiera darlas a conocer en otra ocasión, con el ánimo de hacer más rica la memoria del actual teatro continental.

Este año concurren a Londrina veinticuatro grupos de quince países diferentes, para propiciar el rompimiento de fronteras y abrir un diálogo de imágenes, mucho más explícito que el que en ocasiones no logran las propias palabras.

El festival abarca un novedoso espectro de creadores y grupos del mundo entero. Cada año, la muestra crece y se enriquece, el lenguaje se perfecciona y queda abierta la propuesta al intercambio de imágenes de los modos más diversos: teatro, danza, *performances*, danza-teatro, experiencias circenses y acrobáticas, son, entre otras, las modalidades que hacen que la ciudad se invada de feriantes y que sus modernos edificios, calles, parques y comercios adquieran la nota y el color juglaresco que antaño signó el teatro con un carácter lúdico y festivo.

Esta celebración le imparte a Londrina (que nada más tiene 61 años de fundación) un tono de ciudad jubilosa, que sólo puede convertirse en sueños. Calles, plazas, escuelas, patios y almacenes atesoran, por quince días, una entele-

quia teatral que viene ya produciéndose milagrosamente desde hace más de una veintena de años. Detrás de este milagro hay una artífice, una mujer sencilla y laboriosa que se nombra Nitis Jacón de Araujo Moreira; los soldados que la secundan son los integrantes de los grupos Núcleo I y Proteo, ambos fundados e inicialmente dirigidos por ella.

Patrocina el evento la Universidad estatal de Londrina (UEL), de la cual Nitis es, además, vicedirectora. Como toda muestra teatral revolucionaria y audaz, tiene ya un marcado número de detractores y enemigos probados, quienes cada año pretenden asfixiar la experiencia. "El teatro es inquietante", parecen decir.

El teatro y su lenguaje emancipador son de algún modo la revolución -piensan- y por eso no le conviene a las dictaduras ni a muchos de los políticos de turno. Pese a ello, y con mucha inseguridad, el festival siguió adelante con una muestra rica y diversa, que anuncia nombres y compañías que han pasado por sus anteriores ediciones, como Eugenio Barba (Odin Teatret), Rajatablas, Teatros Ambulantes de Cajey, Papaya Partia, Guillermo Angeleli, Santiago García y La Candelaria, Augusto Boal, Yuyachkani, Osvaldo Dragún, Denise Stoklos; de Cuba, felizmente, ya han estado los maestros Flora Lauten y Fernando Sáez, con sus respectivas compañías.

Londrina me sirvió para conocer mejor al otro y por ello recuerdo con particular interés el espectáculo *Olerful red*, del grupo ruso Graskivostoka, en el que la antigua escuela de payasos se moderniza y toma cuerpo en una nueva dimensión que ya no sólo hace reír, sino apre-

sa de modo magistral las fuertes transformaciones sociales que presidieron al cambio de sistema en ese lejano país.

De los Estados Unidos, David Dorfman Dance fue la revelación y logró el asombro al proponer una nueva estética de la danza (la antidanza quizás) que tiene en el fondo una profunda raíz comunitaria, al emplear en escena a deportistas devenidos danzantes (el mismo David Dorfman) y movilizar a familias enteras con un sentido terapéutico y, a la vez altamente estético, muy transformador y casi necesario en un fin de siglo que adolece de esa necesaria "artesanía del espíritu" -al decir del maestro Osvaldo Dragún- que tanto necesitamos los humanos de cualquier latitud.

Creo que no fue fortuito que rusos, norteamericanos y cubanos nos conociéramos mejor por el lenguaje de las imágenes. Fue muy alentador encontrar en las imágenes del otro, algo que de pronto no se puede comprender por las noticias de años; y esa esencia sólo la tiene y puede proponer el teatro.

Para eso nos sirvió Londrina: para conocer mejor a personas, países, sociedades y estéticas que no dejan de ser zonas oscuras en el proceso acumulativo de la conciencia.

Fue, por decirlo de algún modo, como si de pronto se hubiese abierto una ventana en la noche de teatro del mundo, y nos hubieran permitido asomarnos, para encontrar allí las imágenes de nosotros mismos, superadas e inconclusas en el otro. En los otros. ■

CON VICIO DE TEATRO

Tania Cordero y Amado del Pino



• El precio. Teatro Estudio.

Todo el mundo sabe en Cuba y cada vez en más sitios del mundo, que es un teatrista consagrado. Se oye con insistencia el criterio de que en ella integralidad actoral alcanza una plenitud emblemática. Por su parte, José Antonio Rodríguez no se distrae en asumir poses de artista consumado, como tampoco forma ese especie de trabalenguas molesto que teje la falsa modestia. Lo suyo, y lo sabrán muchos de los lectores de **tablas**, es más sencillo, más nítido, más humano. Ofrece su amistad y permite que sin demora elimines el acento de su nombre; el resto es diálogo natural, cubanísimo, intercambios cordiales y puntuales sobre lo cotidiano, pero en primer lugar, el eterno regreso a ensayos, funciones, temporadas de alguien atrapado y que a su vez atrapa en la incambiable energía del teatro.

Ante una planilla con curriculum vitae, hoja de servicios... José Antonio se aburriría seguramente de escribir. Tendría que

hablar de los inicios en la radio, a la que sigue amando con fervor; de los años en el Conjunto Dramático Nacional; las fugaces, pero fértiles temporadas en La Rueda o en la legendaria aventura de Los Doce; de la plenitud actoral en Teatro Estudio; de los premios por **El precio**; de la olvidada fiesta interpretativa de **Saco de gamuza**... Cuartillas aparte necesitaría para el inteligente vuelco que significó la fundación del grupo Buscón a principios de los 80 y de cómo fue creciendo José Antonio director en puestas como **Buscón busca un Otelo**, **Los asombrosos Benedetti** o **Cómicos para Hamlet**.

El artista participa del intercambio con los periodistas de una manera que recuerda el trabajo de mesa de los espectáculos teatrales. Se coincide, se discrepa, se buscan matices. En esta escena pensamos distinto sobre los clásicos y más allá parecemos coincidir, porque el, para muchos, más grande de nuestros actores prefiere la sensibilidad a la suma teórica y la intuición a las fórmulas preestablecidas. Ahí está su reciente

espectáculo **Saco de fantasmas**, que puede calificarse como recital, derroche de virtuosismo, resumen bien estructurado, pero nunca podría nombrarsele testamento de un actor, pues José Antonio, Jose, el amable vecino de la calle Vapor, disfruta de una madurez creadora que tiene la fuerza y el encanto de lo inconcluso.

Usted es un caso de insistente fidelidad al teatro. ¿Cómo ha sido posible en la práctica la combinación de tantos estrenos y repeticiones con una vida intensa de cine y televisión?

Todos los medios tienen su interés, o como se ha dicho otras veces, la gran escuela está en el teatro. Uno "vende" en el cine y la televisión lo que aprendió en el teatro. A mí no me ha sido tortuoso; siento placer en trabajar en cualquier medio y siempre me las he arreglado para conseguirlo. De la pantalla, pequeña o grande, me he ocupado esporádicamente, pues estoy convencido de que lo importante es volver, permanecer en el teatro. Es muy difícil conciliar las tres cosas. Cuando era joven a veces filmaba durante el día y por la noche salía corriendo al teatro. He tenido bastante capacidad de trabajo, quizás porque no lo veo como un disgusto, sino como un placer, un vicio.

El teatro también me ha permitido dirigir, algo muy complejo que me ha enriquecido y me ha ampliado las posibilidades para la actuación.

A diferencia de otras grandes figuras del teatro cubano que surgieron como magníficos actores -pensamos en Vicente Revuelta o Berta Martínez, también en Roberto Blanco- y después fueron dedicándose cada vez más a la dirección, usted ha logrado que el director no sustituya su pasión actoral. En su carrera ¿cómo se ha dado la dialéctica actuación-dirección?

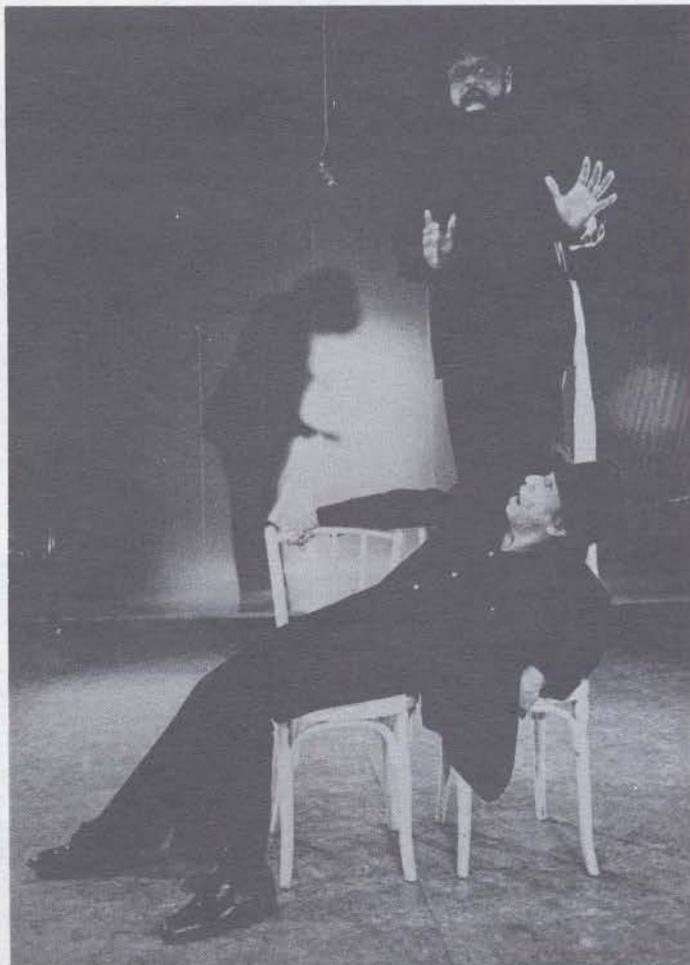
El trabajo de dirección y los años, sin querer, te van alejando de la actuación. Yo pensé en los casos de Berta Martínez, Roberto Blanco y Vicente Revuelta, quienes dirigiendo no actuaban y entonces me propuse que nunca dejaría de hacerlo, aunque para llevar ambos proyectos se necesite mucha energía. El trabajo de dirección es muy abarcador y yo soy muy minucioso con los actores; ése es el mayor gusto que experimento cuando conduzco una puesta. Me he percatado de que en algunos montajes se cuida mucho el diseño escénico, pero a veces todo falla por los detalles de la actuación. Cuando ensayo con un actor trato de ir a cada detalle: no descuidar nada en el decir, en la precisión de las acciones, la limpieza de su expresión.

Se trata de algo laborioso que gana en intensidad porque casi siempre actúo en la obra que dirijo, me lo he trazado como meta. En mi caso también sucede otra cosa: como soy un constante actor,

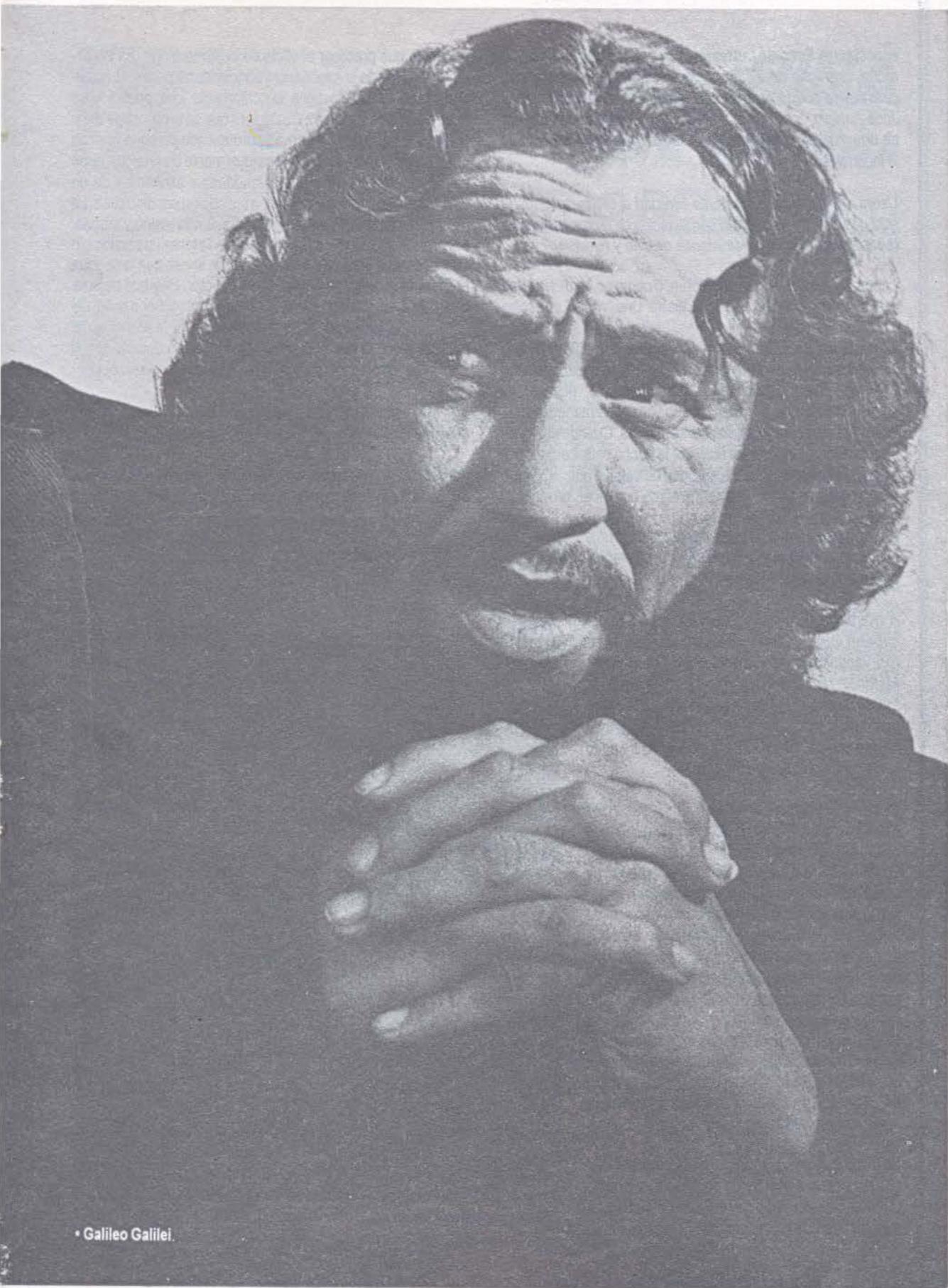
he tenido que practicar el oficio de dejarme dirigir. Es importante, a pesar de la experiencia adquirida, no perder la humildad. Todo el mundo tiene su criterio de una puesta y su realización, por supuesto. Cualquiera que se lo proponga diría: "Esto yo lo haría de otra forma", porque cada persona lleva un crítico dentro. Aunque el actor es igualmente un creador, debe ser capaz de superar sus propias ideas y asumir las de un director. No basta con aceptar una indicación por disciplina. La técnica del actor está también en asumir otra visión y amarla, hacerla suya. Cuando actúas, no se puede tener un sentido tan crítico, porque si no te inhibe la entrega; tienes que creer que estás ante el mejor actor y el mejor director. Hay que dejarse llevar, ése es el juego de la relación con todo el marco del espectáculo: las luces, el espacio, la música, la atención del público, lo que tú mismo sientes por dentro, el contacto con el piso del escenario... En fin, todo en ti debe ser un acontecimiento.

¿Y cómo mantener esa transparencia, esa pureza de los sentidos en una larga temporada de funciones?

Existe una serie de ejercicios de renovación de estímulos. Para mí, cada función es nueva. Siempre es la primera y la última



• Los asombrosos Benedetti. Teatro Buscón.



• Galileo Galilei.



• Pareja abierta.

LESSY

representación que haces, si no estaría demasiado ceñida a la repetición del texto. Y puede que exista cierta contradicción entre el hecho de escribir y de representar la obra, pues son unidades independientes que se complementan.

Abundando en la pregunta, creo en varias teorías que explican el comportamiento del actor en temporadas. Una de ellas habla de que el ser humano va reduciendo expresiones a medida que se convierte en ser social, y en ese sentido el actor debe estar alerta para que no se empobrezcan sus posibilidades de dominar la voz, el cuerpo, y eso tiene que partir de tu mundo interior, de tus vivencias personales. De ahí mi insistencia en que el actor debe permanecer en el teatro, aunque haga cine y televisión. Si tú sólo te dedicas a esos medios, te minimizan tus oportunidades expresivas. Ese poder tiene que existir únicamente en ti. Es importante que cuando regreses al teatro puedas proyectar la voz, moverte cómodamente, estar capacitado para explotar tus potencialidades. En definitiva, resulta mejor y preferible ampliarse y llegar, si es tu interés, que no contar con esos recursos.

Los críticos de cine y de televisión insisten en su capacidad para adecuarse a cada uno de los medios. También hemos escuchado comentar que nuestros directores piden demasiada naturalidad y ven fantasmas de "teatralidad" por todas partes. ¿Pudiera referirse a la relación entre formación teatral y proyección cinematográfica o televisiva?

Creo que todo es teatral. Habría que ver qué se entiende por "teatralidad", algo que por demás se puede apreciar en cualquier hecho cotidiano. A veces, huyendo del término, se cae en lugares comunes, en un naturalismo trasnochado que no aporta nada. Se piensa que "teatralidad" es hablar altisonante y no es así. Me refiero al hecho teatral que tiene resonancias en el cine y la televisión.

En Cuba hay que trabajar muy duro en ese sentido, porque desde que te montas en una guagua estás viendo un espectáculo, y no es precisamente eso que sucede todos los días lo que después el público quiere ver en el teatro. Entonces hay que mover la imaginación que se entronca con lo que muchos llaman "teatralidad", o sea, no llevar tal cual la realidad a la pantalla o a las tablas. No me canso de hablar de *Amadeus*, una película que de principio a fin es una gran puesta en escena desde el cine.

*Por estos días nuestro teatro parece volver a escindirse entre lo profundo y lo superficial, la reflexión y la risa. Sin embargo, en su espectáculo *Saco de fantasmas* conviven la ligereza y la trascendencia. ¿Pudiera comentar sobre el acontecer de esta dinámica en su propia obra?*

Nosotros -y digo los seres humanos, en especial los cubanos- somos una mezcla de sentimientos. A mí me parece falsa esa pretendida división entre lo profundo y lo ligero, que excluye la superficialidad, existente también en nosotros. Mi definición de lo superficial tiene más que ver con el carácter alegre, aparentemente despreocupado, optimista, del cubano, al que no nos podemos negar. Creo que en lugar de llamarle defecto, deberíamos señalarlo como una virtud. Pienso que es gracia poder estar siempre dispuestos a reír. No se puede renunciar a esa belleza que tenemos de mantener la capacidad de sonreír, de mirar la vida de frente, hasta en momentos de grandes desgracias.

Esta idea de hacer los clásicos tal cual, me parece errática. Nosotros no tenemos referencias de cómo se movían los actores, cuál era el espíritu de la época... y no sé hasta qué punto se pueda considerar vulgar que un hombre se encime sobre una mujer y trate de fornicarla en el escenario. Siempre que se parta de una base real, legítima, artística, me parece bien. Además, los términos de superficialidad y vulgaridad suelen pasar por el tamiz de la apreciación personal y no hay derecho a categorizar y subestimar al público. Para mí, toda persona que se acerque al teatro ávido de encontrar una propuesta que lo aproxime al cuestionamiento y la reflexión, tiene un valor y, sobre todo, merece respeto.

Después de muchos años y una sólida obra actoral en Teatro Estudio, fundó el grupo Buscón, una de las presencias esenciales de nuestra escena de las últimas décadas. ¿Piensa en el futuro insistir en el trabajo colectivo o más bien crear en solitario?

El trabajo en colectivo me gusta mucho. Un espectáculo unipersonal depende también de un buen equipo. Quisiera



• Macbeth.

hacer otros montajes de este tipo, lo que no quiere decir que me vaya a dedicar sólo a esa manera de hacer las puestas.

Creo que Buscón es una idea que se puede realizar con cinco, cuatro, dos o una persona. Eso es lo que ha demostrado la realidad, que no se trata de nombres ni de talentos, sino de una propuesta estética. Siempre que un actor desee seguir esa idea, existirá Buscón. Nos distingue también la relación que establecemos con los espectadores. Los espectáculos pueden ser mejores o peores, pero siempre han perseguido y logrado éxito de público.

