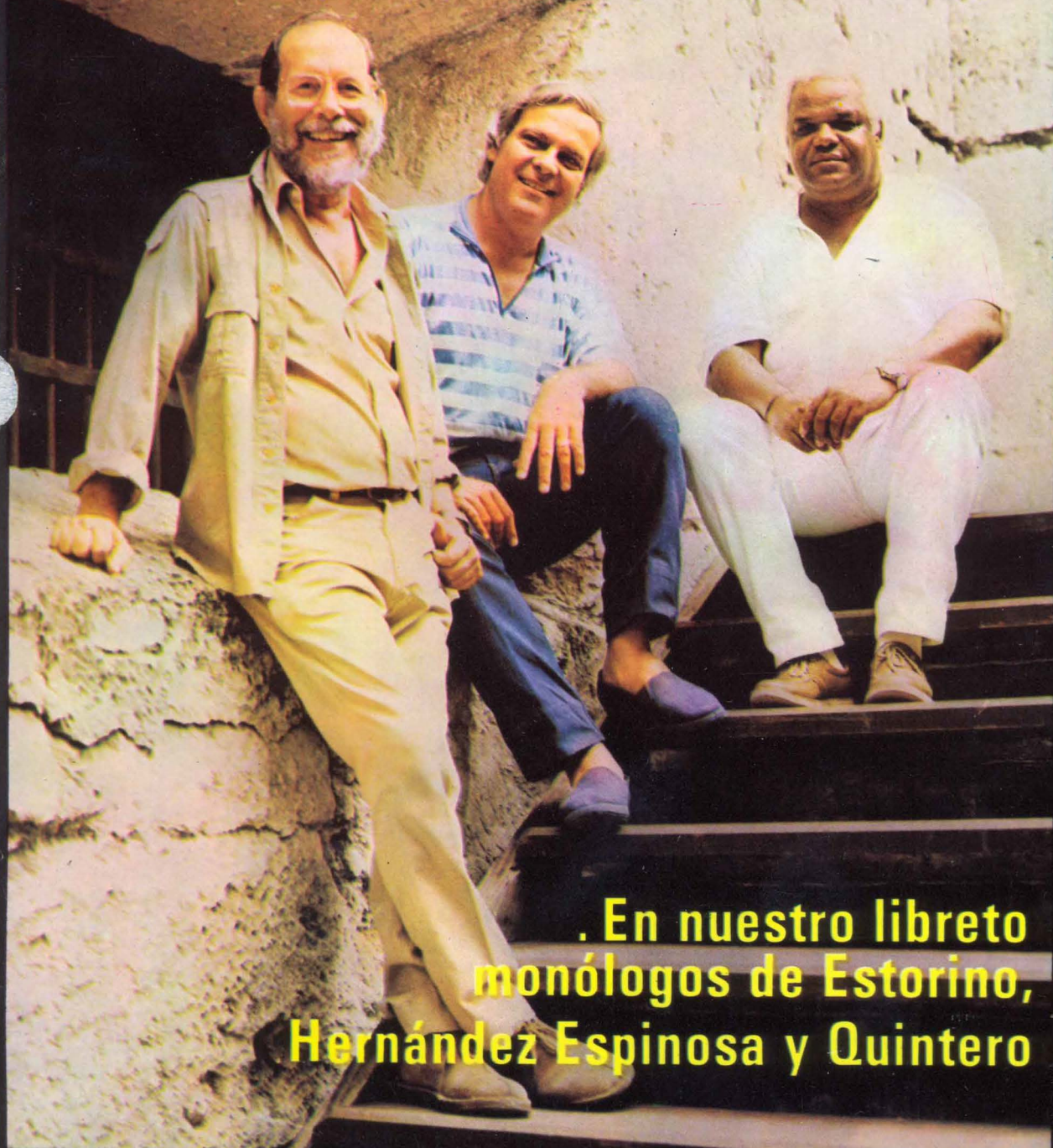


# tablas

40 cts.

3/89

. Teatro e identidad latinoamericana  
. Woody Allen en escena



. En nuestro libreto  
monólogos de Estorino,  
Hernández Espinosa y Quintero





**Laurent Decol:  
la palabra del silencio**

Ve a pág. 66



Revista **Tablas** 3/89 (julio-septiembre) Portada: Abelardo Estorino, Héctor Quintero y Eugenio Hernández Espinosa, dramaturgos cubanos, foto: Raúl Acosta. Reverso de portada: Laurent Decol. Contraportada: **Asamblea de mujeres**, del Cabildo Teatral Santiago, foto: Juan Gutiérrez. Reverso de contraportada: Ana Viña, actriz de Teatro Estudio, foto: Juan Gutiérrez.

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

Graziella Pogolotti comenta la edición de **Escenario de dos mundos**, inventario teatral de Iberoamérica, y presenta dos artículos teóricos a cargo de los destacados teatreros colombianos Santiago García y Enrique Buenaventura, los cuales forman parte de la sección introductoria de los volúmenes.

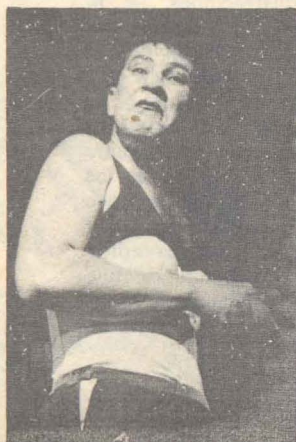


Graziella Pogolotti comments on the edition **Escenario de dos mundos**, theatre inventory of Hispanic America and present two theoretical articles by the outstanding theatre workers from Colombia Santiago García and Enrique Buenaventura, that appear at the introductory section of the above mentioned work.

Tres dramaturgos de primera línea: Abelardo Estorino, Eugenio Hernández Espinosa y Héctor Quintero, dan a conocer sus más recientes creaciones, tres obras participantes en el Festival del Monólogo, introducidas por la teatrológica Liliam Vázquez.

## LIBRETO

Three main dramatists: Abelardo Estorino, Eugenio Hernández Espinosa and Héctor Quintero present their more recent creations, three plays that took part at the Festival del Monólogo with an introduction by Liliam Vázquez.



El quehacer actual de la escena santiaguera en la Máscara de Caoba; Elsinor, el evento de confrontación anual de los jóvenes estudiantes del Instituto Superior de Arte y la segunda edición del Festival del Monólogo, conforman una visión parcial del teatro cubano más reciente.

The theatre scene from Santiago de Cuba in the Mahogany Mask; Elsinor, the yearly event of the students from the Superior Institute of Art and the Second edition of the Festival del Monólogo, form up a partial vision of the most recent Cuban Theatre.

<b>PARA UNA REFLEXION LATINOAMERICANA</b>	2
Graziella Pogolotti	
<b>LA URGENCIA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA</b>	5
Santiago García	
<b>TEXTO VERBAL Y TEXTOS NO VERBALES</b>	10
Enrique Buenaventura	
<b>JESUS GREGORIO: NUESTRO AMIGO EN LA HABANA</b>	13
Sonia Goldfeder	
<b>DIATRIBA DE AMOR CONTRA LA SOLEDAD</b>	17
Bárbara Riverc	
<b>TEATRO DE LOS JOVENES EN ELSINOR</b>	21
Laura Fernández Jubriás	
<b>UNA MASCARA PARA EL TEATRO EN SANTIAGO</b>	24
Roberto Gacio Suárez	
<b>A FAVOR DEL MONOLOGO</b>	28
Gabriel Blanco	
<b>SEIS HORAS DE VIAJE DESDE LOS ORIGENES</b>	32
R.G.S.	
<b>UN ESPACIO PARA TRES PERSONAJES SOLITARIOS</b>	38
Liliam Vázquez	
<b>Libreto No. 23 SELECCION DE MONOLOGOS</b>	
Estorino, Hernández Espinosa y Quintero	
<b>WOODY ALLEN: UN GAG INTIMO</b>	42
Rosa Ileana Boudet	
<b>MOSCU: REALIDAD Y ESPEJISMO</b>	45
Eberto García	
<b>SENSACIONES Y RECUERDOS DE UN JARDIN</b>	51
María Elena Ortega	
<b>VIAJE AL TEATRO CHECOSLOVACO</b>	52
Luis Brunet	
<b>SOBRE EL OLIMPO SANTIAGUERO</b>	55
Gerardo Fullea León	
<b>LAS PERLAS DE BUENDIA</b>	59
Esther María Hernández	
<b>EL LIRISMO EN SU APOGEO</b>	62
Raúl Romero	
<b>¿REVIVIR A LOS CLASICOS?</b>	64
L.F.J.	
<b>INFINIDAD DE ROSTROS EN LA MEMORIA</b>	66
Armando Correa	
<b>TRES MARIAS CON ALAS EN UNA JAULA DE VIDRIO</b>	69
Roxana Pineda	
<b>GUIRIGAI EN LA HABANA</b>	75
Osvaldo Cano	
<b>REVISTAS EN COEDICION EN TABLILLA/SUSCRIBASE</b>	



# PARA UNA REFLEXION LATINOAMERICANA

Graziella Pogolotti

Durante muchos años, vivimos separados. Era más fácil viajar a Europa que recorrer el inmenso continente latinoamericano. Las noticias del otro lado del océano llegaban a través de las compañías teatrales que, con más o menos éxito iban recalando de puerto en puerto. No abundaban las revistas especializadas, ni las ocasiones para el encuentro. De manera inevitable, la persistente referencia europea iba conformando modelos. Así era el teatro que debía hacerse. Ponerse al día significaba, más que procurar nuestro propio autorreconocimiento, incorporar los más recientes recursos técnicos o las más frescas noticias del repertorio. Para los que vivíamos en las Antillas, el contacto más asiduo con el Continente se verificaba a través de México, donde podía encontrarse una cinematografía desarrollada y un teatro comercial estable. Para otros territorios de nuestra América, Buenos Aires resultaba la capital privilegiada. De ahí llegaba, a pesar de la distancia, la nomenclatura de sus salas de espectáculos y, también la influencia de sus poderosas editoriales.

El triunfo de la Revolución Cubana, en 1959, contribuyó a producir un vuelco en esta situación. Se establecieron contactos y, sobre todo, surgió la necesidad de un diálogo intenso dirigido a un conocimiento mutuo cada vez más profundo y a la dilucidación de problemas que, de repente, se revelaban como inquietudes comunes. Habrían de estar entre ellos las relaciones entre teatro y sociedad, las formas de realización escénica, el análisis de las presencias mayores del siglo —Stanislavski y Brecht— los vínculos con la tradición. Más tarde, entrarían en el debate creación colectiva y modos de producción. Se hacía evidente que las inmensas distancias geográficas y la falta de contactos no habían sido obstáculo para la coincidencia de hitos comunes a lo largo del proceso histórico, con

lo que cobraba fuerza la noción de la existencia de rasgos unitarios, factor de cohesión subyacente, a pesar de las particularidades que caracterizan a cada región.

Esta evocación viene al caso con motivo de la reciente publicación de los cuatro tomos de Escenarios de Dos Mundos, a cargo del Centro de Documentación del Instituto de las Artes Escénicas de España. Con un considerable número de fotografías, bibliografía y apéndices informativos, los libros recogen un conjunto de capítulos monográficos, dedicados al teatro en cada uno de los países de la América Latina, además de España y Portugal, así como el trabajo escénico de los llamados hispanos residentes en Estados Unidos. El corte cronológico tiende a dar preferencia a la etapa más reciente, aunque breves panoramas ofrecen noticias de un período más extenso. La utilización de un diseño básico para la subdivisión en epígrafes de cada capítulo garantiza la coherencia desde el punto de vista estructural, sin renunciar por ello a la diversidad de enfoques y de estilos de los diferentes autores.

Nos hallamos, pues, ante un imponente inventario del teatro latinoamericano, visto desde la perspectiva contemporánea, cuya principal virtud radica en el aval de información que aporta, tanto en sus textos como en sus ilustraciones. Su limitación principal deriva del diseño que puede convertirse en ocasiones en camisa de fuerza y que no deja espacio a una reflexión crítica más integradora. La ausencia de un abordaje más analítico se salva en cierto grado con el conjunto de ensayos introductorios, a cargo de los colombianos Carlos José Reyes, Santiago García y Enrique Buenaventura. Muy justa parece esta preeminencia concedida a los colombianos que disponen de una sólida trayectoria de permanente confrontación entre la teoría y la práctica,





● Huelga, por el grupo Cubana de Acero.

ejemplo de riguroso espíritu crítico y aún de audacia provocadora —en el mejor sentido del término— a la manera de Enrique Buenaventura. De los textos que aquí aparecen, así como de los que han venido elaborando a través del tiempo, se desprenden enfoques de indiscutible productividad, con plena vigencia para el actual momento latinoamericano. Se mantiene en ellos la necesidad de conocer los problemas actuales teniendo en cuenta la totalidad de los procesos en que están involucrados. Así se sustenta una mirada lúcida, ajena a contaminaciones y compromisos. Asumen una dialéctica en la que intervienen tradición y modernidad. La primera entendida como herencia viva y necesaria de historia, cultura y creación artística. La segunda, como desafío de una contemporaneidad, también actuante en esas tres dimensiones y referida a circunstancias concretas incluido el más reciente instrumental científico para la investigación. Responsabilidad social y exigencia artística e intelectual no se convierten entonces en pares contradictorios sino en factores de una tensión indispensable para el propio desarrollo de la creación.

Del planteo teórico y de la somera descripción de nuestras realidades actuales,

se desprende, como demanda perentoria, la necesidad de ir adquiriendo mayor sistematicidad y profundización en el conocimiento de nosotros mismos. Algo se ha ido haciendo en este sentido. Uno de los rasgos característicos de los últimos treinta años ha sido la multiplicación de oportunidades para la confrontación. La aparición de Festivales, entre los que se destacan los patrocinados por Casa de las Américas, allá por la década del sesenta, así como los de Manizales en Colombia o los encuentros de Caracas, situados en un marco referencial más amplio, constituyeron una oportunidad particularmente privilegiada de encuentros y debates. La vida en la escena, no sustituible por mecanismo reproductor alguno tenía la posibilidad de afrontar otros públicos. Esa experiencia daba lugar a un mejor conocimiento mutuo. Era, en su propia intensidad, una fuente de aprendizaje, una incitación al autoanálisis. Cuando ese espacio se abría a talleres y a discusiones teóricas, sus resultados dejaban huellas perdurables en el trabajo artístico de muchos grupos que han venido haciendo historia en nuestra América. Limitaciones económicas y, a veces, circunstancias políticas han detenido el desarrollo de un fuerte movimiento de festivales. Defender la supervivencia de



los Festivales debe ser empeño de los teatristas de nuestro continente. Pero, se trata sobre todo de mantener el concepto que los hizo verdaderamente útiles. No podemos concebirlos como mero acontecimiento promocional o turístico —aunque de manera colateral redundan en ventajas de esa índole—, sino como el tiempo y lugar, excepcional e indispensable, propicio para la investigación y la creación escénicas.

En festivales, talleres y encuentros teóricos, el debate no ha quedado nunca reducido a los aspectos específicamente técnicos. La estrecha imbricación de los fenómenos conduce a abordar conjuntamente cuestiones relacionadas con los modos de producción, con la vida profesional de los artistas, con los vínculos entre investigación y creación, con la aproximación a los distintos sectores de público y con el contexto social en que cada grupo se inscribe. Todo ello, sin menoscabar el sitio que corresponde a los procesos de montaje o a la dramaturgia considerada como texto verbal o como texto de la escena. El teatro latinoamericano requiere, hoy día, entre otras cosas, continuar configurando su propia historia, desentrañar las particularidades de su proceso teniendo en cuenta la dimensión social y cultural en que está inmerso.

Al escribir su libro sobre la música en Cuba, hace ya más de cuarenta años, Alejo Carpentier ponía en evidencia el doble movimiento que fue conformando nuestra tradición. Desde arriba, en las iglesias y los salones, se promovían las formas musicales venidas de Europa, convertidas así en modelos conformadores de gusto. Desde abajo, en las fiestas, en los bailes y, más allá, en los barracones, se iban forjando otros modelos, otras propuestas, destinadas a subvertir lo importado. Este permanente proceso de apropiación y transformación, unido a la vitalidad de distintas tradiciones sometidas a variadas formas de mestizaje, está presente no sólo en la música sino también en el conjunto de nuestra cultura. El teatro ha ido componiendo una imagen plural con la presencia de las compañías itinerantes y los espacios privilegiados y también por las vías colaterales del sainete, las andanzas de los cómicos que acompañaron a los circos o a través de la llamadas formas para-teatrales. Así ocurrió por la presencia de culturas superpuestas de indios, blancos y negros, a lo que se fueron añadiendo poco a poco los criollos.

Pero esta multiplicidad de realidades no es sólo cosa del pasado. En la actualidad, otros factores contribuyen a la complejidad del panorama. La pauperización

acelerada de la vida rural y el crecimiento desmesurado de las ciudades crean otros abismos, otras necesidades. El drama de la pérdida de identidad responde ahora a otras razones. Y, en ese contexto, los medios masivos, la agresión consumista allí, donde sin embargo, impera el hambre actúan como un voluntad homogeneizadora y banalizadora. A todo lo cual hay que añadir, además, la existencia de países en nuestra América donde hacer teatro se ha convertido en una profesión riesgosa, no sólo en términos artísticos, sino para la propia supervivencia.

Sobre esa historia que tantas veces hemos abordado, tenemos que seguir investigando, debatiendo. En los últimos treinta años, hemos recorrido un largo trecho en el orden de la comunicación mutua y de la información. Se han publicado libros, se mantienen vivas revistas que circulan por el continente. Se han producido fructíferos vínculos personales de trabajo y de polémica. Hemos aprendido también que no podemos hablar de la América Latina, de su creación artística y de sus zonas culturales sin incluir también esa otra parte de nosotros mismos constituida por un Caribe que no es sólo hispanoparlante, lamentable ausencia impuesta por las reglas del juego que presidieron este inventario.

Desde fecha muy temprana, se viene haciendo teatro en nuestra América. A pesar de los embates de toda índole, nunca dejó de existir. Pero nunca como ahora, cuando demostró su capacidad de renacer en medio de la represión de las más sangrientas dictaduras, cuando subsiste en la miseria y el desamparo, hubo tanto rigor en definir su función, en buscar y defender nuevos espacios. Nunca como ahora, hemos adquirido tan clara conciencia de la profunda unidad que recorre nuestra historia y se mantiene en la actualidad. Unidad no equivale a uniformidad. Porque en la multiplicidad se encuentra una de nuestras mayores riquezas.

Util inventario, el Escenarios de Dos Mundos debe constituir, en primera instancia, un nuevo pretexto para seguir manteniendo vivo el debate acerca de la actual práctica de nuestro teatro latinoamericano. Es un debate que debe servir, sobre todo, para ir inscribiendo paulatinamente lo episódico en un cauce más ancho, el de la progresiva reafirmación de la imagen de una identidad en constante transformación. La imagen define el presente, la reflexión desentraña los procesos y contribuye, por esta vía, a dar sentido a la acción cotidiana. En una y otra dimensión alienta el diálogo entre tradición y modernidad, promovido a la vez por los nuevos desafíos artísticos y sociales ●





# LA URGENCIA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA

Santiago García

Hacer arte hoy en nuestros pueblos no es ni un lujo, ni un abnegado esfuerzo del espíritu, es, simplemente, una necesidad. Pero una necesidad cuyo carácter de urgencia artística le impone un aventurado derrotero de experimentación y búsqueda de soluciones en medio de situaciones la mayoría de las veces inéditas.

Este rasgo de innovación es lo que caracteriza hoy el teatro en nuestra América. Marcha a la par de las innovaciones políticas y económicas que exige nuestra sociedad. De ninguna manera puede contentarse con ser un teatro de reproducción o continuación de modelos de la cultura europea y el traslado mecánico de principios estéticos de otras latitudes. En esa urgencia por el desarrollo de nuestro propio lenguaje teatral tenemos que inventar nuestros propios métodos de búsqueda y lograr nuestros propios hallazgos. Pero con este hecho, el de buscar y encontrar nuestro propio lenguaje, no queremos decir que nos oponemos dogmáticamente a las aportaciones de otras culturas ni a los hallazgos de otras experiencias. Se ha pretendido asegurar que quienes nos empeñamos en buscar esos nuevos caminos para una dramaturgia nacional y preconizamos los principios de una independencia en nuestros procesos de investigación, nos oponemos a la herencia de los grandes clásicos o a la participación de experiencias contemporáneas en el desarrollo de nuestro teatro actual. Esta afirmación sólo sirve para justificar la actitud ideo-

lógica de sometimiento a los patrones culturales de las grandes metrópolis o a la simple desgana parasitaria de quienes sin tener las «agallas» del artista quieren aparecer o continuar como detentadores del teatro.

Es evidente que un nuevo teatro tiene que nutrirse del viejo. Que en general los grandes clásicos y el acervo cultural de la humanidad son los que posibilitan la aparición de nuevas expresiones artísticas. Pero en esa relación dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, lo nuevo es el elemento dinamizador de la contradicción. Lo viejo es un sustento, un apoyo necesario, pero no es el elemento determinante de la creatividad. Esta aclaración es más que válida para América Latina donde la presencia de la heredad clásica no tiene el pero apabullante que en Occidente.

## UN RETABLO SORPRENDENTE

Voy a poner un ejemplo que no por lo sorprendente deja de ser una norma en el proceso de creatividad de estas culturas nuestras.

En el altar mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá hay un soberbio retablo labrado en el siglo XVIII, en fechas imprecisas y según los datos, o mejor la falta de ellos, de autor anónimo. Haciendo algunas averiguaciones entre los entendidos parece haber sido ejecutado por un colectivo o taller de monjes que durante unos cincuenta años, al mando de uno o varios maestros, labraron esta maravillosa proeza del arte criollo. Si uno

pregunta a los viejos franciscanos del convento, le dicen que la obra es de un lego anónimo, pero que los posibles datos de su personalidad no se pueden encontrar pues los archivos desaparecieron en su totalidad después de un incendio. Bien, lo cierto es que fue realizado en el setecientos y que su ejecución duró unos cincuenta años.

¿Qué es lo sorprendente y aleccionador de este retablo? La obra que cubre en su totalidad el frente y las paredes laterales del altar consta de una serie de nichos con estatuas de santos y veintiocho cuadros en altorrelieve, en dos pisos, cada uno de catorce cuadros cuyas dimensiones, de aproximadamente 1,5 metros de ancho por 2,5 de alto, constituyen la parte más relevante del conjunto.

Al fijarse bien en ellos sobre todo los que conforman el primer piso, se ve que hay una progresión en su factura que no obedece a un orden temático, sino más bien del desarrollo de un estilo. Me explico. Si se toma como primero de la serie el que se encuentra al lado derecho del altar, que representa la aparición de Jesús a San Francisco, se verá por su forma y estilo que parece una copia o que imita muy de cerca a la pintura italiana del siglo XV, especialmente a Giotto o Simone Martini y precisamente a sus frescos de la aparición de Cristo a San Francisco. Una perspectiva incipiente, pero de indudable ingenio, la composición de las figuras y el «ambiente» de la aparición, son rasgos ca-



racterísticos de la pintura del Renacimiento que encontró tantos seguidores en España y en este caso en la orden franciscana.

Si continuamos el recorrido de derecha a izquierda vamos viendo cómo en cada cuadro las influencias de las distintas épocas de la pintura europea de los ciento cincuenta años precedentes va siendo fácilmente reconocida hasta terminar, en los últimos cuadros del lado lateral izquierdo del altar, con una decidida marca de los grabados flamencos y holandeses del siglo XVIII en un derroche de dinamismo barroco donde la presencia de Rubens es innegable.

Un entendido de las artes plásticas, y en especial en el barroco colonial, reconocería por un lado todas estas influencias y el trayecto de su origen (por ejemplo, el de la pintura flamenca, dada la presencia de los españoles en esta época en los Países Bajos y la llegada, por lo tanto, de estos grabados hasta Santa Fe de Bogotá) y por otro, y tal vez esa sería su observación más interesante, cómo la influencia es rápidamente asimilada y transformada con la intervención de elementos propios tanto en lo ornamental como en lo temático.

Pero lo más interesante es que a pesar del aparente desfile de estilos e influencias en la serie de los cuadros, éstos conservan una unidad y una profunda marca de autor. La obra en su totalidad tiene una unidad. Yo pienso que le viene del espíritu de innovación que está por encima de las asimilaciones que pierden su carácter de imitación y resultan para el artista (o el colectivo de artistas) un acicate en su afán de creatividad e invención. Este rasgo, la dominante de la invención, es el que se desprende de un análisis más o menos detenido de esta asombrosa obra de ingenio criollo. Lo lamentable es que no podamos encontrar estudios e investigaciones más profundas que arrojen más luces sobre este problema de nuestra estética americana.

Con este propósito he traído el ejemplo hasta el teatro, porque pienso que puede aclararnos algo sobre el debate que planteamos anteriormente: nuestra actitud hacia los clásicos y nuestra actitud en relación con el arte teatral contemporáneo europeo o de otras latitudes.

Lo que podría caracterizar al movimiento teatral latinoamericano actual es ese rasgo fundamental de arte criollo del siglo XVIII, su asombrosa capacidad de asimilación de otros elementos culturales para transformarlos hasta romper con los moldes matrices y encontrar el propio vuelo espontáneo y vital. Es difícil encontrar ese camino y la historia de nuestro teatro reciente está lleno de amargas equivocaciones pero también de excelentes aciertos.

Antes de abordar este problema de las asimilaciones en una experiencia personal, me voy a permitir hacer algunas aclaraciones sobre dos conceptos muy debatidos entre las gentes de teatro, no sólo en ámbitos de carácter particular, sino en general en el teatro latinoamericano. Se trata de conceptos a los que nos referimos anteriormente: el de dramaturgia nacional y el otro tan polémico de movimiento teatral. Con ello no pretendo incentivar una discusión para aumentar la vacuidad de esta polémica, sino por el contrario tratar de allanar el camino hacia una práctica teatral que no se limite solamente a la teorización de sus problemas sino que contribuya con la reflexión de su propia práctica.

Aunque en el pasado, en el siglo XIX o en las primeras décadas del nuestro, se hayan dado casos aislados de obras o de representaciones de autores teatrales con algunos rasgos de originalidad, como sistema o como movimiento de gran número de experiencias que permitan vislumbrar un tejido de interrelaciones o de intercambios, sólo lo podemos apreciar desde hace apenas treinta o a lo sumo cuarenta años. La aparición de este tejido en nuestro continente o en los países que lo conforman es lo que puede darnos la posibilidad de hablar de

una dramaturgia latinoamericana constituida obviamente de dramaturgias nacionales.

## ¿QUE ENTENDER POR DRAMATURGIA?

Empecemos por decir que no entendemos por dramaturgia el ejercicio de la creación de textos literarios destinados a la configuración de espectáculos teatrales. Eso lo hemos dejado bien claro en seminarios, encuentros y debates realizados en años anteriores sobre dramaturgia nacional. Entendemos como dramaturgia un concepto mucho más amplio y profundo. Dramaturgia es el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público, uno de los cuales es el texto literario. La dramaturgia, pues, da cuenta de todo lo relacionado con la escena y la relación de ella con el público, como lo definiera con tanta precisión Ferruccio Rossi-Landi. La dramaturgia es un lenguaje. Este todo, entonces, en su carácter de creación artística está en permanente evolución y relación compleja con otras dramaturgias, lo cual le da una dinámica especial y le permite desarrollarse con más eficacia en cuanto esas relaciones sean más estrechas. Este aspecto es precisamente el que le da a la dramaturgia, en cuanto a su eficacia y calidad, el carácter de nacional. Una dramaturgia para desarrollarse plenamente tiene que tener una amplia red de comunicación interna con todas las experiencias que la están conformando, con su interior y su exterior. Piénsese en la dramaturgia isabelina por ejemplo. El teatro de Shakespeare no se hubiera desarrollado como lo fue si no hubiera contado con todo un complejo tejido de interrelaciones con otros dramaturgos que en ese momento aparecían en Inglaterra: John Ford, Marlowe y centenares de autores y salas que existían no sólo en Londres sino en otras ciudades del país. La dramaturgia isabelina era una dramaturgia nacional con su carácter de movimiento nacional en un determinado momento y en un determinado espacio pero en la más amplia relación con su exterior, también en el tiempo y en el espacio.



Lo mismo si analizamos la dramaturgia española del Siglo de Oro o la dramaturgia norteamericana de post-guerra, o si entramos a ver objetivamente el teatro colombiano de estos últimos treinta años como movimiento artístico.

En ese sentido, hablamos de una dramaturgia nacional, o de una dramaturgia latinoamericana. Y por eso decíamos anteriormente que consideramos que la aparición de una dramaturgia nacional en nuestro país es un fenómeno relativamente nuevo, de hace apenas unos treinta años, pero que indudablemente ha dado ya sus primeros resultados. Esos resultados por lo tanto deben ser evaluados, analizados y, lo más importante, cotejados con otros resultados de otras dramaturgias. Por eso resaltamos la importancia de los festivales como el de Manizales, pero en la medida que cumplan ese objetivo que es el de confrontar experiencias de carácter eminentemente latinoamericano puesto que en ese terreno encontramos los resultados más fructíferos.

De ninguna manera descartamos la confrontación de dramaturgias occidentales u orientales como las japonesas, las hindúes o las chinas. Sería absurdo hacer una discriminación tan malsana para el arte. Hablamos en términos de relaciones naturales y de practicidad. Si bien es cierto que la asimilación de algunos aspectos del teatro europeo de los últimos tiempos ha beneficiado el desarrollo de nuestra dramaturgia nacional, tales como el contacto de las teorías de Grotowski o de Barba; el conocimiento de los maravillosos resultados de Peter Brook y tantas otras manifestaciones apreciadas a través de contactos directos durante festivales, seminarios y talleres, no va a negarnos el hecho de que la interrelación de nuestras dramaturgias latinoamericanas tiene un carácter más profundo y más dinámico.

#### EXPLORAR LA DRAMATURGIA LATINOAMERICANA

En primer lugar, estas dramaturgias nuestras, a nivel nacional, han surgido en los últimos treinta años en condiciones sociales e históricas muy particu-

lares entre las que cabe destacar la lucha creciente, en unos casos más y en otros menos, de nuestro pueblo contra el imperialismo. En estas últimas décadas nuestro continente ha sufrido cambios enormes que de todas maneras afectan, y tienen que afectar, profundamente la creación artística.

El mutuo intercambio de esas experiencias en el aspecto de la invención artística, es fundamental. Tal como vemos, la dramaturgia latinoamericana, compuesta a su vez de dramaturgias nacionales, se nos aparece como un enorme tejido en el que las múltiples redes de comunicación, aunque le dan una evidente dificultad de análisis, por otra parte constituyen la riqueza innegable de cada uno de los procesos creativos que la conforman. Pero el hecho de presentarse con semejante complejidad no nos puede detener en el afán de examinar ese sistema de intercambios y de mutuas influencias, pues de su conocimiento, o al menos en el interés de reconocer la necesidad de conocerlo, depende en gran medida su vitalidad y capacidad de desarrollo en el futuro. Es hora, pues, de conformar múltiples centros de documentación, información e investigación de las dramaturgias nacionales para entrar a explorar aquello de cuya existencia se ha dudado: la dramaturgia latinoamericana.

Es evidente, dada la definición que hemos dado a esta acepción de dramaturgia, que no existe como una unidad con características claramente diferenciadas, sino que tiene que presentarse, lo repetimos, como un «conjunto» de dramaturgias nacionales cuya interrelación la constituye.

El análisis y la investigación de ese conjunto es lo que debe ser nuestra preocupación futura y la adecuación de los medios que puedan permitirlo, tales como talleres, seminarios o festivales.

Hay veces que una dramaturgia nacional, o tendencias importantes de una dramaturgia, privilegian determinados aspectos o «textos» de la dramaturgia, como podría ser el de la actuación o

la imagen plástica, y para ello recurren —como ha sucedido en varios casos conocidos— a aprehender elementos de dramaturgias de otras latitudes, europeas o asiáticas, y que esas incorporaciones, bien asimiladas, posteriormente constituyen valiosas conquistas en el proceso de la invención del lenguaje particular que nos ocupa. El trabajar con esos elementos, entre los que se cuentan cualquiera de los que constituye el todo del espectáculo, no garantiza de ningún modo que el medio teatral aparezca como representativo de una dramaturgia nacional, sino que está dentro del proceso de búsqueda, dentro de la graduación de hallazgos para encontrar la propiedad del lenguaje. Por eso resulta tan aparentemente difícil de definir un determinado espectáculo como representativo de una dramaturgia nacional cuando de una u otra manera está impregnado de otros textos, de elementos de otras dramaturgias a veces exóticas. Pero esa dificultad evidente no puede ser la excusa para presentar como indefinible una dramaturgia nacional, o por el contrario, por el hecho de poseer uno de sus textos, por ejemplo, el literario, con evidentes características nacionales, garantizar esa calidad como propia.

● *La orgia*, del Teatro Móvil Campesino.



# ESCENAS



Yo diría que se define como dramaturgia nacional un espectáculo en el que la mayoría de sus textos se presenta con características nacionales; es decir, que son el resultado de un proceso particular de investigación en el campo teatral, que arroja rasgos de identidad reconocibles como nacionales. Las aportaciones a niveles secundarios pueden presentarse como colaboradores, asimilados de otras culturas, de otras experimentaciones, de otras dramaturgias. Su rasgo dominante tiene que tener un carácter nacional. Pero ese rasgo dominante en el conjunto de los textos, en la gran mayoría de los casos no puede aparecer esporádicamente desvinculado de procesos de experimentación, o sea desvinculado de un movimiento. Esta es una apreciación general en el arte. Pongo un ejemplo. El cubismo como escuela o movimiento pictórico que conmovió profundamente las vías de la plástica universal a comienzos de nuestro siglo, no aparece de repente en manos de un pintor o de unos cuantos pintores aislados de los procesos experimentales e inventivos que venían sucediéndose en Francia o en España, y posiblemente en otros países, desde mucho tiempo atrás. Estos procesos estaban estrechamente ligados a los acontecimientos sociales, a la evolución de una visión de la realidad de cada país, con sus peculiares características, con sus innegables huellas de carácter nacional. Los investigadores de arte más serios nos presentan el cubismo no como el espontáneo resultado de las invenciones de Picasso o de Matisse sino como el conjunto encadenado de interrelaciones de múltiples tendencias que tenían lugar principalmente en Francia desde hacía más de treinta años y que encuentra la cristalización de esos intentos, primero en unos pocos ingenios y después en todo un movimiento que a su vez desencadena otros resultados. Y para nuestras cuentas, los rasgos característicos del cubismo se presentan con definidas tendencias nacionales, es decir, pertenecientes a un determinado movimiento puntualizado en la historia y en la geografía que posteriormente encuentran un asiento en el ámbito universal.

Esta observación me parece de gran interés en cuanto se refiere muy precisamente al momento actual de nuestra evolución, en lucha por encontrar un lenguaje teatral con características de propiedad, como hablamos en un comienzo.

Porque si bien es cierto que se toman elementos de otras dramaturgias, a veces con inusitado entusiasmo hasta el punto de creer, o de hacer creer, que son invenciones propias, los rasgos dominantes tienen que alcanzar niveles de originalidad, como siempre sucede en el arte, que la distingan de otra dramaturgia, que le den en su conjunto un carácter de autenticidad a los elementos fundamentales de la invención, y con ello pueda distinguirse como dramaturgia nacional. Esa es la dificultad que se replantea en el análisis que tienen que hacer los críticos y los investigadores de nuestro teatro y en general del teatro latinoamericano.

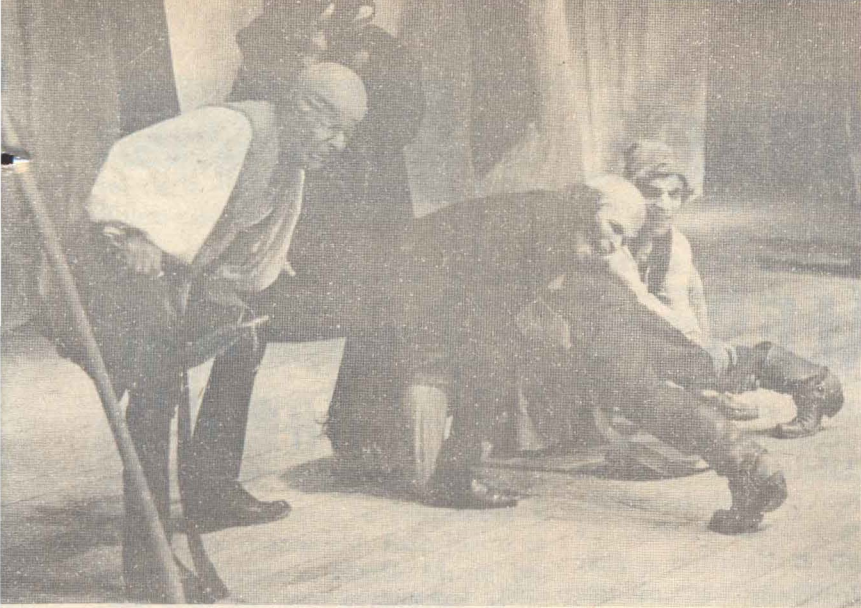
#### LA MASCARA

Quiero ilustrar estas apreciaciones con un ejemplo que se refiere a una experiencia personal, como dramaturgo, y por ello aunque este ejemplo no pueda verse como el más apto para aclarar estos complejos problemas que planteo, al menos es ampliamente conocido por mí.

Se trata de una de las últimas experiencias de nuestro grupo La Candelaria: *Corre, corre, Carigüeta*. Se partió de un texto literario *La tragedia del fin de Atahualpa* que pertenece a un conjunto de textos de autor anónimo, aparecidos en las primeras décadas de la conquista en el Perú, de los cuales conocemos muy poco, pero sin lugar a duda estaban ligados a la síntesis de las dos culturas. Son reconocibles las pautas del teatro español del siglo XVII (a la manera de Calderón o Lope), añadidos posteriormente a la parte final de la tragedia, y la estructura general que debe tener su origen en el teatro precolombino, transmitido oralmente, del cual tenemos muy precarios testimonios. El texto se decía en idioma quechua y sólo hasta hace poco se hizo una traducción al castellano. Al tomar como punto de

partida este texto lo vinculamos a la cadena de experimentaciones de nuestro grupo. Durante esa época estábamos haciendo una investigación sobre el fenómeno de la «culturación» o choque cultural entre Europa y América. En su elaboración entraron a jugar elementos propios de montajes anteriores como *El diálogo del rebusque* (basado en la vida del Buscado de Quevedo) y *Vida y muerte severina*, del brasileño Joao Cabral do Melo Neto. Cuando entramos al proceso de montaje se nos presentó la necesidad de enmascarar la obra, es decir de encontrar, para lograr un efecto de distanciamiento de las características rituales y trágicas del espectáculo, un elemento que le permitiera su movilidad en el doble terreno en el que se debate el espectáculo que intentábamos realizar: la narración y la dramatización de los hechos ocurridos. Determinamos que ese elemento era la máscara. Recurrimos, pues, a las experiencias de mayor autoridad en esa disciplina y tratamos de apropiarnos de algunas técnicas orientales, sobre todo japonesas del teatro kabuki, para un manejo apropiado. En ellos colaboró con nosotros, con inolvidable interés, Jean Marie Binoche. Para vestuario y escenografía, cuyas propuestas fundamentales surgieron de las experimentaciones internas del grupo en su juego de improvisaciones, nos apoyamos en los grabados del inca Guamán Poma de Ayala y en otros testimonios gráficos de la época que fueron interpretados dentro de su mundo imaginativo por el pintor Pedro Alcántara Herrán. Por otra parte, basados en las investigaciones de antropólogos colombianos, especialmente las de Guillermo Roza Gata, referentes al mundo-visión de los Chibchas y actualmente de los Cogui, herederos de esa concepción del universo, trazamos la estructura de apoyo de todos los movimientos de la obra. La orientamos, encontramos en cierta medida su posición en el mundo imaginario que estábamos creando, un mundo que en un comienzo estaba vaporosamente situado en los trágicos sucesos acaecidos al inca y los acontecimientos en los que se debatía nuestro país en el momento del montaje. Con este





● *Diálogo del rebusque*, de La Candelaria.

apoyo, fue encontrando poco a poco su posición en el escenario, fue encontrando su vía. En cuanto a la música, que consideramos de enorme importancia en el montaje, trabajamos con el compositor Jesús Pinzón. El también estaba de acuerdo con nosotros en el hecho de que debía ser encarada como un elemento original y en cierta medida autónoma del texto dramático. Basada en algunos elementos de carácter telúrico pero caracterizada fundamentalmente por la utilización de recursos expresivos actuales como la electrónica. Ello con el propósito de apuntar más al contenido de la obra que a aspectos formales que pudieran «desviar» la tragedia de Atahualpa hacia el folclore o a lo pintoresco, o en el mejor de los casos, hacia lo histórico. Por eso la incorporación de técnicas actuales de la música nos pareció más conveniente que recurrir a investigaciones arqueológicas para desenterrar elementos musicales incaicos, que por otro lado serían de muy dudosa autenticidad.

La música no debía dar un «clima» ni una «atmósfera» sino formar parte integral de toda la dramaturgia del espectáculo como otro texto que hablara del desgarramiento y de la necesidad de «comunicar» al público la terrible injusticia del genocidio de una cultura. La irreparable pérdida cuyas consecuencias aún hoy, cuatrocientos años más tarde, seguimos lamentando. Una música, colaboradora de los contenidos pero al mismo tiempo

independiente en su forma expresiva, sin exigirle responsabilidad de sus orígenes o de su influencia pero sí a su eficacia como lenguaje.

Debe haber muchas más influencias o elementos prestados de otras experiencias, de otras dramaturgias, que ahora se nos escapan o que a estas alturas sería redundante precisar. Lo cierto es que con todos estos elementos procuramos hacer una obra nuestra, en primer lugar, de La Candelaria, en segundo, de nuestro movimiento teatral. ¿Lo logramos? Muchos lo dudarían sobre todo ateniéndose a los resultados de la primeras representaciones en donde la asimilación, la apropiación y coherencia de todos estos elementos era difícil. Pero después de varios meses de trabajar con el espectáculo, durante una representación al aire libre, en Barrancabermeja, con un público en su mayoría proveniente de estratos populares, yo creo que lo logramos. Es decir que no se logró «transformar» la obra que fuera más fácilmente asimilada y «gustada» por el público, sino que encontramos, o mejor, logramos, que todos esos elementos provenientes de tan disímiles culturas, encontrarán un asiento en nuestra identidad, en el espíritu profundo de nuestro pueblo; con ese público se logró inyectarle a la obra el elemento sustancial, unificador, que le faltaba. De ahí en adelante, diría yo, es otra obra, aunque no se ha modificado casi nada en su aspecto formal. Sin em-

bargo, la pregunta persiste: ¿Forma parte de nuestra dramaturgia o de una dramaturgia nacional? Esa pregunta sólo podrá resolverla el tiempo que es en fin de cuentas el que le da autenticidad a los procesos artísticos porque en él se mide la eficacia y la propiedad de toda estética.

Hemos traído este ejemplo de Carigüeta para ilustrar nuestra posición sobre una nueva dramaturgia latinoamericana así como hubiéramos podido valerlos de otros tal vez más reveladores de nuestras ideas. Pero consideramos que éste era el más polémico, quizá porque siendo uno de los más recientes presenta un interesante abanico de dudas y de elementos de carácter potencial, no acabado.

Pensamos, como tantos artistas de todos los tiempos que el arte es ante todo un proceso de trabajo para crear objetos que sean disfrutados por un público. Que de ese primer nivel de relaciones se genera otro, en el que ese público creado por los objetos de arte demanda, dinámicamente, la satisfacción de las necesidades creadas por el artista y espontáneamente interviene, no como elemento pasivo en la relación artista-público, sino como elemento determinante de la relación dialéctica que se ha desatado.

Hoy en América Latina empezamos a vivir esos agitados momentos en la creación de nuestra dramaturgia. Empieza a aparecer un público que exige un arte que colabore eficazmente en las luchas fundamentales y profundas que se libran en nuestro continente. Una de las más reveladoras es la lucha por la identidad. Por el encuentro de elementos definitorios de nuestra personalidad, de nuestra originalidad, como pueblos y como culturas creadoras de obras de arte. Por eso consideramos no sólo importante sino necesario hablar de estos procesos de búsqueda de un arte, que en nuestro caso se debate en este resbaladizo terreno en el que la asimilación y la influencia de otras culturas son puntuales para encontrar una originalidad que es, lo repetimos, la que define la propiedad de una estética teatral. ● 9



# TEXTO VERBAL Y TEXTOS NO VERBALES

Enrique Buenaventura

Anne Ubersfeld plantea una paradoja que sólo lo es en apariencia y es la siguiente: en teatro la representación es anterior al texto escrito, y la explica de la siguiente manera: el teatro se escribe con o contra un código teatral preexistente.

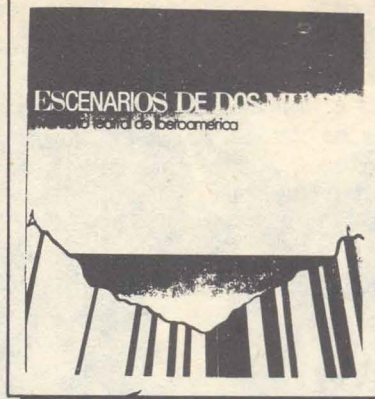
«El escritor de teatro, aunque no esté metido, de alguna manera, en la producción teatral, no escribe sin la perspectiva inmediata del objeto teatro: la forma de la escena, el estilo de los autores, la manera de decir los textos, el tipo de vestuario, el carácter de las historias que cuenta el teatro que él conoce». Y luego pone ejemplos: Shakespeare escribe de acuerdo con los actores que tiene (y con el espacio convencional, agregamos nosotros), y otro tanto ocurre con Molière. Sigue con los casos de Victor Hugo y de Giraudoux y agrega que, cuando Musset escribe, aunque expresamente advierte que no lo hace para que su texto sea montado, su escritura funciona dentro de las estructuras del teatro de su tiempo, y finalmente, cita a Brecht, quien dice: «Aunque Piscator jamás haya escrito una obra de teatro, ni siquiera una escena, este autor de piezas teatrales (es decir Brecht) lo considera el mejor dramaturgo después de él».

Todo ocurre, sigue diciendo Anne Ubersfeld, como si existiera, antes del texto de la pieza, una suerte de geno-texto, para tomar la expresión de Julia Kristeva. Geno-texto anterior a la vez al texto escrito y a la primera representación. Y termino esta

referencia con una aseveración de la autora que me parece importante: «Vemos, de este modo cómo, en las épocas en que las tradiciones teatrales se debilitan o se descomponen, o nacen nuevas formas, las creaciones textuales se fortalecen», y aunque ella no lo hace, podríamos citar a Valle-Inclán o a Samuel Beckett para comprobarlo.

Durante el siglo pasado y parte de este se desató, en el teatro europeo, una discusión que hoy puede parecernos, en el campo intelectual y dados los avances de una semiótica teatral, algo anacrónico y trivial, pero que en la práctica teatral cotidiana sigue teniendo fuertes implicaciones. Esta discusión interesó no solo a grandes figuras del teatro como Max Reinhardt, Gordon Craig, Copeau, Artaud y otros, sino a filósofos como Augusto Comte. Se discutía si lo fundamental en el teatro era el texto escrito o la puesta en escena. De este modo la rivalidad entre el autor y el director, cuando este último acababa de surgir con todos sus atributos, se convertía en un problema estético. Hoy aceptamos que el texto del espectáculo está compuesto de lenguajes verbales y no verbales y que el teatro, propiamente dicho, no es otra cosa que la representación. Haber llegado a estas conclusiones teóricas no significa, sin embargo otra cosa que enfrentarnos a mayores dificultades en el análisis de las relaciones entre texto verbal y textos no verbales.

Podríamos decir que el texto verbal y los textos no verbales



constituyen algo así como una pareja de contrarios, unas especies de tesis y antítesis, cuya síntesis sería el texto del espectáculo. A nadie se le oculta que algunos de los más importantes espectáculos contemporáneos tienden a la minimización del texto verbal y a poner el énfasis en las imágenes icónicas y que ello se corresponde con una revalorización del cuerpo del actor y con una influencia de las formas arcaicas del Oriente.

Al lado de estas expresiones, sin embargo, la gran mayoría de los teatros sigue la rutina tradicional, prefiriendo unos los «grandes textos» y otros simplemente los textos que han probado su éxito de alguna manera. La discusión, como dijimos antes, ya no se da, pero en la práctica, la oposición entre texto verbal y textos no verbales tiene pocas veces el carácter dialéctico que señalamos, tiende a polarizarse, a convertirse en una oposición entre tradición y vanguardia.

Sería, por otra parte, estéril, normativo y retórico lamentar esa situación y proponer como ideal el equilibrio dialéctico de los contrarios. Para nosotros —y ahora quisiera entrar en el ámbito polémico de una dramaturgia nacional y latinoamericana— la clave de la cuestión está en el público.

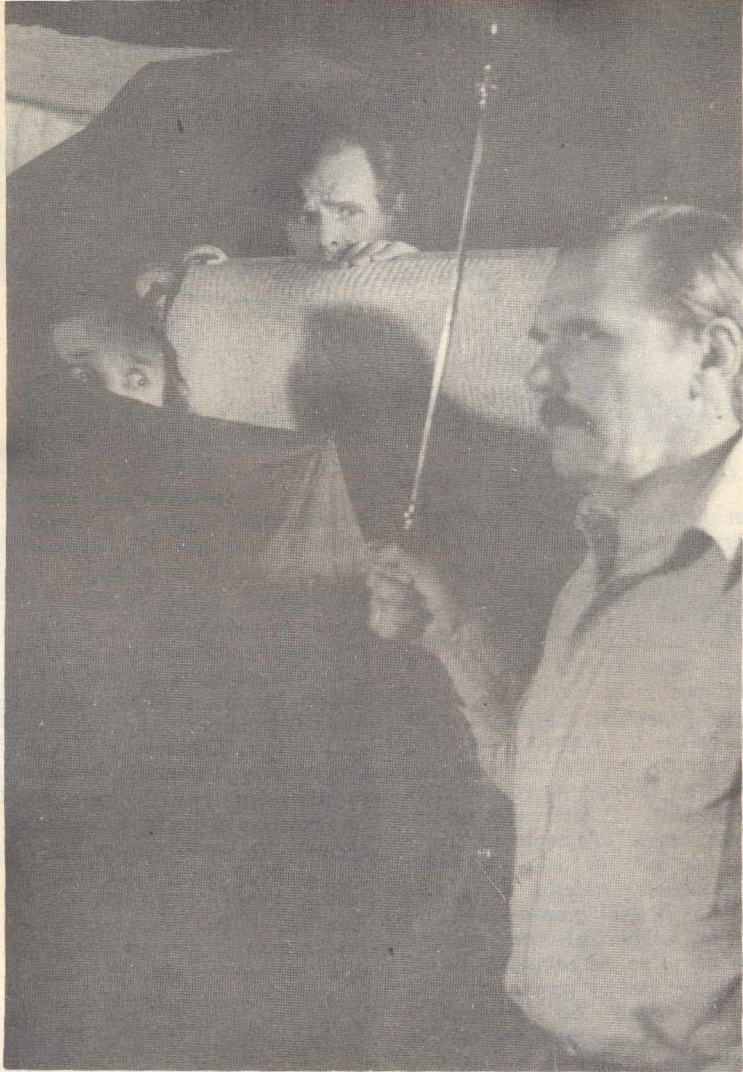
Sabemos que el teatro no es un arte masivo. Puede ser que si sumamos la cantidad de público que asiste, en un período determinado, a todos los espectáculos teatrales que se produ-



cen en el país y agregamos la duración —a veces considerable— de obras en cartelera o en repertorio, tengamos la sensación de algo relativamente masivo. Pero este es un aspecto estadístico que puede engañarnos. La relación del escenario con el público, en el teatro, es casi personal entre el actor y el espectador, esa es una de las causas de la crisis del teatro en un mundo de realidades e ideologías masivas, pero, también, la razón de su supervivencia. Las ilusiones de un Rousseau, quien proclamaba la necesidad de «grandes y soberbios espectáculos, bajo un cielo abierto y frente a un pueblo entero», compartidas ciento cincuenta años después por Romain Rolland, o las aparentemente opuestas de un Piscator en los años veinte, se basan en un ideal comunitario, en la relación con un público que comparte los ideales exaltados en escena, lo cual está más cerca de la fiesta popular y del acto político que del teatro o, dicho en otros términos, destaca unas funciones del teatro en detrimento de otras y aunque hoy esas fronteras entre la fiesta popular, el recogimiento místico, el acto político y el teatro han vuelto a confundirse, el teatro no adquiere, por ello, una condición de arte masivo (si es que hay algún arte masivo) o de masa-media, para estar más a tono con el léxico actual.

La relación del autor con el espectador no es solamente una relación cuasi personal, sino que, como todos sabemos, el público modifica siempre, de alguna manera, el espectáculo teatral. Por otra parte, el contexto social, político y cultural tiene sobre el teatro un impacto inmediato, lo determina en una forma tan directa que uno podría ver al teatro como una especie de síntoma, como una especie de pulso del cuerpo social.

Antes dijimos, citando a Anne Ubersfeld, que el autor o el poeta —como se decía en tiempos de Lope de Vega— no escribe sin la perspectiva del objeto teatro. Tampoco escribe sin la perspectiva del objeto-público. «Contigo hablo, bestia fiera», decía Ruiz de Alarcón, en el prólogo a sus comedias, refiriéndose al público y Lope sustenta-



● *Puro cuento*, de El Galpón.

rará todo su «Arte Nuevo de hacer comedias» en el gusto del público, lo cual, por supuesto, funciona también a la inversa porque ese gusto es, a la vez creación del teatro.

Como señalábamos antes, transformaciones profundas vienen de la rebelión de autores contra las convenciones teatrales y el gusto que las soporta (en los dos sentidos de la palabra) y por ello esos autores, en su momento, aparecen como irrepresentables.