Luego de sus trascendentales experiencias con Shakespeare y de la discutida versión de Tartufo, ¿qué valoración pudiera transmitir sobre el trabajo con los clásicos? ¿No le parece atendible la idea de llevar a escena un gran texto respetando la palabra y el pensamiento del original?

Me parece cada vez menos interesante. Yo creo que los clásicos también estarían interesados en que sus obras evolucionaran. Si estuvieran vivos, escribirían de otra forma las mismas ideas, diciendo algo similar desde otra perspectiva.

Usted, que ha participado en obras de larga existencia, ¿a qué atribuye la escasez y a veces la poca calidad de las reposiciones en nuestra escena?

La política de reposiciones se hace cada vez más difícil ponerla en práctica. La gente va envejeciendo, se perdió el buen hábito del doblaje y, sobre todo, pienso que nuestra realidad es tan cambiante, que resulta casi incompatible con una verdadera utilidad de las reposiciones. Eso sucede fundamentalmente con los autores cubanos. Podemos encontrar obras que ayer trataron asuntos de mucha vigencia y éstos hoy

resultan viejos. Hubo un momento en que se escribía mucho sobre los que se iban, los que venían de la comunidad... Hoy eso sigue ocurriendo, pero ya no es igual, perdió el interés, el encanto para el teatro.

Le ha tocado compartir la escena con casi todos los grandes del teatro cubano. ¿Le resulta diferente trabajar en el escenario con alguien también ya consagrado -como en El precio, junto a Vicente Revuelta, o Humbolt y Bolívar, con Mario Balmaseda- a cuando está junto a un actor que se inicia?

La experiencia con importantes actores con los que yo he trabajado en Cuba y fuera de aquí ha sido muy interesante. Cuando coincido en proyectos con Juan Carlos Gené, Imanol Arias, Pabxi Andión, Vicente Revuelta, Berta Martínez, Raquel Revuelta, Mario Balmaseda, Carlos Ruiz de la Tejera, Aramis Delgado, Mónica Guffanti, Susana Pérez o Ana Lidia Méndez (una comedianta tremenda), siempre el trabajo ha sido muy fructífero, porque hay una suerte de interrelación, se produce una confianza mutua, el juego actoral fluye y tu desempeño individual crece. Contra todo lo que se dice acerca de los mitos de la rivalidad, cuando dos grandes actores tienen que asumir una escena, lo que se siente es una gran comodidad y seguridad, porque la contraparte responde y viceversa.

En el caso de los actores jóvenes, existen los que tienen condiciones naturales que en muchas ocasiones suplen estas cosas que da el oficio. Hay algo de osadía, temeridad, atrevimiento, agilidad y fuerza, que también surten un efecto positivo en tu réplica, algo que te va convirtiendo en interesante el juego. Pero es muy difícil cuando se trata de un actor sin experiencia, que no tiene que ser forzosamente joven. Y si tienes que enfrentarte a alguien sin talento, es más complicado. Del trabajo y del talento es de lo que no se puede prescindir. ■

LA TRAGEDIA DE LA ENVIDIA

Mercedes Santos Moray

En Bogotá, en marzo de 1996 y durante las jornadas de una fiesta del teatro iberoamericano -el V Festival que se celebrara en aquella tierra de valenatos-, declaraba, a Prensa Latina, Eugenio Barba: "El actor es alguien que se prepara durante largo tiempo para representar. En el *performance* predomina una actuación que tiene que ver con el facilismo, todo lo contrario de lo que yo espero del actor, un largo entrenamiento, la autodisciplina, el trabajo sobre sí mismo".

Ya en las tesis de su teatro antropológico, en las que se subraya al actor y la creación desde el individuo en sí mismo -lo que no excluye su contexto-, Barba apuntaba algunas de las virtudes que, para mí, resultan imprescindibles cuando un artista se adueña, él solo, de la escena y, también, de los espectadores, teniendo como base de su propuesta un monólogo como el *Amadeus*, que -con guión, dirección y trabajo de luces de Tony Díaz- representó Miguel Navarro en la sala Covarrubias, del Teatro Nacional, el pasado marzo, y que contó con el destacado trabajo de Juan Piñera en la música, especie de *alter ego* del protagonista.

Nuevamente Antonio Salieri emergía de las sombras, pero no gracias a las imágenes en movimiento, 24 por segundo, sino desde el cuerpo de un hombre que lo incorporaba para entregarnos una verdadera y auténtica tragedia: la de la envidia.

El compositor italiano -reconocido en Viena, desde los 20 años, donde fue director de orquesta y autor de varias óperas- se transformaba en un contemporáneo no para hablamos de sus relaciones con Gluck o con Haydn, ni tampoco de sus discípulos -Schubert y Beethoven-, sino para incidir, una vez más, en esa difícil y compleja relación odio-amor que estableció con uno de sus coetáneos, quizás el más célebre, el genio que fue, es y será por los siglos de los siglos Wolfgang Amadeus Mozart, a cuya muerte lo unió la leyenda para que Pushkin poetizara tal rivalidad, y otro ruso, Rimsky-Korsakov, lo convirtiera en ópera.

Para nosotros, con el monólogo *Amadeus*, volvía a la escena, al teatro cubano, un actor del calibre y la cálida humanidad de Miguel Navarro, quien, desde aquel *Escambray mambí* y de su estancia con el grupo que entonces dirigía Gilda Hernández (ya mucho antes, en su juventud había integrado aquel memorable colectivo que fue el Conjunto Dramático Nacional), no había regresado al teatro y sólo se desempeñaba en la televisión.

Ahora, en la madurez, en la cámara negra y con el apoyo de luces y música y el sencillo aditamento de una silla de ruedas -campo de su gestualidad y de la estructura de sus movimientos en la escena-, volvía Miguel para enfrentar un reto nada fácil al dar vida al Salieri que creó Peter Schaffer, y que para él preparó Tony Díaz.

Fácil hubiera sido asumir el punto de vista de la crítica a ultranza y dibujar el rostro de un envidioso, de un hombre adocenado y mustio por la amargura de su infame pasión. Sin embargo, Tony y Miguel dibujaron un ser humano, una complejísima criatura que padece la envidia, como la peor enfermedad que puede corroer a la especie humana, porque habla de inseguridad y torpeza, de ausencia de autoestima, pero que por ello no desmerece, pues alcanza la patética y, por tanto, trágica racionalidad de admirar a su enemigo, de reconocer (como me dijo alguna vez una persona aguda e ingeniosa) esa lacerante experiencia que no es sino *admiración con rabia*, calificativo justo y preciso de la envidia.

El espacio de la Covarrubias y los recursos lumínicos permitieron el diseño preciso del programa y el desplazamiento del actor para entregar los matices de una historia que cuenta, en sustancia, con tres protagonistas: Salieri, Mozart y Dios, seres que -desde su dimensión histórica y existencial- son asumidos por el actor con el campo sutil de la palabra y el gesto, no para darnos una caricatura sino el rictus de los desgarramientos, mediante un coloquio que parte de la corporización de un soliloquio, el de Salieri en el último día de su vida.



JORGE IGNACIO PEREZ

Presentar al músico italiano en sus contradicciones, en la angustia infinita de la creación y en el paradójico sueño de la fama, entregarnos su honesta pasión por el arte, su irrenunciable vocación por la belleza, esa que lo lleva a reconocer al genio que es Mozart, a juzgarlo y también a repudiarlo desde sus más íntimas fibras, fue el propósito de esta puesta en escena, penetrante en cuanto al dibujo y la caracterización de la psicología del personaje, y al buen desempeño del actor, que sólo se resiente en la modulación de la voz, en la proyección de los diversos matices de esa trilogía Amadeus-Salieri-Dios.

Pero la puesta no hubiera llegado a su intensidad si no se hubiese trabajado -con tanta delicadeza como ingenio- con el contrapunto, con la incorporación de las piezas mozartianas, a fin de que el diálogo implícito que toda envidia provoca encontrase espacio para su proyección. Piñera vuelve a mostrar su clase, y cómo su presencia es un elemento significativo en cada representación.

¿Volver a la escena después de tantos años con un tema como éste? Sí, porque un actor de fibra y carácter como lo es Miguel Navarro tiene que pulsar la esencia de lo universal y nada conmueve

tanto -el arte no sólo es reflexión y análisis, conocimiento y acción, sino también emotividad, juego y placer- como la propia existencia.

La envidia es un caldo de cultivo en el que nos movemos en el diario suceso de la cotidianidad. Salieri no ha muerto. Vive entre nosotros. Por eso, esta pieza se dimensiona desde su lacerante actualidad y permite al espectador más de una introspección, con particular énfasis cuando la envidia se mueve por el terreno de la creación artística, la competencia y la rivalidad, de la angustia ante la belleza y de las tensiones que procrea el amor.

Noticias tenemos de la presentación de este *Amadeus*, pero en la sala El Sótano, sede del grupo Rita Montaner. Tal vez allí -justo en el escenario de cámara que necesita y demanda el monólogo, por su intimidad reveladora- pueda Salieri ganar en hondura expresiva y comunicación, y el actor vencer esos matices de la voz que demanda el personaje y sus *alter egos*, sus propios fantasmas, para que el público al conmovirse vibre, como si en Viena también oyéramos el *Réquiem* no por Amadeus, sino por cualquiera que nos haya sembrado en el pensamiento o en el corazón la funesta y tristísima semilla de la envidia.

ENTRE LA SONRISA Y EL DESVELO

Roberto Gacio Suárez

"El actor se sitúa en el corazón del acontecimiento teatral".¹

Patrice Pavis

Dos personajes alienados, rodeados de una atmósfera apocalíptica: situación límite de dos existencias angustiosas.

Teatro para ser concretizado en lo ficcional y contextualizado por los caracteres, dentro de un tejido dramático heredero de la dramaturgia norteamericana, de la crueldad y del grotesco. Así pudiera resumirse **Encuentro en el parque peligroso**,² de Rodolfo Santana, una puesta en escena de Teatro Estudio, estrenada en el teatro Mella.

El discurso dramático del autor venezolano ha sido defendido por el director cubano José Raúl Cruz con todas las de la ley, con la pasión y la sabiduría necesarias para destacar la contradicción esencial de esos dos seres fragmentados, enloquecidos, en medio de un final de siglo desesperanzador.

Cruz revela las claves fundamentales del texto, y para ello ha destacado los núcleos de acción en su concatenada sucesión y también, por supuesto, los enlaces o pequeñas escenas puentes que conducen hacia aquéllas. Pero sobre todo maneja y articula con pericia los climas y anticlimas que se desencadenan con humor, sentido irónico, sensibilidad y horror.

La riqueza de los diálogos y las situaciones tan variadas que incluyen diversos géneros, constituyen verdaderos retos para la puesta en escena y, fundamentalmente, la dirección de actores. Estos

vericuetos han sido sorteados por los intérpretes y el director con suficiente profundidad, aunque sin olvidar la necesaria dosis de entretenimiento que demanda el juego teatral. Ese significado subyacente en la obra cobra vida a partir del surrealismo de la ambientación, de lo sugerido, más que de lo directamente expresado. Con énfasis en lo lúdico, se presentan ante nosotros los diferentes estadios por los que transitan Ana y Pedro: primero, los tanteos y las búsquedas de la comunicación; luego, la relación erótica; más tarde, las reminiscencias de una infancia feliz; con posterioridad, la revelación de sus reales móviles, y, finalmente, la liberación de sus traumatizadas existencias.

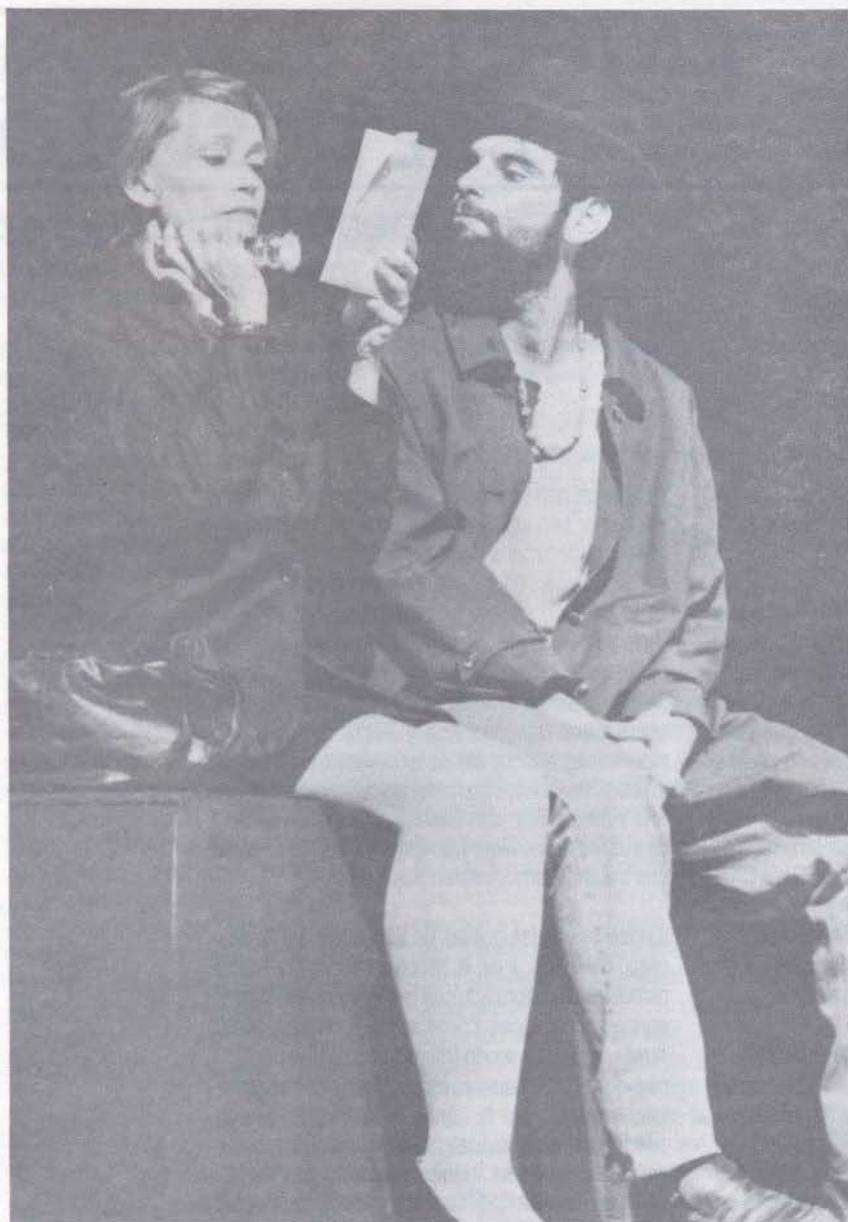
Evidentes son las huellas de **El cuento del zoológico**, de Albee, y de la herencia del mejor teatro psicológico mixturizado con los tintes crueles, pero concebido a veces como comedia, otras como farsa y al final de modo trágico. Un diálogo pirotécnico de asombrosas frases, de ingeniosos conceptos matizados por la ironía, el sarcasmo, el *non sense*, corona la textualidad que Santana concibe para **Encuentro en...** Un pensamiento que varía y descubre los resultados de la pérdida de las utopías y los estados de conciencia contradictoria, tiene referente en la crisis económica o las llamadas "corporaciones del placer"; la enajenación evidencia también cierta lucidez.

¿De qué manera concibe el *regisseur* este amasijo de deseos ocultos o de profanaciones del espíritu, estas acciones aparentemente inconexas, cuyas señales permiten vislumbrar las poderosas razones de Ana y Pedro, figuras rasgadas, deterioradas, representativas de la posmodernidad?

La puesta en escena centra su atención en la faena actoral, pero no descuida las connotaciones de los sucesos con los contextos referidos o evocados. Para sus propósitos, amalgama aspectos del siste-

¹ Patrice Pavis: "Hacia una teoría de la actuación", en *El teatro y su recepción*, selección y traducción de Desiderio Navarro, publicación de *Criterios*, La Habana, 1994).

² "Encuentro en el parque peligroso", en *Mirando al tendido y otras obras*, de Rodolfo Santana, Colección Cincuentenaria del Banco Central de Venezuela, 1992, pp. 107-159.



LESSY

ma stanislavskiano con los de las concepciones brechtianas, en la mejor herencia del grupo Teatro Estudio. El director Cruz ha sido formado en esa poética singular que tuvo como iniciadores a los hermanos Vicente y Raquel Revuelta.

La escenografía es selectiva, más bien un espacio ambiguo concebido en negro: cámaras, un cubo de madera de múltiples usos (banco, tribuna, cama), unos restos, también en negro, de los animales de madera del *tiovivo* -supuestamente convertido en cenizas por un fuego-; en realidad, mudos testigos de épocas felices para los personajes. Sólo un toque de color: los globos que nos sorprenden cuando los personajes reviven su infancia perdida,

y que fueron escogidos por el realizador para situar a sus perturbadas criaturas.

Por otra parte, Miriam Dueñas es la responsable del diseño de vestuario, igualmente seleccionado sobre la base de la sobriedad, la contención, lo imprescindible. El traje de Ana guarda en sí múltiples usos y traduce diferentes facetas del personaje: una supuesta intelectual, una *femme fatal*, una agente policial; en tanto, la imagen de Pedro atraviesa asimismo diversas fases: el típico gángster con su gabán, el común hombre pobre o el ridículo seductor en ropa íntima.

Colabora de manera notable con el montaje Juan Piñera, creador musical para el teatro, quien participa de la mayoría de los estrenos más significativos de nuestro movimiento escénico. ¿Encierra la partitura y su ejecución aires neorrománticos? Esa fue nuestra lectura; además, percibimos melodías evocadoras, amables pero de gran tragicidad. Su inserción en los momentos transicionales de la acción dramática destaca angustias, anhelos y motivaciones existenciales y permite subrayar el tratamiento de los géneros teatrales y la variedad rítmica del espectáculo.

La concepción artística toma muy en cuenta las gradaciones

y tonalidades dramatúrgicas y las convierte en hecho escénico. Algo que en múltiples ocasiones se descuida, como la variedad de cambios de intensidad (ligeros, intensos, contrastantes, vigorosos o delicados), en esta representación constituye un logro que resulta admirable.

El juego de los actores al encarnar a sus personajes nos acerca a un tipo de trabajo escénico heredero de las mejores tradiciones del teatro occidental, a veces menospreciado: el teatro psicológico que, sin embargo, impera en todas las capitales del mundo. Nos encontramos placenteramente con este modo de asumir la escena bien alejado del psicologismo, porque el colectivo de realización ha

sido consecuente en la producción de las cadenas de acciones que encierran la dialéctica de lo interno-externo y poseen el arte de aparecer y transformarse ante nosotros casi sin darnos cuenta. Junto a lo anterior adquieren relieve tanto la memoria sensorial como la emotiva y principalmente la caracterización incorporada como colofón o resumen de la tarea de los actores.

En su papel de Ana, Micheline Calvert pone en juego varias de sus cualidades y recursos conseguidos en más de veinte años de profesión: lirismo, sentido de lo irónico y lo amargo, decir inteligente, sabiduría al permanecer estática, es decir, presencia poderosa alejada de todo tipo de efectismos, y mezcla de lo emotivo y lo racional en su plasmación escénica. En este desempeño -por oposición al de su compañero- realiza más la tarea del *partener*, especialmente durante las tres cuartas partes de la representación. Su actuación se caracteriza por la sobriedad, la mesura y la contención. Ya al final se desata su energía reprimida y adquiere rasgos violentos, quizás hasta patéticos. Sólo una actriz que sepa dosificar sus fuerzas creadoras puede realizar tal contrapartida con éxito. Su rostro plasma la triste soledad, el asco de sí misma, el aborrecimiento de su propia conducta que la conduce a una situación sin salida, cuyo desenlace será la inmolación.

Por su parte, Javier Avila, como Pedro, adquiere rasgos de alto dominio artístico. Puede considerarse entre los mejores actores jóvenes del país, y en mi opinión ocupa uno de los primeros escaños. Su desarrollo se ubica en el rango del teatro sustentado por la tradición de Stanislavski en Cuba, aunque rechaza las diferenciaciones entre actores más psicológicos y aquellos que buscan la experimentación o el llamado tercer teatro. No hay que repetir que ambas zonas de la actuación exigen dedicación y ejercitación específicas. En las dos se consigue la especialización. Pienso que algunos grandes actores cubanos han podido enfrentar ambos polos con trascendentes resultados.