**EL ACTOR COMO EJE**

Y si el teatro tiene esa relación particular y única con el público, esa relación que hace que no haya jamás dos funciones iguales del mismo espectáculo, esa relación que le da su condición de arte efímero por excelencia, el actor, dentro del teatro, es el eje, es el pivote de esa relación. Es él quien, por un lado, se enfrenta al personaje, quien

desafía esa encrucijada de signos que es el personaje y, por otro, es quien enfrenta al personaje con el espectador. La responsabilidad del actor, que ha sido reducida a la abstracción puramente técnica de «actuar bien» va mucho más allá. Le recuerda a uno la frase de Truman Capote: «Cuando aprendí a escribir bien me di cuenta de que escribir bien no tiene nada que ver con el arte». Actuar bien, ¿para qué? ¿A partir de qué? ¿Dónde? ¿Para quién? ¿En qué contexto?

Brecht consideraba al actor el representante del público en el escenario, y si entendemos que el sentido total del espectáculo sólo aparece en la relación con el público, esta representación del público por parte del actor, en el proceso de la puesta en escena, cobra toda su importancia. ¿Y por qué el actor como representante del público en un escenario sin público y no el autor o el director? Porque la enunciación, en es- 11





● *Golpe de suerte*, de La Candelaria.

cena, en sus aspectos verbal y no verbal, es propiedad del actor. Es él quien está en la situación y es quien habla verbal y no verbalmente desde la situación. Si su tarea consistiera en enunciar correctamente unos textos verbales y no verbales, no habría diferencia entre el «acto de habla» y la acción teatral y, a menudo, en una tradición teatral que no toma en cuenta estos problemas, tal diferencia es mínima, reside solamente en el hecho de que el acto de habla se produce al interior de la convención teatral puramente ritualizada. Cuando el actor enuncia verbal y no verbalmente es espectador de su propia enunciación y desde esa experiencia, que no comparte con nadie, cuestiona, aunque no se lo proponga, el sentido que a sus enunciados ha dado el autor y/o el director. Y ello no puede ser reducido al tono, al matiz, a la emoción o a la vivienda porque no sería más que una formalización de lo ya prescrito, de lo ya definido, se reduciría a una mera operatividad o simple expresión de un sentido predeterminado. Es algo que tiene que relacionarse con la verosimilitud de su enunciación, y la verosimilitud es una relación con el público, es ya una lectura desde el público, lectura que él tiene que adelantar en los ensayos porque él y sólo él la va a producir ante el público. No se trata de una reivindicación colectiva, sino de un problema de sentido. Así como la puesta en escena no puede ser una mera expresión del texto verbal, puesto que es un texto, un discurso que aporta sentido, la actuación es, también, un texto oral y no verbal que plantea un sentido.

12 Concluimos, pues, que tanto el texto como el actor están en el

teatro, en función del público más que en cualquier otra forma de expresión artística y concretamente, más que en cualquier otra forma de espectáculo.

Un vistazo, incluso rápido y a vuelo de pájaro, de la historia del teatro colombiano serviría para comprobarlo. El teatro misionero de los jesuitas, que no sólo funcionó en América, sino en Filipinas, Japón y China, funcionó como una forma de aculturación mutua y dio origen a un teatro mestizo y campesino, algunas de cuyas formas sobreviven en contextos culturales más o menos marginales. En la Colonia, salvo excepciones importantes, el teatro es un apéndice de los festejos virreinales y religiosos que consolidan y adaptan el sistema colonial a las realidades americanas. Los autores que en el siglo pasado y en los comienzos del presente trataban que las compañías visitantes montaran sus obras hechas con el modelo europeo, no hacían otra cosa que poner de manifiesto su imposibilidad de conexión con su propio contexto social y cultural, también con excepciones notables, por supuesto, y los trabajos de Osorio y de «Campitos», que ya se vuelcan sobre todo este contexto, dan cuenta en su temática, en sus intrigas y en sus personajes de un país agrario que ha salido de las guerras civiles y comienza a entrar en la violencia partidista. El movimiento teatral en la década de los años sesenta a los setenta, sacudido por la virulencia del teatro universitario, muestra la rebeldía de capas medias con acceso a la educación contra las dinastías tradicionales que han manejado el país. Lo que afirmaba Brecht en 1938: «El llamado arte de agitación propaganda, que ha hecho arrugar la nariz a alguno, era una mina de nuevos medios artísticos y

modos expresivos. Con él renacieron grandiosos medios pertenecientes a épocas de verdadero arte popular, desde hace largo tiempo olvidados y adaptados ahora atrevidamente a los nuevos fines sociales». Entre nosotros fue un proceso de des-sacralización y deselitización del teatro y de superación del costumbrismo. Y ello se debe cada vez a cambios profundos en el contexto sociocultural, en la movilidad social y en los gustos, expectativas y conflictos que plantea una y otra vez el público. Si en Bogotá ha surgido un teatro comercial más o menos ligado al medio masivo de la televisión y un teatro que rescata los modos de producción escénica de las metrópolis desarrolladas, ello se debe, en gran parte, a un proceso urbano y centralizador y a un cosmopolitismo que ha descendido de los estratos altos a las capas medias de la población urbana.

Finalmente, quisiera plantear que la relación texto verbal-textos no verbales, de la que vengo hablando desde el comienzo de estas notas, relación que la semiótica teatral ha venido examinando todavía dentro de la perspectiva del estructuralismo, como una compleja interrelación de lenguajes, todos igualmente importantes en cuanto a sus aspectos de significación, es preciso verla ahora y aquí especialmente en relación con el público, establecer la dependencia que tiene con el público y, a través del público, con el contexto social, político, económico, y sobre todo, cultural.

Y cuando hablo de dependencia del público no hablo de la entrega a las «faucias abiertas de la taquilla» que condenaba García Lorca, ni de condescendencia con el gusto de los espectadores. Hablo de una relación polémica con el público y hablo, fundamentalmente, para nosotros, para este contexto dinámico, imprevisible, constantemente cambiante y agónico, en sentido unamuniano, de América Latina.

No es que este análisis nos vaya a resolver el problema de cómo escribir teatro o de cómo llevarlo al público, porque esas fórmulas no existen, pero la racionalización de esa compleja problemática, su relativa calidad teórica, es importante ●



Como homenaje al desaparecido dramaturgo y director cubano Jesús Gregorio, en el primer aniversario de su muerte, Tablas reproduce la crónica publicada en el Jornal de Artes Cénicas (Rio de Janeiro, set-oct 1988) por una ensayista y crítica brasileña.



## JESUS GREGORIO NUESTRO AMIGO EN LA HABANA

Sonia Goldfeder

El ya era un embajador de las artes, un agregado cultural de Brasil en Cuba, casi veinte años antes de que los dos países reanudaran sus relaciones diplomáticas. Trabajando sobre unas pocas pistas, tanteando brechas que le eran incidentalmente abiertas, el director y dramaturgo cubano Jesús Gregorio, que murió en La Habana a principios del mes de abril, a los 49 años, desde 1968 trabajó, no sólo pero sí esencialmente, en el montaje y la difusión del teatro brasileño en la isla de Fidel Castro. Artista profesional desde 1964, Jesús acostumbraba decir que en verdad fue el teatro brasileño quien le dió notoriedad.

Todo ocurrió un poco casualmente. Siempre interesado por el trabajo con los espectáculos musicales, en 1968 cayó en sus manos un ejemplar de la revista española *Primer acto*, que incluía la traducción del portugués de versos de un poeta desconocido para él: Joao Cabral de Melo Neto. «Ese poema se llamaba *Muerte y vida Severina*. Yo me que-

dé impresionado con la manera en que era utilizado el texto», me dijo Jesús en junio del año pasado. «Me interesó mucho y pensé en hacer una lectura para que el público cubano conociera la obra». Otra circunstancia casual hizo que se alterasen los planes: un amigo le mostró una grabación que había hecho en Brasil el Teatro de la Universidad Católica (TUCA). «Ahí me volví loco y dije: esa obra no es para ser leída. Vamos a representarla». Fue el primer paso que marcaría definitivamente la carrera de Jesús Gregorio en el teatro cubano.

### VIDA Y MUERTE SEVERINA

A pocos años del montaje brasileño, en 1969 se estrenaba en La Habana *Vida y muerte Severina*, con música de Chico Buarque de Holanda. «Hasta ese momento para nosotros el teatro musical se componía básicamente de Broadway, el resto no interesaba. Siempre se pensaba aquí que el teatro musical tenía que ser cómico, superficial. Con *Vida y muerte*... yo mostré un



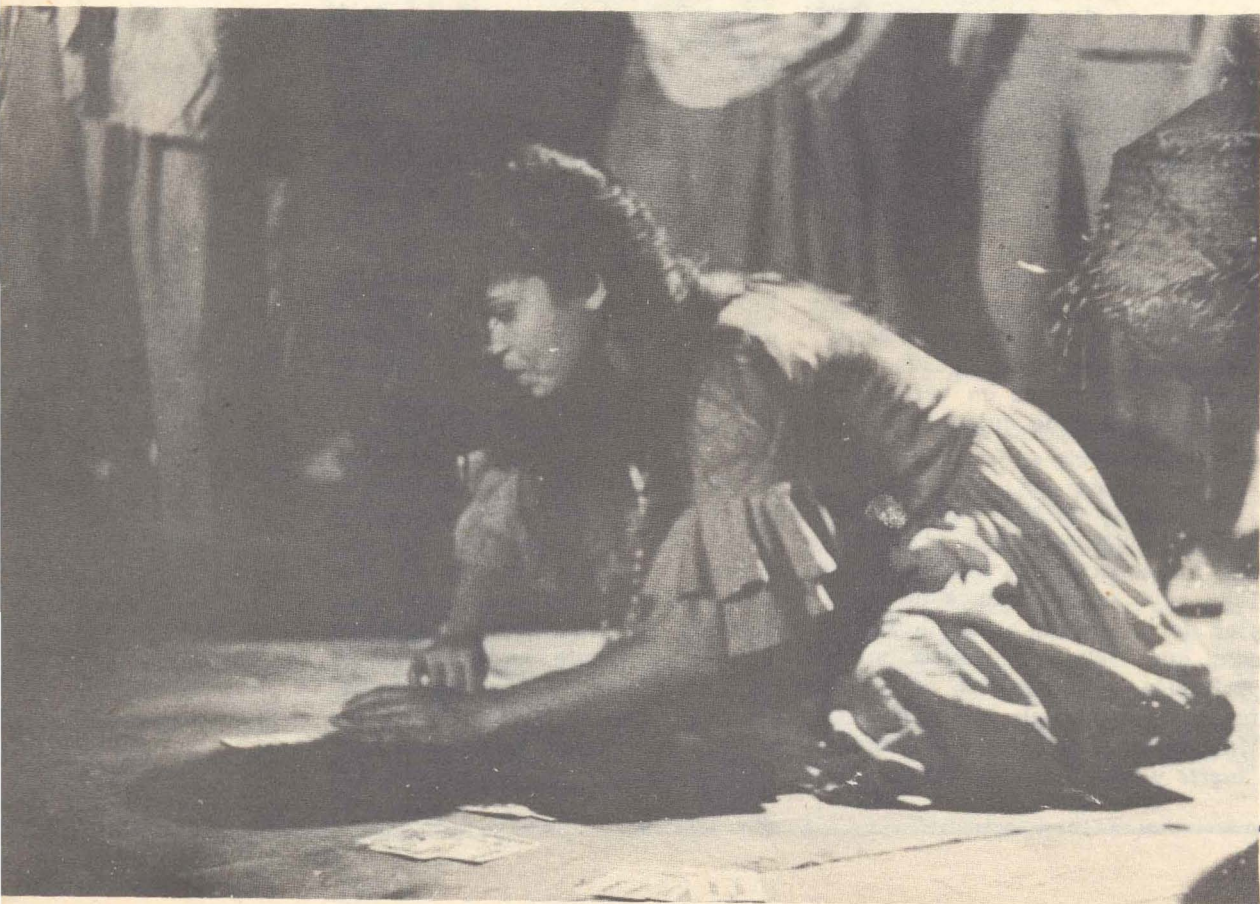
poco que el musical podía ser muy diferente, podía conmover y no tenía que ser superficial ni cómico» señalaba Jesús Gregorio. «El espectáculo fue montado inicialmente al aire libre, en un patio entre los árboles, para un público inmenso y siempre emocionado», añadía el director y traductor cubano. *Vida y muerte Severina* consagró a Jesús Gregorio y la pieza fue representada innumerables veces, se realizaron tres versiones para la televisión —dos en estudio y una en su locación— además de una gira por la República Democrática Alemana.

A pesar de la pasión por la dramaturgia brasileña no fue nada fácil para el director cubano proseguir en su labor. «No había relaciones diplomáticas entre Brasil y Cuba y, por lo tanto, no había embajada. A algunas personas que viajaban a México o hacia otros países de América yo les pedía que me trajesen algún texto publicado traducido. A veces algún brasileño venía aquí y me prestaba un libro». Fue de esa forma fragmentaria que

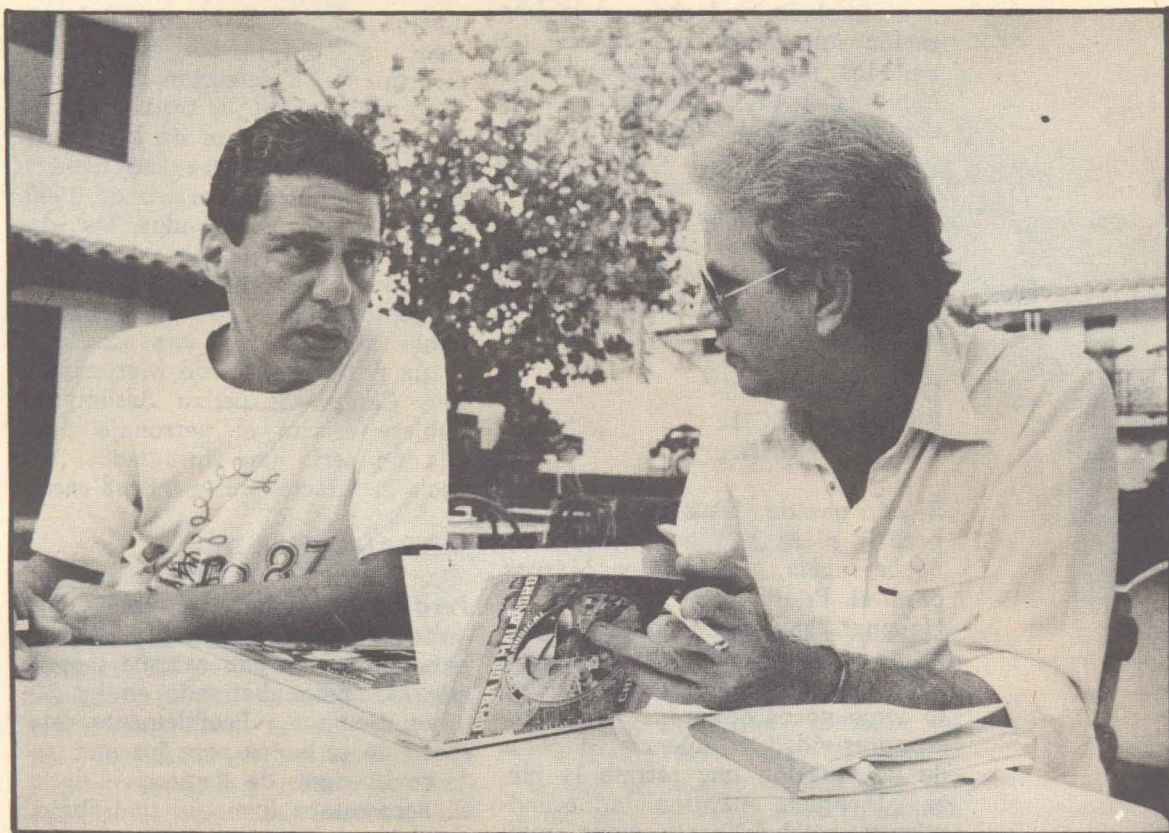
Jesús Gregorio pasó a tomar contacto con la literatura brasileña y descubrió a José Lins de Rego, Graciliano Ramos, José de Alencar, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade. Paralelamente, matriculó un curso de portugués —«por suerte, mi profesora era brasileña»— en una escuela de idiomas en La Habana.

Después del estreno de *Vida y muerte Severina* fueron necesarios más de diez años para que él se deslumbrase con un texto brasileño, esa vez con *Roda viva*, de Chico Buarque. «Yo conseguí la pieza con Alberto Falla, cantante del grupo cubano Moncada. El me habló de una obra que tal vez me pudiera interesar y me dio la partitura del espectáculo. Ya yo conocía la Samba de Juliana, que la cantante Milva grabara en Italia. Ahí la transcribimos, hicimos los arreglos y estrenamos *Roda viva* en el Teatro Musical de La Habana. Los cubanos se interesaron mucho por ese mundo de la televisión, de los artistas, que la pieza retrata».

● Una escena de *Vida y muerte Severina*, su montaje más premiado (Foto Enrique de la Uz).







● Con Chico Buarque de Hollanda en Varadero, durante uno de los Festivales de la Canción (Foto Mayra A. Martínez).

## ARENA EN CUBA

Posteriormente, el director montó *Arena cuenta Zumbi* en 1986, que en Cuba se llamó *Ganga Zumba*, estrenada por el Joven Teatro de Marianao, que trabaja en barrios de La Habana. En ese mismo año la Casa de las Américas realizó un homenaje de reconocimiento a su trabajo y a su esfuerzo en la divulgación del teatro brasileño en Cuba. Para entonces, Jesús ya había traducido dos obras de César Vieira: *Rey Momo* y *El evangelio según Zebedeu*, ambas publicadas en La Habana. Ya él había entrado en contacto con varios textos de Augusto Boal —entre ellos *Torquemada*, Premio Casa de las Américas, y *Revolución en América del Sur*— además de haber estudiado las técnicas del Teatro del oprimido. «Cuando Boal visitó La Habana nosotros conversamos mucho» recordaba Jesús. Paralelamente recorría Casas de cultura y Comités de la

Revolución dando conferencias sobre teatro brasileño, con la utilización de discos y, a veces, de fragmentos de espectáculos grabados en video. «Como me gusta mucho el teatro brasileño, quiero compartirlo con los demás, con el público cubano», me decía él.

Después de *Ganga Zumba*, aún en 1986, Jesús Gregorio llevó a escena *Gota de agua*, de Chico Buarque y Paulo Pontes, que estrenó en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, con dos mil lunetas. (En este teatro, dirigido por Alicia Alonso, era donde Jesús Gregorio estaba trabajando). «Nos interesó mucho la tragedia de Medea y la tragedia en general de la mujer, desde el punto de vista de los oprimidos, de los marginados», me explicó. «El caso de Juana, la protagonista, no puede ocurrir en Cuba, pues aquí ninguna mujer es desalojada de su casa. Mas los cubanos pueden entender que un hombre abuse de una mujer, porque



aquí también se lucha por la liberación femenina. Las mujeres tienen los mismos derechos de los hombres, pero el hombre a veces continúa imponiéndose a nivel particular, negándose a conceder esos derechos.» *Gota de agua* fue un suceso en La Habana. Después de la temporada en el Gran Teatro la pieza pasó al Teatro Mella y luego al Teatro Fausto, importantes salas de espectáculos de la ciudad.

### DOS PERDIDOS EN UNA NOCHE DE LA HABANA

El año pasado, Jesús Gregorio preparó la pieza *Dos perdidos en una noche sucia*, de Plinio Marcos, para el Festival de Teatro de La Habana. Trabajando en un proyecto no convencional, con dos actores de la televisión cubana, él captó como pocos el espíritu del texto, su agresividad y violencia. A pesar de la situación que retrata la pieza —la aguda marginalidad económica y social del ser humano— muy distante de la realidad cubana, la pieza consiguió una rara comunicación con los espectadores. «Me sorprendió la forma en que el público disfrutó la obra, rió con ella», observó el director, quien antes del estreno oficial en junio presentó el espectáculo en el barrio donde vivía. «Cuando Tonho exhibía sus zapatos rotos el público reía. Porque aquí nadie tiene zapatos en ese estado, ni las personas de menor nivel económico. Tal vez no tengamos los zapatos que más nos gustan pero nunca los tenemos rotos. Esa es la realidad. Y el público reía mucho con eso, como si fuese un chiste» dijo Jesús Gregorio, que sólo recordaba haber visto semejante explosión de risa en el teatro de revista. «Pero al final de la pieza se quedaron en silencio y yo me di cuenta de que estaban conmovidos.»

Desde el año pasado el director venía preparando su próximo gran musical, *La ópera del malandro*, que sería estrenada en el Teatro

Carlos Marx, con cinco mil localidades, y para la cual tuvo entera libertad en la selección del elenco. También acababa de traducir *Habla bajo, si no yo grito*, de Leilah Assumpcao, y tenía previsto montarla en el primer semestre de 1988. «Me parecen estupendos los dos personajes y la noche extraordinaria que viven juntos», me escribió en junio del año pasado. Jesús ya había seleccionado una excelente actriz para el papel de Mariazinha, Elsa Camp. «Si Leilah Assumpcao hubiese escrito el personaje para ella no sería tan apropiado», me decía el director en la misma carta.

### EXTRAÑA INERCIA

Pero al final del año, Jesús Gregorio me escribiría una vez más para hablar de una extraña inercia que lo estaba abatiendo en los últimos tiempos. «Posiblemente esta época no es buena para los que padecen el signo de Sagitario», decía él. Pero estaba firme en su trabajo. A inicios de este año envió algunas de sus traducciones de piezas brasileñas para que Fernando Peixoto, director del Instituto de Teatro de FUNDACEN, publicase una colección de textos nacionales traducidos al español que él estaba preparando.

Inexorablemente, una serie de accidentes circulatorios —un derrame, un infarto y una trombosis— impidieron que Jesús Gregorio prosiguiese en su magnífica tarea, casi una misión, de hacer vivo el teatro brasileño en Cuba. El murió en medio de dos grandes proyectos de espectáculos, ambos importantes momentos de nuestro proceso cultural. Y presto a visitar Brasil (FUNDACEN ya había iniciado gestiones en este sentido junto al Ministerio de Cultura). Pero Jesús Gregorio no llegaría a conocer el territorio que procuraba descifrar y que montaba como un rompecabezas, a través de piezas que con gran dificultad iba juntando. No hubo tiempo de que pagáramos esa inmensa deuda contraída con él •



# DIATRIBA DE AMOR CONTRA LA SOLEDAD

Barbara Rivero



«El capitán miró a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.

—¿Y hasta cuando cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo?— le preguntó.

Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches. —*Toda la vida— dijo.*<sup>1</sup>

Cuando en la interpretación de *La Maga* la extraordinaria actriz argentina Graciela Dufau hizo suya la escena con el encanto de una fuerza dramática que somete y libera al mismo tiempo, no podía imaginar que su arte estimulara la evocación de una idea surgida hacia más de treinta años, mucho menos podía prever que la evocación precipitara la idea a su materialización. Es, sin dudas, uno de los antecedentes más auténticamente teatrales para la concepción de un texto dramático creado por alguien que sólo había participado de la escena como espectador, nombre común en una sala a oscuras, receptor de historias inventadas por otros y sin embargo, artífice de la palabra, mágico artesano de historias y personajes; un Premio Nobel de Literatura que acepta la condición de novel autor teatral, desafío a la inevitable comparación con la maestría de un sistema narrativo que una extensa obra ha dejado constituido.

Razones favorecedoras de la creciente expectativa en torno a la puesta en escena de *Diatriba*

de amor contra un hombre sentado, primer texto dramático de Gabriel García Márquez, que tuvo su estreno mundial el 20 de agosto de 1988 en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. Cuatro meses después, el 14 de diciembre, *Diatriba de amor...* se presentó en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba durante la celebración del X Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. Para los que allí se dieron cita, el hecho escénico revistió carácter de acontecimiento cultural del que es imposible valorar su trascendencia, dependiente del desarrollo de una praxis que, sobre todo, compete al autor.

Pero en el punto de partida sucedió lo inevitable, y en el transcurso de la historia representada alcanzó transparencia la idea de que *El amor en los tiempos del cólera* inauguró la diatriba de amor contra la soledad. Después de esperar «cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches» Florentino Ariza materializa la esperanza produciéndose la concreción de un universo estético nuevo en la obra de García Márquez donde la vida

entendida como eterno descubrir, como la esperanza de encontrar sustituye la trágica aceptación de la soledad que *Cien años...* llevaron al climax.

Resulta imposible resistirse a la comparación entre la última novela de Márquez y su primer texto dramático, no sólo por la rebeldía contra la aceptación de una soledad domesticada que acentuó la nota desesperanzadora en su narrativa, sino porque en ambas obras y con igual interés se aborda la implícita contradicción, o conjunto de contradicciones generadas por el amor, cuyo eje lo ocupa la interrogante acerca de la relación amor-felicidad, que complejiza la polisemia, dada la selección de criterios antilógicos propiciatorios de una trayectoria cuyo punto de partida es la exclusión del amor, negación de la relación enunciada; para culminar con la integración de los términos, modo de reafirmar la relación. Resultado que se alcanza a través del debate en el que la contradic-

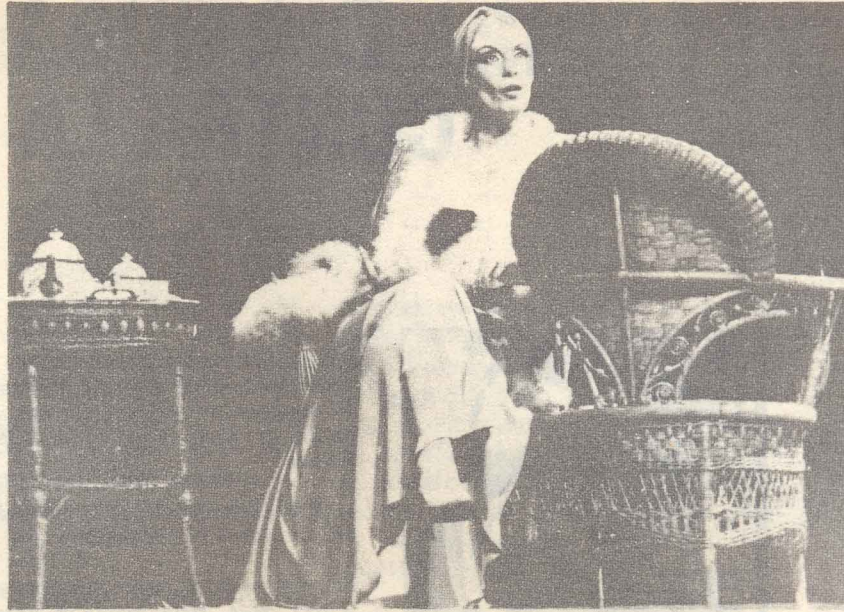
<sup>1</sup> García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, Cuba, 1988 p. 460.



ción es enriquecida por el sentido afirmativo con que se expresan los criterios opuestos.

Los siguientes ejemplos clarifican las similitudes: Después de la separación a que se vieron obligados Florentino Ariza y Fermina Daza, ella «una noche regresó del paseo diario aturdida por la revelación de que no sólo se podía ser feliz sin amor sino contra el amor»<sup>2</sup>. No es el único ejemplo donde se niega la relación amor-felicidad por la exclusión del amor. Pero también se cuestiona la omisión con el uso de afirmaciones cuyo significado rechaza la omisión al introducir el juego apariencia-realidad que en la novela nos llega como afirmación del narrador: «Nadie podía imaginarse, en sus años de desgracia, que pudiera haber alguien más feliz que ellos ni un matrimonio tan armónico como el suyo».<sup>3</sup> En el monólogo, tal sentido se expresa en las primeras palabras de la heroína: «Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz».

De modo más explícito aparece el contrapunto en la relación amor-felicidad cuando Fermina Daza al recordar su vida junto a Juvenal Urbino llega a la conclusión de que: «Es increíble cómo se puede ser tan feliz durante tantos años, en medio de tantas peloterías, de tantas vainas, carajo, sin saber en realidad si eso es amor o no».<sup>4</sup> La respuesta no está en las palabras sino en la decisión de corresponder al amor de Florentino Ariza. En la *Diatriba*... se aprecia la contradicción cuando Graciela Jaraíz de la Vera nos dice: «Ser feliz sin amor es algo tan difícil de entender que sólo yo lo entiendo», pero después niega la afirmación y la negación se erige en conclusión con la ruptura del matrimonio propiciada por una nueva afirmación: «La felicidad dura mientras dure el amor, con amor hasta morir es bueno». Algo que siempre supo Florentino Ariza, herencia de su padre Pío Quinto Loayza quien, mucho antes de nacer el



hijo, escribió las siguientes palabras en un cuaderno: «Lo único que me duele de morir es que no sea de amor».<sup>5</sup> Así, la relación amor-felicidad culmina con la interrelación de los términos, de forma tal que la exclusión de uno de ellos supone, de inmediato, la inexistencia del otro.

Hay otros elementos coincidentes entre la novela y la obra dramática como la referencia, en la primera, al general Ignacio María, último nieto del Marqués Jaraíz de la Vera<sup>6</sup> apellido que toma la protagonista del monólogo después del matrimonio. Y no es casual la reiterada preocupación por la legitimidad del matrimonio como institución, por lo real de su existencia, más allá de los vínculos legales, sobre todo cuando la relación se prolonga por veinticinco años. En la novela se manifiesta en el dato de que la «única crisis seria» en el matrimonio de Fermina Daza y Juvenal Urbino se produjo a los veinticinco años.<sup>7</sup> En el monólogo adquiere importancia capital porque es el momento seleccionado para el desarrollo de la acción. Entre las semejanzas constituye elemento esencial que tanto Fermina Daza como Graciela Jaraíz de la Vera cambien la procedencia humilde

para integrar el mundo de la más sofisticada burguesía a través del matrimonio, convirtiéndose ambas en personajes destacados en una clase social que nunca les perteneció, pero a la que lograron imponerse. Y también porque las decisiones de ambas mujeres revocan el respeto a lo aparental con una rebeldía que parece comunicarse directamente con sus orígenes.

Pero la concreción de las similitudes se sustenta en la conjugación e integración de los personajes Florentino Ariza y Fermina Daza en la concepción de Graciela Jaraíz de la Vera. La trayectoria del personaje tiene su punto de partida en Florentino Ariza. Ambos creen en la existencia del amor y sus voluntades, que no tienen otro objeto que alcanzarlo, lo confirman en la lucha contra los obstáculos. Florentino Ariza acepta la espera y la perseverancia es su forma de lucha; Graciela Jaraíz se enfrenta al encierro prescrito por la madre y vence el obstáculo de nadar la bahía de madrugada para entregarse al amor. Ambos personajes parten de un acto de rebeldía, aunque las formas en que se concreta el hecho sean aparentemente contradictorias en dependencia de las particularidades de los obstáculos.

Así como Florentino Ariza no es correspondido en su amor por Fermina Daza, tampoco lo es

<sup>2</sup> Idem. p. 125

<sup>3</sup> Idem. p. 248

<sup>4</sup> Idem. p. 436

<sup>5</sup> Idem. p. 168

<sup>6</sup> Idem. p. 228

<sup>7</sup> Idem. p. 313



Graciela por el señor Jaraíz de la Vera, y del otro lado de la bahía la esperaban veinticinco años de matrimonio sin amor. Es el momento en que su trayectoria se comunica con la de Fermina Daza, el matrimonio fue para ambas mujeres una apariencia de felicidad y es la evidencia de tal condición, que se manifiesta en el reencuentro de Fermina Daza con Florentino Ariza y el encuentro de Graciela Jaraíz de la Vera con Floro Morales, lo que provoca el estallido de la necesidad de amor, hasta entonces enajenada, que conduce a la rebeldía: en la novela, la entrega de Fermina Daza al amor de Florentino Ariza. En el texto dramático, la ruptura del matrimonio, decisión de Graciela Jaraíz que la comunica nuevamente con Florentino Ariza y también con Fermina Daza, en ese acto de entrega a la esperanza.

Las particularidades que alcanza el tratamiento de las contradicciones generadas por el amor y como parte de ellas la relación amor-felicidad en *Diatriba de amor contra un hombre sentado* son immanentes a su condición de texto dramático. Cuando, en su primera entrega al teatro, el autor recurre al monólogo lo hace, entre otras razones, porque a pesar de su complejidad es la forma dramática que más se relaciona con su praxis narrativa. Como explica Patrice Pavis, al monólogo le es característico un cierto rasgo expositivo de la acción en cuanto representa el proceso de transformación de la conciencia del personaje que, puesto ante un dilema, valora su situación a través de la exteriorización de su lucha. Esta propiedad del monólogo le permite al autor retomar las ideas expuestas en *El amor en los tiempos de cólera* con la particularidad de que si en la novela tales ideas se expresaban a través de dos personajes con trayectoria independientes; en el monólogo, al confluir en una misma psicología, alcanzan un desarrollo enriquecedor por la complejidad del debate interno de la protagonista en el proceso propiamente antológico que describe su trayectoria, lo que constituye el punto de partida para la estructura de los acontecimientos en la fábula.

La acción describe dos tiempos fundamentales en su acontecer en correspondencia con el mundo de significados. No se trata de la convencional división en exposición, nudo y desenlace; se trata más bien de diferenciar dos tiempos en la totalidad de una trayectoria. Sería lo que en el lenguaje común se expresa como «antes de» y «después de», dejando el espacio intermedio reservado para aquello que propició el cambio.

Ese «antes de» se ubica en el comienzo del texto y acapara la zona más amplia del dilema que sitúa a la protagonista en la alternativa de elegir entre aceptar la convivencia con un hombre al que ama, pero de quien no ha recibido amor, o la ruptura del matrimonio, que justo en el amanecer cumple su veinticinco aniversario.

Pero lo interesante no sólo reside en el dilema y en las razones dramáticas de su complejidad. En realidad, lo distintivo radica en la forma de narrar la historia que en los primeros diez minutos de su acontecer presenta la situación de partida y también la situación de llegada implícitas en los siguientes parlamentos: «Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz», «El más memorable de todos los aniversarios: el último». A partir del momento en que se nos informa el desenlace de la acción, el interés se concentra en el debate psicológico cuyas contradicciones generadas por la situación dramática, al mismo tiempo son expresión de un sistema de valores del que la protagonista es portadora y cuestionadora, condición propiciatoria de la dialéctica de la acción.

Sin embargo, lo curioso es que este diseño de la acción se traduce en una impresión de estatismo pues el tránsito de la protagonista por etapas diferentes no evidencia un sentido de progreso. El tiempo parece detenido y en el periplo que describe Graciela Jaraíz de la Vera desde la juventud de sus 19 años, hasta la madurez de sus 44, lo que progresa es la evidencia de su soledad. De esta forma se crea la imagen de una trayectoria cíclica propiciada por el carácter decriptivo de la situación, lo

que, sin dudas, forma parte de la estrategia del autor. Pero la contribución que pudo ofrecer este elemento a la dinámica de la acción dramática se resiente dada la reiteración de informaciones que no alimentan el dilema en tanto no poseen la cualidad de generar acción. La limitación esencial de la escritura dramática consiste en que el tiempo de ficción debió reducir la realidad temporal en función de su realización escénica. Se imponía una selección de situaciones que a la vez de preservar las connotaciones dramáticas generadas por la imagen de trayectoria cíclica, excluyera los procedimientos de un lenguaje excesivamente descriptivo que debilita la eficacia dramática.

En la trayectoria del personaje, la impresión de estatismo se destruye cuando en el espacio intermedio entre «antes de» y «después de» aparece Floro Morales, culminación del primer tiempo y comienzo del segundo, y, en general, catalizador del conflicto hacia la apertura.

En encuentro con el poeta Floro Morales en París es el momento de más intensidad poética, es la primera vez que presenciamos la ternura en la historia de Graciela Jaraíz de la Vera. La emotividad de este instante provoca una sensación casi mística que hace visible la presencia de Flo-

FOTO HASTIE







ro Morales, a la vez que convierte en invisible la del Señor Jaraíz de la Vera. Es que Floro Morales se inserta en la historia provocando la evolución de la acción en el presente, mientras que el Señor Jaraíz generó un conflicto en el que ya no participa, su acción pertenece al pasado y su presencia, sentado y leyendo el periódico, tiene como objeto demostrar la autenticidad de la historia referida y ampliar la imagen desgarradora de la infelicidad. El Señor Jaraíz de la Vera representa un mundo de valores convencionales que se destruye cuando Graciela Jaraíz lo compara con el mundo siempre por descubrir que le muestra Floro Morales.

Con la afirmación de que «la nieve es caliente» el poeta le reveló a la protagonista que la relatividad existe, como existe un

Floro Morales que no le pidió hacer el amor, «como hacen todos los hombres», sino que la despidió «con un par de besos cálidos en la mejillas», en el momento de una extraordinaria comunicación, demostrativa de la más terrible soledad que despertó para siempre la necesidad de amor transformándola en la fuerza telúrica generadora de la diatriba de amor contra el hombre sentado.

«Después de» Floro Morales la protagonista nos cuestiona el sistema de valores, lo niega con la reafirmación de la relación amor felicidad que alcanza su expresión dramática en la ruptura del matrimonio, forma de culminación de una trayectoria que conduce a la apertura por la esperanza de encontrar el amor, o como expresa Graciela Jaraíz: «la libertad de estarlo buscando, siempre, aunque no lo encuentre».

Pero si el encuentro de Floro Morales y su intervención en la solución del dilema destruye la sensación de estatismo en cuanto a la evolución del personaje, no sucede lo mismo en relación al acontecer de la acción. Esta dicotomía, inconsecuente con el proceso de desarrollo dramático, se produce por la intervención de informaciones y relatos que dispersan el sentido de la acción y demoran su culminación.

Más allá de las limitaciones, ubicadas en la estructura inmanente del texto, está la contribución de ideas que reclaman con fuerza la necesidad de renovación de nociones éticas, lo que debió constituir un centro vital para la concepción de la puesta en escena capacitándola para proyectar en el espacio lo que, al decir de Appia, el dramaturgo solamente ha podido proyectar en el tiempo. Pero sucedió que el director, Hugo Urquijo, quedó atrapado en una proposición de puesta en escena servil a la literalidad y de esta forma multiplicó en lugar de reducir, las limitaciones de la escritura dramática. El resultado es una puesta en escena retórica en la que los diversos medios escénicos conforman una lectura descriptiva y no recreativa del texto.

No obstante, la intención de teatralizar lo excesivamente descriptivo se aprecia en algunos elementos como la intervención de los esclavos en su relación gestual con la protagonista: o en la danza improvisada sobre la repetición de las frases en latín, que intenta dar un dinamismo al espectáculo; o en el esquema del movimiento que incluye el continuo cambio de vestuario para expresar las mutaciones en los estados de ánimo de la protagonista; así como las diferentes etapas de su vida que conforman la trayectoria. Pero los resultados no agradecen la intención y lo que se produce es la continua superposición de texto e imagen con la consecuente explicitéza de la situación dramática que reduce las connotaciones, modo de limitar la participación del público cuando todo ha quedado dicho.

Con el interés de proyectar escénicamente el elemento mágico, típico del universo garciamarquiano, Hugo Urquijo utilizó efectos tendentes a lo espectacular, innecesarios cuando contaba con esa talentosa actriz que es Graciela Dufau, fuente inagotable de magia, pura magia para encantar a un auditorio, para hacerlo su cómplice o distanciarlo de acuerdo a las exigencias de la fábula. Cuando la actriz con el dominio de sus gestos, con un exquisito trabajo de los tonos se va apoderando de la escena, entonces el vestuario diseñado con gusto; la hermosa escenografía, imitación de terminal de ferrocarril al estilo art-nouveau; así como el resto de los recursos utilizados se tornan impuestos y nos hacen sentir lo mismo que Floro Morales cuando le declaró su amor a Graciela Jaraíz de la Vera con dos únicas palabras: «Qué lástima».

Lástima porque la presencia del contexto en Graciela Jaraíz ahogo aquella noche el amor, lástima porque todo lo externo a Graciela Dufau se transformó en obstáculo. Ella contaba con la fuerza suficiente para traducir en acción la palabra, no por casualidad fue la fuente de inspiración del autor.

De la puesta en escena queda el recuerdo de la actuación de Graciela Dufau, y a través de ella



# TEATRO DE LOS JOVENES EN ELSINOR

Laura Fernández Jubrías

el disfrute del texto por ese dominio de la palabra que tiene el autor, por la creación de un universo imaginal que tras lo insólito y por lo insólito mismo descubre los rasgos propios del contexto latinoamericano, la psicología del hombre de estas latitudes que por la premura de vivir, en ocasiones, se lanza a la acción sin meditar el resultado, o que, contradictoriamente, se concede un tiempo ilimitado para tomar decisiones que garantizan llevar a término el acto de vivir.

Hay una maestría indiscutible para comprender el mundo femenino, las especificidades de su psicología, sus resortes más internos y complejos vinculados a una memoria cultural que impone caracteres propios por la asimilación de conceptos éticos y estéticos que aunque rechazados por su senectud, continúan imponiendo su medida, generando debates oscuros por la imposibilidad de discernir entre lo que esencialmente está relacionado y lo que nunca ha tenido semejanzas.

Es la posibilidad de descubrirnos, de sentirnos representadas en Graciela Jaraíz de la Vera lo que nos arrastra tras una historia conmovedora y hermosa que pudo ser la anécdota de un cuento excelente, o de una extraordinaria novela; pero que afortunadamente, y a pesar de sus limitaciones, se constituyó en texto dramático.

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* significa, en última instancia, la continuidad del universo estético que tomó forma en un nivel superior en *El amor en los tiempos del cólera* y que se materializa en la selección de un nuevo ámbito expresivo donde la soledad del narrador se sustituye por la comunicación inmediata de una palabra que se comparte en el instante mismo en que se pronuncia, convirtiéndose en presente común para todos los que participan de ese acto vivo. Esencia y virtud del arte teatral, sentido de su permanencia e imposibilidad de su sustitución, mérito que reconoce el Premio Nobel de Literatura cuando decide aceptar la condición de Novel Autor Teatral en esta diatriba de amor contra la soledad ●

NOTA: Los parlamentos citados del texto dramático fueron tomados de la representación.

No sin cierta tristeza, asistí al Festival Elsinor del Instituto Superior de Arte. En los límites del que fuera mi lugar de estudios —ahora con el nombre de Facultad de Arte Teatral— antiguos compañeros de clases y otros desconocidos, exhibieron, durante cuatro días los frutos de este año de trabajo. La añoranza inevitable por la época estudiantil se acentuó al ver cómo se abría más la brecha entre estos jóvenes desenfadados, capaces de crear con toda la frescura de sus veinte años y mis recuerdos de épocas pasadas, no distantes, en las que no existía semejante encuentro. Heme, pues, aquí, de improvisada cronista, intentando describir lo que sucedió en el «castillo de Hamlet», durante la última semana de marzo de 1989.

Inexplicablemente, aunque se trata de la tercera edición del Festival, aún no logra abrirse paso dentro del mundo teatral como plaza importante para la confrontación entre teatristas noveles y experimentados. Continúa siendo un evento para estudiantes, recién iniciados en el arte de las tablas o melancólicos egresados que vuelven al lugar como hijos —aunque no pródigos— habituados al ambiente familiar. ¿Crítica especializada? Ausencia total. ¿Público? Los ya mencionados. A esto contribuye el horario, la distancia y la falta de interés de muchos de nuestros teatristas por ver lo que ocurre dentro del mundo de los estudiantes de teatro.

Lógica consecuencia de este mal que lastra los resultados del encuentro es la disminución de las obras presentadas. El año anterior se había logrado un clima propicio. Se exhibió un buen número de trabajos de dirección nacidos al calor del nuevo impulso que todos dieron para incrementar las posibilidades creativas que, más allá de los planes de estudios, brindaba el hecho de estar unidos y disfrutar de la alegre libertad de equivocarse.

Sin embargo, este año, al incluir como parte importantísima del festival, los talleres de creación, se logró, en buena medida, suplir esta ausencia de espectáculos más elaborados, frutos de un proceso amplio. Grupos de estudiantes, unidos en torno a un creador escogido por ellos, concibieron, durante varios días, improvisaciones alrededor de cuentos infantiles. La principal virtud de este método no es la presentación de un trabajo terminado, sino la posibilidad de reinterpretar las fábulas a partir de sus propias ideas y vivencias en un proceso espontáneo de selección del texto para la escena.

*La pastora y el deshollinador*, espectáculo dirigido por Salvador Lemis, fue una proposición novedosa que abordaba el mundo cotidiano de los jóvenes y su búsqueda de la identidad, dentro de un laberinto —una construcción escolar inconclusa— a través del cual caminaron actores 21



y público en una baránda fantasmagórica de rara belleza plástica donde finalmente los observadores resultaron ser los observados.

Liuba González Cid y dos de sus actores, presentaron una disección de su método de trabajo aplicado al cuento *Los dos ruiñesores*. A través de una cadena de gestos dictada por verbos, cada actor hace su propia interpretación del texto para después integrarse en una imagen común. La fuerza de las actuaciones, la conciencia de que se estaba creando sobre una idea poética y los logrados momentos de singular dulzura, prometen un buen espectáculo final.

Proposición enigmática fue la del grupo dirigido por Alejandro Palomino. La idea base surge del cuento *Los seis chicharitos* aunque en realidad, la elección es sólo un pretexto para exponer el ya clásico pero no menos dramático conflicto de la incomunicación humana. Demasiado abstracta y sin un final que sustentara su tesis, esta improvisación quedó trunca, pues terminaba justo en el momento que el público comenzaba a integrarse a la acción.

En las orillas del Quibú —y dentro del propio río— se desarrolló la anécdota de *Los tres saltarines* bajo la guía de Orestes Pérez. De difícil apreciación por la lejanía entre los actores y el público, la puesta se propuso teatralizar el entorno y lo logró a través de la integración de los personajes a la naturaleza. Válido como proposición plástica y como búsqueda de nuevas formas de dramatizar un texto na-

rrativo, le faltó resaltar la esencia del cuento, que quedaba oculta, y lograr el balance necesario entre «lo que se dice» y «cómo se dice».

Carlos Celdrán retomó la conocida historia de *La bella durmiente* y a partir de ella, los actores del Buendía crearon una especie de «cámara de horror» de la vida cotidiana. ¿Cuáles son los sueños de esta bella? Sueña con el éxito fácil, con los amores incomprendidos, con la tortura doméstica, con el hastío de una vida espiritualmente pobre, con el desengaño de las ilusiones... Cargada de dramatismo, pero con una buena dosis de humor, la improvisación se encontraba en la fase de volcar al exterior las emociones, sin que por ello se perdiera la teatralidad implícita en este «juego macabro».

Excepción en estos talleres fue *Fábula de un país de cera*, escrita y dirigida por Joel Cano. Excepción porque lejos de presentar la fase preparatoria, la puesta constituyó, salvo algunas imperfecciones, un montaje concebido en su totalidad, con actuaciones terminadas y soluciones espaciales e imaginativas válidas. Se escogió un texto dramático sólido —y muy bien escrito, por cierto— para representarlo en los diferentes espacios de la facultad, que, con sus ladrillos rojos parecía el panel por el que la abejita con aspiraciones de reina se trasladaba para lograr sus propósitos. Con creciente interés, los espectadores siguieron atentos los versos, las canciones y los movimientos

de estos «insectos» violentos y dulces que en sus afanes por hacer desistir a la abeja de su manía de grandeza, se convierten en voceros de (una vida pobre y chata.

De auténtica raíz campesina con innegable poder imaginativo, *Fábula de un país de cera* tiene el mérito sorprendente de no quedarse en la atmósfera risueña y tierna de la belleza del verso o los personajes amables, sino transmitir con intensidad dramática la necesidad humana de alcanzar espacios más altos que los brindados por la satisfacción de las necesidades primarias.

Me hubiera gustado continuar enumerando talleres; pero no pude asistir al conducido por Nelda Castillo.

En estos laboratorios de creación lamentablemente la participación de los alumnos no fue tan numerosa como debía. ¿Por qué?. Habría que analizar las causas que inhibieron a los jóvenes estudiantes. Este tipo de encuentro brinda la posibilidad de expresar con amplitud sus conceptos sobre el teatro y la vida.

Numerosos invitados acogió este año el Festival dentro de sus predios. En un mismo lugar se presentaron aficionados destacados y grupos con posibilidades futuras de profesionalizarse. Dentro de estos últimos está el colectivo cienfueguero que con el sugerente nombre de Teatro a Cuestas lucha por crear en su ciudad un nuevo espacio teatral. Dirigidos por el dramaturgo Ricardo Muñoz, exhibieron un trabajo actoral basado fundamentalmente en las posibilidades expresivas del cuerpo. El texto de Muñoz, *Juegos mayores*, sirvió de base para crear este rito trágico que intenta desesperadamente involucrar al espectador en las dudas y los tormentos de los personajes. Falta encontrar en próximos trabajos una dosis de contención y más claridad en las imágenes.

De gran fuerza dramática resultó el montaje de la pieza *El grito*, de Raúl Alfonso, que presentara Dimas Rolando meses

● Una escena de *Fábula de un país de cera* (Foto Kike).







● Teatro a cuestas: un nuevo proyecto de los cienfuegueros (Foto Expósito).

atrás en el Salón Ensayo de la Casa de Comedias. Dos actores del colectivo Anaquillé hicieron vivir caracteres ya conocidos, pero aún no elaborados en nuestra dramaturgia con profundidad. El joven de «buena familia» y el que quedó solo al irse los padres del país, se enfrentan ahora para arreglar las deudas de una vieja relación amistosa y confrontar sus mundos actuales. El montaje enriquece en buena medida el texto pues a través de las acciones elimina la frialdad de los diálogos que resultan en ocasiones demasiado directos. El ritmo de la puesta modula adecuadamente esta larga discusión entre dos seres diametralmente opuestos, unidos sólo en un pasado que aún los margina. La atmósfera se siente tensa, cargada de sugerencias, ya que además de presentar un conflicto candente utiliza recursos actorales seguramente cercanos al espectador actual ya acostumbrado al gesto, a la acción física.

Ocho años de fundado y una larga lista de premios tiene el Teatro D, que desde Union de Reyes en Matanzas emprende el viejo oficio de hacer teatro en serio, con muchos deseos y con reales logros artísticos. Ellos van más allá de la condición de aficionados, es decir, de la posición del que «gusta del teatro». El colectivo, bajo la dirección de Pedro Vera, aborda el hecho escénico de manera total y, lejos de imitar los patrones establecidos por el teatro profesional, interpretan los textos de manera muy suya.

*Requiem por Yarini* es una muestra de ello. Se ha retomado este clásico del teatro cubano a la manera de las grandes tragedias griegas. Vemos actores con el rostro pintado de blanco, de frágil tela blanca visten las mujeres y desnudos los torsos masculinos de Lotot y Yarini bajo los negros sacos. En teatro arena los personajes se mueven dentro de un círculo fatal, formado por el coro, que semejante al de los espectáculos griegos, es el encargado de acentuar los grandes momentos, dar a conocer nuevos sucesos y destacar la presencia del Destino. Las actuaciones de fuerte estilo expresionista, completan el cuadro vibrante de este requiem despojado de todo lo artificioso y vano que desnuda y muestra la esencia de Alejandro Yarini, un hombre tan indefenso como cualquier ser humano, que ha devenido símbolo de la irreverencia en nuestro teatro.

*Bodas de sangre* es la segunda realización de Liuba González Cid. Ella y su equipo han logrado crear una continuidad en el trabajo y a pasos pequeños tienen un camino trazado.

El escenario en cámara negra, los actores vestidos con tela burda de color blanco y seis sillas es todo lo que vemos, pero hay algo que se siente, se respira. Es una atmósfera cargada de fuerzas, de sensaciones. La puesta ha eliminado todo aquello que no sea el gesto limpio, preciso, intenso. Lorca a secas. Sin la ternura de su poesía, pero con el dramatismo propio de sus personajes reprimi-

dos. Se está intentando entonces, una interpretación del texto que resalte el núcleo dramático de la situación: seres que mueren por contradecir las normas establecidas. La aridez, la cadena de movimientos, los textos escogidos (y los que sabemos fueron desechados) forman un conjunto vibrante, pero demasiado simple en su lectura final.

Al eliminar todo aquello que no fuera la esencia de la obra, se olvidaron matices y contrastes. La acción transcurre a saltos bruscos y la sucesión de imágenes a un ritmo innecesariamente acelerado, sugiere la idea de que existió el temor de dilatar el *tempo* dramático. Miedo injustificado, pues se estaba creando un nuevo tipo de imagen poética susceptible de recrearse a partir del texto lorquiano.

Sala-manca cerró la última noche y lo hizo con un estreno. Compuesto por egresados y estudiantes del ISA, este colectivo que surge como un simple divertimento estudiantil ha ido transformándose en un pequeño grupo con intenciones de consolidarse a la sombra de los nuevos proyectos. Sus cinco integrantes perfilan ahora otro estilo de humor. La palabra ha cedido su lugar al gesto y a la mímica, en un conjunto de historias sencillas en las que el actor es el principal atractivo. Han desechado la risa basada en la parodia y sin dudas este nuevo camino promete mejores carcajadas. Falta encontrar en esta etapa, el equilibrio necesario entre el diálogo y el silencio, no en los números aislados sino en el espectáculo como totalidad; por este camino estos actores-clowns habrán de descubrir un estilo distintivo y seguro.

Así terminó todo. Hasta el próximo año no volveremos a encontrarnos en las aulas y los patios de esta institución. Tal vez seremos los mismos quienes retornemos, pero queda la esperanza de que se integren figuras ausentes y nuevos personajes. Surgido de la necesidad de romper esquemas y crear con entusiasmo, el Festival puede ser una respuesta a la inercia actual del teatro y lo más importante se ha logrado en buena lid. Aquí se hace teatro. ¿Hace falta algo más? ● 23



# UNA MASCARA PARA EL TEATRO EN SANTIAGO



Roberto Gacio

Santiago de Cuba, Ciudad Héroe, rodeada de exuberante naturaleza, con sus históricas montañas y la hermosa zona turística de Baconao en proceso de acelerado desarrollo, ha ampliado en los últimos tiempos su vida cultural. Prueba de ello es el certamen teatral *Máscara de Caoba*, que tuvo en marzo de este año su tercera edición. Como parte de un sistema de festivales de las artes escénicas, *Máscara de Caoba* tiene entre sus propósitos fundamentales reconocer el desempeño y los logros artísticos de los teatristas santiagueros en su creación anual y ha surgido como resultado de la explosión de proyectos teatrales, nacidos de los colectivos de mayor tradición en la provincia. Esto ha obligado también a rescatar nuevos espacios, como la sala de conciertos Dolores, ubicada en una antigua edificación patrimonial, o varios cines que han asumido además programas teatrales. Asimismo se construye en la urbe un majestuoso teatro que ofrecerá espectáculos de gran complejidad.