Avila se halla en un instante crucial de su carrera: el despegue para el comienzo de la etapa de maduración. Sus desempeños anteriores -como la versión de *El maestro y Margarita*, de Alberto Pedro, bajo la dirección de Miriam Lezcano- han demostrado la amplia gama de su talento histriónico.

Las dificultades que encierra un personaje con desórdenes mentales y sobre todo en la expresión oral -que conducen, en muchos casos, a una interpretación maniquea, estereotipada o cliché- son salvadas con nitidez y rigor por el actor, quien ha encontrado la riqueza expresiva para encarnar

el proceso de pensamiento de su personaje, mediante la combinatoria convincente entre idea, gesto y palabra.

La trayectoria de Pedro posee una especial dramaturgia del actor, revestida de constantes e impredecibles reacciones y transiciones. El código en que se sustenta lo hace transitar desde el divertido aspirante a matón, atravesar la zona del erótico posible violador, hasta culminar en el sensible joven víctima del deterioro espiritual y humano de una sociedad y un mundo en franca decadencia. Los signos artísticos escogidos avanzan en espiral y nos comunican, de modo insólito, aristas bien diferentes, contradictorias y muy dolorosas de una existencia humana quebrada, también colocada en situación extrema. En ocasiones, durante un mismo parlamento, sus reflexiones y características emocionales pugnan por salir y alternar en franca oposición o complemento para separar la máscara del rostro, el verdadero yo y su relación con el otro.

Llama mi atención el programa de mano a cargo de Miriam González: dos caras de una misma moneda, un hombre y una mujer que forman parte de las especies en peligro, pues además de la alerta ecológico del discurso textual, la partitura escénica subraya que el ser humano sufre también el peligro de extinción.

La trascendencia de la obra de Rodolfo Santana, aprehendida y reinterpretada por José Raúl Cruz y sus actores, se encuentra más allá de la truculenta historia contada, más cerca de la reflexión profunda sobre falsos ídolos y dioses, y próxima a la zozobra del habitante de la Tierra en las postrimerías de un siglo, aunque la comunicación, la mirada comprensiva, se establece entre Ana y Pedro a través del suceso de la muerte. Sólo deseamos que otros Pedros y otras Anas puedan recapacitar a tiempo, y que a pesar del caos existencial hallen cierta luminosidad esperanzadora, para así evitar la puerta del no regreso.

El espectáculo de Teatro Estudio expresa un alerta sobre la pérdida de la espiritualidad de la sociedad contemporánea, y la confusión de valores y sentimientos. Como lenguaje artístico resume una praxis actoral, recupera zonas del teatro de lo vivencial y sitúa a los intérpretes en la cúpula de la actuación de un texto de autor. No es el único; existen otros pocos ejemplos igualmente valiosos, pero en realidad demasiado escasos. Dos actores de diferentes generaciones con similares poéticas obtienen, junto a su director, un lugar de permanencia en la escena cubana.

TEATRO EL PÚBLICO

Albert Camus o del espejo y el poder

Norge Espinosa Mendoza

Ya sabemos que el poder es una de las más grandes tentaciones humanas. Durante demasiados años la Historia ha venido dándonos informaciones aterradoras acerca de los límites que algunos no han dudado en quebrantar en nombre de la autoridad que se les confiere: las cifras de cadáveres o bienes que esos atrevimientos han provocado están cuidadosamente conservadas. A los que emplean esa fuerza para bien, se les recuerda con una nostalgia siempre peculiar: son los menos. A los otros, a los que llevan ese desempeño hasta las fronteras de lo brutal, se les dedican páginas más extensas, y una palabra terrible; un golpe de ceniza que marcará sus frentes: *tiranos*. Con esa palabra llama Suetonio a Calígula en su historia de los Césares; con esa palabra hemos llamado al joven emperador desde entonces. Albert Camus, sin embargo, prefirió saltar la cómoda barrera de la tradición y, en 1937, dedicó al malhadado gobernante una obra de teatro casi tan estremecedora como los crímenes que se adjudican al propio Cayo Julio César Germánico, alias *Calígula*, "el que lleva botas". Maestro de esa corriente de pensamiento, de esa actitud nombrada *existencialismo*, Camus fue, además, un espléndido narrador (*La peste* es una de las mejores novelas que haya leído), y no menos acertado dramaturgo (*El malentendido*, etc.). El problema esencial del ser, que tanto le preocupaba, inundó los parlamentos de su *Calígula*, en la que -y éste es un detalle bien importante- eligió como protagonista, más que al tenebroso emperador que recuerda Suetonio, al ser atormentado, agobiado en un mundo de orden demasiado cruel, que se debatía bajo la corona de laureles. Calígula desea la luna: un imposible, un anhelo de romántico que no podrá tener, abrumado por un contexto en el que ese tipo de aspiraciones resulta incomprendible. Su venganza es el poder, y al querer abrir los ojos de los hombres con respecto al horror en que sobreviven, crea un imperio donde serán reales, a través de la maldad, los imposibles más funestos -un círculo vicioso donde desear la luna pueda ser algo no tan inalcanzable como sí, al menos, noble. Y asimismo crea su propio final, asumiendo con no escaso orgullo el papel que para sí mismo ha creado: justamente el de *tirano*. A él y a algunos miembros de su célebre familia debemos el que esa

palabra haya perdido su original significado, mucho más benévolo que el actual, del que ya no podremos desprenderle.

Curioso es, para muchos, que Teatro El Público haya escogido un texto como éste. Después de la agobiante tarea que fue reponer **El público**, y de las tantas preguntas que muchos se hacían con respecto a su porvenir, esta compañía ha vuelto a sorprender a todos, al respondernos con uno de los espectáculos más impactantes de los que, seguramente, el año en curso podrá ofrecer. Con una austeridad espectacular que refuerza de modo envidiable el propio lenguaje escénico, y sin recurrir a algunos de los ya esperados clichés, El Público es nuevamente noticia; algo que buena parte de sus fieles recibirán con entusiasmo y otros con no poco recelo. Tratemos de ver por qué.

Ante todo, **Calígula** es, en la versión de Carlos Díaz, una puesta en la que la lucha de ideas resulta lo fundamental: las filigranas, los adornos que al director le resultan ya imprescindibles (eso que algunos llaman su *estilo*), están aquí sabiamente dispuestos, sin dañar el discurso del dramaturgo francés, que salvo una leve excepción, ha sido respetado de manera íntegra. El valor principalmente *teatral* del vestuario (de un anacronismo casi subversivo, a la manera del **Eduardo II**, de Derek Jarman) y del espacio escénico que demarca esas puertas a través de las cuales se espía, se conspira, se violenta la trama, hacen de **Calígula** un resultado altamente eficaz: algo que, quienes preferían el gesto paródico del irreverente director de **La niña querida**, no han aprobado con excesivo placer. Porque lo cierto es que la puesta, no exenta de humor y mucho menos de adaptabilidad a nuestra vida actual, marca un curioso punto de giro en las expectativas que esta compañía ha sabido crear. No habrá aquí una banda sonora llena de recurrencias al pasado: la música ha sido encargada a Ulises Hernández, quien ha creado melodías originales, de momentos riquísimos (piénsese en la bellísima escena de las ofrendas a Venus, en el tema de Escipión y, por qué no, en la exasperante letanía circense que acompaña la entrada del público, tan torturadora como el propio emperador). Y



LESSY

será la ironía, más que el mero choteo, la que provoque al respetable, para recrear entre la escena y la platea -eso sí- un juego de divertido riesgo en el que, como dice el personaje central, somos cómplices y culpables. Juego de espejos y retratos, lucha contra el ser que escondemos todos y que ansía proclamar con sinceridad las verdades que la hipocresía y otros males eternamente humanos nos impiden hacer públicos, **Calígula** viene a ser, en cierta manera, una lección de moral ejercida mediante lo cruel, una especie de soberbio abuso de poder al que nos somete, magníficamente, Carlos Díaz.

Cierto es que, para sostener un texto como éste, se necesita de excelentes actores. Teatro El Público tiene algunos: a ellos debe agradecerse también la altura del montaje. Broselianda Hernández, Mónica Guffanti, Leticia Martín y Dexter Pérez, asumen con profesionalidad y cuidadoso rigor a sus criaturas, víctimas de este imperio sospechosamente ubicuo. En otro orden, sería justo saludar los desempeños de Yeyé Báez y Carlos Miguel Caballero, quienes demuestran su afán de búsqueda en cada personaje que han interpretado desde que integran la compañía. Pero los elogios se los lleva, definitivamente, Roberto Bertrand, no tanto por la excelencia de su trabajo actoral como el emperador lunático, sino por el acto de sabiduría escénica que su caracterización demuestra: él ha sabido emplear, en función de un personaje envidiable, todas las poses, los rictus, las entonaciones que ha perfilado a lo largo de su notable carrera, y como resultado nos da un Calígula para el cual no tengo mejor

calificativo que el de terrible. Gracias a él, este emperador sigue peligrosamente vivo en esas escenas (incluso, en las que parecen demasiado largas) y sobre todo, al concluir cada nueva función, en la memoria de los espectadores que aceptan, aunque sea un breve instante, el papel de sus más serviciales súbditos: incapaces de negarle un encendido aplauso, ya sabemos, so pena de muerte.

Por lo demás, sólo espero que se comprenda el cambio del que hablo en estas apretadas líneas, que marca una reflexión y -eso espero- nuevos senderos en la indagación que desde 1990 viene provocando entre nosotros Teatro El Público. Cambio que, en definitiva, mantiene las esencias de lo que este grupo ha levantado como recursos más suyos, pero que añade un sentido de espectacularidad, de hecho en sí mismo teatral, que denota madurez y renovación. Ojalá sus propios integrantes estén tan conscientes de esto como imagino: son ellos los protagonistas de un suceso que día a día va ganando mejor sitio en el curso de nuestro teatro, a las puertas del fin de siglo. Este Calígula, este emperador que -confesémoslo: como todos nosotros- también desea la luna, es una marca más en el camino, una advertencia que tal vez haya querido hacemos -y hacerse- Carlos Díaz acerca de su propio poderío: ese arte delicado y siempre necesitado de búsquedas, trampas y sorpresas que es el poder de todo buen director de escena.

LA LEGIONARIA: UN TANDEM EJECUTOR Y COMPLICE

W.G.*

El monólogo y el unipersonal han logrado un espacio y un indudable desarrollo en la escena cubana, desde su aparición en la sala Bertolt Brecht, durante la primera edición del Festival Nacional en 1989.¹

De entonces acá ha pasado mucha agua bajo los puentes de un "género" como éste, que ha logrado entre nosotros insertarse con fuerza, si bien durante los últimos tiempos se ha visto cierta recaída. Entre otras causas, por falta de buenos textos, carencia suplida infortunadamente con relatos y cuentos que, de ningún modo, llenan las expectativas por tratarse de otra *función*, al margen de que en muchas ocasiones se presentan jóvenes actores que, sin una sólida preparación previa, demandan un buen director que guíe su intento.

Todo lo anterior prueba que para entrar con paso fuerte y seguro en el monólogo o el unipersonal se requiere de estos y otros elementos, pero sobre todo de una praxis interpretativa, pues -como se ha corroborado en la justa anual hasta 1995- sólo con la suficiente experiencia y el debido talento es posible lanzarse al ruedo, a lo que se une un realizador de no menores armas probadas.

Tal acontece en **La Legionaria** que nos ofrece el actor, director y dramaturgo Francisco García, con un texto del destacado autor español Fernando Quiñones, tan representado en otros ámbitos y en nuestro país en dos ocasiones anteriores, sin mucho tino, durante uno de los Festivales Internacionales de Teatro de La Habana (el de 1991) por un actor hispano, "cuyo nombre recordar no quiero", parafraseando al clásico, y por un aficionado cubano en una reciente edición del Festival Nacional del Monólogo y Unipersonal en una ejecución, por supuesto, de más validez, pero tampoco lograda.

Dicen que a la tercera va la vencida. Y aunque no creo en los proverbios a pie juntillas, esta vez no falló. Pues un intérprete de extenso e intenso laboreo (surgió a la escena profesional en los 70 y de entonces a la fecha ha trabajado en sesenta

montajes) ha triunfado en esta ocasión con el monólogo del autor español.

Francisco (*Pancho*) García muestra una amplia carrera con puestas del nivel de **Macbeth** (Vicente Revuelta), **Madre Coraje y sus hijos** (Raquel Revuelta), **Don Gil de las Calzas Verdes** (Berta Martínez), **Ni un sí, ni un no**, **Morir del cuento**, **Vagos rumores** y **Parece blanca** (Abelardo Estorino), sin olvidar otras de Eugenio Hernández, Humberto Arenal y Carlos Díaz. A éstas sumaría sus primeras incursiones monológicas: **La noche de María Betania**, en 1995, dirigida por Ana María Nando, con la que viajaría a Brasil, tras una temporada en Hubert de Blanck, y, más recientemente, **La Legionaria**, con adaptación y conducción de Susana Alonso, quien como *Pancho*, con suficiente práctica y sin alharaca, posee una ejecutoria significativa (recordar su larga labor junto a Roberto Blanco). Entre los 60 y los 90 dirigiría **El burgués gentilhomme**, de Molière, **El señor Patelin**, varias piezas cortas de Chéjov y la obra norteamericana **Buenas noches, mamá**. Su versión de **Las impuras**, sobre la novela homónima de Miguel de Carrión, llevada a escena exitosamente por Armando Suárez del Villar, le hizo entrar en grande a la dramaturgia. Y este año concluyó **Homenaje**, unipersonal que, dedicado a la destacada actriz Eivira Cervera, estrenara la hija de ésta, Alejandra Egido, bajo la dirección de Pancho.²

La Legionaria se nos presenta ahora en una puesta sencilla -tal requiere la pieza de Quiñones-; sin embargo, el punto cenital de directora y actor se dirige a la interpretación: limpia, muy cuidada, afianzada sólidamente en un basamento de praxis/talento. Es, a todas luces, un momento a destacar, de muy señalada manera, en la escena de los 90.

Estamos ante una exacta (¿cómo decirlo si no?) incorporación de una deliciosa criatura, exprostituta, gente de pueblo cuya expresión verbal casa y caza, en muy intrincada textura de plena organicidad

1 Vid. W.G.: "A solas con todos", en *tablas*, no. 2, 1993, pp. 29-36.

2 Vid. W.G.: "¿Un salto al vacío?", en *Bohemia*, año 87, no. 4, 17 de febrero de 1995, p. 60.



histriónica, con una proyección afín a este personaje, incorporado tras un serio estudio y análisis por parte del tándem ejecutor y cómplice de unos resultados muy ricos. A no dudarlo, con esta definitiva y, por qué no, definitiva versión de **La Legionaria** en Cuba, Susana Alonso y Pancho García alcanzan un alto escalón en sus respectivas carreras, directriz y actoral respectivamente.

Por lo demás, el notable dramaturgo español logra un mayor realce con esta genuina *re-presentación* de su estupenda obra, tantas veces puesta y re-

puesta en países distintos y distantes. Madurez en una de las genuinas opciones escénicas del año, rigor en sus muy precisas labores y, en consecuencia, humor del bueno -apoyado en una óptima comunicación con el público-, así como entretenimiento -virtud que muchos olvidan, a pesar de ser condición *sine qua non* del teatro. Todo y más en **La Legionaria** que, por tales méritos, continuará haciendo "legión" de espectadores y comentarios favorables entre el público y la crítica.

* Waldo González

LA MASCARA DEL ACTOR

E. R. H.*

I

Un actor recorre las voces de personajes interpretados a través de su carrera. La galería de "fantasmas" cambia de vestuario, paulatinamente, en presencia del espectador, con mansa gracia y picardía; han venido a compartir con el público, a hacerlo cómplice de un suceso mágico: el teatro. Me refiero a **Saco de fantasmas**, unipersonal dirigido e interpretado por José Antonio Rodríguez, bajo la asesoría dramática de Yana Elsa Brugal y como director asistente Carlos Martín.

El espectáculo, y lo nombro así intencionalmente, es una verdadera clase de actuación, que por su atmósfera y características, responde muy bien a las exigencias de un espacio como el Café-Teatro Brecht, donde la proximidad con el espectador logra una empatía instantánea, reciprocidad y complicidad que en este caso resultaron efectivas durante toda la obra.

Saco... como decía, muestra un recorrido por personajes del teatro universal, como Galileo Galilei, en su texto final, cuando reconoce haber adjurado de todo cuanto conocía; pasajes de **Hamlet**, en los que José Antonio, con su habitual maestría, logra acertadísimas transiciones entre un personaje y otro -Hamlet, su madre, su tío y el espectro de su padre, magnánimo desde su estrado (crucificado como un Cristo), clamando venganza-; o personajes de la literatura cubana, como el inolvidable enamorado Rigoletto de **Las impuras**, de Miguel de Carrión.

Ellos, junto a otros fantasmas que nunca podrán estar quietos, y a ratos se personifican (Marilyn Monroe, Charles Chaplin), componen la estructura del espectáculo, bien engarzada dramáticamente (se incluye un *rap*, en el que el actor crea un gigantesco coro con los espectadores, transformado, definitivamente, en un *rapero* auténtico), boleros y anécdotas, así como versos de Dulce María Loynaz ("cálce de benigno lirismo"), Nicolás Guillén ("puro sol como la luna redonda y limpia de sus versos"), Guillermo Rodríguez Rivera ("impelido por la sed del saber a dónde voy"), Aquiles Nazoa ("cantando desde el corazón de Martín Tinajero"), y, por qué no, la nostalgia de un tango o la risa con un charleston, contagiado por la rumba cubana.

Estos personajes, diversos, se envuelven en un ágil diseño que facilita la exploración progresiva de los mismos. Se trata de un vestuario caracterizador, pero elemental, apoyado por el montaje lumínico, bien definido en cada segmento.

La puesta juega con un discurso intertextual y una cadena psicológica que actúa como puente ante cada uno de los *eventos* dramáticos (implicando a los elementos escenográficos, sintetizados en gran medida), y que está supeditada al discurso subconsciente del espectador, para incentivar la curiosidad por conocer la dimensión del próximo suceso que el actor, devenido en *tótem* teatral, dará a conocer; este juego que admite contener o desbordar las emociones, asume fragmentos tan dramáticos como los citados de **Galileo Galilei** y **Hamlet**, o las sabrosas entradas en zonas donde se brinda un humor rociado de cierta gracia criolla. Este entrar y salir muestra las cualidades del actor, a la vez que distancia al espectador del dramatismo pétreo de algunas escenas; tal recurrencia formal emite cierta nostalgia que será desplazada de inmediato por el humor, para introducir entonces ese realismo que nos conduce del llanto a la risa. Finalmente, nos queda el regocijo de haber encontrado pedazos que todavía no hemos olvidado, risas que recordaremos.

II

El espectáculo muestra escenas que no han sido vencidas todavía por el tiempo y que se recuerdan -por qué no decirlo- con agrado. No se trata de un recuento que en el escenario vuelve a adquirir vida y funcionalidad, sino de escenas que reviven su emotividad expresiva en el nuevo contexto al que han sido traídas.

La intertextualidad es el reto que deberá vencer el actor con su energía. Un hombre solo en la escena se multiplicará en los personajes que el discurso le impone, y, además, tendrá a un espectador que deviene un personaje colectivo, para el que tendrá que crear un sutil manejo que impulse al intercambio (el brindis, las entrevistas referidas al tema de la pareja abierta).

La atmósfera lúdica del espectáculo (charleston con acento de rumba, el cuento de la comparsa,



ISMAEL RODRIGUEZ

etc.), junto a mensajes de mayor dramatismo ("Yo, Galileo Galilei, abjuré de lo que había enseñado. Abjuré, maldije y abominé de todo lo que llamé error, así como de cualquier otra cosa u opinión que estuviese en contra de la autoridad"),¹ establecen rupturas o puntos de giro que acentúan el juego de máscaras a que impulsa la intertextualidad. Estos trazos en ocasiones nos dan la sensación de haber sido extraídos de la *commedia dell'arte* o de un

cuadro goyesco, en los que el "disparate claro" deja de ser realismo para adquirir la dimensión de arte pictórico. En estas escenas, el trabajo con el lenguaje escenográfico logra esa poesía, dotando algunos momentos de gran plasticidad.

El objetivo del espectáculo lo veo, más bien, por el camino del "autohomenaje" que nos posibilita encontrarnos con un pasado y divertirnos, que en fin de cuentas es una necesidad.