El evento de este año, dedicado al teatro clásico, estuvo precedido por una muestra de grupos invitados del resto del país. El Teatro Buscón se presentó con *Cómicos para Hamlet*; el Teatro Duente de Holguín, con *La zapatera prodigiosa* y el Teatro

*Bodas de sangre*, en puestas en escena de José Antonio Rodríguez, Carlos Jesús García y Berta Martínez, respectivamente. Se realizó una muestra de cine basado en obras del teatro clásico y un Festival del Monólogo. Todos estos empeños pretenden enriquecer el repertorio con la plasmación de contenidos y formas que no estaban presente en la escena santiaguera.

Seis fueron los espectáculos programados en la *Máscara de Caoba* 1989, aunque finalmente concursaron sólo cuatro, exigua cantidad para una verdadera confrontación del quehacer de la provincia.

Alejadas en la mayoría de los casos de la fecha de sus estrenos, las puestas no lograron repercusión en la prensa especializada local y mucho menos nacional. Desafortunadamente, la divulgación devino mínima y a veces las presentaciones sólo tenían como objetivo el de ser vistas por los jurados.

*El camarón encantado*, cuento del francés Laboulaye, recreado por José Martí en la centenaria publicación *La edad de oro*, fue la única puesta para niños. La versión de Ramón Pardo para el Guiñol Santiago, intenta otorgarle un sentido lúdico a la representación que comienza y finaliza con los actores deveni-

dos saltimbanquis y payasos, los cuales reciben y despiden a los pequeños espectadores. El autor incorpora máscaras, malabares y diversos bailes con los fines de «ridiculizar la desmedida ambición de poder de los tiranos de América junto a su camarilla de aduladores».

José Saavedra como director conforma un espectáculo de esquema rutinario, donde el despliegue de intenso colorido en los diseños de Suigberto Goire no consigue insuflar el apoyo necesario a la acción, entorpecida por amontonamientos de efectos y recursos llamativos, como las coreografías de ballet, que se perciben como añadidos innecesarios.

A pesar de insuficiencias en la manipulación de los muñecos de varillas por algunos miembros del reparto, resultaron premiados los protagonistas: Edilma Soto como María, quien demostró profesionalismo y expresividad en el trabajo de caracterización; el López de Orlando Barthelemy, un personaje dibujado con precisión, sincero en las intenciones de su discurso verbal, y a su lado, Enrique Paredes, quien mostró versatilidad al asumir con eficacia varios tipos y conducir como animador experimentado el espectáculo.

La búsqueda de la síntesis expresiva será una meta a alcan-



zar por este colectivo. El abigarramiento extremo, la falta de organización de las imágenes artísticas, el sentido de la selección, contrastes y variedad de los recursos a utilizar debe ser atendido, puesto que la mezcla indiscriminada sólo produce fatiga visual, sobre todo cuando a esto se añaden soluciones manidas.

Otra cara de la moneda enseña el propio Guiñol con *El pacto*, una leyenda afrocubana, cuyo libreto, diseño y dirección estuvo al cuidado de Ramón Pardo. Concebido como un monodrama o unipersonal, fue interpretado por Agustín Salas. La dramaturgia no rebasa los cánones del patakín de origen yorubá; plantea la lucha ancestral del ser humano en su devenir en la tierra en franca oposición a los escollos que la naturaleza y la propia acción generan. Al enfrentar diversas fuerzas y exigirse aún más en la consecución de planos superiores, el hombre conoce y se reafirma.

La historia forma parte de la trilogía denominada *Mitología*. El suceso teatralizado muestra aún su endeblez, se hace necesaria la inclusión de pasajes que encierren una mayor visión de la realidad y le otorguen un carácter menos elemental. Sin embargo, director e intérprete asumieron con rigor sus tareas, con algunos hallazgos como «la subida de la loma» y «la transformación de Obbatálá», bellas imágenes ambas. Austeridad en los elementos escogidos: dos piedras en el piso, una vara de madera rústica, un lienzo de regular tamaño y unas simples tiras enrolladas a la cintura del actor como único vestuario. Agustín Salas, joven intérprete, posee vigorosa proyección dramática y dominio físico, si su voz alcanza mayor ductilidad, crecerá asimismo su capacidad de transformación interior.

La música parece estar de más en este espectáculo porque no logran imbricarse los cantos rituales demasiado escuchados, con las sonoridades electroacústicas.

Una de las comedias finales, de las once conservadas de Aristófanes, la denominada *Asamblea de las mujeres* (392 a.n.e) inscri-

ta dentro del período llamado Comedia Nueva, en versión de Oscar Vázquez y dirección escénica de Ramiro Herrero, estrenada el pasado año, corrió a cuenta del Cabildo Teatral Santiago.

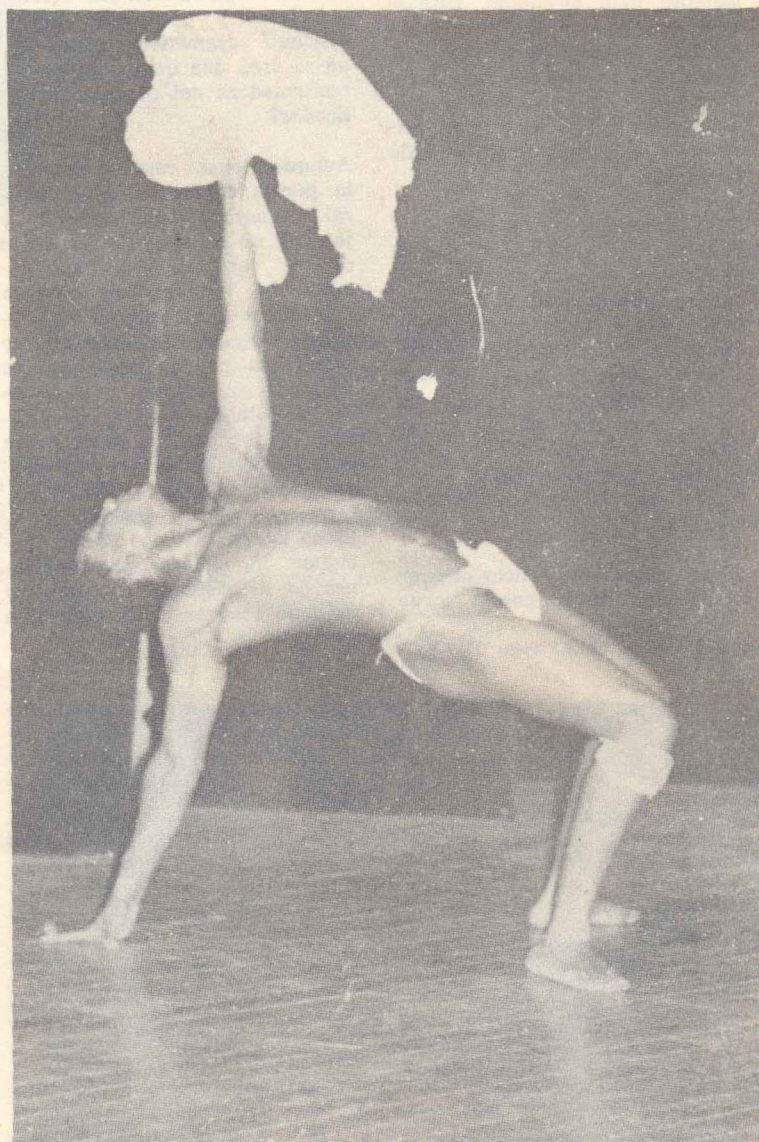
Los creadores «proponen una lectura actual que nos acerca a situaciones y conflictos de la realidad cubana de hoy». De ahí, los innumerables anacronismos en diálogos, escenografía, vestuario y ritmos musicales. A modo de parábasis se introduce una escena que sintetiza la frustración de la mujer por el machismo imperante a su alrededor.

Como ha afirmado Rodríguez Adrados, acerca de la comedia griega:

«...con su carácter musical, su variedad de situaciones, su trama deshilvanada, su alusión constante a la actualidad y gusto por toda clase de chistes y retruécanos, su libertad de lenguaje y afición a la sátira y aún al ataque personal, más que con nuestra comedia puede compararse acertadamente, desde cierto punto de vista, con el género que hoy se conoce como revista.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rodríguez Adrados, Francisco. Prólogo a *Las Aves*, de Aristófanes, Madrid, 1965, p. 11.

● *El pacto*, montaje del Guiñol de Santiago.





A la manera de una representación musical y danzaria, Herrero desarrolla su montaje. La simbiosis, entre la acrópolis y la ciudad santiaguera, plasmada con talento por Pedro Castro en el telón de fondo, y el delirante entorno del Dios Zeus en la primera escena del segundo acto se corresponden a la intencionalidad del director. Lo mismo ocurre con el feliz diseño del vestuario —no así su realización— con aditamentos como botas cañeras y sombreros de yarey. Convince la música o mixtura de lenguajes musicales: la conga, los toques rituales africanos junto a las elaboradas composiciones de Santiago Fals. A lo anterior se une Manuel Márquez con su diseño coreográfico, no siempre bien ejecutado. Diseñador, compositor y coreógrafo fueron galardonados por sus creaciones, exponentes de valores parciales del espectáculo; sus aportes se hacen sentir con eficacia al comienzo y al final de la puesta.

Está presente la inquietud de fusionar las mitologías griegas y afrocubana, desde una perspectiva intercultural válida, evidente sobre todo en la fiesta dionisiaca de la representación. Ocurre también aquí que los sucesos fabulados se diluyen en los vericuetos de una parafernalia escénica desmesurada, de modo que la historia se oscurece para la comprensión general.

Se privilegia el conflicto sólo en la relación de la pareja y un

● Una escena de *El viejo Tartufo*, a cargo del grupo Calibán.

tanto al margen queda la cuestión social implícita. Por otra parte, la escena de la mujer con la lavadora —inteligente y emotivo desempeño de Elena Yanes, premio a la mejor actuación secundaria femenina— problematiza y establece mayor comunicación con el público.

A partir de este momento, debió decodificarse la estructura de la obra y retomar el conflicto de la mujer, lo cual implicaba la elaboración de nuevas escenas con los dos planos de la realidad: el actual y el histórico, ambos de más necesaria vinculación.

Aunque conocemos el carácter de la parábasis, se echa de menos articular la crítica social de la mujer frustrada con las escenas anteriores y posteriores en el discurso dramático ¿Por qué no se creó una estructura nueva, reafirmadora del concepto actualizador?

Aunque logra espectacularidad, la puesta carece del nivel actoral requerido. Intérpretes muy jóvenes en su mayoría, al inicio de sus carreras, muestran descuido en la precisión de sus acciones y sobre todo en los subtextos de sus parlamentos; se manifiesta por lo tanto que la dirección no aprovechó al máximo la potencialidad de los actores. La imagen escénica sufre por un mal entendido naturalismo en la interpretación.

Elena Yanes y Odalys Ferrer consiguen ingeniosas incorporaciones de la gestualidad masculina pero no aciertan en su expresión

vocal. Dos jóvenes actores se destacan: Ulises Rivas sabe caracterizar pero necesita variedad en sus matices interpretativos; en tanto Adonis Lozada, humorista, con habilidades notorias para la improvisación, sostiene con visibles condiciones histriónicas la escena de los dioses, por lo cual obtuvo un reconocimiento.

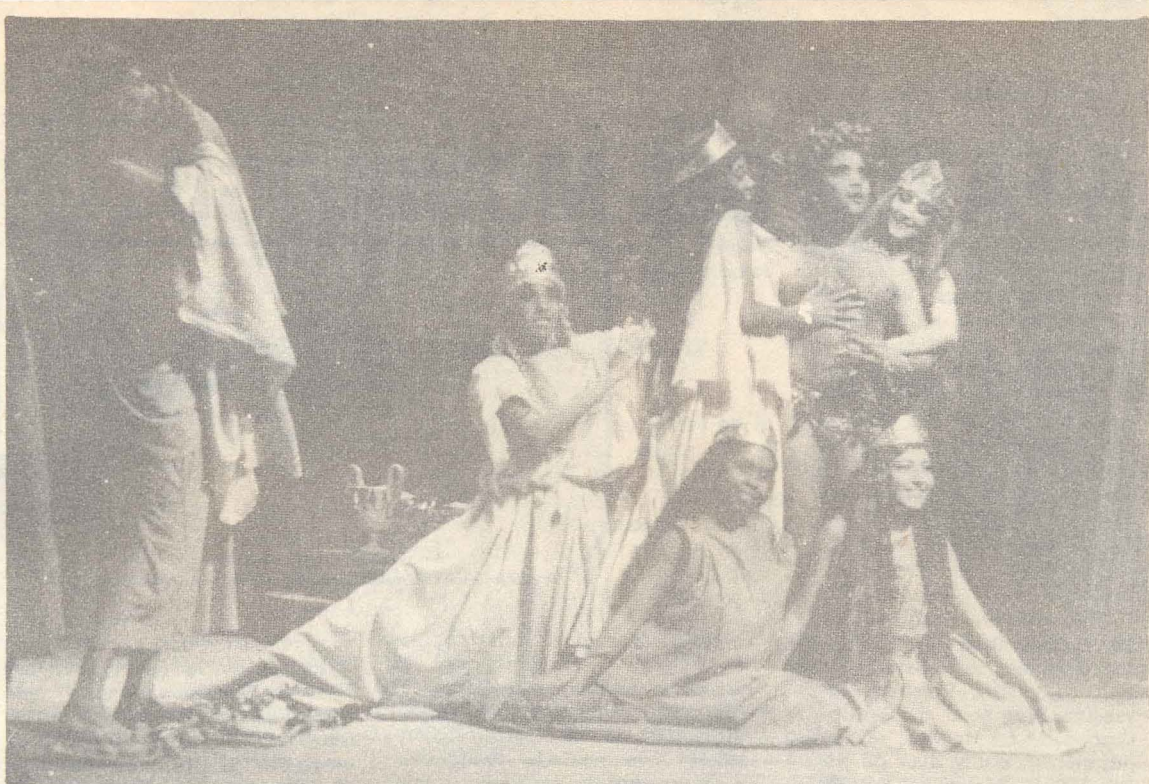
La exhuberancia incontrolada en la distribución de agrupaciones y movimientos escénicos preside el espectáculo, incluida la débil dosificación de los signos y su innecesaria reiteración. La economía de medios hubiera permitido mayor expresividad. El lenguaje objetual, de tanta significación en el texto adoleció del nivel de sugerencias, del carácter de lo insólito o inesperado. La obvedad en el empleo de algunos elementos de la utilería restó efectividad teatral. Queda pues, en primer plano, el sentido de libérrimo divertimento que procura el espectáculo.

La contemporaneidad de los clásicos, eje de su asunción escénica, fue el empeño común de este ciclo; a él pertenece *El viejo Tartufo*, lograda versión de Oscar Vázquez para el grupo Calibán. Basada en la comedia original de Moliere, a 320 años de su estreno, el primer aspecto a destacar es la selección del texto y el tratamiento otorgado al mismo, —nos advierte de los Tartufos presentes en nosotros o a nuestro alrededor, inadmisibles en nuestra sociedad—, de ahí, su vital lectura, provocadora de risas y exclamaciones del auditorio. Los parlamentos y las situaciones adquieren un sentido diáfano en la proyección de los actores, como resultado de una dramaturgia esclarecedora para la puesta en escena, bien lejana de las simplificaciones al uso.

Norah Hamze realiza uno de sus primeros trabajos de dirección, en este caso, con una pieza demasiado compleja; se observa de todos modos, la comprensión del discurso textual y el interés por esbozar estos conflictos escénicamente. No obstante, sus inquietudes no se traducen en imágenes artísticas consecuentes, el sentido iconográfico aparece con







● *Asamblea de mujeres*, por el Cabildo Teatral Santiago.

poca frecuencia y se desaprovechan instantes significativos. De cierta manera resulta interesante la aparición de Tartufo mientras lee un libro y se desliza como una sombra sigiliosa por el foro, así como las acciones y su contrapartida de viva plasmación en la escena del Sr. Leal. Además las intervenciones de Madame Pernelle permiten vislumbrar atisbos de fuerzas en pugna en los albores y en la conclusión del espectáculo pero en otras ocasiones, la puesta se inunda de monotonía.

A la concepción integral se suma la escenografía, inexpresiva, ambigua, incoherente. La figura omnipresente caracterizadora de Tartufo no se encuentra explotada en todas sus posibilidades, el maniquí situado al fondo de la escena deviene mero intento intranquilizador. El vestuario trata de establecer una fusión de las dos épocas: la de la historia original y la contemporánea, pero sólo se consigue la indefinición de las piezas combinadas, su fealdad y un resultado más cercano a la amalgama.

Salvo los personajes adolescentes, desafortunados en su proyección escénica y requeridos de mayor atención por parte de la directora, *Calibán* cuenta con destacados intérpretes. Entre ellos Ruth Escalona, ahora en su labor

más eficaz, se mueve con destreza, posee hermosa voz y diseña con inteligencia su personaje, aunque pudiera proyectar con más fuerza interior su Elmira. María Lavigne, actriz de profesional oficio, como Madame Pernelle contribuye a establecer el tono de la obra. La Dorina de Nancy Campos, se destaca por su presencia, agilidad y notables recursos histriónicos, cuenta además con buen decir pero aunque evidencia entender el papel, no ha completado su caracterización tanto interna como externamente. Alejada de la personalidad de Dorina —personaje clave de la pieza, por representar el carácter popular y la contrapartida de Tartufo— Campos requiere incorporar una expresión más desenfadada y agresiva, y desarrollar otra gestualidad para obtener el desdoblamiento demandado.

Tanto en *Tartufo* como en el Sr. Leal, personaje de una sola intervención, Dagoberto Gainza se hizo acreedor de premio en ambas categorías: la de protagonista y la de secundario masculino. Gainza derrochó en *Tartufo* inteligencia interpretativa, carisma y riqueza en todos los medios histriónicos empleados. Su Sr. Leal puede calificarse de ejemplo de maestría artística, por su creatividad, alto rigor y sumo profesionalismo.

*Calibán* es un colectivo a observar, ya que aporta nuevas opciones al panorama del teatro santiaguero.

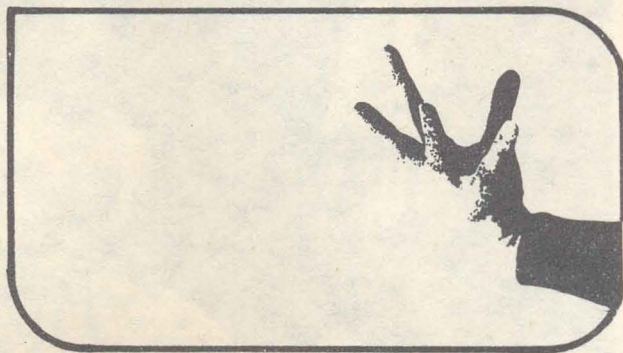
En próximas ediciones el certamen deberá ampliar el número de puestas en escena participantes, que podrían abarcar propuestas de todas las provincias orientales. También sería enriquecedora la presencia de espectáculos triunfadores del año precedente y que algunos de los grupos invitados a la temporada pudiera coincidir en el tiempo con el certamen. Es recomendable incluir mesas redondas y conversatorios que propicien el análisis crítico de los montajes seleccionados para el evento junto a la presencia de algunas ponencias teóricas sobre problemáticas específicas de la escena actual.

Máscara de Caoba 1989 permitió conocer más de cerca el teatro santiaguero que se replantea otros caminos para su expresión escénica, tanto en los temas como en la propia conformación de los lenguajes expresivos, e incluye los espectáculos unipersonales, el tratamiento actual de los clásicos y nuevas búsquedas. Los senderos a transitar permitirán al teatro en Santiago de Cuba su arribo a planos superiores ●



# A FAVOR DEL MONOLOGO

Gabriel Blanco



El II Festival del Monólogo, con los auspicios del Grupo Teatro Político Bertolt Brecht y la Dirección Provincial de Cultura de Ciudad de La Habana, se realizó durante dieciséis días de marzo en el Café Teatro del mencionado grupo.

La realización de un festival de esta magnitud presupone un esfuerzo extraordinario y multifacético por parte de todos los que de diferentes formas tienen que ver con el desarrollo del evento —actores, directores, coordinadores—, por lo que centraremos nuestro trabajo en reflexionar respecto a si los esfuerzos realizados se correspondieron con los resultados obtenidos. Si tenemos en cuenta que el Festival del Monólogo parte del interés por propiciar este género, promover entre los actores el deseo de medir sus capacidades en la construcción de personajes de alto calibre y estimular la dramaturgia en ese sentido; que sus bases plantean trabajar sólo a partir de monólogos en la exacta concepción del género y estructurar las puestas en escena con el mínimo de recursos escenotécnicos, de manera que se resalte el trabajo del actor y su relación con el público —propósitos claramente cumplidos—, pudiéramos, apresuradamente, calificar el evento de positivo.

Coincido con el criterio expresado por sus organizadores en la clausura de que en el Festival se deben presentar trabajos que demuestren al menos un nivel artístico y literario digno de ser mostrado, pero no creo que para lograr esto la solución sea presentar los trabajos con dos meses de antelación al comienzo del

evento, ya que es conocido que los actores y directores que se inscriben realizan esta labor como una actitud extra a la programación de sus colectivos. Considero más acertado seleccionar a un grupo de creadores —que no tiene por qué ser el Jurado del Festival, pero sí lo suficientemente representativo de nuestro movimiento teatral—: directores artísticos, actores, escenógrafos, dramaturgos y otros, que poco tiempo antes del evento decidan si las propuestas artísticas reúnen los requisitos para concursar.

Es errado que el Festival sólo le dé oportunidad a los actores profesionales; si los trabajos que proponen los aficionados son merecedores de participar por sus valores artísticos no debe haber temor a presentarlos. Más de una vez se ha demostrado que profesional no es todo aquel que ha pasado por una escuela de arte o perciba un salario como tal; precisamente esta edición demostró que hubo puestas «profesionales» con escasa calidad, tanto interpretativa como de dirección artística. Tal fue el caso de Modesto Acea en *Soy de sociedad*, de Bernardo N. Marqués. Un texto sin aciertos de construcción, con actuación desmesurada, inorgánica y fraseo deficiente.

Es necesario tener presente que para interpretar a los clásicos hay que tener mucho cuidado, pues la falta de una verdadera tradición teatral, puede llevarnos a falsas reproducciones, donde el teatro quede infravalorado en el origen mismo de sus pretensiones; esto sucedió con las interpretaciones de Francisco Te-

juca en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; de José Herrera Díaz en *Sobre el daño que hace el tabaco*, de Antón Chéjov y de Olga Lidia Abreu en *Antes del desayuno*, de Eugene O'Neill. Sus propuestas se hicieron ininteligibles, necesitadas de un replanteo dramático y actoral.

Otro desacierto constituyó la infeliz aparición de Magaly Bermúdez en *El curriculum*, de Ramón Silverio. El texto no aportó la materia artística necesaria para la realización de una puesta en escena y la actriz se mostró incongruente y desacertada.

No obstante lo anterior, el Festival es ya un hecho cultural indiscutible, demostrado en la calidad de la mayoría de las obras. Coincido con los jurados del evento quienes por unanimidad decidieron otorgar a Adria Santana, destacada actriz de Teatro Estudio, el Premio Segismundo de Actuación, el de la UNEAC y el de la Editorial de la Mujer, por su interpretación del monólogo *Las penas saben nadar*. Con ello, Adria demostró dominio completo del espacio escénico, tonos altos que ponen de relieve sus condiciones vocales y aportó matices novedosos a su actuación, logrando pulsar hilaridad, lo que motivó una profunda reflexión sobre los problemas que afrontan en la actualidad los actores de nuestro teatro.

Particular desempeño dentro del Festival tuvieron Leonardo de Armas en *Un jesuita de la literatura*, de Virgilio Piñera, lograda versión y dirección de Osvaldo Doimeadiós, y Alexis Valdés en la recreación de *El extra Ga-*



## PREMIOS DEL JURADO

Premio Segismundo al mejor texto que, partiendo de un hábil acercamiento teatral a nuestra realidad, logra trascenderla en una profunda y veraz imagen poética, que abarca las múltiples frustraciones del hombre en el mundo contemporáneo a *Las penas saben nadar*, de Abelardo Estorino.

Menciones a Tomás González por *Mamá, yo soy Fred Astaire*, y a José Milián por *La coreana*.

Premio Segismundo de puesta en escena, por asumir, dentro del difícil universo artístico de Virgilio Piñera, una propuesta actualizada que supo convertir en presencia escénica un texto narrativo con fantasía e imaginación creadoras a Osvaldo Doimeadiós por *Un Jesuita de la literatura*.

Menciones a José Milián por *La coreana* y a Abelardo Estorino por *Las penas saben nadar*.

Premio Segismundo de actuación, por un elevado nivel de entrega por su dominio profesional y su derroche de recursos expresivos que le permitieron el control y desarrollo de su personaje en diversas facetas a Adria Santana por *Las penas saben nadar*.

Menciones a Leonardo de Armas (*Un jesuita...*), Nelson Aguila (5 y conmigo 6), Margarita Placeres (*La toma de La Habana...*) y Alexis Valdés (*El extra Garrigó*). Mención especial por el empleo de la técnica y la efectividad de su expresión dramática a Zoa Fernández por su actuación en *La coreana*.

(Vicente Revuelta, José Antonio Rodríguez, Ana Viña, Antón Arrufat, Elena Huerta, Raúl Martínez, Juan Marcos Blanco, Miriam Talavera, Jorge Cao y Elba Márquez)

*rrigó*, escrita y dirigida por el actor.

La propuesta de Doimeadiós fue merecedora del Premio Segismundo de dirección artística y de uno de los premios de la Asociación Hermanos Saiz. Leonardo de Armas recibió también Premio de la Asociación Hermanos Saiz y mención del jurado del evento. Una puesta creativa, con un ritmo constante, donde hubo lugar para la reflexión y el exquisito humor y donde el actor mostró dominio de sus potencialidades expresivas.



● Adria Santana en *Las penas saben nadar*.

Alexis Valdés fue distinguido con el premio de actuación masculina de la UNEAC —que a mi entender debió otorgarse a Leonardo de Armas— y recibió también mención del jurado principal del evento. A pesar de lo fluido y orgánico de su diálogo con el público, la propuesta de Alexis se quedó por debajo de la actuación del joven actor del grupo Sala-Manca.

A través de *Emelina Cundiamor*, Eugenio Hernández —autor y director artístico—, aborda la problemática de la transculturación y la doble moral de algunos individuos en nuestra sociedad. Nos muestra cómo el marido de Emelina es capaz de perder su identidad cultural a partir de relaciones amorosas con una húngara y cómo trata de adoptar como suya la cultura europea, ya que entiende que la nuestra es inferior. De ahí que este hombre entre en crisis consigo mismo y con todos los valores que representa su esposa, la que es culpable al aceptar esta situación vergonzosa. El clímax se presenta abruptamente con la toma de conciencia de la protagonista.

Intensidad dramática, dinámica de movimientos escénicos y capacidad de proyección psicofísica en la elaboración conceptual del personaje, fueron características expresadas atinadamente por la intérprete.

Micheline Calvert en *Corazonada*, de Mario Benedetti, logra caracterizar a la criada Celia, quien consigue casarse con el hijo de la patrona, para lo que hace gala de sus «corazonadas», que utiliza como medio de defensa ante un mundo hostil. No obstante la dureza del tema, el montaje busca una comicidad reflexiva y novedosa, donde se aprecia la dirección de José Antonio Rodríguez. Micheline muestra un interesante trabajo de gesticulación y movimiento escénico, con un dinamismo que le imprime a su labor una peculiar comunicación con el público y nos permite valorar sus indiscutibles condiciones como comediente.

Otro monólogo significativo resultó la versión de *Un rey en el jardín*, sobre la novela homónima de Senel Paz e interpretada por Jesús Ferrer. Una obra desbordante de imaginación, donde los personajes, envueltos en un mundo de magia y poesía, nos cuentan sus vidas, mezcla de ternura, humor y sucesos maravillosos. Ferrer proyecta la expresividad lírica y a la vez desgarradora de los personajes de Senel Paz, con virtuosismo interpretativo y fuerza escénica encomiable. *Un rey en el jardín* es para el actor el arribo a una etapa de madurez, por su tratamiento respetuoso del original y su sugerente traducción al teatro.

# del monólogo



**PREMIOS DE LA ASOCIACION  
DE ARTES ESCENICAS DE LA UNEAC**

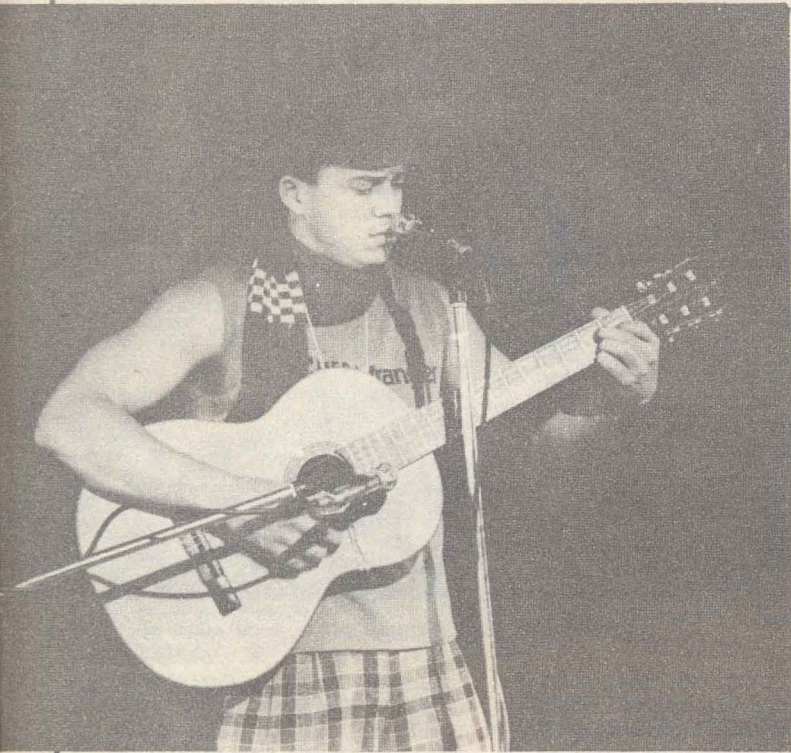
- Premio a la mejor actuación femenina, por lograr una actuación convincente, con alto nivel técnico y gran creatividad para Adria Santana en *Las penas saben nadar*.

Mención única a Zoa Fernández en *La coreana*, por un trabajo riguroso y de gran expresividad. Reconocimientos a Micheline Calvert en *Corazonada*, Margarita Placeres en *La toma de La Habana...* y a Trinidad Rolando en *Emelina Cundiamor*.

- Premio a la mejor actuación masculina a Alexis Valdés en *El extra Garrigó*, por la elaborada caracterización de un personaje popular que al mismo tiempo que actual, está enraizado en nuestras tradiciones teatrales.

Mención a Jesús Ferrer en *Un rey en el jardín* y reconocimientos a Nelson Aguila por *5 y conmigo 6*.

(Roberto Blanco, Carlos Padrón, Nieves Riovalles, María Elena Molinet, Enrique Molina, Juan R. Amán y Miriam Learra).



● Alexis Valdés en *El extra Garrigó*.

● Jesús Ferrer en *Un rey en el jardín*.



**PREMIOS DE LA ASOCIACION  
HERMANOS SAIZ**

- Por la riqueza teatral y la frescura al asumir, con un concepto contemporáneo, el mundo imaginal de un clásico cubano, a Leonardo de Armas, por su actuación en *Un jesuita de la literatura* y a Osvaldo Doimeadiós, por la puesta en escena del propio texto.

Reconocimiento a Alexis Valdés, por la construcción de un personaje humorístico, que rescata una línea de representación de nuestra más genuina tradición popular, en *El extra Garrigó*.

(Armando Correa, Nelson González, Néstor Jiménez, Vivian Martínez Tabares y Liliam Vázquez).

Por su parte, Amada Morado interpretó acertadamente *Monólogo de amor para una mujer a punto de ser abandonada*, escrito y dirigido por Esther Suárez. La situación climática de esta mujer —una actriz— nos hace reflexionar acerca de algunas situaciones cotidianas que no siempre son llevadas al teatro con la naturalidad que se aprecia en esta obra. La actriz evita soluciones rígidas, enfatiza todo aquello que desarrolle las imágenes internas y externas de los personajes.

**II festival**





● Leonardo de Armas en *Un jesuita de la literatura*, de Virgilio Piñera, puesta en escena de Osvaldo Doimeadiós.

Otra actuación destacada fue la de Margarita Placeres en *La toma de La Habana por los ingleses*, escrito y dirigido por José Mián, con un serio trabajo de gestulación y mímica, integrados



coherentemente en la puesta en escena. El movimiento es amplio, a veces ampuloso, pero preciso, límpido.

Cubana de Acero mostró en el evento un espectáculo conformado por seis monólogos, con el título de *Quién dijo que esto no es amor*. La hilación coherente del espectáculo —textos de Elías Torriente y dirección de Orietta Medina— nos permitió asimilarlo integralmente y a la vez valorar los monólogos por separado. A pesar de su complejidad, el propósito de la obra está expresado claramente: no todo es tan sencillo como a veces pensamos; los errores que cometemos no son fáciles de juzgar.

Los actores muestran un evidente desnivel interpretativo. Enma Robaina y Jorge L. Fernández, quienes nos han acostumbrado a buenas interpretaciones, se mostraron en esta ocasión inorgánicos, a diferencia de Faustino Pérez que presentó un trabajo rico en matices e inflexiones en *El basurero*. Alejandra Egido convenció con una notable interpretación de *La madre*, a pesar de confrontar algunos problemas con la proyección vocal.

El Café Teatro del TPBB, aunque reúne las condiciones mínimas para asumir puestas en escena sin gran complejidad técnica, ya resulta limitado para el público que asiste al evento. Es necesario que se valore la posibilidad de habilitar otras sedes para la próxima edición, donde no sólo se programen las obras concursantes, sino también puestas en escena destacadas en los festivales anteriores. Así se ampliará su proyección hacia el público, más allá del habitual del «ambiente teatral». Si se utilizaran otros locales, como pueden ser el Salón Ensayo de la Casa de Comedias, la Casa estudiantil de La Habana Vieja o la sala El Sótano, el Festival podría dar cabida a otros espectáculos y propuestas experimentales que no se adaptan al espacio y la concepción del Café Teatro.

El monólogo está retomando el lugar que le corresponde en el teatro. Todo parece ser favorable para ello. Que la palabra, pues, se acompañe de la acción. Que la acción gane, por fin a la intención. Muchos de nosotros deseamos fervorosamente que así sea. ●

# del monólogo



# SEIS HORAS DE VIAJE DESDE LOS ORIGENES

## Entrevista a la actriz Ana Viña

*En el teatro cubano, el nombre de Ana Viña, es el primero que viene a mi memoria cuando pienso en una comediente de rango estelar. Actriz poseedora de técnica impecable, gran sensibilidad y, sobre todo, de un carisma extraordinario, condición indispensable para triunfar en el género de la comedia. Ahora estoy frente a ella, en su apartamento cercano a Teatro Estudio, donde integra desde hace años su elenco. De esbelta figura, atractiva aún, fuera de la escena emana la misma frescura y vitalidad de sus actuaciones. La recuerdo en los comerciales de la década del 50, ya en el escenario, en aquella puesta de Las brujas de Salem (1961) en el Teatro Payret, y en mis tiempos de actor, cuando fui su tío en La verdad sospechosa (1962).*

*En una calurosa noche de primavera, hasta las tres de la madrugada, establecimos un largo diálogo. Allí corroboré su honestidad en los análisis, su carácter sincero y esa expansividad presente tanto en los matices, intenciones y ritmo de sus palabras como en la vivacidad de sus gestos. Todo lo cual le ha ganado el afecto de sus compañeros y la simpatía del público durante treinta y dos años de vida artística.*

*Como muchas entrevistas, esta comenzó por los inicios:*

— Para hablar del comienzo de mi carrera hay que remontarse muy atrás. Cuando yo estaba en la Beneficencia era la lectora de la escuela; mientras las demás niñas cosían y bordaban, a

mi me sentaban en una sillita en alto y me ponían a leer libros sobre vidas de santos, así pasaba hora y media leyendo. Cantaba en el coro y pertenecía al grupo de comedia; eso influyó en mis gustos por la música clásica, sin conocer a sus autores. Afirmaba no haber escuchado a Bach y cuando años más tarde me lo pusieron dije: «eso es lo que yo oía en el órgano de la iglesia». También me interesó la ópera, me sabía arias enteras. Estuve estudiando canto con un profesor ruso y cuando estuvo en Cuba la Tebaldi la vi, en el gallinero pero la vi. Llegué hasta sexto grado en la beca pero ya no resistía ese sistema; le creé una crisis a mi papá y me sacó definitivamente. Hice lo que hoy es un técnico medio en Comercio, entonces todo el mundo trataba de estudiarlo para conseguir trabajo rápido.

— ¿Cómo te vinculas al arte?

— Desde los quince años trabajaba por el día y estudiaba por las noches; al terminar el Comercio tuve una oportunidad. En 1957, a la reina y a las damas del carnaval les ofrecían un contrato como actriz por un año. Me presenté, tuve la suerte de ser elegida. Mis compañeras aspiraban a modelos, la única que obtuvo ese contrato fui yo.

«Los del Canal 2 me hicieron una prueba también como locutora y me dijeron: «Mira Ana, tú no sabes hablar, no sabes articular. Te vamos a contratar como modelo, ve a una escuela de arte dramático y después ve-

remos. Poco a poco te intercalaremos en papeles pequeños» —mujer que grita, mujer desparecida, criaditas, etc.—. Todo eso lo hice con sólo diecisiete años. Como si fuera la protagonista, en *Sábado de las estrellas* aparecí al lado de figuras como Amparo Rivelles.

«En una ocasión, una compañera me avisó que estaban buscando muchachas para *La dama de las camelias* en la sala Hubert de Blanck. Cuqui Ponce de León me seleccionó para una dama del baile y además para sustituir a la Olimpia cuando su intérprete tuviera televisión. Mis primeros pasos fueron despiadados, no me dieron libreto, era sólo para las figuras, tenía que aprenderlo de oídas. El día de la sustitución fue terrible. Hacía pareja con Sergio Corrieri en la subasta. La letra no era el problema, sino que mi personaje

● En *La verdad sospechosa*, junto a Roberto Gacio.





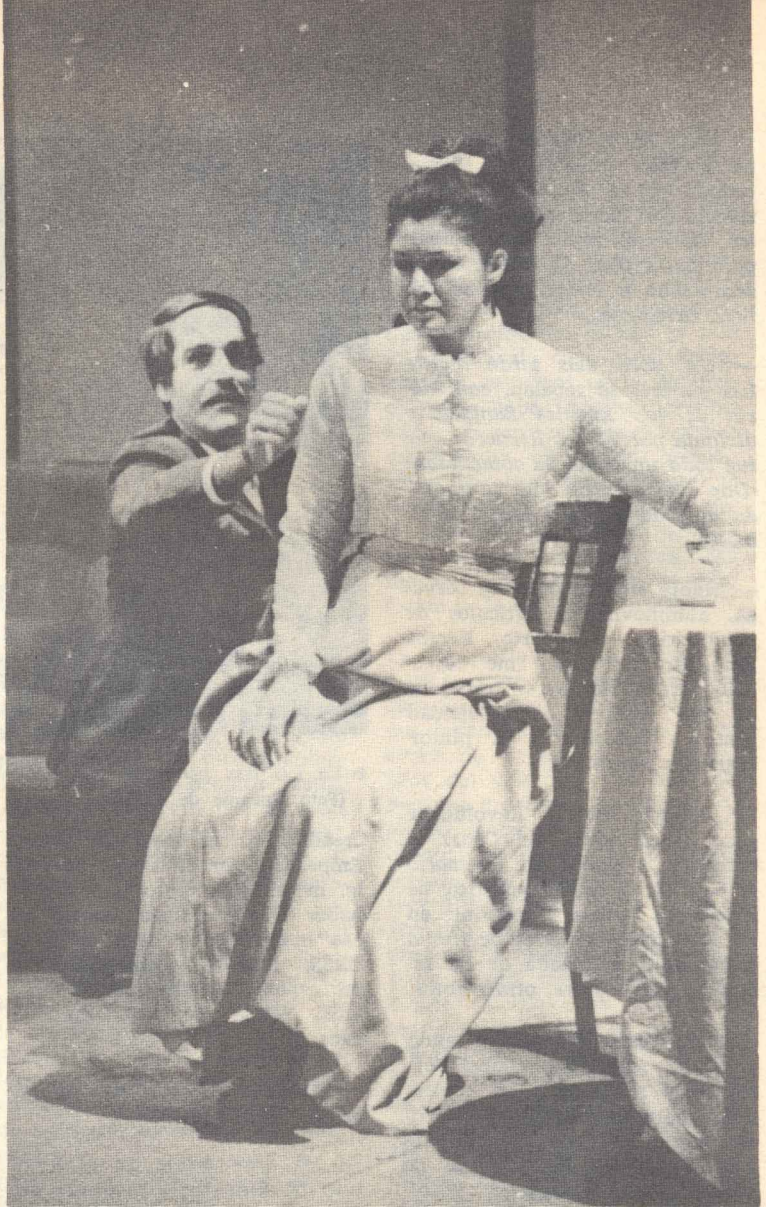
era una mujer de mundo, muy segura, y yo no tenía experiencia humana ni artística y mucho menos formación, así que fui del brazo de Sergio al de Pedro Alvarez (Armando Duval) diciendo los textos. Todavía no tengo noción de cómo fue aquello pero continué haciendo sustituciones hasta que finalizó la programación.

«Después me propusieron trabajar con Paco Alfonso en *Nosotros, ella y el duende*. Me dije «voy a probarme, no puedo salir siempre a sufrir». Como pude ensayar lo hice y me gustó. Decidí entonces que iba a ser actriz. Había tenido que comprarme la ropa: traje largo, guantes, todo a crédito, y al final de la obra sólo recibí veinte pesos. Cuando Paco me volvió a llamar para *La cigüeña* dijo sí no pude aceptar porque tenía que pagar mi deuda. Entonces me enteré de que Alberto Alonso buscaba muchachas para modelos de cabaret.

«Nunca se me olvidará, era delgada, pensaba que las modelos debían tener grandes senos y mucha cadera, así que me llené de rellenos, me puse una trusa blanca —rie estrepitosamente— y me seleccionaron para el Copa del Riviera. Gracias a eso no me demandaron.

«A través de Miguel Navarro conocí a su compañero del Teatro Universitario Roberto Blanco, quien me llevó a Prometeo a trabajar con Morín. Al primero que vi allí fue a Andrés García, diseñador, el hombre de dinero en ese teatro. Al verme con mi pelo rojo me dió el papel de la madre de *Carina* de Crommenlynck. Yo era ignorante pero muy osada, condición necesaria para el actor. Las actrices que hacían mi hija eran mayores que yo, fui elegida por mi estatura. Morín me puso a leer y aunque exageré, parece que le interesó. En los ensayos me decía: «Concéntrate». Nunca había oído esa palabra, entonces salía del escenario, me ponía la mano en la frente y daba vueltas, vueltas... estaba horrible.

«Por ese tiempo era el furor de Stanislavski. Una de las dos protagonistas musitaba, yo le



● Como la actriz en *La ronda* (Foto Luis Castañeda).

decía: «No te oigo», pero ella me contestaba: «No importa, lo que quiero es sentirme bien». Yo gritaba cada vez más. En la prensa dijeron: «Desgraciadamente a la única que se le oye es a Ana Viña». Me gané una de las peores actuaciones del año.

— Entonces, ¿es cierto que tú eras considerada una mala actriz hasta que te fuiste para la Unión Soviética?

— No es verdad, eso ocurrió hasta que yo entré a estudiar en Teatro Estudio. Cuando parí hacia la URSS había realizado la mejor Magdalena de todos los tiempos en *Bernarda Alba* y había hecho *La hora de estar ciegos* con buenos resultados ar-

tísticos. En *Carina*, había conocido a Berta Martínez, ella me aconsejaba desde el fondo del escenario, entre cajas. Morín, por su parte, me recomendó pasar a la academia que Vicente Revuelta iba a abrir. Fui de las primeras matriculadas y mi primera profesora fue su hermana Raquel.

«Roberto Blanco y yo hicimos *La gaviota*, obtuvimos el segundo lugar en primer año y Vicente nos pasó para el grupo más adelantado. Ante las protestas respondí: «Ella va a ser una primera actriz». En *La hora...* de la intérprete externa que había sido conseguí interiorización; sentía demasiado, me faltaba proyección. Vicente me dijo: «Lo conseguirás, pero aho-



ra estás en el camino correcto; no es fácil quitarse los lastres cuando se ha tenido una experiencia con cierto éxito». El Teatro Nacional pidió una Abigaíl para *Las brujas de Salem*, él me recomendó y recibí algunas críticas favorables.»

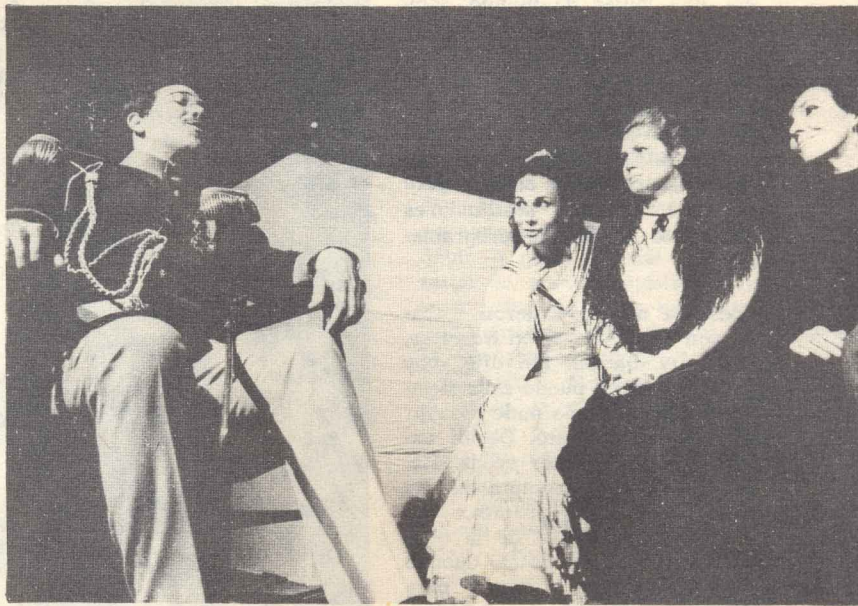
— *Un poco más tarde hiciste Las mujeres se rebelan, con María de los Angeles Santana y dirigida por Vigón. Recuerdo que fue todo un éxito. Se comentaba: «Dos comediantes, una consagrada al lado de otra joven talentosa.»*

— Había sido modelo de cerveza, automóviles y artículos de peluquería; por cierto, Héctor Zumbado fue quien me descubrió para la Hatuey, él trabajaba en una agencia de publicidad junto a Estorino y el pintor Martínez Pedro.

«Al triunfo de la Revolución paso a ser actriz del Canal 2. Comencé a actuar en *Escenario 4*, bajo la dirección artística de Humberto Arenal. Intervine en los roles de dama joven de *Humo y verano* y la criada de *La señorita Julia*, entre otras obras.

«Cuando Teatro Estudio se mudó para la sala Níco López en Marianao renuncié a los comerciales para dedicarme al teatro. Interpreté las jovencitas de *Recuerdo de dos lunes* y de *La muerte de un viajante*. Posteriormente se creó el Conjunto Dramático Nacional, me contrataron en la segunda categoría, lo cual era un reconocimiento. Pero integrar el Conjunto fue dar un mal paso, perdí los maestros de Teatro Estudio. Me convertí en una conflictiva porque en una reunión mostré mi rechazo a una profesora francesa inexperta, sugerí la presencia de otros compañeros y el director se disgustó conmigo y me dejó fuera. Resultado: había renunciado al canal de TV y me quedé sin el teatro. Tuve que actuar esporádicamente en *Las mujeres se rebelan* y como protagonista de *La verdad sospechosa*.

«Gilda Hernández, Directora de Teatro y Danza, me recomendó pasar al Teatro Musical, recién



● En *Las tres hermanas*, con Raquel Revuelta, Marta Farré y Adolfo Llauradó (Foto Enrique de la Uz).

creado por el mexicano Arau. Empezaría por el cuerpo de baile, me esforcé tanto que podría haber sido bailarina. Surgió en ese momento la beca para la URSS, adonde acompañaría a mi esposo, el director de cine Luis Felipe Bernaza, también becado.»

— *¿Qué significaron tus estudios en la Unión Soviética?*

— Mi aprendizaje en el Instituto de Cine de Moscú me dio la oportunidad de ver buen teatro internacional, desde Ana Magnani hasta el teatro griego. Pero sobre todo empecé a captar en qué radicaba una buena actuación, me di cuenta de que la cadena de acciones, independientemente de la entrega, resulta muy importante, eso no lo tenía asimilado antes de irme.

«Observé cómo las grandes actrices se recreaban y detenían en el movimiento. Sverlin, mi primer profesor, ex-alumno de Meyerhold, al conocerme dijo: «Ana, tú tienes un temperamento desbordado, eso es necesario pero el actor tiene que adquirir la técnica, para controlar el temperamento. Tienes que llevar las riendas; la actuación es mitad corazón y mitad cerebro. Cuando usted llora no la entendemos; al público eso no

le interesa, si domina las lágrimas obtendrá un color más dramático.

«Mi segundo maestro, Bielokurov, exdiscípulo de Stanislavski, insistía también en la limpieza de las acciones. Allí, en la URSS, realicé como alumna la Novia de *Bodas de sangre*, la Gwendolyn de *La importancia de llamar-se Ernesto* y mi trabajo de diploma fue la Sara de *Ivanov*. Me adjudicaron ese papel junto a una colega soviética pero al poco tiempo me quedé yo sola con el personaje. Trabajaba de las nueve de la mañana a las once de la noche y así obtuve el *Master*, había obtenido excelente en todos los cursos de actuación y se consideró como maestría mi intervención en la película *Las mil ventanas*, donde no fui doblada.

«Cuando estaba en el URSS, Mario Rodríguez Alemán me había invitado a impartir clases en la Escuela Nacional de Arte a mi regreso. Al principio estaba nerviosa porque nunca había sido profesora pero me di cuenta que yo era la primera que traía de allá un método para la enseñanza, muchos de los ejercicios aún se practican.

«En 1967 volví a mi antigua plaza. Vicente me llamó para TE.»



— ¿Cómo pudiste adecuar tus estudios a la realidad del teatro cubano? Se habla a veces, de traslado mecánico de los conocimientos.

— Aquí yo hago el mismo proceso que hacía allá. ¿Qué tiene que ver una técnica con la manera de moverse el cubano? Por ejemplo, ellos ven *Las tres hermanas* como una comedia. El cubano no comprende el alma rusa, su melancolía se halla intrínseca en Chéjov, nosotros la actuamos, eso es un error.

— *Tuviste una memorable interpretación dramática en la puesta cubana de esa obra. Mostraste algo peculiar, diferente.*

— Era la más joven de las actrices y hacía la hermana mayor, Olga. No pensé en el alma rusa. Vicente me había consultado sobre mi preferencia hacia un personaje. Le dije que Natasha venía bien con mi línea, además ella lo transforma todo; no me gustan las lloronas. Cuando se enfermó Ernestina Linares me llamó y comencé a trabajar el papel pero al mes me aseguró: «El personaje no sale, me equivoqué». Pedí quince días más, era un reto desde el punto de vista ético profesional. Llegué al ensayo con una gran soledad y me amarré completa, casi no podía moverme, fue increíble, empezó a salir el personaje, la cuestión física me dio una línea de pensamiento. Por eso siempre digo que no importa el camino a tomar para conseguir un papel, todos son buenos si al final lo logras. Sobre todo es importante tener la libertad de probar diferentes vías para conseguirlo.

«Para mí resultó significativa *La ronda* que hice al volver, no se me puede olvidar; cuando salí, sentí que daba frutos lo aprendido. Realmente era una nueva etapa de mi carrera.

«A mi regreso hice muchas sustituciones, hasta la Belén de *El becerro de oro* y la vieja Doña Luciana; para ese personaje tengo que envejecer aún más. Por esa época había muchas actrices jóvenes de calidad en Teatro Estudio, de ahí lo de las sustituciones. Aparecí en el reparto original de *El millonario* y *la maleta*, de la Avellaneda, diri-

gida por Héctor Quintero. Me costó trabajo, tuve que abandonar la comedia realista y pasar a la farsa, se quería la Rosa como un titere; la agarré por la voz, al lograrlo empecé a moverme como un muñeco de cuerdas.

«Vino entonces un protagonista absoluto: *Don Gil de las calzas verdes*. El trabajo con Berta Martínez era completamente diferente, lo hicimos sobre la base de improvisaciones con música, fue un montaje experimental muy logrado.»

*Esa puesta situó a Ana dentro del ámbito teatral en el sitio de las comediantes por antonomasia, debido sobre todo al despliegue de sus recursos expresivos.*

— En realidad Juana, la protagonista, se disfraza de Don Gil y de Doña Elvira. En el estreno me ocupé de lograr el personaje masculino. En la segunda ocasión salió la Elvira. En el baile y el canto no tuve dificultades porque lo hice a partir de mis reales posibilidades en ese terreno».

— *Posteriormente vinieron La hija de las flores y El conde Alarcos. ¿Qué pasó con Baltasar?*

— El director, Suárez del Villar, quiso transformar a la madre, Nitocris, en un símbolo del poder. Bondadosa según la autora, había una dicotomía entre lo que decía y su plasmación como mujer inquisitiva. La prensa dijo: «Ana no supo crear el personaje» pero Suárez del Villar afirmó honestamente que había sido suya la concepción.

«*La doudécima noche* y *La zapatera prodigiosa* fueron propuestas interesantes. También recuerdo los recitales de los años setenta, había que cantar, poseer plasticidad en los movimientos, todo eso lo pongo en juego en cada obra, por ejemplo, así plasmé a la actriz de *La ronda*. *La zapatera*... se realizó en tiempo record por su complejidad.»