¹ Tomado del libreto *Saco de fantasmas*.

* Ernesto Rodríguez Hernández

RE-BIS, OTRA VEZ

Omar Valiño

El 27 de marzo, Camagüey celebró el Día Internacional del Teatro con el estreno de **Rebis**, un espectáculo del colectivo Teatro del Espacio Interior. Fundado en 1988, este grupo es aún bastante desconocido en el movimiento teatral cubano e incluso dentro de su segmento más joven, en el cual se inscribe por la edad de sus integrantes y por sus postulados estéticos.

Quizás como ninguno de su generación han debido persistir frente a las incomprensiones de un pensamiento burocratizado y anticultural, hoy felizmente superado para ellos. Eso tal vez explique un dilatado proceso fundacional en el cual sólo realizaron una puesta en escena, **Circus**. Cuando vi este montaje hace algunos años, también en Camagüey, me sorprendí ante un resultado artístico que, por aquel entonces, me parecía superado. Detectaba en **Circus** las características visibles de los primeros montajes de toda una nueva generación teatral, cuyas aristas he tratado de definir en otra parte.¹ Sin embargo, estábamos a las alturas de 1993 y a pesar de algún conocimiento sobre el grupo, no le encontraba explicación plausible.

Un año después estrenaron **Haloween** que, aunque no pude ver, ellos mismos reconocen como un montaje "distinto", más volcado hacia el plano ideotemático que hacia las exploraciones de lenguaje. Sobre este último debe haber confluído una comprensible mezcla de la necesidad de exorcizar fantasmas de la propia historia del grupo y de imponerse a un público más amplio para sustentar la existencia misma del colectivo. De esa convergencia derivó un discurso nítido y acentuadamente crítico que todavía es recordado en su ciudad. No obstante, **Haloween** no tuvo suerte. Entre un desprendimiento del grupo y los desmanes desafortu-

nadamente sufridos por la escenografía y el vestuario, el espectáculo se perdió.

Ahora, con **Rebis** me han devuelto a las imágenes de **Circus**, pero situadas en una nueva dimensión. El montaje acusa un fuerte carácter experimental. Se apega con ortodoxia a fuentes que sirvieron (y sirven) de base al desenvolvimiento del teatro joven de estos últimos años. La práctica barbiana, la antropología teatral, la exploración ritual son claramente visibles y, sin embargo, su asunción es tan profunda y se encuentran tan filtradas que adquieren un relieve propio.

Rebis se puede leer como un espectáculo, pero se puede vivir como un *acto*. Es casi un acto para-teatral, no tanto por sus escasos cuarenta minutos, sino por su forma de transcurrir en el tiempo y en el espacio y por las cualidades de su expresión.

Los espectadores rodean sentados una cruz delimitada en el espacio. La actriz y el actor ya están allí en penumbras. La cercanía del público permite aquilatar su *presencia*. Visten unos trajes entre tonos blancos y negros con cierto aire militar; a pesar de su atemporalidad parecen identificativos de una secta o templo. El negro y el blanco y los símbolos inscritos en el pecho recuerdan el ying y el yang de la cultura china. A sus espaldas, una suerte de "escudo" o de carcaj que refuerza esa apariencia un tanto medieval.

En el transcurso de la "fábula", a pesar del lenguaje críptico, uno puede asociarla a un ritual de iniciación-vida-muerte de un joven guerrero. El actor será **Rebis**. La actriz encarnará varios roles. Es difícil dilucidar con exactitud el significado preciso de cada acción o gesto; más bien el *acto* propone un contacto por asociaciones energéticas y mentales ajenas a un *logos* cartesiano.

¹ Cf., por ejemplo, Omar Valiño y Pedro Morales: "Perfiles de un nuevo rostro en el teatro cubano", en *tablas*, nos. 3-4/94, pp. 2-10.



La actriz "teje" en la pequeña rueca -único objeto en el espacio que contiene además una suerte de arpa y una hoz- y susurra declamatoriamente el texto. Iniciación: vida y destino. Deber y tarea impuesta por la "tribu". Deber cosificado en destino. "Tu alma que en mi rueca veo torcerse..." Griot e iniciado. Madre e hijo. Espíritu y hombre.

Ella lanza una fina lluvia de papelillos sobre él. Agua, bendición, soplo de vida. El lenguaje corporal se hace más natural, aunque no deja de ser estilizado. El verbo devela aristas del conflicto. Otras fuerzas tientan a Rebis hacia otros caminos.

"El sable está harto de ser empuñado..." Los actores danzan. ¿Son parte de un mismo ser? Aparece

la duda sobre el sentido de la existencia. Búsqueda de Dios, entendida como fe. Rebis se rebela. Traición.

La actriz toca el ¿arpa? y canta: segad, segad. La hoz corta el espacio. Celebración, canto de trabajo. Reminiscencias de una cultura. El registro vocal de la actriz alcanza alturas insospechadas. Rebis desdeña su escudo y se adueña del objeto, signo de poder ya que porta los símbolos del trabajo, la cultura y la vida.

Suicidio de Rebis. Muerte y resurrección. "El pecado de la duda consume..." Nueva búsqueda de Dios. Creación-destrucción-retorno. Mística, esoteria.

Ella abandona su escudo. Danzan como parte de un movimiento cuasi-coreográfico, común a toda la obra. Entonan un canto luctuoso. Lamento de muerte, celebración de la resurrección. Partida definitiva hacia otra dimensión.

Se descubren uno frente al otro. La acción remite a la purificación mediante el agua. Son los actores, no los personajes, y se saludan al término de su ritual más profundo y acabado. Uno y otro se palpan, sus

acciones recuerdan algún juego infantil. Regreso. Andrógino. Juego que permite la muerte y la resurrección. Teatro. Vida.

El acto ha terminado. Los actores, hieráticos, saludan. El público, sobrecogido, no aplaude. Y siento que ellos disfrutaban esa comunicación, ese aplauso interno. Leo **Rebis**, de Mario Junquera (guion performativo y dirección), Evelyn Viamontes (actriz y co-guionista), Dasbyn Junquera (actor), Joel Besman (diseños) y Lissette O'Farrill (operadora de luces, integrante como actriz de TEI), como una metáfora del propio Teatro del Espacio Interior. Una sed visceral de reflexión sobre ellos mismos y sobre la naturaleza de su creación. Existencia efímera y desaparición. Auténtico homenaje al teatro, en su día. Eterno retorno, **Rebis**. Re-bis, otra vez.

Pierre de Marivaux

SUS CLAVES EN LOS CODIGOS DE HOY

Ada Oramas

La compañía teatral Hubert de Blanck ha protagonizado un nuevo suceso en su fecunda historia con el estreno de **Juego del amor y del azar**, del dramaturgo francés Pierre de Marivaux, bajo la dirección de Luis Brunet, también autor de la versión que busca la contemporaneidad por vías de un humor de sutilezas y sugerencias.

El enmascaramiento es uno de los presupuestos de la puesta en escena, en la que todos los personajes se disfrazan en cierto modo, más que quienes cambian de identidad, lo cual se acentúa en disfraces completos de las parejas que protagonizan la trama y la subtrama, las que a través del engaño recíproco buscan adentrarse en la psicología del *oponente* y descubrir sus verdaderos pensamientos e intenciones.

Este recurso del enmascaramiento fue una constante en Marivaux (1688-1763), en obras que han sido consideradas clásicas en su época (además de **Juego del amor...**), como **La segunda sorpresa del amor** (1725), **Las falsas coincidencias** (1726) y las sátiras **Lalliada disfrazada** y **Telémaco disfrazado**. Su teatro, en apariencia poblado de fantasía, es, de hecho, un arte realista. Tras el refinamiento que deviene rebuscamiento en las palabras y los giros lingüísticos -el *marivaudismo*-, se imponen la fuerza de un análisis del ser humano en su entorno social y una velada crítica a las costumbres de su tiempo, particularmente al falso oropel que envolvía a la nobleza.

La representación refleja, en esencia, el estilo Marivaux. Una de sus claves se basa en la palabra *juego* y enfoca la búsqueda de un espacio lúdico, a través de la recreación de juegos infantiles como la gallinita ciega, los agarrados, el pon, el espejo y el tieso tieso.

Otro recurso que caracteriza la puesta parte también de lo lúdico, en la inclusión del teatro dentro del teatro, que se desarrolla de modo ingenioso, a partir de la llegada de Dorante, con toda una conjugación de elementos referenciales al arte de representar. Ello está dado en la simbiosis de montajes, en los que unos actúan para otros. Algunos personajes están situados al fondo de la escena maquillándose; otros, cerca del proscenio, contemplan las incidencias de la trama, especial-

mente cuando Orgón instruye a la sirvienta sobre la estrategia a seguir o cuando Dorante regaña a su criada.

Queda perfilada la idea del paralelismo, por el contraste de motivaciones y reacciones, a partir de un conflicto común entre las dos parejas. Las escenas de amor en un supuesto jardín adquieren un tono lírico entre Silvia y Dorante y connotaciones paródicas entre los criados.

Por ello, la puesta -bien alejada del naturalismo- recrea una proyección cercana al montaje de un ballet, en el que están presentes la simetría y la sátira que propone la aventura de las dos parejas, en idénticas circunstancias. Así, el movimiento escénico denota una elaboración estudiada y conjuga fórmulas netamente teatrales con el diseño coreográfico de Iraida Malberti. Mientras los señores trazan diagonales y curvas, los criados se mueven de un modo lineal, evocando el teatro bufo. La utilización del espacio integralmente contribuye a la dinámica de la puesta, con acciones simultáneas que propician un ritmo intenso en el discurso teatral. Y ese paralelismo queda plasmado en la escena donde a la galantería nobiliaria sucede la parodia burlesca, con alusiones, en esta última, al modo en que los negros catedráticos del vernáculo imitaban a sus amos.

La expresión oral se transforma en un detonador de simbolismos, a partir de los niveles lingüísticos que contribuyen a caracterizar los personajes. El habla es, también, un signo de enmascaramiento, en esta obra donde el disfraz adquiere rango de rol titular, pues todos participan en esta gran mascarada, a partir de la simulación social, de la doble moral. Es por ello que, cuando están en familia, el lenguaje es más coloquial, pero cuando hablan los señores se torna alambicado; y resulta un tanto ampuloso cuando los criados se disfrazan de nobles, con ciertos matices satíricos.

La escenografía y el vestuario han sido concebidos sobre la base de un mínimo de elementos. Su creador, Rogelio Díaz Cuesta, se propone sugerir, no mostrar. De ahí la síntesis que es todo un simbolismo, y las propuestas de elementos alusivos (que parecen ser... y son) en los decorados. Los trajes básicos han sido concebidos para añadirles adornos, a guisa de disfraces. Y el blanco, como



LESSY

constante, refleja la pureza que los personajes no poseen y desean aparentar.

El diseño de luces de Berta Martínez contribuye al atractivo visual de la puesta y a subrayar intencionalidades. Con reflectores y cenitales va completando las sugerencias escenográficas y esculpiendo elementos con haces luminiscentes; el oscurecer o abrillantar espacios responde a las situaciones: parece pintar los trajes y otorgarles determinados efectos requeridos por la dramaturgia, y traza caminos de luces en pos de la perspectiva.

La banda sonora de Juan Piñera acentúa significados y atmósferas, con recursos evocadores de las telenovelas contemporáneas, utilizando acordes *sui generis* para destacar momentos culminantes, a partir del hecho de que los clásicos tienen puntos de contacto con el melodrama, en estructura y desenlace.

La base técnica de la compañía Hubert de Blanck se apoya en Stanislavski y Brecht, enriquecida por las escuelas más actuales de interpretación dramática. La imbricación de tales lenguajes se aprecia en la concepción de esta puesta en escena, uno de cuyos códigos se fundamenta en el tratamiento epocal, con un sentido contemporáneo, acercándola y alejándola del espectador, en un rejuego de

distanciamientos, incluido el tiempo cronológico del autor.

La pieza posee una dosis de *suspense*, unida a lo inesperado que, a veces, sorprende y epata al público, desde la introducción de la puesta, a partir de un trabajo gestual. La primera imagen que capta el espectador es la visión de los actores preparándose para representar la vida, en acciones desprovistas de todo texto, y también el retablo, inscrito con la utilización de una marioneta por parte de Orgón, el padre de Silvia, quien intenta manejar a todos, a su antojo.

El profesionalismo de los actores de la compañía Hubert de Blanck en la interpretación del género -por ser el teatro clásico una línea que siempre han trabajado- y la acertada dirección de Luis Brunet, propician la homogeneidad en el buen nivel de actuación, destacándose los protagonistas, Maricela Herrera y José Ignacio León (como Silvia y Dorante), mientras Doris Gutiérrez y Roberto Jiménez aportan una jocosidad subrayada; Pedro Díaz Ramos realiza una notable caracterización del Orgón y Orosmani González se desdobra en múltiples personajes, a partir del Comodín, insuflándoles características propias bien diferenciadas, en esta deliciosa comedia de enredos, en la que el amor y el azar entran en juego.

GRUPO TEATRO DE LOS ELEMENTOS A PROPOSITO DE UN ESTRENO

Miguel R. Cañellas

Cuando hace más de un año me acerqué como una simple rutina laboral al Grupo Teatro de Los Elementos en su reciente enclave en la Casa de la Cultura de Cumanayagua, no esperaba descubrir un colectivo con aquella madurez y profesionalidad. En aquel momento nos mostraron el proceso de trabajo de la obra **Inmigrantes**. La sorpresa no era casual; habían llegado a este punto del montaje después de indagar en todo un pensamiento creador en el teatro, enriquecido por técnicas, estilos y métodos variados, por el experimento y la investigación pura, aquella que unió a los que todavía no formaban el grupo, sino un manojo de estudiantes fanáticos y soñadores, en el barrio marginal de El Romerillo, en 1991, y que luego los llevó al medio natural de Jacksonville, en Isla de la Juventud (hacia marzo de ese mismo año), de donde surgió el nombre que los identifica y un método de entrenamiento que adquieren tomando los elementos de la naturaleza: agua, tierra, fuego y aire, e interpretando su fuerza telúrica. Luego vino el taller en el Presidio Modelo de Nueva Gerona, en 1992, que les descubre la tesis de José Oriol, su director, de que cada espacio tiene una historia que contar y de cómo el actor puede transmitirla junto con las sensaciones del lugar donde se encuentre.

De nuevo otro salto los esperaba en su casi legendario afán de estar siempre emprendiendo un viaje, bien hacia las costumbres de la comunidad, o a través de la geografía del país. Así fueron a Barrancas, un enclave de negros descendientes de haitianos, en las cercanías de Santiago de Cuba. Ese fascinante y cerrado mundo les invocó el sitio real maravilloso que, en *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier había reflejado también en la historia del héroe caribeño. El colectivo se nutrió allí de los mitos y de la extraordinaria fuerza folclórica del grupo de bailes y cantos haitianos Rara la fleur, única institución cultural del poblado; actores y bailarines se retroalimentaron de mística y método: vodú, teatro, literatura, dieron origen a un espectacular montaje de teatro de plaza: **Mackandal sauve** (Historia de la vida y la muerte de Mackandal).

El grupo había bebido ya de los ríos de todo el país: había conocido desde dentro los recónditos lugares de su tierra, los raros personajes de los barrios marginales de La Habana, los inmigrantes descendientes de balleneros ingleses en Jacksonville, los descendientes japoneses en Gerona y ahora los que tenían sus raíces haitianas. Pero también recibieron la experiencia, en talleres y encuentros, de maestros como Osvaldo Dragún, Santiago García, Miguel Rubio, Antonio Mantorell y Eugenio Barba. Además, su director, José Oriol, había participado en confrontaciones con teatros de América Latina y Europa.

Así pues, el Grupo Teatro de Los Elementos llega a Cumanayagua con el propósito de echar raíces definitivamente. Traen el empeño de crear una comunidad cultural-agrícola al pie mismo del macizo montañoso del Escambray. Es la culminación de todo un complejo pensamiento de búsqueda de la herencia, la permanencia y la tradición comunitarias.

En Cumanayagua primero provocan el más delirante desbordamiento popular ante un hecho cultural en la provincia, cuando presentan -en el inicio de una Semana de la Cultura (mayo de 1995)- el pasacalle **Historia de un pueblo**, que recorrió kilómetro y medio y arrastró alrededor de mil personas durante todo el trayecto de aproximadamente una hora de duración, para contar la historia -cierta y hermosa, heroica y mínima- de un pueblo que sus mismos moradores desconocían. Por eso, en mi criterio, es también Cumanayagua un momento importante que cierra una etapa y comienza otra en los anales del grupo, dando como resultado otra puesta que marca un cambio en su manera de hacer y que habrá que tener en cuenta para cualquier análisis posterior: el estreno de **Inmigrantes** en enero de 1996.

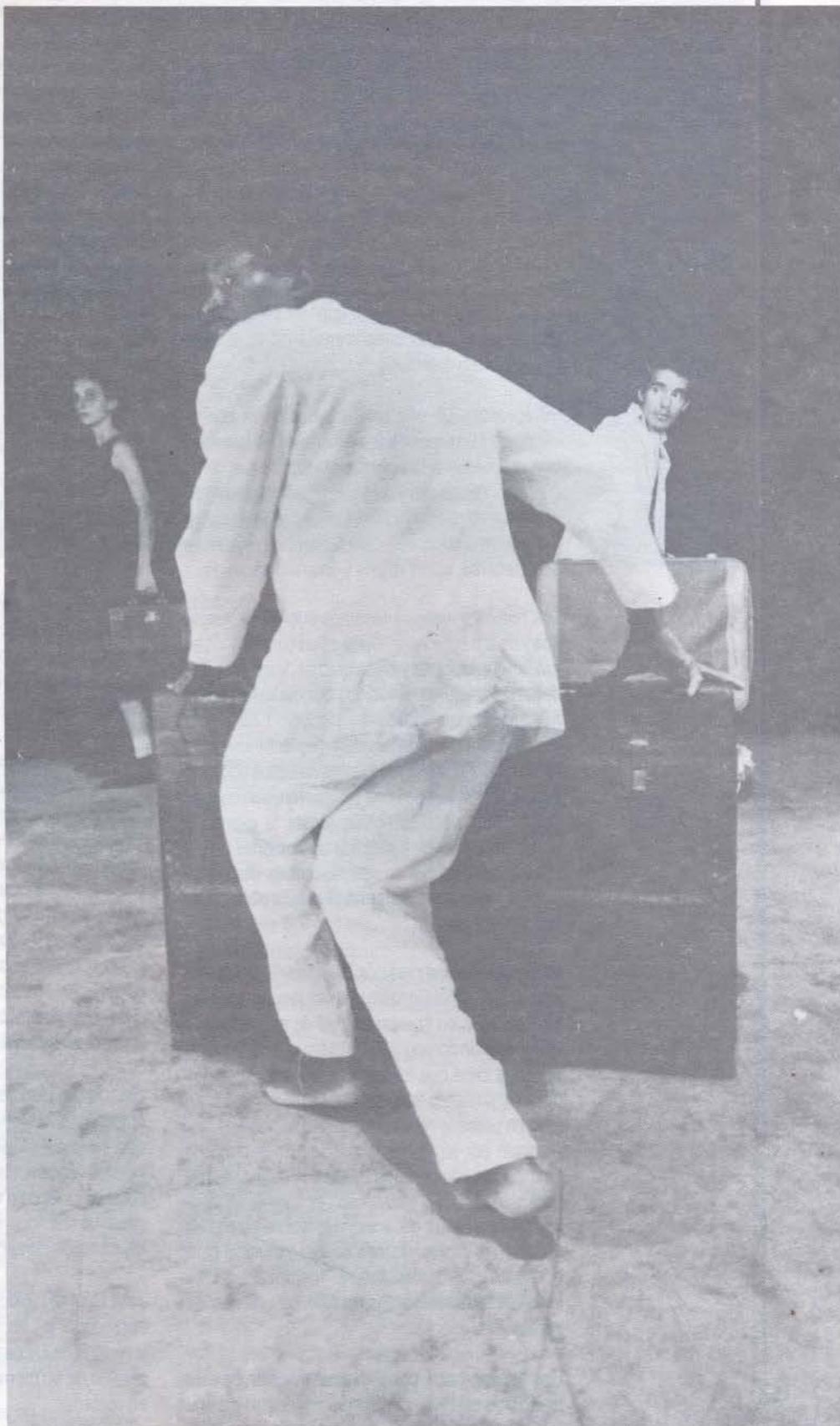
En este montaje se concreta el proceso de búsqueda al comenzar un riguroso método de trabajo en el que se concibe al teatro como un espacio de

investigación de las fuentes culturales y del arte del actor; desarrolla junto a ello la experimentación como un principio de la creación teatral -aunque no su fin-; busca en el entrenamiento el virtuosismo corporal, nutriéndose de las fuerzas interiores de personajes y espacios así como de la presencia vital de los elementos de la naturaleza, sus fuerzas y corrientes; y propicia, de esta manera, la creación de sus propios instrumentos musicales y de la escenografía. Por estos caminos cuidan y estiman "el arte secreto del actor", aquel "ciervo encantado", con constantes y fascinantes descubrimientos cotidianos.