— *¿Qué opinas de los directores?*

— En realidad me gusta trabajar con todos porque no te encasillas, cada uno tiene su estilo y el actor debe estar preparado para trabajar con todo tipo de director, en el estilo y dentro de la escuela que le corresponda. Trabajar con un solo director puede ser fatal, es como tener un solo camino para expresarse.»

— *¿Y el cine y la televisión?*

— He aceptado todo tipo de personajes tanto pequeños como medianos y grandes, porque el cine, como el teatro, tiene su propia forma de expresión. Si intervienes en un único medio artístico estás en desventaja con los otros; no estás preparado para un protagonista en cine, desconoces el medio. Me resultan significativas mis experiencias en *Los sobrevivientes* y en *De tal Pedro tal astilla*. Tuve a Salvador Wood como pareja en *Jíbaro* y también a Miravalles en *Rancheador*. Me interesó el personaje de la mujer del dirigente que realicé en *Techo de vidrio*, aunque siento que no he tenido el gran papel en cine, necesitaría que lo escribieran para mí.

● En el filme de Tomás Gutiérrez Alea *Los sobrevivientes* (Foto Archivo ICAIC).





«En la TV, *De todo como en botica* me satisfizo en sus comienzos pero después el programa se fue perdiendo por limitaciones en los enfoques críticos. Un personaje realista que gustó al público fue el que tuve en el serial *Una muchacha*.»

— De tu experiencia en la docencia ¿qué me dices?

— Le permite a uno actualizarse y comprender más a los jóvenes, aunque tengo dos hijos de edades similares a las de mis alumnos. Trabajé dos años en la ENA y once en el ISA. A partir de mi experiencia no soy sólo producto de una escuela ni tampoco de la práctica, pienso que después de dos años de teoría y ejerci-

cios, los alumnos deben vincularse a los teatros. Para mí esa es la mejor formación y ya se está consiguiendo con algunos colectivos. Los personajes pequeños deben realizarlos los alumnos. Nosotros empezamos así, no éramos muy buenos pero tampoco nos arriesgábamos demasiado, ¿Qué pasa ahora? Los muchachos salen graduados con fama, hacen un protagónico y se caen. No hablo de las excepciones.

«El ISA no hace genios, ninguna escuela gradúa genios, da sólo una base para empezar el último escalón. Se dice: Fulano es graduado, ¿cómo no protagoniza? A veces hay que esperar cinco o seis años para enfrentar un estelar lleno de complejidades.

● En una escena de *El becerro de oro* (Foto Marquetti).



En el aula el joven no proyecta porque no lo necesita; al subir al escenario habla con pasmosa naturalidad pero «infra-actúa». Sin embargo, en un clásico se evidencian los errores y los problemas a subsanar.

«No me gusta hablar de generaciones de actores, eso establece una división. Con el paso del tiempo, en cada época hay una vanguardia y los de más experiencia deben sumarse a ella, pero para pertenecer a la vanguardia teatral no hay que ser necesariamente joven. Es verdad que la juventud tiende a negar a la generación anterior, pero negar por negar no es ser de vanguardia. Hay que tener el espíritu abierto al arte porque puede caerse en el dogmatismo. He conversado con mis alumnos sobre esas preocupaciones porque hay algunos que sólo aceptan un tipo de teatro.

«En el Festival de Camagüey yo voté por el premio al Teatro 2 de Santa Clara, con eso te lo digo todo. Ese teatro es experimental; no es nuevo pero está logrado. Ante una verdadera obra de arte, me interesa poco su estilo.

«Cuando uno comienza a estudiar debe empezar por la base, nadie empieza la Matemática por las ecuaciones sino por el conteo; entonces cuando se estudia teatro nadie debe negarse a aprender Stanislavski porque es el ABC. Grotowski es graduado de Moscú y partió del maestro para lograr su método.

«Desafortunadamente nuestro teatro de hace algunos años no ha quedado filmado y cuando alguien nos muestra experiencias similares a las de los años sesenta, le decimos: «Mira disculpame, eso no es nuevo». Entonces se sienten atacados porque creen que se le quiere restar el valor de un descubrimiento.»

— ¿Cuál es tu visión o utopía del teatro?

— Me gusta en el teatro lo sugerido, no hay que decirlo todo, no hay que dar siempre soluciones; detrás del misterio están la ciencia y el arte. Algo debe quedar sin aclarar para el especta-





• Dos imágenes de su última película, *Vals de La Habana Vieja*, de Luis Felipe Bernaza. Este personaje le valió el premio India Catalina de Oro en el Festival Internacional de Cine de Cartagena celebrado este año (Fotos Archivo ICAIC).



dor, este lo descubrirá por sí solo, es necesaria la recreación de la realidad mediante el vuelo poético.

«¿Sabes cuál es el complejo de Cain? Si todo se lo damos a los medios masivos de comunicación —necesarios para todos los artistas—, tanto las mejores condiciones materiales como los reconocimientos y, por otra parte, en el teatro se trabaja en el anonimato, sin la debida promoción porque no la mereces si no atraes

a nadie, es un círculo vicioso. No se utiliza tu nombre porque no lo tienes y si no utilizan tu nombre, jamás vas a tenerlo. Así me pasa a mí con *Vals de la Habana Vieja*, mi última película. Aunque en los créditos ponen mi nombre primero, en las vallas anunciadoras y en las fotos de propaganda no ha sido así, ¿a qué se debe esto?

«Por otro lado, los nombres de todos los actores de una puesta teatral no aparecen siempre en

los anuncios, tampoco aparecen ya en los afiches. Por lo tanto, es lógico que la gente de teatro quiera hacer televisión para, entre otras cosas, obtener mayor reconocimiento social y artístico.

«Recientemente formé parte de los jurados del Premio Caracol de la UNEAC y de los Festivales Camagüey 88 y del Monólogo 1989 y recibí un homenaje por mi aniversario artístico en la Casa de Cultura de Playa. Me siento reconocida entre nosotros, la gente del sector, y he recibido muy buena acogida por parte del público en la calle. Estoy contenta con mi trabajo, con lo logrado hasta ahora, pero me refería a la insatisfacción de algunos actores teatrales.»

— ¿Qué piensas de la llamada «inercia» en el teatro?

— Recientemente el Festival del Monólogo me permitió encontrarme con muchachos que conocí en la ENA hace años y en este momento son tremendos actores. Nadie se hace de la noche a la mañana, no creo en milagros. Todo el que logra un nivel de calidad —y allí los había— es sobre la base de mucho trabajo.

«En este momento se puede hablar de algunos jóvenes, como Osvaldo Doimeadiós, que obtuvo Premio de dirección en el Monólogo, y otros de la Casa del Joven Creador que vi en Camagüey en un espectáculo hermoso e interesante.

«Me parece muy efectivo que en este momento se tomen en cuenta las opiniones de los creadores para las decisiones de la problemática del teatro y de sus cuestiones económicas. Estas discusiones forman parte del recién creado Consejo Nacional de las Artes Escénicas, de sus perspectivas actuales y futuras.»

*La madrugada avanza, el sueño nos invade y debo despedirme; pienso, sin embargo, que este amistoso diálogo libre de esquemas y formalismos preconcebidos, matizado de recuerdos más o menos felices, me ha permitido valorar y querer aún más a Ana Viña. (R.G.S.)* ●



# UN ESPACIO PARA TRES PERSONAJES SOLITARIOS

Liliam Vázquez

Las actuales polémicas sobre el teatro cubano a menudo señalan la pobreza de la dramaturgia contemporánea, en el cual frecuentemente aparecen valores aislados que no llegan a estructurar un sistema capaz de dar paso a una imagen escénica audaz y polisémica.

La accidentada relación entre texto y representación, que en sus múltiples manifestaciones aparece como una constante en la historia de nuestro teatro, parece ser, aún después de experiencias significativas que han tratado de dinamitarla, una correspondencia que lastra no sólo la creación autoral. Es el vínculo que opera en aras de una expresión escénica que trascienda el estrecho concepto del dramaturgo como un creador solitario, y de la dramaturgia como un acto de composición independiente del resto de los elementos del sistema.

Frente a esta problemática es que cobra validez una iniciativa como el Festival del Monólogo, que propicia la creación autoral pero sólo admitiéndola en su dinámica escénica.

En la segunda edición del evento, celebrada en marzo de este año, aparecen los textos que hoy *Tablas* recoge en su libreto. Sus autores, tres nombres imprescindibles del teatro cubano de la Revolución —Estorino, Quintero, Hernández Espinosa—, los concibieron especialmente para la confrontación, y por otra parte, al asumir la dirección de sus piezas, ofrecen una respuesta consciente a imperativos del contexto teatral.

La producción de cada uno de estos autores, representativa de diferentes tendencias de nuestro quehacer teatral en las últimas tres décadas, demuestra la maestría en la creación de personajes, algunos de los cuales han trascendido para quedar —o regresar— a nuestras sagas populares. La ética pro-

vinciana, los prejuicios pequeñoburgueses y la tragedia de los marginados, son algunos de los temas estudiados por ellos, quienes han propuesto, desde distintos puntos de vista, miradas de análisis a los componentes de nuestra identidad, a la asimilación y la lucha de valores éticos en un contexto social e histórico en continua transformación. Es por eso que trabajaremos cada uno de los monólogos aquí reunidos como parte del sistema de creación al cual pertenecen, ya que no se trata de textos aislados sino de puntos de la continuidad que se expresa en el conjunto de presupuestos dramáticos de cada autor.

## LAS PENAS SABEN NADAR

El caso de Abelardo Estorino es curioso. Ha sido uno de nuestros autores más analizados —podrían citarse interminables referencias bibliográficas—, y al mismo tiempo, uno de los menos entendidos. Ha tenido que convivir desde hace muchos años con una clasificación bastante esquemática, que lo caracteriza como el estudioso por antonomasia del fenómeno del machismo y sus consecuencias en el marco de la familia.

Sin embargo, su obra, si bien alude a esta problemática, parte de la vocación de perfilar posiciones éticas mucho más profundas, a partir de la defensa de un sistema de pensamiento que exige una sociedad en constante transformación. A esto hay que añadir su interés por buscar soluciones escénicas y de construcción dramática, que convierten su trabajo, sobre todo en los últimos tiempos, en una búsqueda desenfada y enjuiciadora hasta de su propia creación anterior. Después de títulos antológicos e.g. *El robo del cochino* (1961) o *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (1974), ha tenido la audacia de plantear múltiples interrogantes acerca de la esencia lúdrica del teatro, reco-



gidas en textos como *Ni un si ni un no* (1980), *Que el diablo te acompañe* (1986) o *Las penas saben nadar* (1989), monólogo que ejemplifica algunas de las constantes del dramaturgo.

En *Las penas saben nadar*, Estorino establece un juego crítico con su propia producción anterior, al mismo tiempo que utiliza una serie de referencias vivenciales del movimiento teatral cubano, asimiladas desde la óptica de una actriz solitaria, mediocre y frustrada. El autor ha escogido un antihéroe como protagonista, una mujer que a pesar del esfuerzo personal y su capacidad de entrega, no ha logrado el acto de reafirmación tan anhelado: ser considerada una gran actriz. Pero ella, tal como los héroes trágicos, ha cometido una culpa que determina toda su trayectoria posterior; ha conformado un conjunto de presupuestos estéticos sobre la base de clisés, simbolizados en el *leit-motiv* de la obra: *La voz humana*, de Jean Cocteau, y en otros elementos como las camelias de la Garbo o la traducción francesa de *Crimen y castigo*.

Estorino, en un juego dramático que aborda poco a poco cada una de las coordenadas causales que enmarcan este personaje, logra mostrarlo en toda su complejidad y nos lleva a entender no sólo su fracaso, también logra encarar muchas de las deficiencias de nuestro movimiento teatral. Con una visión crítica muy aguda y el recurso del humor en sus más variadas manifestaciones, el autor logra el equilibrio necesario para conciliar el complejo juego de transiciones sobre el cual se construye el personaje. Por supuesto, no puede separarse esta intención de la propuesta de montaje, que marca este proceso desde el arribo de la actriz al espacio de representación hasta su salida, rota ya la imagen artificial que ha utilizado para luchar contra sus frustraciones.

*Las penas saben nadar* es un texto donde pueden encontrarse constantes de estilo fundamentales de su creador, pero al trasladar la zona de conflicto a un ámbito nunca antes abordado por él, reafirma la verdadera esencia de su teatro, referida a la conducta del hombre en sus coordenadas causales.

Desde el punto de vista formal este monólogo plantea una indagación en las relaciones actor-público y actor-personaje. Justamente este propósito condiciona la estructura de la obra, al propiciar la asunción de las múltiples aristas de un personaje que funciona con una conciencia colectiva, al lograr a partir de una experiencia con-



● Adria Santana en *Las penas saben nadar*.

creta un bosquejo analítico de problemas de nuestra vida teatral nunca antes abordados en la dramaturgia cubana.

Muchos han dicho que esta obra funciona como una catarsis, en la que el autor se libera de frustraciones y sentimientos reprimidos, pero han olvidado aclarar que se trata de una catarsis colectiva, que demuestra la inminencia de transformaciones cualitativas de un teatro que busca cada vez más su sentido de movimiento coherente.

#### DECLARACION DE PRINCIPIOS

La imagen de Héctor Quintero como el comediógrafo por excelencia del teatro de la Revolución puede ejemplificarse con títulos antológicos, desde que en 1962 viera la luz *Contigo pan y cebolla*. De una manera u otra, su teatro, que ciertamente ha tenido la comedia como fórmula dramática predominante, ha mantenido la intención de penetrar la realidad en su inmediatez, para lo cual ha recurrido, en no pocas ocasiones, a otros marcos genéricos, desde el musical hasta los espectáculos de variedades. En cierto sentido, se ha convertido en un cronista popular que ataca puntos de análisis inminentes de nuestra actualidad.

A pesar de ello, es posible reconocer un estilo que se consolida, entre otros valores, sobre la base de la maestría en el diálogo y de su capacidad para conformar personajes de gran autenticidad. Pero más allá de recursos expresivos, la coherencia de su pro-



ducción dramática trasciende el simple marco referencial, a partir de su vocación de testigo y protagonista de un entorno en permanente desarrollo.

El texto de Quintero que se ha seleccionado para esta edición *Declaración de principios*, es un monólogo extraído del espectáculo *Estoy aquí*, que sirvió de clausura a la segunda edición del Festival del Monólogo. El espectáculo, que incluía textos, canciones y elementos coreográficos, tenía la intención de lograr, a partir del humor en diferentes gradaciones, un espectro que abordará el análisis de zonas polémicas de nuestra cotidianeidad. Sin embargo, este monólogo prefiere otra perspectiva de análisis.

Quintero aborda el fenómeno del desarraigo, desde la perspectiva generacional de un hombre que ha sabido elegir. El autor estructura la acción sobre motivaciones individuales que explican por sí solas los nexos de identidad que se defienden, más allá de consignas o frases hechas, y por tanto, mucho más auténticas.

La propuesta de dirección subraya estos presupuestos, al incluir un conjunto de objetos simbólicos que acentúan la intención del autor de contraponer valores para provocar en el espectador la integración de un mensaje

● *Declaración de principios*, con el actor Ovidio González.

de afirmación. Pueden señalarse en el texto constantes de creación, el autor propone la utilización de un tema musical (*Como el arrullo de palmas*) que es, en sí mismo, un símbolo de valores nacionales.

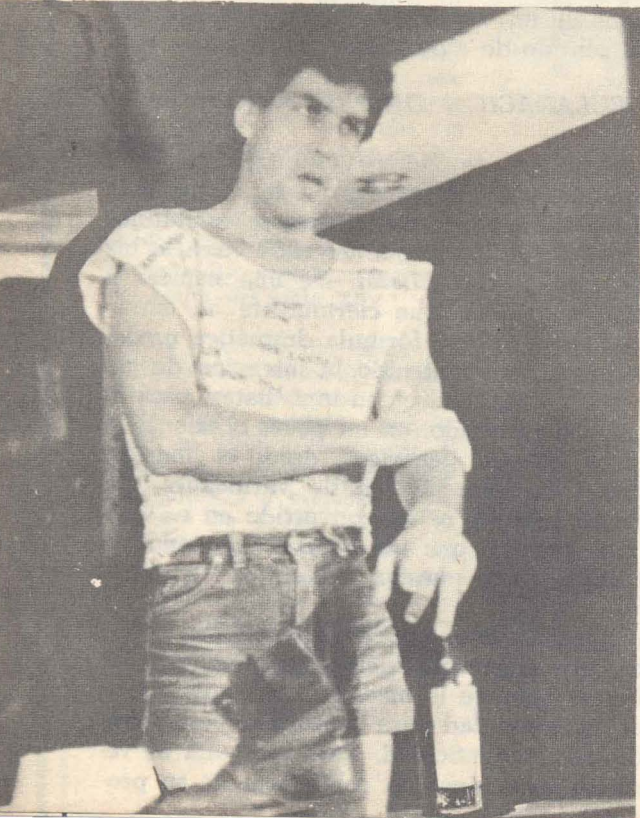
La imposibilidad de diálogo entre dos mundos diferentes, se hace tangible en el contrapunto entre El joven y la grabadora, recurso utilizado para la progresión de la acción dramática. Es sólo a través de este vínculo, despojado de todo calor humano, que puede establecerse un contacto en una relación marcada más que por la distancia física, por un enfrentamiento de posiciones étnicas e ideológicas esenciales.

Dentro del ámbito general del espectáculo para el cual fue concebido, *Declaración de principios* funciona como una zona de contraste, al tratar de lograr en el público una apreciación consciente que alcance la propuesta en su totalidad. Empero, el código de valoración existente para este tipo de espectáculo no permite que se le aprecie en su justa significación y quede como un elemento prescindible en una lógica dramática preestablecida. Es por eso que fuera de su contexto, la obra puede apreciarse más claramente y es posible descubrir un Quintero inusual en esta propuesta que afronta un campo temático hasta ahora timidamente abordado y en cuya indagación el monólogo marca, indudablemente, un punto de análisis revelador.

### EMELINA CUNDIAMOR

En el conjunto de signos casi míticos que caracteriza la eclosión dramática de los 60, aparece trágico y majestuoso, el personaje de María Antonia. Y con él, el recuerdo vivo de una puesta en escena de la cual todavía se habla, como de los ciclones tropicales o de los campeonatos de pelota. *María Antonia*, uno de los primeros textos de un alumno del Seminario de dramaturgia organizado por el Teatro Nacional en 1961, significó para este joven autor un reto. Había probado la posesión de un mundo imaginario sin precedentes en nuestra escena y se veía obligado a trascenderlo. El resultado es una trayectoria coherente, marcada por la defensa a ultranza de un sistema de valores al cual, en múltiples ocasiones, se ha despojado de su esencia popular.

Eugenio Hernández Espinosa ha logrado conformar un gran friso que recoge personajes y sucesos de nuestra cultura popular urbana, integrados en un sistema de pensamiento de gran solidez, que junto a los va-





# tablas

Libreto  
No.23

## SELECCION DE MONOLOGOS DE AUTORES CUBANOS

• LAS PENAS SABEN NADAR  
Abelardo Estorino

• EMELINA CUNDIAMOR  
Eugenio Hernández Espinosa

• DECLARACION DE PRINCIPIOS  
Héctor Quintero





foto: Montoto

**ABELARDO ESTORINO** (Unión de Reyes, 1925). Dramaturgo y director artístico, es sin duda alguna el decano de los dramaturgos cubanos. Su dominio del diálogo teatral, su habilidad en captar la sintaxis del habla del cubano, la profundidad en el abordaje de temas comunes al hombre de estos tiempos lo convierten en un autor dramático de resonancia universal. Entre sus principales obras están *El robo del cochino*, *La casa vieja*, *Ni un sí ni un no*, *Que el diablo te acompañe*. Su "novela para representar" *Morir del cuento* fue publicada en *Tablas* 1/84. Actualmente es director artístico de Teatro Estudio y preside el comité de autores del Centro Cubano del ITI.



# LAS PENAS SABEN NADAR

Para Adria Sentana

PERSONAJE: LA ACTRIZ

*Debe vestir de manera muy llamativa. Es preterible que lleve puesto un traje de varias piezas y algo en la cabeza (pañuelo o sombrero) de modo que pueda irse quitando elementos de vestuario según avanza la acción. Estará maquillada exageradamente, sobre todo los ojos, para dar una impresión de artificialidad; al final todo el maquillaje habrá desaparecido.*

*Entra a escena cargando una mesa pequeña y una bolsa en la cual trae un teléfono.*

LA ACTRIZ. Un momento, atiéndanme un momento. Yo quiero decir algo. Si, ya sé que hay una programación, pero ¿por qué no voy a interrumpirla? ¿Acaso a mi no me han interrumpido mi vida? Me la han cortado, cercenado, afectado, jodido, toda mi vida. No quiero ser obscena, ni lo hago por epatancia, pero estoy cansada de los programas, las reglas, las normas, las orientaciones. No me voy a callar, no me va a callar nadie. ¿O es que aquí no hay oportunidades iguales para todos? ¡Ah! sólo para los que aceptan las normas, las reglas, las orientaciones. ¡No! Este es un Festival con convocatoria abierta para todo el mundo. Había una fecha tope, lo sé, pero ese día no pude venir. *(Se quita un zapato, lo observa, descubre el tacón desclavado)*. Un minuto, es que... ¡yo sabía que me iba a pasar! Se lo dije a Maritza. No, esos zapatos no, que tienen el tacón flojo. ¡Y miren! Pero ella insistió: «esos, esos que son los que tienen onda para el personaje». Bueno, si más tarde me los quito se van al diablo las buenas costumbres y le echamos la culpa a Maritza. *(Una pequeña pausa para recordar qué decía)* Ah, sí, leí la convocatoria y me dije: voy a presentarme, esta es la oportunidad que he esperado toda la vida: verme sola, solita en medio del escenario, sin compartirlo con un actor que no sabe relacionarse, sin el adorno de una escenografía que me roba la imagen; y además; sin estar iluminada por un diseñador que hace efectos de luces tan artísticos que a nadie se le ve la cara. *(Pausa. Respira hondo)*. Ay, perdónenme la descarga y una pequeña pausa. *(Sale del escenario y regresa inmediatamente con un vaso con ron)*. Necesito probar un trago. Un bichito nada más. Es para darme ánimo. *(Bebe)*. Yo estaba allá, en el fondo, con unos amigos. Me hace falta un toquecito más. *(Bebe de nuevo)*. Es como un Diazepán. Un traguito y ¡plum! la serenidad. *(Suspira satisfecha)*. Pues yo estaba sentada allá, con unos compañeros y empezaron a correrme máquina: «Greta, ¿no

vas a actuar esta noche? Eh ¿qué le pasa a la divina sueca?» Yo no me llamo Greta, ¡claro! pero cuando ellos ven que estoy para el paso me dicen Greta, porque yo adoro a la Garbo, ¿Qué actriz no adora a la Garbo? La mirada de la Garbo cuando baja del tren y hay un ramalazo de humo que la oculta... ¡es impresionante! Eso es en *Anna Karenina*. O cuando la florista le entrega el ramo de camelias. Ella está en la ventanilla del carruaje y huele las camelias. No sé si las huele porque creo que las camelias no tienen perfume, pero se lleva el ramillete a la boca, parece que lo va a besar, y mira a la cámara. Esos dos momentos me matan. ¡Ay, si a un director cubano se le ocurriera filmar *La dama de las camelias!* Pero no, hacen *Cecilia*. Un personaje que nadie conoce en el mundo. ¿Quién, ustedes me quieren decir quién ha leído en Cannes *Cecilia Valdés?* En Cannes o en Moscú o en San Sebastián. ¡Y para qué hablar de Venecia! *Però La dama de las camelias, Madame Bovary, Crime et Châtiment*... Sí, en francés, me gusta leer a Dostoievski en francés. Porque una vez leí en *El Caimán Barbudo* un artículo sobre la semántica, la semiótica, la novela y la traducción y aclaraba que el idioma ruso no tenía equivalencias rítmicas con el español y que los ritmos que lograba Chejov en el diálogo jamás se lograrían en español. Y sin embargo había una tradición de *Las tres hermanas* al francés en que el *ritornelo* de Irina «a Moscú, a Moscú», sonaba con la misma musicalidad que el original. Y yo me dije ¿entonces por qué leer a Dostoievski en español si puede leerlo en francés? Y conste que yo creo en nuestras raíces. ¿Cómo no creer en nuestras raíces si mi abuelo era un gallego que se puso a vivir, ¡sí, a vivir! porque el ambiente de teatro es desprejuiciado... Ay, en el pueblo donde yo nací jamás mi madre hubiera dicho que ella era hija de una relación ilegal entre un gallego y una mulata. Pero aquí... ¿Qué decía? Ah, sí, las raíces, nuestras raíces. Ese fue el tema de un trabajo teórico que tuve que hacer cuando estaba en la escuela, la ENA.