Este nuevo montaje, cuyo tema es el de la inmigración, se enfrenta con un lenguaje que se ha sintetizado al tomar códigos convenientemente de todos los teatros. Esto que pudo representar su mayor peligro constituye hoy, en lo esencial, su mayor virtud.

Sus primeras obras fueron representadas en espacios no convencionales: solares, calles, plazas, interactuando o no con su público. Ya habían descubierto primero que la sobrevivencia hacia su interior los lanzaba como una necesidad al exterior (a la calle); ahora ya saben que de ésta rescatan elementos que los lanzan hacia su interior, hacia dentro del teatro, del grupo. Todo esto va con ellos al escenario de las cuatro paredes, junto con las buenas consecuencias del estudio y la práctica de las técnicas del teatro de relaciones, antropológico y pobre, por mencionar los que más les han influido.

El grupo enfrenta pues **Inmigrantes**, su más reciente estreno de sala, enriquecido por



el debate entre las antinomias de la creación colectiva y el teatro de autor, el de calle -y en la calle- y el de sala; entre la soledad del pensamiento teatral y el servicio a una comunidad.

Lo acertado del grupo fue no haber forzado procesos y presentar este estreno cuando estaban ciertamente preparados en su pensamiento físico-conceptual y tenían delineados un sistema y un método de trabajo que no los deben a la dictadura de un director, ni al paternalismo de un cómplice, sino a la labor de un maestro que los ha guiado con la libertad suficiente para que se produzca un desarrollo formativo, basado en el análisis, el debate y el trabajo colectivo.

Inmigrantes es una bella hipérbole, un poema escénico y un repaso a la memoria de los hombres que recuerdan a la vez que olvidan, recuerdan e inventan, recuerdan y crean. Es como el cuento de la búsqueda del Vellocoino o la Fuente de la Juventud, la eterna búsqueda de la humanidad, el afán de establecerse, echar raíces y arrancarlas un día.

Los hombres siempre tenemos sueños postergados y de ahí el ir y venir. Cuba es un crisol donde se funden las ilusiones y los dolores de muchas partes del mundo. Aquí se ha venido y de aquí se ha partido hacia todos los lugares del planeta. Y esta obra también es -en una de sus múltiples lecturas- sobre el país y su historia. Fragmentos de textos de Martí, Piñera, Casal y Zenea nos lo sugieren, aun cuando ningún otro signo lo señale (basta la expresión escrita de los pueblos para fijar su memoria). A esta Isla no se llega por naufragio, parece decir, y el arraigo y el desarraigo forman también parte de su historia.

Inmigrantes -una creación colectiva dirigida por el propio José Oriol González- utiliza recursos sutiles y esmerados en la expresividad de sus actores y una precisión coreográfica, simétrica, que contrasta con el caos que es siempre una inmigración (y que en estos años finiseculares se ha convertido en todo un proceso mecánico, deshumanizado y manipulado por las diversas políticas). La mano de Oriol ha tomado de todos los teatros para darle a la obra el tono de "los elementos": economía expresiva, simultaneidad de acciones, textos claves en situaciones claves, riqueza sonora y musical para acentuar esos momentos, y efectividad de las imágenes extracotidianas para contar una historia común.

Una escena habla por sí misma muy bien de este teatro y su estética. ¿Podemos referirnos ya a una

estética de "los elementos"? Hombre, tierra, fuego y agua. Nada más. En esto consiste la teatralidad de ese momento y cada uno de tales elementos primarios actúa con su valor propio; es el fin del ritual que nos ha llevado a la sala: volvemos a los orígenes y nos damos cuenta de cómo el grupo es consecuente con los resortes naturales que han marcado su evolución -y su nombre- desde un inicio; los usa y son invocados en escena con una ritualidad teatralizada y una fuerza casi mística, integrando todos los elementos hacia un equilibrio y una expresión de conjunto, con virtuosismo destacado que nos transporta de la escena a los espacios íntimos de cada cual y, de allí, a una indagación exorcista.

Entra entonces un nuevo actor, reaparecen las luces, la música, y estamos de nuevo asistiendo al inicio, recordándonos que todo es un ciclo: círculos que se repiten y superponen de generación en generación.

En la obra, las características étnicas tienen una lectura propia y son asumidas por los actores en un proceso de personalización-despersonalización según el medio. El hombre viaja con las consecuencias de su piel y su origen. Por ello, los personajes negros que abren y cierran el espectáculo están concebidos con toda la fuerza de su expresividad primitiva, desbordan los esfuerzos del lenguaje y la música y dan la esencia de las transformaciones sociales y epocales. El primero habla patuá, canta canciones haitianas, baila; el segundo -tal vez procedente de igual lugar pues entra por el mismo sitio- chapurrea inglés, trata de tocar saxofón, de ser gracioso. Ambos llegan ¿para quedarse?: el primero, encerrado en el cajón de sus tradiciones; el segundo, tratando de adaptarse a la nueva cultura sin poder librarse de la suya. Dos caras de la misma moneda que es la inmigración.

Los demás actores se desempeñan exactos y fantasiosos, con una sorprendente preexpresividad que explotan al máximo para lograr transmitir la incomunicación. Nadie conoce mejor la soledad, la nostalgia y el odio que estos personajes que han salido de sus hogares, para entrecruzarse en todos los caminos cruzados del planeta.

José Oriol ha tenido siempre en su trabajo vocación por recoger la Memoria sobre la Historia, y ésta es la historia de los caminos de los inmigrantes y de la pérdida de su memoria cada vez que se empeñan en recordar.

EL TELON SIEMPRE ABIERTO

Raciel Reyes

EN
Provincias



DEL TEATRO DE TITERES Y SU ENTORNO

Dadores de vida, alegría-tristeza, saber del dolor y gozo del ser, así son los títeres de alma y oficio.

Delirio mundano en permanente analogía de la existencia es el teatro para niños. Abordarlo resulta siempre un reto del pensamiento mágico, en el que fabular transmuta la imagen creadora a los confines de su propia esencia, pues el universo de cualidades del mundo animal y vegetal se fusiona con lo humano y el misterio inconmesurable de los objetos aparentemente inanimados e insensibles.

Atribuir alma a las cosas, razón a todo lo que existe, es el avatar del teatrero, porque en el cosmos infantil no existe división lógica de las funciones sociales, naturales, materiales o inmateriales; en ello todo respira y siente como un viejo escobillón que suele sufrir y amar: las "cosas" dialogan y luchan, triunfan y se equivocan; todo se mueve en un torbellino interno como sangre que resbala por venas ocultas de extraña naturaleza.

Allí también las ideas vuelan distintas y en una transparencia sin densidad revolotean entre realidad e irrealdad sin dimensiones ni fronteras lógicas. Sólo una rara sensibilidad hace, al que produce sentido en el arte para niños, anidar imágenes en semejante mundo.

Cada provincia amasa su historia en el teatro para niños, que la distingue de otras, y mucho tiene que ver con el brote de las mentes causales que la protagonizan. Cada territorio destila personalidad propia y contradicciones, involuciones-evoluciones, momentos memorables y atronadores fracasos. El pulso de la vida en derredor es vector determinante y, a veces, influyente siempre. Pero más lo es el móvil causal del sentir de aquellos hijos del territorio, tocados en hechizo destinador a servir de instrumento ante esa necesidad vital, no siempre reconocida, de ser "la gente del guiñol", en cuya responsabilidad descansa la salvación inmortal de las almas infantiles, aguda disputa entre iglesias y templos del teatro. Son acordes que arpegian sus fulgores en álgida sinfonía del quehacer teatral y alientan el laberinto emisor-crítico-receptor.

LOS ZAHORÍES EN SUS 25 AÑOS

Las Tunas, apacible provincia de remota epopeya mambisa pero no inmóvil, produce y se expande en el espacio; adora sus leyendas y diarias tribulaciones de trenes y galopes, caballos y bicicletas, autos y vendedores ambulantes.

En el concierto social de plazas y parques, jardines y edificios mutantes, se alza una tuna más, nacida en septiembre de 1971: el Guiñol que ha sobrevivido a sequías e inundaciones, relámpagos, truenos y noches serenas. Por iniciativa de Eloísa de Robles y su actual director general, Juan José Rodríguez Morell, sería creado el colectivo de trayectoria ininterrumpida, que en este año celebra su aniversario 25, cuya permanencia justifica su existencia. Esa constancia le mereció la más alta distinción que otorga la provincia: el Premio de la Ciudad. Asimismo, la UNEAC le conferiría la réplica de la pluma con la que escribió Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, *El Cucalambé*, símbolo de la institución en el territorio.



• Pipa de sueños.

Un afán de años de búsquedas de soluciones ha permitido a Los Zahoríes superar las limitaciones materiales y técnicas en su bregar por escuelas, centros fabriles, hogares de impedidos, hospitales, plazas y recintos de todo tipo, y recoger la inapreciable cosecha de pupilas infantiles, gozosas de tanta imagen retenida durante mucho tiempo y tanto mensaje amoroso en los corazones. Gracias al esfuerzo propio y al denodado apoyo del Gobierno y la Dirección de Cultura del territorio y de los Consejos Nacional y Provincial de las Artes Escénicas, culmina su más preciado anhelo, acariciado por manos y almas: la plena disposición técnica de su sede, enclavada en el centro de la ciudad.



• Caperucita.

Ahora, cuando arriban a sus primeros 25 años, cuentan con un repertorio diverso, útil y extenso: *El lindo ruiseñor*, *Juanito y las semillas*, *Caballerito a la Luna*, *El gato que apagó el Sol*, *El perro que escribió un cuento*, *El pequeño Príncipe*, *Rocío de la mañana*, *Por qué muere la flor*, *El canto de las pomarrosas* y *El corazón de Sapito*, entre otros títulos.

Un aliento poético emana de estas últimas producciones. Sus temáticas de hondura humana se apoyan en zonas conflictuales al contraponer las fuerzas del mal al sentido del bien, sin una exacerbación en la agudeza de las luchas que validan dichas puestas para las primeras edades. Sin embargo, una fabulación susceptible de exploración en contrapunteos más audaces de la acción, para apoyar las variaciones del tono, podría matizar internamente a los personajes, así como la estructura externa en la progresión dramática de los pequeños ciclos o secuencias de la historia que se narra en imágenes y diálogos.

No siempre la pericia es equivalente entre aquéllos de mayor oficio o destreza, en la formación del carácter de sus personajes (como las actrices Clotilde Aguillón, Emelia González, Pilar Aguillón y Argentina Vázquez, quienes cuentan a su favor con importantes premios en eventos relacionados con los más jóvenes), y necesitan mayor precisión en la manipulación y fuerza íntima en la conformación del carácter, de su movimiento intrínseco, ritmo interno y, por consiguiente, emisión de voz.

Pero la cierta retención del ritmo, a veces planicie de pasajes de la acción, no significa que estén ausentes del texto y del montaje todos los requerimientos, los principios y las categorías proclives al hecho teatral, desde el referido tratamiento de temas, asunto, dominio de los *leitmotiv*, anécdotas, fuerzas contrarias, eje de acción transversal, exposición, desarrollo y climax, pues es característico de su estilo el respeto a las convenciones teatrales, y el logro de mayor eficacia en sus resultados no implica necesariamente rupturas formales.

Estas reflexiones son notables en los títulos *Por qué muere la flor* y *El corazón de Sapito*, dos de los últimos estrenos de Los Zahoríes, que, por demás, reflejan el esfuerzo de la diseñadora y la realizadora del grupo, jóvenes que marcan su inicio y que sólo el enfrentarse y documentarse con ahínco en las nuevas ideas las hará crecer en sus profesiones. También loable es el bregar de la fase técnica, con sus aportes de luz y estructuración de la sonoridad de los espectáculos: el primero, de un lirismo sutil de resonancia medieval, y el segundo, con irrupción de ritmos y timbres provenientes del *rock*, que contribuyen al movimiento dramático, de por sí lento, de la acción. Insisto en que el empleo de matices y mayor fuerza contenida en los personajes positivos -demasiado débiles, tal vez por un razonable temor de lastimar su conseguida temura- pudiese contribuir a la eficacia del ritmo y tono general.

Es sello de Los Zahoríes su pericia en la manipulación de las más variadas técnicas del teatro de muñecos: guante, pelele, marote, digitales y planos, así como esperpentos, sombras chinescas, luz negra, marionetas o técnicas mixtas. Esto merece una atención muy especial por parte de colaboradores, críticos y funcionarios, dado el abandono de algunos en la incursión del talento creador por el universo fantástico del títere.

La paciente y mesurada conducción de su director artístico y general, Juan José Rodríguez Morell, ha aglutinado a este grupo de creadores, quienes, al encarnar su ímpetu gestor hacia nuevas etapas de su proyección futura, sin dudas podrían lograr nuevos aciertos en su cosecha de triunfos.

96 Llegue a todos sus integrantes el testimonio de nuestro homenaje en el prelude de su aniversario 25, un aplauso de sus colegas de las demás regiones y la invocación a las traviesas musas para que el telón siga siempre abierto. ■

A Polimita, el Guifol, Rostro y Cabildo por hacer suyas las montañas.

La Distinción "Elena Gil" que otorga el Centro "Félix Varela" a instituciones, colectivos y comunidades "cuyas notables acciones en favor de la promoción de valores humanos y de justicia social en Iberoamérica merezcan reconocimiento internacional", le fue entregada en 1996 a la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa.

LA CRUZADA TEATRAL: LA RUTA DE UN TEATRO VIVO

Maité Hernández-Lorenzo

Surgida en 1991 en el seno del Guifol de Guantánamo y auspiciada por el Consejo de las Artes Escénicas de

esa provincia, la Cruzada Teatral emerge como uno de los eventos más atractivo y trascendente del panorama escénico actual. No es fortuito que la imagen de El Quijote llevando consigo las máscaras del teatro y empujándose al cielo, identifique a la Cruzada. Los teatristas que cada 28 de enero parten de su ciudad capital, son justamente misioneros del teatro, que trazan su ruta hasta llegar a su destino, la Primada Baracoa, cada 2 de marzo.

Polimita, el Guifol, Rostro y El Cabildo Teatral, junto a otros asistentes eventuales, atraviesan, cargando el peso de su arte, cinco municipios montañosos de esa región -Yateras, San Antonio del Sur, Imías, Maisí y Baracoa- para visitar casi setenta comunidades. Un noble propósito alienta sus pasos: llevar el teatro en casi todas sus manifestaciones a los poblados escondidos entre el mar y la montaña.

Su propia dinámica itinerante le impone a la Cruzada un estilo de trabajo peculiar. Deteniéndose en el diario viaje de un campamento a otro, los colectivos ofrecen sus espectáculos en escuelas y pequeños poblados encontrados en el camino. Una vez instalados en un nuevo campamento, "los cruzados" se fragmentan en cada uno de sus grupos y se expanden por los alrededores para llegar de una sola vez a cada posible espectador.

Un río, un farallón, la playa o el patio de un campesino devienen lugar apacible para el rápido descanso y también escenario que servirá para el encuentro entre público y actor. Público para quien la Cruzada, aunque ya es tradición, no ha dejado de ser asombro.

En este sentido, la Cruzada Teatral concibe su selección de obras con especial atención al teatro para niños y jóvenes, y dentro de éste se hace énfasis en la expresión títritera.

Sin embargo, el espectador no hace distinciones. Todos por igual se acercan al teatro desde la perspectiva de lo novedoso y de "lo bonito". Es por esta razón que los grupos deben atender la factura de sus espectáculos desde el punto de vista estético y asumirlas a partir de una dramaturgia de calidad y no desarrollar la tendencia a los recitales de cuentos narrados, las variedades infantiles y las fugaces presentaciones en las que lo teatral sólo palidece.

Por otro lado, la obra principal del repertorio se concibe sólo para la Cruzada y a ella se integran todos los actores. Tradicionalmente las propuestas son elaboradas sobre un discurso escénico que toma en cuenta las características de su espectador, pero no como un simple soporte para lograr un rápido consenso o identificación con la puesta en escena, sino nutriéndose, orgánicamente, de su lenguaje y maneras, es decir, de lo más auténtico en ellos, y también de los posibles intereses estéticos y temáticos de esas comunidades.

En este sentido, esta propuesta se pudiera ampliar aún más con una relación de obras que incluya desde un título de teatro clásico hasta, y de manera especial, puestas en escena a partir de problemáticas y conflictos de esas localidades.

De esta forma, sería éste el signo distintivo de la Cruzada: transgredir su espacio exclusivamente escénico para, a través del teatro, viajar hacia las comunidades en un intercambio permanente con éstas, activar sus potencialidades culturales y establecer así futuros centros de desarrollo que operen hacia el interior de estos poblados.

Por otro lado, la Cruzada Teatral ha gestado, dentro de su dinámica, una serie de acciones dirigidas al mejoramiento de su proyección. La convocatoria a seminarios sobre la praxis del evento, aunque deberían ser más frecuentes, ha posibilitado una mirada autocrítica que reconsidera sus objetivos y perspectivas. De estas reuniones han nacido excelentes ideas que amplían el alcance social y artístico de la Cruzada.

Ejemplo de ello es la realización de talleres sobre la construcción del títere en las comunidades más interesadas en esta práctica, y también brindar especial atención a aquellos poblados más aislados y de menor acceso. Ello implica una estancia más prolongada de los teatristas en esas localidades, y en consecuencia una mejor oportunidad para que el trueque cultural y los resultados de éste, en la realidad de esas comunidades, sean más efectivos y a la vez más perdurables.

También la Cruzada cuenta con un cuerpo teórico que refleja sus propósitos iniciales, proceso de formación y alcance del intercambio en su entorno de acción durante estos seis años de hacer. La experiencia se dimensiona extraordinariamente y apunta hacia intereses no sólo teatrales, sino de la cultura y la sociedad en su conjunto. A pesar de que a esta aventura se han acercado intelectuales e investigadores guantanameros y de otras provincias, la Cruzada es, sin embargo, aún objetivo lejano de una mirada más científica y sistemática en general. Una valoración de este tipo aportaría, de modo considerable, una mejor praxis del teatro comunitario y, en definitiva, el rescate y la reanimación de las tradiciones más profundas de esa zona de nuestra cultura.

Desde su fundación hasta la fecha, muchos han sido los obstáculos, a veces predecibles, que han erosionado el buen desenvolvimiento de la Cruzada. Su sexta edición, concluida a principios de 1996, mostró la incompreensión que todavía existe hacia tal empeño. Ya es hora, después de seis años de vida, que se considere la Cruzada Teatral en su real dimensión, y las promesas de algunas instancias dejen de ser pálidos compromisos para que, al fin, se conviertan en acciones concretas. Para lograr una participación más activa se requiere del concierto de todas aquellas esferas e instituciones vinculadas al evento, cuyas donaciones y apoyo en general puedan ofrecer el sostén necesario para que la Cruzada no detenga la ruta, ya tradicional, del teatro por esos intrincados caminos.

Porque en estos tiempos de mercadeo y comercio, la Cruzada Teatral emerge como signo esperanzador y vivo de un teatro eticista, ajeno a esas contaminaciones por lo general dañinas. La Cruzada, en primer orden, es una aventura humana que los teatristas guantanameros deben preservar como símbolo de su quehacer teatral.

Basta entonces seguir la travesía, que el camino se tuerza, la ruta se convierta en círculo y sea, entonces, un viaje de la montaña al llano, del campo a la ciudad. ■



Ante el flujo de otras manifestaciones con mayores posibilidades, el circo cubano afronta un reto difícil. Sobre su desarrollo actual y las plazas internacionales donde ha logrado espacios, trata este artículo de tablas

LA REPRESENTACION SIN RECEPCION ES UN ARTE FALLIDO

El circo, universalmente, ocupa un lugar destacado en la memoria de los pueblos. En tiempos antiguos fue espacio destinado a la diversión y los juegos. Los romanos de la decadencia pedían a los emperadores pan y juegos de circo, lo que identificaba al espacio como centro para la diversión.

Al paso de los años -con renovaciones propias de las épocas-, pero siempre inmerso en el sentido lúdico que lo vio nacer, el circo se ha mantenido vivo entre las tradiciones de los pueblos y el amor de sus admiradores.

En Cuba, la Agrupación de Artistas Circenses y Variedades, dirigida por Santos García, es la encargada de mantener esa tradición legada de la antigüedad. Para ello ha formado un caudal encabezado por jóvenes con aptitud para las exigencias que demanda esta dura manifestación.

La principal cantera de formación es la Escuela Nacional de Circo, situada en la Escuela Nacional de Arte (ENA), además del CENDAC (Centro de Desarrollo del Arte Circense). La primera, ha sido desde hace ya muchos años la fuente directa que ha nutrido, inicialmente, la Empresa de Circo (fundada en 1978) y después a la Agrupación, creada en la década de los 80. El CENDAC es un centro de reciente creación, destinado a la incorporación de jóvenes sin formación, pero con posibilidades corporales para el arte circense. Surgió en 1990, y ya cuenta con graduados que le han dado frutos (trío Rafil y los Basculos). El centro, dirigido por José Ramón Riso, encamina su enseñanza, mayormente, hacia las difíciles técnicas de la acrobacia.

La Escuela Cubana de Circo ofrece, además de los cursos regulares, los internacionales, dirigidos a mostrar las técnicas y los procedimientos de enseñanza de la manifestación en nuestro país. Por su parte, el CENDAC se propone, para el futuro, insertarse también en este tipo de experiencias.

Entre las actividades que realiza actualmente el circo, sobresalen el espectáculo que brinda en EXPOCUBA (Pabellón 25, de exposiciones transitorias) y la gira que,

de manera itinerante, abarca diferentes municipios de Ciudad de La Habana.

El espectáculo de EXPOCUBA muestra el alto nivel técnico que posee la manifestación en nuestro país, y presenta un elenco joven, de prestigio internacional. Se trata, en gran medida, de figuras que han llevado su trabajo a distintos escenarios del mundo con acentuado éxito. El otro, denominado Circo de Fantasía, también lo componen artistas de gran prestigio.

Sobre la actualidad del circo cubano, María Luisa Bacallao Betancourt, representante de giras artísticas y productora de la agrupación, sostiene:

"Está en uno de sus mejores momentos, lo que sucede es que la información no siempre circula como debería ocurrir.

"Si menciono alguno de los premios y escenarios por los que ha pasado la representación cubana en lo que va de año, se sorprenderán. No hablaré de años anteriores, simplemente mencionaré lo sucedido en 1996, que parece ser otro año de grandes logros para el arte circense cubano.

"En París se realiza anualmente un evento denominado La Pista, en el que los cubanos son esperados con gran expectativa, desde 1981. No está de más decir que siempre son finalistas y obtienen menciones, premios u otra distinción. Este año el cuarteto Hermanos Aries logró el premio de la prensa especializada. Ya en 1995 Los Perezos habían obtenido mención especial, con un derroche de energía, en un enigmático trabajo de velofigurismo en monociclo.

"También en este año, Rafael de Carlo, malabarista, recibió Medalla de Oro, además de ser el único cubano invitado a trabajar en el cumpleaños de la reina de España. A ello le podemos sumar el exitoso desempeño del trío Romy, en las Fiestas de Primavera, en Piong Yang. A éstas asisten representaciones de distintos lugares del mundo, lo que las convierte en un acontecimiento universal de gran valor para el arte circense. Para el circo cubano es significativo este resultado, y para el trío Romy igualmente, ya que les posibilita su presencia como invitados el próximo año,

y ellos son la representación del circo cubano".

El arte circense en Cuba no cuenta en la actualidad con grandes festivales que desplieguen un llamado de la atención hacia sus actividades. La Escuela de Circo realiza cada año su festival competitivo que funciona como brújula en los interesados, pero que no trasciende las fronteras ni se eleva al nivel y la categoría que la propia manifestación exige.

Pese a ello existen artistas que dicen mucho a los que siguen esta tradición: el dúo Cristal, integrado por jóvenes que se dedican al contorsionismo; Los Adolayn, perfectos equilibristas; los payasos Chori y Morci, de relevancia en el ámbito circense; el trío Rafil, con su desempeño como acróbatas; los Aregos, quienes nutren su quehacer con la gimnasia, y el mencionado trío Romy. Entre los solistas son ya habituales nombres como el de Marcel o Daria Soto, experimentada bailarina de aros (*hulla hopp*). También el circo cuenta con una orquesta, caracterizada por su variedad rítmica y la cubanía de sus interpretaciones.

Ante el influjo de otras disciplinas con mayores posibilidades, el circo ha cedido terreno. María Luisa Bacallao afirma:

"Ha faltado una mayor atención en muchos sentidos. El circo ha sido muy olvidado. Internamente, también ha faltado una renovación del lenguaje en diversos géneros, lo que ha llevado a que muchos espectadores rechacen las propuestas que se entregan.

"Considero que el circo cubano tiene material joven para asumir una renovación del lenguaje, y de hecho ya lo ha logrado en algunas disciplinas que, internacionalmente, son esperadas con agrado. Creo que con una mayor atención, divulgación y promoción, no sólo internacional, sino nacional, muchos irán a redescubrir nuestro circo. Ese redescubrimiento, plegado de exigencias individuales, nos hará trabajar más arduamente, pero nos concederá la mayor satisfacción: que nuestro circo llegue a las mayorías, porque la representación sin recepción es un arte fallido". ■

ANIVERSARIO



Con múltiples actividades, la UNICEF y la ASSITEJ conmemoran sus aniversarios 50 y 30, respectivamente. Tablas se une a estas celebraciones y brinda algunos materiales de interés, en torno a estos acontecimientos.



ASSITEJ

NACE UNA ORGANIZACION NO GUBERNAMENTAL

Ricardo Garal

La ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud) -organización no gubernamental perteneciente a la UNESCO- se funda en 1965 y tiene entre sus distintos objetivos, la promoción, el intercambio y la difusión de la actividad teatral para niños entre los países miembros de la misma.

En 1974 se crea, con carácter interino, el Centro Cubano y se le encomienda la Secretaría General a Ignacio Gutiérrez quien además ocupaba la Presidencia del ITI. No es hasta 1978 que Cuba ingresa en la organización internacional, participando en el VI Congreso de Madrid, en calidad de miembro oficial. La representación estuvo integrada por Eddy Socorro y Ricardo Garal, los que son nombrados presidente y secretario general, respectivamente. Esta reunión se llevó a efecto bajo el lema "A la búsqueda de nuevas formas estéticas en un teatro para la infancia y la juventud" y se convocó con vistas a apoyar la iniciativa de la UNESCO de declarar 1979 como "Año Internacional del Niño".

Cuba, en esta ocasión, tuvo la oportunidad de participar en debates, divulgar sus actividades artísticas mediante diapositivas, y dar, por tanto, señales de vida, así como recibir el reconocimiento de su quehacer teatral y al mismo tiempo apreciar los empeños que, desde distintas latitudes, se hacían por renovar y mantener viva la imagen del teatro para niños.

A través de sus dos décadas de existencia, la entidad cubana se ha convertido en una puerta al mundo dentro de esta organización internacional, puesto que ha podido difundir la política cultural del Estado cubano en materia teatral, lo cual significa el desbloqueo de la comunicación que nos impone el monopolio de la información, y la demostración de su potencial artístico, ya bien sea a propósito de las dos reuniones de su Comité Ejecutivo (1982 y 1990) -celebradas en Ciudad de La Habana-, en la edición de distintos festivales internacionales, con la participación de grupos cubanos, o en la promoción de diferentes seminarios internacionales en Cuba y el extranjero.

El Centro Cubano, desde los primeros años de su existencia, se preocupó por la superación de los creadores dedicados al teatro para niños. Así, en octubre de 1983, se organiza el primer taller teórico-práctico sobre el método de Stanislavski, impartido por el especialista soviético Yuri Efimovich Zhigulski, director del teatro del Joven Espectador, con una duración de quince días, que tuvo como sede el Teatro Nacional de Guíñol y con la participación de distintos colectivos del país.

El segundo taller se celebró en la Isla de la Juventud, del 14 al 22 de diciembre de 1984, y esta vez estuvo a cargo del prestigioso teatrasta Horst Hawemann, de la antigua República Democrática Alemana, acerca del tema "Los jóvenes y su teatro contemporáneo". La sede del colectivo Pinos Nuevos acogió a teatrastas de distintas provincias, y, en un ambiente francamente profesional, el señor Hawemann -destacado director de más de setenta puestas en escena, autor de diversos textos teatrales y profesor de reconocido prestigio internacional- impartió y compartió sus experiencias durante nueve días.

En 1985 se convocó al tercer taller y nuevamente el Campamento La Demajagua -sede del colectivo teatral Pinos Nuevos, en la Isla de la Juventud- sirvió de lugar de reunión para los teatrastas cubanos. En esta oportunidad, las sesiones de trabajo fueron conducidas por Maurice Yendi, autor dramático de una veintena de piezas teatrales y director artístico del Théâtre des Jeunes Aunés, de la ciudad francesa de Lyon. Durante el seminario-taller se abordaron, en el terreno teórico-práctico, aspectos fundamentales de la creación teatral para el público infantil y juvenil, tanto en la dirección escénica y la actuación, como en la labor dramática. Otras provincias, como Santa Clara y Las Tunas, fueron anfitrionas de diferentes talleres, con lo que se enriqueció así el plan de superación profesional organizado por nuestro Centro. Gracias al apoyo de dichas provincias y del Ministerio de Cultura, fue posible materializar nuestros empeños que actualmente ya se han ratificado en la práctica teatral.

La gestión del Centro Cubano durante veinte años ha contribuido a que el teatro para niños y jóvenes mantenga una actualización de todas las corrientes que influyen en su desarrollo, e incluso prestigiosas figuras nacionales han podido participar en talleres internacionales en varias partes del mundo. También ha otorgado la placa ASSITEJ a distintas personalidades cubanas y premios en diversos festivales nacionales.

En febrero de 1993 Cuba obtuvo la sede del XI Congreso de la Asociación y Ciudad de La Habana se convirtió en la capital del teatro mundial por espacio de una semana. No fue fácil para Cuba ganar la sede del Congreso, toda vez que Canadá y Estados Unidos de Norteamérica, con una gran trayectoria y prestigio dentro de la organización, también presentaron sus candidaturas. Ya el X Congreso del teatro para niños, celebrado en Estocolmo (1990), había marcado un punto culminante en la

historia del teatro cubano para niños y de la propia ASSITEJ, pues allí por primera vez se decidió llevar a cabo en América Latina un evento de tal magnitud.

Enormes expectativas se crearon alrededor de este acuerdo, ya que, por un lado, el traslado geográfico implicaba un acercamiento al Nuevo Mundo en el plano artístico, y, por el otro, existía la interrogante de cómo Cuba resolvería este reto a pesar de sus dificultades económicas y financieras. De lo que sí no había dudas era de la experiencia acumulada por nuestro país en el plano operativo de la organización, que hasta ese momento ocupaba por cuarta vez consecutiva una de las tres vicepresidencias, en la persona de Eddy Socorro, quien dominaba todos los resortes y mecanismos que hacían posible la vida de esta organización no gubernamental.

Muy importante fue la ayuda y asesoría recibidas desde fuera por Michael Ramlöse (Dinamarca), secretario general, en la preparación del XI Congreso, quien colaboró muy estrechamente en todos los aspectos, e incluso sirvió de punto de enlace en todas las coordinaciones para hacer posible este acontecimiento. En el terreno interno, el decisivo apoyo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y de la Dirección de Relaciones Internacionales del Ministerio de Cultura, permitió la cobertura técnico-material para garantizar el éxito.

Fueron tres años de intenso trabajo para organizar todos los factores que harían posible su realización. Se organizó una actividad de gran magnitud, la cual no solamente abarcó la Asamblea General y la ponencia central del evento, que estuvo a cargo de la investigadora cubana Raquel Carrió, así como otros temas enfocados por distintos expositores, entre ellos, Inés María Martiati. Se realizaron colateralmente un festival, talleres y coloquios organizados por Cuba, que incluyeron todas las especialidades del teatro. Personalidades cubanas como Freddy Artiles, Gerardo Fullea, Esther Suárez, Ignacio Gutiérrez, René Fernández, Mónica Sorín y Nelda Castillo, entre otros, aportaron sus experiencias cubanas, mientras que el alemán Wolfgang Schneider y el británico Vicky Ireland (por mencionar dos ejemplos) compartieron sus vivencias locales en otras partes del mundo.

Gracias al trabajo desplegado por la revista *tablas* y el apoyo financiero de la ASSITEJ Internacional, se pudo plasmar en un número especial las memorias de este XI Congreso en su totalidad, lo cual constituye un documento histórico-consultivo de presente y futura proyección.

El Centro Cubano, con su nueva presidenta, Sara Miyares, entra -a partir de 1995- en una nueva etapa de trabajo, y dentro de las tareas pendientes se encuentra acercarnos más a Latinoamérica y buscar formas y mecanismos que nos permitan una mejor comunicación, tanto en el plano teórico como práctico. Este es un compromiso que tenemos con la organización que siempre ha visto en Cuba un apoyo para estos fines. Países de Europa, como España (1981) y Finlandia (1990), dados sus niveles de recursos financieros, han auspiciado reuniones entre los de América Latina, y aunque ello es plausible porque ofreció la oportunidad de que éstos se encontraran aunque fuera en Europa, también lo es que se reencontran en su propia región.

En 1985 se logró en Perú un festival internacional auspiciado por el Centro de esa nación, lo que significó el primer paso para tales objetivos, pero la falta de financiamiento impidió sistematizar este encuentro. Diez años después Nicaragua fue anfitriona y Cuba estuvo presente con varios espectáculos, entre los que se encontraban *Los hijos de Medea*, con un gran éxito de público y una crítica muy favorable.

Otras expectativas inmediatas existen y no debemos desaprovecharlas, tales como: la continuación de talleres con teatristas extranjeros en distintas provincias y la posibilidad de que figuras nuestras puedan brindar sus experiencias en otros países de la región.

Amigos extranjeros dentro de la organización han demostrado una profunda amistad por Cuba. En tal sentido, cabe destacar la figura cimera de la alemana Ilse Rodenberg, quien -a pesar de su avanzada edad, pero con un corazón joven- siempre ha sido la guía inseparable de nuestros destinos en esta organización.

En el plano nacional, personalidades como Freddy Artiles, Ignacio Gutiérrez y Armando Morales, han brindado su valioso aporte a la existencia del Centro Cubano.

Nuestro Centro continúa su incansable tarea en la escena nacional. Por ello, entre sus planes se hallan la creación de un programa de acción para conmemorar, en este año, el aniversario 50 de la creación de la UNICEF y el 30 de la ASSITEJ, en el cual se ofrecerá una cobertura inmediata para tales fines y se organizarán actividades que respondan al lema "La humanidad le debe al niño todo lo mejor que puede darle".

Con este propósito, también Cuba saluda y recibe el advenimiento del XII Congreso que se celebrará en Rostov del Don, Rusia, del 1 al 8 de octubre de 1996, para contribuir a que el niño continúe siendo el verdadero protagonista de la escena universal.

PROYECTO ASSITEJ-UNICEF

El Centro Cubano de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud, en coordinación con el Fondo de Naciones Unidas para la Infancia, ha elaborado un proyecto de creación artística para celebrar el Aniversario 50 de la UNICEF. Este abarcador programa anual que celebra en Cuba tal fecha por primera vez, comenzó en la capital en diciembre pasado, y con el propósito de extenderlo al resto de las provincias aprovechamos el Taller Internacional de Teatro de Títeres en Matanzas, que, de hecho, ha sido dedicado también a festejar las cinco décadas de la UNICEF, para difundir nuestra propuesta en el noble empeño de realizar proyectos relacionados con el mejoramiento de la vida de los niños y jóvenes cubanos. Por eso, los creadores y artistas nos unimos al esfuerzo que realiza la UNICEF, tratando de rescatar obras con los temas del plan de acción, así como de crear otras con temas temáticas. Ya en Ciudad de La Habana existe un taller de dramaturgos que han escrito varias obras y algunas se pondrán en escena en diciembre, para culminar este programa.

Esperamos nuevas propuestas de otras provincias para que este hermoso homenaje sea de carácter nacional, bajo el lema que acompaña el plan de acción anual de la UNICEF:

"La humanidad le debe al niño todo lo mejor que puede darle".

Muchos éxitos en este encuentro y saludos para todos los colegas.

Fraternalmente
Centro Cubano ASSITEJ

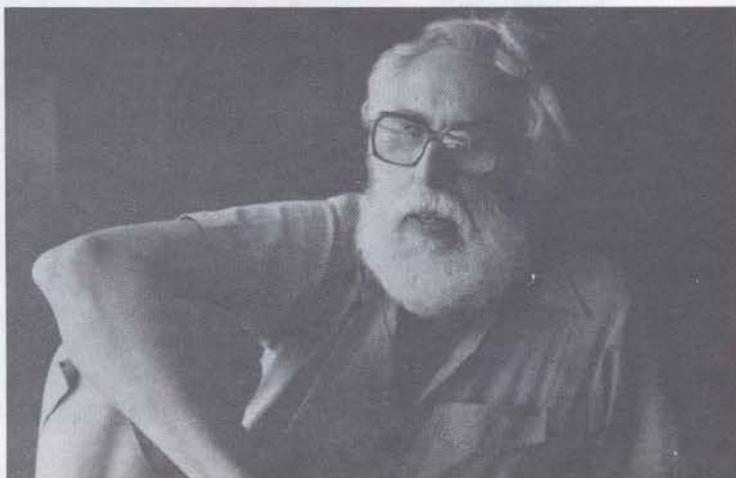
Múltiples son los programas que se están realizando en este 1996 en todo el mundo, en ocasión del aniversario 50 de la UNICEF. En Cuba, esa organización -en coordinación con la ASSITEJ, la UNEAC y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas- prevé celebrar la fecha con un proyecto que, a juzgar por sus resultados, supera todas las expectativas con que originalmente fue concebido.

Se trata de una idea cuya materialización inicial se remonta a finales del pasado año y concluirá en diciembre próximo con la realización de una muestra de teatro para niños. Este encuentro tendrá características de festival nacional, a través del cual se ha promovido todo un movimiento de creación dramática para la infancia, que ha posibilitado la revelación de jóvenes talentos cuyas obras están insertadas en la problemática del niño contemporáneo, con mayor incidencia en asuntos relacionados concretamente con nuestra experiencia y realidad nacional.

En la primera fase del proyecto, se creó un taller de dramaturgia encargado de la recepción de las piezas concebidas por sus autores, en torno a la reflexión sobre cuestiones básicamente inherentes a la vida del niño, con una visión amplia, capaz no solamente de recrear aspectos objetivos de las relaciones entre los pequeños y su mundo circundante -estados de afectividad y vinculación con padres, maestros y la sociedad en su conjunto, así como la geografía, la historia, la economía y la cultura-, sino, en primerísimo lugar, de que devengan trabajos de creación factibles de llevar a la escena, con el fin de rescatar valores de la identidad nacional, en un lenguaje que enriquezca, por otra parte, el universo cognoscitivo, imaginativo y fantástico de los chiclelos y adolescentes.

"Tan ambicioso empeño únicamente es posible materializar en una sociedad como la nuestra", asegura uno de sus principales promotores, el destacado dramaturgo Ignacio Gutiérrez (La Habana, 1929), presidente de la Sección de Dramaturgia de la Asociación de Escritores de la UNEAC, quien subraya que cuando empezó este proyecto nunca esperó "resultados tan alentadores, porque es difícil reunir a un grupo numeroso de creadores con inmensos deseos de trabajar y que se mantienen unidos durante tanto tiempo".

Se seleccionaron doce obras, en su mayoría *operas primas*, que fueron rigurosamente debatidas en el taller de dramaturgia



• "Todo este esfuerzo bien vale la pena registrarlo en una memoria perdurable, viva, al alcance de todos", dice Ignacio Gutiérrez.

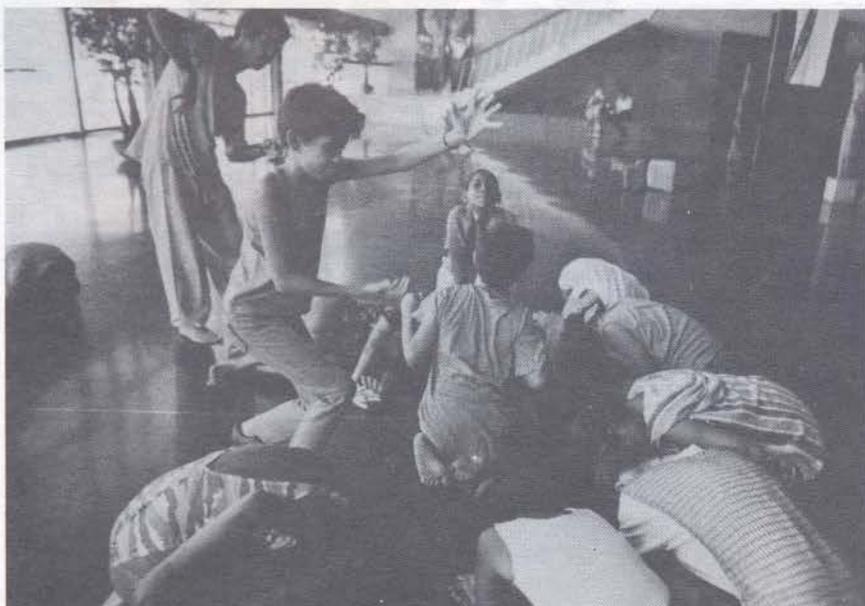
que dirige Gutiérrez, el cual está integrado por jóvenes escritores de teatro participantes en esta especie de concurso. "Muchas de esas piezas han sido ubicadas en diferentes grupos profesionales, los que las han seleccionado de acuerdo con sus respectivos perfiles", puntualiza el prestigioso dramaturgo cubano.

De los grupos de teatro que, desde un inicio, se interesaron en incorporarse al proyecto por el aniversario 50 de la UNICEF, se pueden señalar a: Juglaresca Habana, Teatro de la Villa, Guiñol Nacional y TN'94, del Teatro Nacional de Cuba.

Durante los meses de septiembre, octubre y noviembre se realizará el proceso de montaje de estas piezas, algunas de las cuales se están llevando a la escena por sus respectivos autores.

Entre las obras seleccionadas se encuentran **Quiéreme, papi**, de Eduardo Cue -la cual se introduce en las vicisitudes de un niño al que le falta cariño paternal-; **De vuelta a los sueños**, de Ana del Carmen Fernández -en la que se pretende rescatar y exteriorizar el maravilloso mundo del sueño infantil-, y **Máscaras de oro**, de Lubel García, quien recrea, en pasajes contemporáneos, los personajes de *La Edad de Oro* de José Martí, interrelacionándolos con los niños de hoy.

Todos los meses, los autores de las obras que conforman el proyecto se reúnen para debatir una de éstas. "Estos encuentros -dice Gutiérrez- se han convertido en una suerte de seminario en el que también se estudian aspectos teóricos



• Niños del grupo TN'94 durante uno de los ensayos de la pieza escrita y dirigida por Lubel García para celebrar los 50 años de la UNICEF.

sobre el teatro. Las discusiones han sido apoyadas con charlas, conferencias y clases magistrales impartidas por reconocidos dramaturgos, investigadores y especialistas, entre los que se encuentran Gerardo Fullea León, Freddy Artilles, Esther Suárez, Orlando Vigil Escalera, Ileana Azor...".

Las últimas dos obras se debaten en el mes de agosto, para dar inicio a lo que Gutiérrez llama la "fase de seguimiento", a través de la cual los organismos patrocinadores del proyecto aspiran llevar a las tablas todos los textos seleccionados.

La idea del taller ha prendido con tal fuerza entre los jóvenes dramaturgos, que muchos de ellos han manifestado su interés para que en diciembre no concluya esta empresa, sino, por el contrario, "sea el punto de partida de un trabajo encaminado a revitalizar en Cuba el teatro para niños y jóvenes, promotor de una nueva dramaturgia (de la que tan precisados estamos hoy) que se materialice con hechos concretos, con textos de calidad indiscutible, como los que hemos logrado mediante las discusiones en nuestro taller", aseveró el también director de los talleres de actuación para niños y adultos, que sesionan en los salones del Teatro Nacional de Cuba y en los grupos Teatro de la Villa y El Taller, respectivamente.

Precisamente en uno de esos talleres se formó uno de los más jóvenes escritores, cuya obra ha sido escogida para la muestra con motivo del aniversario 50 de la UNICEF: Lubel García, de 20 años, integrante del grupo TN'94 que tiene una línea de trabajo encaminada, en lo fundamental, a la escena para niños y adultos de la comunidad.

En uno de los salones del Teatro Nacional pudimos apreciar algunas sesiones de ensayo de Lubel con los niños que

protagonizarán **Máscaras de oro**. "Estamos trabajando intensamente para estrenar el primero de septiembre. Serán dos elencos, cada uno integrado por seis niños y dos adultos", señala Lubel, quien aspira a ingresar en el Instituto Superior de Arte.

Los niños que dirige Lubel son aficionados residentes en zonas aledañas al Teatro Nacional y forman parte de un grupo de cincuenta, aproximadamente -entre 10 y 13 años-, integrados a los talleres que allí dirige Ignacio Gutiérrez.

Durante casi una hora, Lubel interioriza un universo sobre el que dedicó mucho tiempo de investigación, confrontación e interrelación con el lenguaje teatral: la vinculación de la

poética martiana de *La Edad de Oro* con el mundo objetivo y real de los niños cubanos. La puesta en escena ha sido concebida por él con un diseño musical en el que incluye canciones interpretadas en vivo por los propios pequeños y grabaciones del antológico repertorio del cantautor Silvio Rodríguez.

Muchos otros creadores que hoy se desempeñan en diferentes grupos de teatro, tanto para niños como adultos, han sido formados bajo el influjo del magisterio de Ignacio Gutiérrez, fundador de uno de los primeros colectivos teatrales para niños surgidos inmediatamente después del triunfo de la Revolución cubana: Los Barbuditos. Con más de setenta obras de teatro escritas -en su mayoría llevadas a la escena-, de las cuales unas treinta están destinadas a la infancia, este intelectual de conversación pausada y fluida, recuerda que -auspiciadas por la Sección que él dirige en la UNEAC- anualmente se organizan jornadas de lectura de obras teatrales a las que asisten directores de grupos de todo el país. "Este año pretendemos que las piezas surgidas en el taller por el aniversario 50 de la UNICEF ocupen el centro de atención en los debates, para que esos creadores se interesen por las mismas y se sientan estimulados a incluirlas en sus respectivos repertorios", puntualiza el autor de títulos tan conocidos como **Llévame a la pelota** (1970), **Los chapuzones** (1973) y **Los tres pavos reales** (1965).

Apasionadamente enamorado de tan noble proyecto, Ignacio Gutiérrez aspira a compilar todas estas piezas, escritas para saludar el aniversario 50 de la UNICEF, en un libro único. Para ello, tiene el propósito de hacer el prólogo. "No hay dudas -dice finalmente- que todo este esfuerzo bien vale la pena registrarlo en una memoria perdurable, viva, al alcance de todos". ■



Saadalla Wannous

Ha sido habitual brindar, en la celebración del Día Internacional del Teatro, un lema o título específico basado en los términos de las necesidades a las que la escena responde, por lo que yo he decidido identificar este mensaje con el título de "La sed del diálogo".

De hecho existe una gran necesidad de diálogos multilaterales, multifacéticos y amplios, tanto entre individuos como entre sociedades.

Cada vez que yo siento esta sed de diálogo, me la imagino iniciándose en un teatro, después creciendo, expandiéndose y propagándose más y más allá, hasta alcanzar todas las razas y culturas.

Yo creo que el teatro, independientemente de la revolución técnica a que ha sido y debe ser sometido, nos recuerda el foro ideal en donde el hombre puede ponderar su historia y la condición de su existencia. Lo que hace al teatro único en este sentido es que en él es donde el espectador puede salir de sus convencionalismos, para contemplar la condición humana en un contexto comunal que activa su sentido de pertenecer a ella, y gracias al cual también puede aprenderse el valor infinito del diálogo y los distintos niveles del mismo, de manera que el teatro no se convierta en una mera manifestación de la sociedad, sino que pase a constituir un noble apoyo e impulso para su crecimiento y desarrollo.

Sin embargo, no vivimos buenos tiempos para el teatro. No recuerdo otro período en que haya sido tan empobrecido moral y económicamente. Y es que, en general, la época que vivimos ha sido de marginalización y asedio para la cultura, en tanto, contradictoria e irónicamente, se desarrollan sobremanera la riqueza de conocimientos, la información, las comunicaciones y los alardes de tecnología. Pero todo esto sucede en medio de un mundo virtualmente globalizado que deviene antítesis del utópico sueño del teatro: el de una comunidad de hombres y mujeres tomados de la mano en un mundo unido para compartir así las riquezas de la tierra, libres de la injusticia y la agresión.

Fatalmente, la globalización que ha tomado forma al final de este siglo destruye la utopía de este sueño. Sin embargo, a través de la cultura y de los puntos de vista críticos que promueve, el hombre puede descubrir los mecanismos de los acontecimientos y recuperar las fuerzas para el rescate de su humanidad. La cultura, ante todo, proporciona la idea y los ideales que intensifican la libertad del hombre, la conciencia y la belleza.

En este contexto, el teatro puede enseñar a cómo insertarnos en el diálogo de que todos estamos sedientos, el serio y comprensivo diálogo que busque eliminar la penosa frustración que acosa al mundo en estos tiempos.

Traducción: Héctor Llanes

Versión y síntesis: Héctor Quintero

PRESENTAN EJECUTIVO DE UNION DE TITIRITEROS CUBANOS



Octavio Borges

Oficialmente fue presentado, en el Teatro Nacional, el ejecutivo del nuevo Centro Cubano de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), la organización de las artes escénicas más antigua del mundo, fundada en Checoslovaquia en 1929.

La recién elegida dirección nacional quedó integrada por Antonio (*Bebó*) Ruiz (presidente), Angel Guilarte (vicepresidente), Miriam Sánchez (secretaría general), José Luis Quintero y Armando Morales.

Con esta actividad, culmina una de las gestiones de mayor interés para muchos teatristas dedicados a los niños, funcionarios de Cultura y, en especial, Lecky Tejada, presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

También concreta la voluntad cubana de insertarse en la UNIMA con nuevos bríos, y de ésta y de su presidente, el venezolano Eduardo Di Mauro, de contar con el potencial creativo y la experiencia profesional de nuestros titiriteros.

En el proceso eleccionario -celebrado el día 7 de mayo- para conformar el actual ejecutivo, participaron representantes de siete provincias: Guantánamo, Santiago de Cuba, Las Tunas, Villa Clara, Matanzas, Ciudad de La Habana y Pinar del Río, y se caracterizó por su profundo espíritu democrático y crítico.

La actual dirección tiene como estrategia crear representaciones regionales en todo el país, rescatar del olvido a titiriteros con larga y meritoria trayectoria y potenciar el trabajo de todos, especialmente de los radicados en provincias.



Síntesis biográfica de Javier Villafañe

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1909. Escritor, poeta y titiritero, recorre todo su país en una carreta tirada por caballos haciendo títeres. Más tarde arma su teatro en una canoa a vela para visitar los pueblos de América Latina. En sus giras por Asia y Europa presenta alrededor de veinte publicaciones (versos, cuentos, obras teatrales, etc.), y es reconocido como un gran poeta.

Vive en Venezuela durante varios años. Llega a España para llevar a cabo un viaje por el camino de don Quijote. Su primera visita a Bilbao se produce en 1984. Posteriormente realiza otras con "el teatro que camina", y participa en varios festivales de títeres, en los que comparte días inolvidables con los bilbaínos que le conocimos.

Fallece en abril de 1996, en Buenos Aires.

H O M E N A J E

Mi querido Javier:

Llegaste de noche, en tren, y por tu edad, mi mayor preocupación fue tu bienestar. Pero a los pocos minutos de conocerte ya nos tenías a todos cautivados y derrotados ante tu energía.

Por las calles de Bilbao, en diciembre de 1983, tu buen saber de poeta titiritero te llevó entre ellas para buscar la casa de Unamuno y las raíces de este pueblo en el museo de los vascos.

Contaste tus historias picantes a los ancianos de la casa de la Misericordia y tu magia fue contemplada por los niños de Cruces. A grandes y pequeños de nuestra villa hiciste disfrutar de tus títeres, cuentos y leyendas.

Mi dicha fue compartir contigo galardones en otras tierras, aprender tu filosofía de la vida y llevar el recuerdo de tu voz dulce, tus ojos azules como el cielo y tu bello semblante iluminado.

Javier, no sé cuánto tiempo tardaré en volver a verte, pero estoy segura de que me contarás el cuento de la señora con una pluma en el sombrero y como tantas veces, tantas veces... me harás reír y soñar.

Concha de la Casa

MAS DE TREINTA AÑOS de vida artística

COMPAÑÍA RITA MONTANER

Al arribar al XXXV aniversario, en marzo de 1997, de la fundación de la Compañía *Rita Montaner*, nos acredita como la agrupación de teatro más antigua, en activo, creada por la Revolución. La tozudez de quienes hemos hecho posible tal acontecimiento, ha venido acompañada de creatividad y amor por la profesión escénica que durante más de tres décadas nos ha llevado a merecer la gran afluencia de público a nuestros espectáculos en la sala El Sótano, y el reconocimiento de incontables críticas.

A finales de 1961, la Revolución -por medio de la Dirección del Teatro Nacional de Cuba, entonces dependencia del Ministerio de Educación- decretó la creación de un grupo de teatro con una línea de trabajo central, especializada en los géneros populares, como la comedia, el vodevil y el musical. Al frente de este proyecto se designó a la teatrística Cuqui Ponce de León, quien asumió la dirección general del mismo. Se escoge para identificar al colectivo, como un digno homenaje, el nombre de la entonces recién desaparecida actriz y cantante RITA MONTANER, *La Única*, una de las más grandes figuras de la escena cubana de todos los tiempos, de fama internacional, por su acendrada cubanía y popularidad.

El 27 de marzo de 1962, con la comedia cubana de Manuel Reguera Saumell, *Propiedad particular* -estrenada bajo la dirección artística de Cuqui Ponce de León, en la sala Hubert de Blanck-, se da inicio a la labor de la compañía. Desde entonces, técnicos, empleados de servicio y administración, directores generales y artísticos, dramaturgos, diseñadores, coreógrafos, compositores, asesores, actores y actrices, se han ido enriqueciendo y renovando con el encuentro de nuevos textos, líneas expresivas e incorporaciones al elenco.

En ese intento por fijarnos, de manera válida, en el amplio panorama de nuestro teatro nacional, afloran algunos indispensables nombres, resumen del resto: Atahualpa del Cioppo, Evguene Radomilenski, Lech Helwig Gorzinski, Rogerio Paulo, San de Manú, Augusto Boal, Sara Larocca, Adela Escartín, Rolando Ferrer, Ignacio Gutiérrez, Sara Cuesta Armengol, Eddy Fundora, Heriberto Rosell, Alberto Méndez, Edesio Alejandro, Rubén Vigón, Héctor Lechuga, Roberto Vega-Llort, Elsa Camp, Daysi Fontao, Daniel Jordán, Jorge Cao, Nelson Dorr y María Elena Ortega, quienes, junto a otros -temporalmente o de forma más prolongada-, han dejado su impronta en nuestro colectivo; pero de todos ellos resalta la figura del infatigable actor y director Miguel Montesco, fundador del grupo.

Premios en festivales y concursos, reconocimientos alcanzados, giras nacionales e internacionales, poco contarían si no hubiésemos recibido la ayuda del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Centro de Teatro y Danza de La Habana y el Ministerio de Cultura. Todo ello nos alienta a mantenernos vivos y creadores, para estar a la altura del nombre que nos representa. Así queremos celebrar este aniversario, con la digna alegría de nuestro quehacer cotidiano, avalado por la experiencia de más de ciento cincuenta puestas en escena, en las que la coherencia y la calidad artística ganan cada día más en eficacia; esto nos permite tener un repertorio vivo y representativo de los más diversos géneros y estilos, con el mérito de "tan prolongada e ininterrumpida trayectoria de trabajo".

"La contemporaneidad como resumen expresivo de nuestra identidad".

tablas convoca

SEMINARIO RITO Y REPRESENTACION

(11-14 de diciembre, 1996)

En coordinación con la Fundación Fernando Ortiz, **tablas** realizará un seminario que profundizará en la teatralidad del rito, desde una perspectiva multidisciplinaria, y estudiará diferentes aspectos relacionados con su rol en la historia y la actualidad. Para este fin, se impartirán conferencias magistrales y talleres teórico-prácticos, a cargo de prestigiosos especialistas invitados y se presentará una correspondiente muestra teatral.

Conferencias

- El rito como esencia de lo espectacular en el teatro contemporáneo.
- Teatro ritual caribeño: fuentes mitológicas y rituales. Santería, palo monte, sociedad secreta abakuá, vodú y espiritismo.
- Aspectos teóricos: el concepto de teatro ritual caribeño, sincretismo. Transculturación e interculturalidad.
- Presencia del mito y el rito en la dramaturgia cubana contemporánea. Los géneros dramáticos.
- Teatralidad y ritualidad del carnaval y las fiestas populares. Teatro popular, teatro de calle.
- Lo mitológico en el teatro para niños y jóvenes.
- La danza y la pantomima. Funciones rituales. Importancia en el teatro ritual.
- La posesión como actuación. Aporte del teatro ritual caribeño. Las técnicas de los montados. Métodos de actuación basados en estas experiencias.
- Teatro ritual caribeño y *performance* postmoderno.

Talleres teórico-prácticos

- Actuación trascendente.
- Carácter sincrético y ritual de la representación y su teatralidad.
- Ritual de la memoria.
- Cuadro de vida yoruba y jerarquización de los elementos naturales en el intérprete.

Muestra teatral

En diversos espacios teatrales de la Habana Vieja.

La cuota de inscripción en el Seminario es de \$70.00 USD y \$70.00 mn; será abonada personalmente en la revista **tablas**.

Los interesados deberán confirmar su asistencia antes del 10 de noviembre.

Premios de la Crítica

REVISTA TABLAS

Revista **tablas**
San Ignacio 166 e/ Obispo y
Obrapía, La Habana Vieja. C.P.
10100. CUBA
Teléfono: (537) 62-8760
Fax: (537) 33-3810

El concurso anual que convoca la revista **tablas** sobre aspectos de las artes escénicas está destinado a críticos teatrales, teatrólogos, profesores, especialistas y periodistas del sector cultural.

-Se otorgarán dos premios:

Mejor trabajo en teoría e investigación (10-20 cuartillas), que trate temas históricos o contemporáneos.
Mejor crítica (5-8 cuartillas) sobre espectáculos del quehacer escénico de hoy.

-En ambos casos deben presentarse en papel 8 1/2 x 13 a dos espacios (30 líneas), original y tres copias, acompañado de una breve ficha del autor.

-Los trabajos deben ser inéditos, no premiados ni mencionados en otro concurso, ni estar comprometidos para su publicación. La revista se reserva el derecho a la primera publicación en el caso de los trabajos premiados.

-Los premios consistirán en la publicación de los trabajos, diploma y premio en metálico (\$300.00 mn para el mejor trabajo de teoría e investigación y \$200.00 mn para la mejor crítica).

-Los trabajos concursantes deben entregarse personalmente o por correo en la sede de la revista **tablas**.

- Los premios se darán a conocer en el Festival de Teatro de Camagüey'96.

TABLILLAS

EN tablas

SAN IGNACIO 166

Sala Teatro Debate

La revista **tablas** continuó sus actividades culturales durante los meses de abril, mayo y junio. En ese trimestre se presentaron en su sala Teatro Debate los grupos Teatro Neptuno (*En la tierra de los dioses*), Compañía Teatral Hubert de Blanck (*La Legionaria*) y El Público (escenas de *Calígula*). También estuvieron los colectivos Buscón (con el unipersonal *Saco de fantasmas*), El Taller (*Entre dos*) y Anaquillé (*La casa de Bernarda Alba*), además de Teatro D'Dos (*Deriva y La noche*) y Teatro de Noviembre (*Dos viejos pánicos*).

De Latinoamérica se pudieron apreciar dos unipersonales, como parte del Festival Elsinor que organiza el Instituto Superior de Arte (ISA): *Gurka, un río como el agua*, de Teatro de la Luna Llena, y *Roque Dalton... entre el exilio y la muerte*, de Teatro La Calle.

La sala Teatro Debate de **tablas** ha devenido un espacio de interés para creadores, críticos, especialistas y público, pues permite ya no sólo un acercamiento a la obra teatral, sino también a su creador y al movimiento crítico y especializado que la evalúa.

a DEBATE

teatro para niños y jóvenes
HOY

Conducido por el actor y director Armando Morales, **tablas** -en su espacio de reflexión- convocó a los teatrístas, críticos y estudiosos de la escena para niños y jóvenes, en torno a un debate sobre la problemática actual de esta manifestación, ampliamente reflejado en este número.

PRESENTACION DE PROFESORES DE DANZA DE MEDELLIN

El VIII Simposio Taller sobre "El hecho folclórico" (del 4 al 8 de mayo), convocado por el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, trajo a La Habana, entre otras ofertas, al grupo de profesores de danza de la Escuela Popular de Arte de Medellín, Colombia. La revista **tablas**, en su empeño por llevar a los espectadores -ya habituales en sus citas-, además de un espectáculo de calidad, una vital enseñanza del folclore danzario, presentó en su sala Teatro Debate al mencionado colectivo.

Mesa Redonda en el Sauto

El teatro Sauto, el Centro de Información de las Artes Escénicas de Matanzas y la revista **tablas** -dentro de las actividades de la Primera Temporada de "Clásicos para niños en escena", que tuvo lugar, en esa provincia, del 13 al 30 de junio- auspiciaron, el 27, una Mesa Redonda con el tema "Clásicos para niños en la escena cubana".

LANZAMIENTO **tablas** 1/96

Durante un Encuentro con **tablas** -que contó con la presencia de prestigiosos creadores- se efectuó el lanzamiento a cargo de la diseñadora teatral Nieves Laferté.

El Centro Promotor del Humor fue invitado especial, bajo la conducción de su director, Osvaldo Doimeadiós.

Augusto Blanca y Yanara Moreno -director y actriz del grupo Trébol- conformaron la muestra del Encuentro, junto a los humoristas.

Mensajes por el NUMERO 50 de T A B L A S

Carlos Padrón, presidente de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, nos expresa:

A nombre del Ejecutivo de la Asociación quiero hacer llegar nuestro agradecimiento a **tablas** que, de manera integral, refleja el acontecer escénico del país, sin rehuir la polémica -tan necesaria hoy. Mantener este espacio de reflexión a lo largo de cincuenta números -sobre todo en estos últimos años- es un esfuerzo digno de felicitaciones mayores.

El Centro Cubano de la ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud) saluda a **tablas** a través de su presidenta, Sara Miyares:

Felicitemos a la revista **tablas** en su número 50, por la encomiable labor dedicada a la promoción y difusión del quehacer teatral cubano. Especialmente deseamos estimular su apoyo incondicional al teatro para niños y jóvenes. Una muestra de ello es, sin lugar a dudas, la edición especial dedicada a las memorias del pasado Congreso de nuestra organización. Le reiteramos nuestra más sincera felicitación y le deseamos nuevos éxitos.

¡Enhorabuena, **tablas**!

A solicitud de esta redacción, Rosa Ileana Boudet, fundadora de **tablas** y actual directora de la revista Conjunto que ya cuenta con su número 100, nos dice:

Arribar a la edición 50 de **tablas** es como cumplir la mitad de la vida de un ser humano en su plenitud y su desgaste, ya que en la madurez es mayor el peligro de la rutina y la falta de audacia. Llegar a esta etapa en momentos de múltiples dificultades materiales es un desafío permanente.

Me alegra que, en su segunda época, **tablas** exista, porque si no tendríamos que reinventarla.

EN EL EXTERIOR

PREMIOS

Festival Internacional Primavera de PIONG YANG

Gran Premio de la Canción

Pilar Moraguez

Premio de Oro

Concepción Casals/Náyade Proenza

Premio de Oro de Conjunto

Trío Romy (Circo)

Gran Premio Interpretación

Pilar Moraguez/Concepción Casals/
Náyade Proenza

GIRA DEL CONJUNTO FOLCLORICO NACIONAL

Luego de quince años, el Conjunto Folclórico Nacional volvió a Estados Unidos para cumplimentar una extensa gira, comprendida entre el 30 de enero y el 29 de marzo, que abarcó treinta y ocho ciudades y veintidós estados.

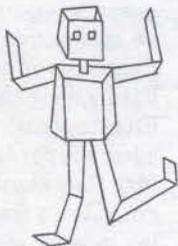
Con un amplio programa de coreografías, la agrupación mostró un repertorio de gala, en el que seleccionó algunas piezas representativas de la conducta social y cultural de los cubanos de ayer y de hoy.

El recorrido contó con la aceptación del público y la prensa especializada. Según fuentes informativas, en muchos teatros, después de dos horas de función, fue necesario repetir algunas piezas a fin de complacer a los espectadores, quienes las ovacionaron largamente.

Importantes diarios, como *The Washington Post*, *The New York Times*, *The Miami Herald* y *Los Angeles Times*, dedicaron páginas con grandes titulares acerca de la trayectoria del Conjunto y el éxito de las obras presentadas.

T a l l e r

EL TITERE, SU ESTETICA



Del 6 al 18 de marzo de 1996 y en saludo al II Taller Internacional de Teatro de Títeres que, cada dos años, el grupo Papalote convoca en la ciudad de Matanzas, la revista *tablas* organizó el taller "El títere, su estética", dirigido por Armando Morales.

Estudiantes de teatro, actores, teatrólogos, artesanos, bibliotecarios, etc., desbordaron los límites iniciales -veinte talleristas- de inscripción y la nómina cerró con más de treinta.

Las jornadas del taller fueron clausuradas con trabajos de reconocidos títeres. Juan Acosta, del Teatro de Muñecos Okantomí, ofreció *Los dos leñadores*, en la versión de Pepe Camejo, y Luis Enrique Chacón, también del mismo grupo, brindó su laureado *El panadero y el diablo*, de Javier Villafañe. Clausuró la breve muestra la puesta dirigida al espectador adulto *¿Qué hay dentro?*, del polaco Tadeusz Rosewicz, interpretada por Sahimell Cordero, del Proyecto Teatral de Muñecos El Trujamán, de Juglaresca Habana.

de vuelta T R É B O L

El Grupo Trébol -integrado por el trovador Augusto Blanca (su director) y los actores Yanara Moreno y Walter José Pascual, *Pini* (del colectivo Calibán, de Santiago de Cuba)- regresó de una extensa gira por Islas Canarias, donde presentó un amplio repertorio que incluyó *Romance de Arlequín y Corista* (con texto y música de Augusto Blanca); *Momo*, primera parte (versión de la novela homónima del escritor alemán Michael Ende);



los espectáculos dramático-musicales *Lorca* (basado en el teatro y la poesía del significativo autor granadino) y *Sofando a toda costa* (con canciones, poemas y textos teatrales y la participación, como invitados, de los poetas canarios Agustín Miyares y Saulo Tolón); *Hamlet, terreno para un actor*; *La Sierra Chiquita* y fragmentos de *El pequeño Príncipe*, todos ofrecidos en escuelas, institutos, casas de cultura y teatros, con la asistencia de un público muy diverso (niños, jóvenes y adultos).

El recorrido abarcó Las Palmas de Gran Canaria, Tenerife y la isla de La Palma, con sesenta y siete funciones.

De nuevo en Cuba, el Grupo Trébol continuará con su labor en el espacio que tiene en la sede de la UNAIC (Unión de Arquitectos e Ingenieros de Cuba), sita en Humboldt 104, esquina a Infanta.

TABLILLAS

TEATRO MIO

EN AMERICA LATINA

Entre marzo y mayo, el grupo Teatro Mío-dirigido por Miriam Lezcano-realizó una gira por Colombia, Uruguay y México.

En el Festival Internacional de Bogotá presentó **Manteca** y **Delirio habanero**, ambas de Alberto Pedro; además, participó en el evento teórico "América Latina, ¿por qué latina?", con una polémica ponencia del dramaturgo.

Posteriormente, el colectivo estuvo en la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, donde llevó estas dos obras a la escena del Teatro Verdi.

Por último, invitado por el secretario de Cultura de Guadalajara, el grupo llegó al país azteca con **Delirio habanero**. Tras varias funciones en diferentes estados, pero fundamentalmente en el que sirvió de anfitrión, los integrantes de Teatro Mío sostuvieron un encuentro con alumnos de la Universidad Estatal de Guadalajara, especializados en la dramaturgia cubana contemporánea, quienes ya habían abordado **Manteca** anteriormente en sus estudios.

EN MEXICO TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL

Una nueva posibilidad de mostrar los modos y maneras que en Cuba el teatro de títeres y el teatro para niños exponen, ha sido brindada con la participación del Teatro Nacional de Guiñol (TNG) en la I Biental Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes, que del 12 al 19 de mayo de 1996 tuvo a Guadalajara como sede.

Auspiciada por la Universidad de esa ciudad y la Compañía de Títeres La Cooperacha que dirige Antonio Camacho, el evento concertó la presencia, además del TNG, de agrupaciones teatrales de Chile (Teatro Tradicional de Muñecos); España (La Fura dels Baus); Uruguay (El Galpón); Suecia (Turteatern); Venezuela (Grupo Teatrela) y una veintena de compañías de todo el país azteca.

Posteriormente a la Biental, los titiriteros Xiomara Palacio y Armando Morales, quienes habían presentado **Suite concertante para dos titiriteros**, cumplieron invitaciones del Museo Nacional del Títere, en Huamantla; el Centro Mexiquense de Cultura, en Toluca, y el Foro Independiente...La Mueca, en Morelia, e inauguraron el I Festival de Títeres, Marionetas y Teatro Infantil, en la ciudad de Irapuato.

En tanto, otro equipo del TNG-compuesto por Gilda de la Mata, Sara Miyares, Ileana Fernández, Lázaro Duyos, Mario González y Ulik Anello-presentó en esta Biental las obras **Los hijos de Medea** y **El cuarto mandamiento**, dirigidas por Eddy Socorro. Este equipo hizo, terminada la programación de la Biental, una temporada en el Foro El Venero, de Guadalajara.



EN EL EXTERIOR

Premio

TOMAS TERRY

Del 10 al 14 de abril, en la ciudad de Cienfuegos, se celebró la primera edición del Concurso "Tomás Terry", auspiciado por el Consejo de las Artes Escénicas y el Sectorial de Cultura de esa provincia.

El concurso tiene como objetivo estimular la labor creativa de los teatristas y perpetuar la memoria de Tomás Terry, ilustre cienfueguero del siglo pasado. El Premio se otorga a la Mejor Puesta en Escena de un colectivo de la localidad y tiene carácter anual.

En esta ocasión, el jurado estuvo integrado por Amada Morado (actriz), Raúl Martín (director artístico) y Jesús Barreiro (especialista), quienes otorgaron el Premio "Tomás Terry" a **Inmigrantes**, del grupo Teatro de los Elementos, bajo la dirección de José Oriol.

Resultados del Premio Aire frío de la AHS

- Luis Manuel de Armas, por la posibilidad de integración del ejercicio de escritura, puesta en escena y actuación que se evidencia en **Alas o El cantar de la demencia**, con Alianza Teatro, de Cienfuegos.

- Alejandro Palomino, por llevar a escena nuevamente una obra tan sugestiva como **Time-Ball**, de Joel Cano, con Vital-Teatro, de Ciudad de La Habana.

- **La casa vieja**, de Abelardo Estorino, por Teatro D'Dos, de Caimito, con dirección de Julio César Ramírez.

- **País de deus**, de Orestes Pérez, del Grupo Buendía.

**UN ENCUENTRO DE CREADORES ESCENICOS
UNIDOS EN EL LENGUAJE
INTERNACIONAL DEL TEATRO**

A este año le corresponde el III Festival de Pantomima UNEAC 96 (no competitivo), que tendrá como sede principal al teatro Mella, del 20 al 24 de noviembre, con el coauspicio del Centro de Teatro y Danza de La Habana.

Objetivos del evento:

- a) Resaltar la importancia de la utilización del lenguaje gestual como lenguaje internacional del teatro.
- b) Propiciar la confrontación y búsqueda artística.
- c) Enriquecer nuestra proyección gestual como sistema estilístico.
- d) Responder a las capacidades de nuestros creadores escénicos para abordar la pantomima con las diferentes técnicas que la caracterizan.
- e) Promocionar al género dentro de otras manifestaciones escénicas y estimular el trabajo de los mimos y directores artísticos de la especialidad.
- f) Poner de manifiesto nuestras capacidades expresivo-gestuales.

El Grupo de Teatro Rita Montaner

en coordinación con el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, convoca a la IV edición del Concurso de Dramaturgia "Rolando Ferrer", al anibar en 1997 al aniversario 35 de su fundación. En esta ocasión, el certamen tendrá un carácter latinoamericano, con el objetivo de estimular el montaje de obras de nuestro continente, así como premiar el mejor texto por su calidad artística integral.

BASES:

1. Podrán participar todos los autores cubanos y latinoamericanos que así lo deseen, profesionales o no. Las obras se deben enviar en original y dos copias, hasta el 30 de enero de 1997, a la siguiente dirección:

Grupo Teatro Rita Montaner, calle Línea #504, e/DyE, Vedado, Plaza de la Revolución, Ciudad Habana, Cuba. C.P. 10400.
2. Todo participante tiene derecho a concursar con la cantidad de obras que estime, publicadas o no.
3. El tema y el género serán libres.
4. La puesta en escena deberá tener una duración de más de una hora.
5. Se otorgará un único premio consistente en la puesta en escena por un director artístico del colectivo, escogido por el autor premiado.
6. Se pagarán los derechos de autor en moneda nacional.
7. El jurado emitirá su fallo por unanimidad o por simple mayoría y su fallo será irrevocable y dado a conocer el 27 de marzo de 1997, día en que nuestro grupo arriba al aniversario 35 de su fundación.



**II ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE MAGOS ANFORA 96**

El Consejo Nacional de las Artes Escénicas, conjuntamente con la Escuela de Magos y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Las Tunas, convocan al II Encuentro Internacional de Magos Anfora'96, a celebrarse del 21 al 24 de noviembre de 1996. Durante el evento se ofrecerán clases magistrales, conferencias, espectáculos variados y festivales a cargo de excelentes magos nacionales y extranjeros.

COLOQUIO

Magia: El desafío de los 90, del 21 al 24 de noviembre de 1996, en Las Tunas, Cuba.

TEMAS:

- La magia iberoamericana, su identidad, proceso de desarrollo.
- Clásicos de la magia.
- El mago y la comunidad.
- Magia, promoción y caminos a seguir.
- La influencia de la electrónica en la magia. ¿Magia o efecto?

CONFERENCIA

Los procesos de identidad de nuestros pueblos en el desafío de los 90.

TABLILLAS

C O N V O C A T O R I A S

YORICK MUESTRA TEATRAL DE PEQUEÑO FORMATO, NOVIEMBRE, 1996

Teniendo en cuenta la pujante calidad del teatro que hacen los jóvenes hoy día en nuestro país, la Asociación Hermanos Saiz anuncia la realización, en 1996, de la Muestra Teatral de Pequeño Formato YORICK.

Durante una semana y a través de toda la Isla, en una sede teatral específica, los jóvenes se presentarán, mediante una selección -a cargo de especialistas de la AHS, atendiendo sus intereses y las sugerencias de otras instituciones afines- conformada por las puestas más destacadas (dentro del margen de la concepción escénica de pequeño formato) que se hayan estrenado entre 1995 y principios de 1996. Todos los interesados deberán enviar un *dossier* a la Dirección Nacional de la AHS, con los detalles artísticos y técnicos de cada espectáculo que no debe durar más de una hora y media ni estar interpretado por más de cinco actores. Vale aclarar que esta muestra incluirá obras de teatro para niños y adultos. Los especialistas de la AHS, en sus recorridos por provincias, podrán ver funciones de los montajes que así lo requieran, con vistas a su inclusión o no en esta muestra que se realizará en la segunda quincena de noviembre.

Paralelamente, se ha organizado un evento teórico que, bajo el título "Escena cubana actual; ¿es fácil ser joven?", permitirá a los jóvenes críticos un diálogo más amplio acerca del fenómeno teatral en Cuba, su presente y su futuro, mediante las ponencias presentadas. A partir del 1 de septiembre, la Sección de Artes Escénicas de la AHS recibirá los resúmenes de cada trabajo en la Editora Abril (Prado 553 e/ Teniente Rey y Dragones) y el 15 de octubre cerrará la admisión de los mismos.

El texto más logrado recibirá un premio de \$300.00 (mn) y será publicado por el Taller de Serigrafía en forma de *plquette*.

CONCURSO NACIONAL DE COREOGRAFIA E INTERPRETACION

DANZAN-DOS 1996

El Proyecto Danza Espiral, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, el Teatro Sauto, la UNEAC y la corporación ARTEX, S.A., de Matanzas, convocan al II Concurso Nacional de Coreografía e Interpretación DANZAN-DOS, a efectuarse del 2 al 5 de diciembre de 1996, en esta ciudad.

BASES:

- Podrán participar todos los creadores interesados con una coreografía a interpretarse por dos bailarines, estrenadas entre el 20 de diciembre de 1994 y el 31 de octubre de 1996.

- El tiempo de duración de la coreografía no excederá los diez minutos.

- Las inscripciones se harán en:

Proyecto Danza Espiral, Teatro Sauto, Plaza de la Vigía, Matanzas. C.P. 40100, teléfono: 2721.

- Se otorgarán los siguientes premios:

Mejor interpretación femenina y masculina: \$500.00 (mn), respectivamente.

Mejor coreografía: \$1 000.00 (mn).

La premiación se efectuará en la clausura del Concurso, el 5 de diciembre de 1996. El Comité Organizador sólo se responsabiliza con el alojamiento, el transporte interno, las promociones del evento y el regreso de las agrupaciones a las provincias.

LIBRERIA DE TEATRO / CINE / MUSICA / DANZA /

EDITORIA - DISTRIBUIDORA

Colección Teatro

TODAS LAS
PUBLICACIONES
QUE USTED

NECESITE DE TEATRO

ANTIGUAS

O

MODERNAS

**SOLICITELAS
A LA LIBRERIA**

LA AVISPA



San Mateo No.30, 28004, Madrid. España.
Teléfono y Fax: (91) 3080018

PUBLICACION SEMESTRAL
TEATRO

XXI

REVISTA DEL GETEA

- Artículos
- Teatro en Bs. As.
- Cías. extranjeras
- Danza-Teatro
- Opera
- Teatro-Cine
- Teatro Infantil
- Encuestas
- Agendas
- Reseñas Bibliográficas
- Dossier

Dir. Osvaldo Pellettieri
Fac. de Filosofía y Letras
25 de Mayo 217 • 4º-piso
(1002) Bs. As. (Argentina)

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD.
North America:

América del Sur: 20.00 USD.
South America:

Otros países: 24.00 USD.
Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. TABLAS is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas **tablas**

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

ESPACIO EDITORIAL
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA
DE TEATRO



- ARGENTINA ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.)
TEATRO 2
TEATRO-CELCIT
- BRASIL SBAT
- COLOMBIA GESTUS
INTERRUPTUS
- COSTA RICA ESCENA
- CUBA CONJUNTO
TABLAS
- CHILE APUNTES
- ESPAÑA ADE TEATRO
ENTREACTE
PRIMER ACTO
PUCK
- ESTADOS UNIDOS GESTOS
LATIN AMERICAN REVIEW
OLLANTAY THEATER MAGAZINE
DIOGENES
- MEXICO MASCARA
REPERTORIO
- PORTUGAL CUADERNOS
- VENEZUELA THEATRON
YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

SUBSCRIPTION FORM

Nombre/Name: _____

Dirección/Address: _____

Ciudad/City: _____ Estado/State: _____

Código Postal/Zip Code: _____

País/Country: _____

A partir del número/Starting with issue: _____

Adjunto cheque por valor de: \$ _____

Check enclosed for

También se acepta giro postal
Money orders are also accepted

**Cursos , talleres, asesoría nacional e internacional,
coproducción de audiovisuales, inversión,
producciones de tecnoescena,
realización de negocios conjuntos...**

Todo en EL MUNDO DE LA ESCENA CUBANA

DANZA Folklórica y Moderna

TEATRO Dramático, Musical, Humorístico,
para Niños y Jóvenes

BALLET Clásico y de Pantomima

ESPECTACULOS Circences