«El teatro cubano: de Heredia a Piñera. Sus raíces y desarrollo». Porque en eso de las raíces yo soy como un árbol frondoso. «Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas». Bueno, las palmas no son frondosas ni tienen muchas raíces pero hablamos metafóricamente ¿no? Y sin embargo, miren lo que son las contradicciones: voy a hacerles un monólogo francés. Y no porque yo quiera: había habla-



do con un compañero, él escribe... Me prometió escribirme un monólogo. ¡Y nada! El pobre, muy buen compañero, pero tenía mucho trabajo porque él... bueno... es un autor famoso. Con muchos premios. Pues bien, un monólogo francés. Eso es lo que voy a presentar dentro de... ¡Ay! qué vergüenza, pero de veras que si no me tomo otro buchito ¡una gota! una mínima gota... Porque yo odio a la gente que bebe, no hay cosa peor que un borracho y para el teatro es fatal; pero un buchito de ron o tal vez de Coronilla, digo Coronilla por decir aguadiente porque ustedes saben... (Bebe). El Whisky es mi bebida favorita. O *Gin and tonic*. Eso lo vi en una película de Meryl Streep. Bien, un traguito de lo que sea. Total no es más que para darme un poco de valor y comenzar a hacerles ese maravilloso monólogo francés: *La voz humana* de Jean Cocteau. Yo hubiera preferido un monólogo cubano, pero las circunstancias: la vida, lo de más allá... Y además *La voz humana* es el mejor de los monólogos, la cima de los monólogos, el paradigma de los monólogos, el monólogo en sí. Empieza así: «Aló, aló, aló. No, no señora, esto es un cruce, cuelgue... Yo estoy hablando... ¡Oh! Aló... Señorita, no no, cuelgue usted, esto no es el doctor Schmit». Ya me tomé el traguito, ya me acordé del principio, ya estoy serena, ¡serenita-serenita! ¡Ay, qué pena! No, no, no no se preocupen que no me voy a tomar otro traguito. Los traguitos se acabaron ya. (Va hacia el público y habla con un espectador). Ahora a trabajar. Pero necesito una silla. (Levanta al espectador). Con permiso. No, no, no gracias, yo puedo. ¡Ay! Esto me recuerda una escena de *Ni un sí ni un no*. Aquella escena en que la Otra le dice a El... Bueno, no me voy a poner a hacerle propaganda al autor que total no ha escrito un monólogo para mí ni cosa que lo parezca. ¿Estará por ahí? Da igual. Voy a ser sincera: a mí no me gusta *Ni un sí ni un no*. Es simpática, sí, y tiene un buen personaje: el Padre. ¡Ay, pero todos esos recursos pirandelianos tan gastados... Imagínense ustedes que *Seis personajes...* se estrenó por el año veinte más o menos, y que me perdona Estorino, pero aparecerse ahora, después de Brecht, Beckett y Barba... ¡no tiene perdón de Dios! Allá él. La cosa es empezar. Y yo sí que vine preparada, porque sabía que muchas reglas, muchas normas, muchas planillas y al final uno resuelve, porque alguien dijo, no sé quién, pero tenía razón, que las leyes se hacen para ser violadas. Y a mí me encantan las violaciones. Las violaciones de leyes, por supuesto. Las otras... Allá quien se deje violar. Yo no vine aquí a hablar de sexo, que esto es una noche de arte y el sexo como el desnudo hay que tratarlos en arte con mucha delicadeza, tiene que ser muy estilizado porque de ahí a la porno no hay más que un tilín. Un *Tilín García*, como diría Carlos Enriquez a quien le encantaban los desnudos y todo lo que ello conlleva. ¿Ven? Una silla, una mesita y un teléfono. Esto es todo lo que se necesita para hacer *La voz humana*. Una vez vi una foto en que una actriz francesa estaba tirada bocarriba en una cama con un teléfono en la mano. Pero la cama no hace falta. Las camas para las escenas de sexo. O de muerte. ¡Qué maravilla una escena de muerte! ¡Ay! Dustin Hoffmann muriendo en *Midnight Cowboy*. ¡No no

no! ¡Lo último! Ahí llegó y paró. Y que en el grupo donde yo trabajo nunca me hayan dado la oportunidad de morir en escena. Yo me acuerdo, y muchos compañeros míos que están por ahí deben recordarlo, cuando yo estaba en la escuela hice una improvisación de la muerte de Vassa en *Vassa Yeleznova*. Mira me erizo. La gente se puso como loca, me cargaron, me llevaron por todo el jardín ¿se acuerdan de la ENA?... aquel césped que estaba después del edificio, me cargaron, corriendo por aquel césped como una procesión, corriendo, todos corriendo y me tiraron en la piscina. ¡Ay, juventud, qué tiempos tan locos! Ahora trabajo con un director que odia las improvisaciones. Lo trae todo hecho de la casa, hasta las veces que hay que pestañear. Llega... —no voy a decir su nombre porque no me conviene: me pone un una lista negra—. ¡Dios me ampare! Bueno, llega y me dice: mira, mi amor... A todo el mundo le dice mi amor. A los muchachos también. Mira, mi amor, tú subes por esa escalera, de espaldas y te paras al lado de la columna mirando hacia el fondo. ¡Mirando hacia el fondo! ¿Me quieren explicar cómo puedo ser orgánica y expresiva mirando hacia el fondo? Únicamente que la expresividad la ponga aquí. (Se toca las nalgas). ¡Lo odio! ¿Ustedes no saben que montó *La casa de Bernarda Alba*? ¡Imagínense! Un reparto todo de mujeres. Dije: me pongo las botas, papeles hasta por gusto. Y todo el mundo leyéndose la Adela. Yo dije, de eso nada, ahí el papel bueno es el de Martirio. Ensayé en mi casa la joroba, me hice un aparato con unas tiras para que me obligara a tener un hombro más alto que otro y le agregué una pequeña cojera, ¡un aporte! ¡Qué Adela ni Adela! ¡Martirio! Con aquella escena maravillosa en que dice: «Sí. Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. Le quiero» ¡Un maestro! Y además me venía pintando, porque cuando aquello yo estaba flaca que parecía un erizo, un palo, una escoba, cualquier cosa sin carne, eso era yo. Y nadie se imagina una Martirio gorda. ¿Ah, no? Pues le dio el papel a la actriz más gorda que ojos humanos vieron. Si ustedes ven con la teoría que se bajó: tenía que ver con Andalucía y Fuentevaqueros y una insuficiencia ganglionar que tienen las jorobas según la cual las personas con ese defecto físico tiene problemas con el metabolismo y la asimilación de las grasas y por lo tanto engordan. Y entonces, para mi maldición, Lorca había puesto: entran doscientas mujeres. Y él quería tener doscientas mujeres en escena como pedía Lorca, y hasta vistió a diez muchachos del grupo de mujer, dos de ellos tuvieron que afeitarse barbas y bigotes, pero como eran C, o como se dice ahora cuarto nivel... ¡qué remedio no les quedaba! Y los vistió de mujer y entraron en la primera escena y yo perdida entre todas aquellas mujeres, vestida de negro como un aura tiñosa, rezando. Era lo único que hacía: entraba, me sentaba en una silla y rezaba como una condenada. Bueno, rezaban las otras, o los otros, porque yo entraba con una furia que me quedaba muda. Tú sabes lo que es que uno se pase cuatro años en una escuela estudiando actuación y te pongan con un montón de mujeres a rezar en el escenario. No, y al Lorca se le ocurre pedir dos-



cientas mujeres. No sé en que velorio, ni en Andalucía en Galicia ni en el pueblo más catolicón de España van a entrar doscientas mujeres a un velorio. ¡Ay necesito un trago! Sí, algo fuerte que me caliente el estómago porque recordar esas cosas me da unos escalofríos y unas ganas de partir para su casa... (*Busca el vaso y bebe un sorbo*). ¿No les molesta, verdad? Un buchito, hijo mío, es para calmarme y olvidarme de ese grupo mediocre y de todos esos directores mediocres que pueblan nuestro mediocre movimiento teatral, incapaces de darse cuenta donde hay un temperamento. (*Pausa*). ¡Ay lo que yo he tenido que pasar! Lo otro fue con Shakespeare. Un extranjero. Shakespeare no, el director. Ustedes saben como es eso, llega el extranjero y se pone a pedir y pide pajaritos volando y por supuesto viviendo en el Habana Libre y con un chofer que lo lleva y lo trae al teatro no digo yo si pide pajaritos volando, pide cisnes blancos que naden en un lago y hay que buscarle los cisnes y dejar la Habana Vieja sin agua para que tenga un lago donde naden los cisnes. Pero no, no era coreógrafo, y lo que iba a montar era... ¡ya lo dije! Shakespeare: *Romeo y Julieta*. Yo tenía veintitantos... Deja ver... Yo me gradué de 22, cuando eso hacía dos años que estaba en el grupo, así que tenía 24 más o menos. Julieta tiene 14, todo el mundo lo sabe por el enredillo que forma la Nodriza en la famosa escena con la Madre. Yo creía, tenía fe en el ser humano, creía en la bondad de los hombres, en la justicia creía, en la equidad, la bienaventuranza y el copón divino de los idealismos que se inventan con palabras y no se concretan en hechos. Kiko y yo. ¡Kiko! (*Se ríe al recordarlo*). Kiko y yo montamos la escena del balcón, porque como era un director extranjero y no conocía a los actores, él quería verlos, ver unas escenas, hacer unas pruebas. Eso dijo el director, el nuestro, el cubano criollo y rellollo que dirigía nuestro grupo. Lo dijo con toda la zalamería conque el indio habla del colonizador cuando es sumiso y teme perder el árbol debajo del cual cuelga su hamaca. (*Pausa*). Kiko me embulló. Me dijo: «No seas tonta, tú eres la más joven del grupo, no van a poner a una anciana a hacer Julieta. ¿Quién sino tú? Tampoco van a invitar a una niña de la escuela sin experiencia». Me dio tanta cuerda que me convenció. Y me aprendí toda la escena del balcón. Kiko estaba desquiciado, no descansaba. Se leyó todas las obras de Shakespeare, 2000 páginas en la edición de Aguilar. Hasta las crónicas, que no hay quien se las dispare, con los Eduardos y los Enriques y los Ricardos. Se leyó diez veces el libro de Jan Kott. Kiko ya tenía 25. Se iba a los pre para observar como las parejitas de adolescentes se enamoraban en los jardines. Me parecía todo absurdo. Yo me leí, como siempre hago, la obra y me aprendí la letra. Y cuando ensayábamos Kiko se insultaba y decía que yo no le daba nada. ¿Qué quería que le diera? ¿Cómo es posible dar algo con el texto de Astrana Marín que dice: «¿Me amas? Sé que dirás sí, y yo te creeré bajo tu palabra. Con todo si lo jurases podría resultar falso y de los perjurios de los amantes dicen que se ríe Júpiter». ¿Alguien puede decir eso orgánicamente? Bueno, pues me lo aprendí, pero cuando hicimos la prueba no llegamos a ese bocadillo. El director, el

especialista en Shakespeare, el de los pajaritos volando nos dijo (*Lo imita con acento extranjero*). «Muchas gracias. Son ustedes muy amables». Y le dio el papel a una negra, a una negra que en ese momento tenía 35 años, a una negra que hizo el papel peinada con un *black power*, a una negra que jamás hubiera podido nacer en Verona. Y a Kiko le pareció genial. «Es un hombre sin prejuicios. Dijo, con una sensibilidad muy contemporánea, va a hacer de esa historia de amor toda la historia de los prejuicios y las inhibiciones que se oponen al amor». ¡Claro! Como que a él le dieron el Romeo. ¡Hipócrita, oportunista!. No digo yo si era contemporánea y experimental y desprejuiciada y de búsqueda y no dijo era antropológica porque en ese momento todavía no había leído *Las islas flotantes*. Y por eso estoy aquí. Porque ahora no necesito a Kiko ni a ningún director del patio ni del traspatio para que me dirija, por eso he escogido ese excelente texto de Jean Cocteau y voy a hacerlo esta noche. Después que me tome un buen trago que me anime y me haga olvidar tantas burlas de nuestro vino que es agrio pero es nuestro vino, y no hay quien se lo empuje. Porque no hay peor astilla que la del mismo palo. Créamelo. A mí no me interesa la fama, ni la publicidad, ni el *star system* como dicen los críticos de cine. Me interesa entregarme a un personaje, transformarme, ser otra, con otra vida, otro pasado, otros parientes. (*Bebe un sorbo*). Otro pasado. Se dice fácil. Otro pasado no, porque hay una parte de lo que he vivido que no lo cambiaría por nada. ¡Y el tesón con que llevé adelante mi vocación...! Porque yo quise ser actriz desde niña. Yo era así (*Indica la estatura con la mano*), y así (*Indica la delgadez con el muñequito*). Perdón un minuto. ¡Victor! (*Se acerca un utilero y le habla al oído. Más tarde el utilero aparecerá con una botella y un vaso y los dejará sobre la mesita*). Sí, yo me sentía actriz desde que jugaba con muñecas, desde que vi por primera vez unos artistas de una mala compañía que recorría los pueblos y llegó hasta Guasanimar donde yo nací. Guasanimar. ¡Qué cosa! Donde todo era guasa y no animaban a nadie. Al menos a mí nadie me animó cuando quise leer libros serios, quise oír música seria, hacer teatro serio. De niña yo sentaba a mis muñecas como si fueran el público y yo actuaba. Hacía una escena que había visto en esa compañía, una escena de *Marianela*, una obra donde había un ciego y una muchacha que era fea; y el ciego se enamoraba de ella porque no la veía, pero cuando operaban al ciego y el ciego veía, confundía a *Marianela* con su prima, que era linda, rubia, elegante, con los ojos azules; y dejaba a *Marianela* que era fea, pecosa, prieta, con los ojos negros, pobre y sin zapatos. Los ricos rubios, los pobres prietos. Una ley básica de la dramaturgia. Y yo por supuesto era fea. No tenía ni una sola peca, pero era flaca. Y lo dije, ¿no? Yo era un espicho. No sé lo que es un espicho, pero en Guasanimar siempre lo decían: más flaca que un espicho. Y cuando le decía a mis parientes, tíos, primos, hermanos y hasta a mi propia madre, cuando le decía yo voy a ser artista —entonces no decía actriz—, yo voy a ser artista, había un coro de carcajadas. Las carcajadas eran violentas, subían de tono, cambiaban de ritmo, subían, bajaban, sonaban como la banda municipal. Y de pronto... ¡pan! ...un silencio.



(Grita) «La artista más flaca de Hollywood». Y empezaba de nuevo el *allegro vivace* de carcajadas. Mi madre, toda piedad, toda lástima, toda conmiseración por la hija más flaca del mundo me abrazaba y decía: «Si, mi pelusita, no les hagas caso, tú vas a ser una gran artista», con un tono de lástima que me humillaba más que el coro de carcajadas. Pero mientras más se reían, más yo leía, más textos me aprendía, más me alejaba de ellos. Y leía lo que no les gustaba, oía la música que ellos detestaban, me ponía la ropa que nadie usaba y el apartarme tanto de ellos me daba una seguridad y una fuerza para lograr lo que quería, porque sabía muy bien que llegaría a pararme en un escenario y recitar: «Puedo escribir los versos más tristes esta noche...» (Pausa) Entonces llegó la Revolución y me leí los cuatro tomos del *Quijote* por encima del coro de carcajadas y después... ¡ay! llegó la convocatoria de becas y me presenté a las pruebas con un terror como si estuviera viviendo una película de Frankenstein. Pero el temor venía del recuerdo de las carcajadas, adivinaba un coro de carcajadas en las comisuras de los profesores del tribunal. Pero había algo, yo tenía algo que nadie sabía, sólo yo y me aseguraba que todo saldría bien, en esa época... ¡se van a reír! Bueno, un coro de carcajadas más no importa. En esa época cuando yo caminaba por las aceras contaba los pasos, decía, si hasta la esquina cuento cien, si en el momento de bajar el contén son cien pasos es que van a comprarme un libro. Cuando quería algo con mucha fuerza decía: no debo ponerme nunca la blusa al revés. Y me fijaba bien cada vez que iba a vestirme para no equivocarme nunca. Observaba al gato durmiendo en el sillón: si ahora se despierta y se estira, si se estira y salta al suelo es que van a llamar a comer. Si cruzo la puerta llegaré a ser una gran actriz, si cruzo la puerta sin que me vean llegaré a ser una gran actriz. Y así. Y cuando no sucedía lo que esperaba, decía: ésta no, es la próxima cuadra la que vale. Si me ponía la blusa al revés sin darme cuenta me la quitaba y la golpeaba tres veces contra la puerta para deshacer el hechizo. Si el gato no se estira debo agarrarlo por el rabo y levantarlo en el aire. Y después que llené la planilla para la beca dije: si todos los días cuando me visto me pongo algo blanco me aprobarán. Y me puse blusas blancas, cuellos blancos, cintas blancas, *panties* blancos... Y así fue, hice la prueba y me aprobaron y entré en la escuela y pude estudiar lo que más amaba en la vida. Sé que me vuelvo sentimental y convierto una historia trivial en algo patético, ridículo, desmesurado, idiota, pero para algo se toma uno un trago. Uno se toma un trago para decir todo lo que le pasa por la cabeza sin temor ninguno a hacer el ridículo que siempre estamos haciendo cuando vivimos. Porque vivir es eso: hacer el ridículo nuestro de cada día. Creo que necesito otro trago y voy a estrenar la botella. (Se sirve un trago de la botella que le ha traído el utilero; mira la cantidad servida en el vaso y se sirve un poco más. Pausa. Descansa). Ya tengo el teléfono, la silla, la mesita. Ahora ¡Jean Cocteau! Me gustaría vestirme a la moda de los años treinta, pero mejor ustedes se lo imaginen. Se imaginan que estoy vestida de blanco, de satén blanco, que brilla mucho, un vestido sesgado

que marca las caderas y los senos, con un escote muy bajo, casi hasta aquí, a punto de que se me salga un seno al menor movimiento; se imaginan que es un modelo exclusivo, sin espalda, muy provocativo, porque por la espalda baja más allá, un poquito por debajo de la cintura. Yo me imagino y ustedes deben imaginarlo también que tengo el pelo rubio platinado, como Jean Harlow. ¿No la han visto en la Cinemateca? La rubia de platino, así le decían en esa época, la época en que Cocteau escribió *La voz humana*. Deben imaginar una escenografía *art-decò*, con líneas rectas, metal, aluminio, muchos espejos, todo un poco mecánico, tal vez inhumano, tratando de dar una visión futurista, como se imaginaban en los años treinta que sería el futuro. Se imaginan todo eso. ¿Es fácil, verdad? Yo entonces empezaré el monólogo. «Alo, aló, aló... No, señora, esto es un cruce, cuelgue... Yo estoy hablando. ¡Oh!, aló, señorita... No, no, cuelgue usted, este no es el doctor Schmitz. Y cuando termine de hacer el monólogo y esté enredada en el cordón del teléfono —lo tendré enredado en el cuello—, y sea una mujer que ha perdido a su amante y está dispuesta a esperar la muerte, estallará un rumor, un rumor tibio que me envolverá como un baño de bañadera, un rumor que irá creciendo convirtiéndose casi en un rugido, no un rugido fiero, nada salvaje... ¡Ah, sí! ¡Salvaje, será un rugido salvaje como el que ocurre en el *stadium* de pelota cuando alguien batea un *home-run* y el rugido salvaje se convertirá en un estruendo de aplausos y me abrazarán y me regalarán flores y llegará un muchacho lindísimo y me entregará... ¡nada!... se arrancará un botón de la camisa y me dirá: «Yo quiero que usted tenga algo mío» y desaparecerá. Yo apretaré el botón con todas mis fuerzas y me besaré la mano: «Si llevo este botón siempre conmigo conseguiré todo lo que sueño». Y buscaré al muchacho por encima de las cabezas que me rodean y veré como se aleja y se pierde en la oscuridad, por allá, por la puerta y pensaré «lo veré mañana», y después... (Arrebatada de alegría). ¡Ay, qué bien me siento! (Da un paso en falso. Se quita los zapatos y los lanza al aire). No hay como trabajar en algo que a uno le gusta, eso, la vocación. Y ahora quiero hacer cine. Leí en *Opina* que el ICAIC está preparando una coproducción con España y el director anda buscando una actriz. Hablé con el productor y con el asistente, les dije: «Yo puedo hacer la prueba, o mejor dígame que vaya a verme en el «Festival de Monólogos», estoy preparando *La voz humana*». Y de todas maneras, si no viene... Bien. Me dijo: «Claro, hombre, por supuesto que puede hacer la prueba». Y no hay caída, si acaso caída del cielo, me caerá del cielo esa película que es lo que yo necesito, porque una película te abre las puertas, las puertas del amor, del amor de todos... Te conocen en las calles, en las guaguas —Bueno, el que tiene fama no monta en guagua, enseguida le dan un Moskovich. O un Lada, si tiene un premio Coral—, pero te conocen en el mercado, la gente te para en la calle y te pregunta cómo termina la novela. Yo lo he visto; el otro día sali con Lucila, la de la televisión, y aquello era un alboroto cuando entramos al agro; todo el mundo la señalaba y se reían y le cedían el puesto en la cola y una niña vino y le dio un beso. ¡Ay, ese papel será



mio! ¡Lo sé! Y en el grupo se morirán de envidia, sobre todo Diana, Diana tan vieja y tan envidiosa y ese director me pedirá que haga la Adela de la obra de Lorca, bueno, a estas alturas va a tener que suplicarme que haga Bernarda, ¡ni loca! Todavía me conservo bien. Tengo... la edad que tengo que tener. Lo importante es como uno se conserva. Pero me vengaré, no le haré ningún papel. Le voy a decir: «Mi amor —mi amor, esa palabrita que tanto le gusta—, lo siento, mi amor, me encantaría pero tengo un serial de 50 capítulos. Y no creas que es una telenovela de ésas... ¡No! Es un tema muy atrevido, un tema muy crítico y se va a hacer de forma experimental. Y de los 50 capítulos yo estoy en 49. Todo el tiempo en pantalla» (*Se toca la cara, se la estudia con los dedos como eliminando arrugas, los baja por el cuello, se estira la piel*). Esa gente de la televisión que son tan brutos no me van a cuidar y yo necesito que me pongan una luz que me ayude, un filtro, algo... Porque estas bolsas y estas marcas del acné de la adolescencia... Pero no importa, me haré una cirugía. Aquí, las bolsas debajo de los ojos y un poco el cuello tal vez. Si aquella negra que hizo Julieta tenía como 60 años y el shakespiriano o shakespirista, como se diga, la escogió... La escogió porque él era blanco como una cucaracha sin caparazón, con un pelo desteñido como pelusa de maíz... Y ella era un tizón. Y el blanco y el negro se atraen, sobre todo cuando el blanco es de Europa. (*Al borde del delirio y la alegría*). ¡Dios, lo que me espera es mucho! Lo malo es que el apartamento no tiene garaje. ¿Dónde guardo el Moskvich? ¿O me darán un Polski? ¡Ay, sí, un Polski! Pequeñito, blanco, le compro una calcomanía... Y los fines de semana me voy a ver a la niña y me la llevo a Varadero. Claro, al Internacional no puedo ir, pero Maritza conoce a un señor que alquila su casa, la alquilo para un fin de semana, con cocina y refrigerador y además me paso... No, y las vacaciones también ¡Sí señor! Y cojo el Polski, sí porque definitivamente es un Polski...

(*Un grito repentino de dolor. Se cubre la cara con las manos. No solloza, hace ruidos con un animal herido. Se queda muy seria, casi perdida en un salón inmenso lleno de columnas, con puntal muy alto, avanza como si caminara por ese salón interminable, sola, muy sola, tan sola que grita las palabras tratando de encontrar a alguien que la oiga*).

No hay Polski, no hay película, no voy a hacer nunca Bernarda, ni Julieta, ni la vieja de *La visita de la vieja dama*, ni siquiera los *Dos viejos pánicos*. Ni voy a ir a Varadero, ni habrá un muchacho, ni un amor en la vejez... (*Se calma un poco*). El amor... ¡qué lindo resulta el amor en el teatro! Julieta muriendo de amor, Ofelia muriendo de amor, Fedra muriendo de amor. Ojalá se muriera de amor, pero no, uno se queda vivo y camina por las mismas calles por donde caminé enamorada y tomas sola el mismo trago que tomaste acompañada y lees el mismo libro y el mismo poema y no tienes con quien comentarlo. No se muere de amor, se agoniza eternamente de amor. Joao, Joao, Joao Coutinho, *Ya nao me lembro de você*.

«Na curva desta escada nos amamos  
nesta curva barroca nos perdemos  
que restava de nos  
neste jardim ou nos arquivos, que restava  
de nos, mas que restava, que restava»<sup>1</sup>

¡Qué dulce sonaba el portugués, Joao, qué caricia cuando tú lo hablabas! Caminábamos por las calles más oscuras del Vedado, nos besábamos detrás de los troncos de los árboles más viejos, huíamos del aguacero repentino para guarecernos en el portal de una bodega donde ocurría el milagro de un teléfono que funcionaba y llamar a Maritza y tomarnos unos tragos en su casa... ¡Qué tragos, qué exquisitez! Sí, exquisitez, Coronilla con limón y yerba buena. Y para mí una gotica de azúcar Para ti, seco. Siempre el trago seco. Y «adiós Maritza, adiós, que ya es muy tarde. Estás muerta de sueño, mira si tienes los ojos chinos. *Voce tiens os olhos chineses*» Descubrí que acostarse es un ritual que se inventa cada vez para que la exasperación de cada descubrimiento te provoque un éxtasis maravilloso que científicamente se llama orgasmo. No sucede con todo el mundo, Joao. No se hace con todo el mundo, Joao. Todas esas cosas en que se usa la lengua y las axilas y la saliva y que se designan con nombres en latín no se hacen con todo el mundo. *Fellatio. Fellatio*. Ay, Joao, la palabra *fellatio* no refleja nada de lo que realmente sucede. Sólo sirve para una nota al pie de página en la traducciones puritanas de Aristófanes. (*Pausa*) Todo se fue y todo fue eso: los tragos y la cama. Y después te fuiste tú. Siempre lo dijiste: que no era más que el breve encuentro de dos seres desesperados. Que no podía ser más. Tú habías tenido que huir desesperado de Brasil, la guerrilla urbana que estaba quemada y Marighella estaba muerto. Pero en algún momento debías regresar. Aquella era tu tierra, tu deber, tu bandera, tu obligación, tu destino. Tenías que volver a cumplir tu destino. Yo también estaba desesperada, pero no formaba parte de tu destino. ¿Dónde estás, Joao? Contigo yo no quería fama, ni Shakespeare, ni Lorca, ni el pobre Virgilio Piñera que lo dejen descansar en paz. ¿Dónde están aquellas noches largas en que te dormías boca arriba roncando como un bendito, un bendito ahito de tanto amor que yo te daba, de tanta lengua y tanta saliva que tú me dabas? Sólo eso. Solamente eso. Yo lo sabía. Yo sabía que no era amor porque tu amor era el destino allá, en el nordeste hambriento y cuando hablamos de eso lo hacías con la pasión con que se habla de la novia que se deja. O de la hija que se pierde. Como la mía. (*Un poco divertida*). Adiós, Joao, Ya te dediqué un tiempcito esta noche. No pidas demasiado. ¡Egoísta! Nunca me diste demasiado. *Adeus, Joao*. Qué nostalgia decirlo. *Adeus, Joao*. (*Pausa. Se sirve un trago que bebe lentamente*). Contigo engañé a mi marido, al padre de mi hija perdida, al hombre que mantuve durante dos años porque usaba el pelo largo y se había quedado sin trabajo. Riki el hippie. ¡Lindo caray! Ni sé por qué nos casamos, ni sé por qué tuvimos a Linda, una hija linda que se llama Linda y que desde que tenía dos años vive con mi madre. ¿Qué sería de

<sup>1</sup> Escada. De Carlos Drummond de Andrade.



las grandes actrices si no tuvieran una madre que les cuidara la hijas lindas? Linda debe de haber sido una niña feliz viviendo con mamá, allá en Guasanimar, adonde la llevé un día y le dije: «Mamá, cuidámela un mes, sólo un mes, dos meses, hasta que yo me establezca un poco. Estoy...» ¿Qué le iba a decir? El matrimonio con Riki era un fracaso y... Yo no podía mantener a Riki toda la vida y Riki no quería cortarse el pelo y en aquella época ¿se acuerdan? mientras más corto tenías el pelo más alto era el salario. En las mujeres era distinto. No era una cuestión de pelo sino de falda. Mientras más corta la minifalda más hondos los problemas ideológicos. Las monjas eran consideradas las herederas del marxismo-leninismo. (Pausa) Riki se fue a vivir a otra parte, Joao se fue a vivir a otro país, Linda vivía con mamá y yo estaba más sola que Robinson en la isla porque yo no tenía un Viernes, ni siquiera un triste Martes. ¡Coño, qué sola estoy! Qué casa en silencio, qué timbre que no suena, qué cama tan grande, qué cocina tan fría, qué manos tan vacías, qué boca sedienta, ojos inquietos, noche negra. No hay nada que hacer. (Se empina la botella. Bebe un trago largo y después una pausa bien larga. Entonces habla con la turia de una fiera). Voy a coger a ese hijo de puta y le voy a exigir que me dé un protagonista, sí un protagonista absoluto. Yo llevo veinte años en el grupo y tengo derecho. Hablaré con el sindicato, si no ¿para qué sirve el sindicato? Tiene que luchar por los trabajadores, tiene que acabar con la injusticia, tiene que hacer valer mis derechos. Y él está obligado a darme un papel, un gran papel donde yo pueda reirme y llorar y cantar y demostrar todo lo que soy. ¡Degenerado! Eres un oportunista y un desmadrado. Escoges a los actores porque son tus amigos, no por el tipo o la edad, sino por amistad. Haces el reparto teniendo en cuenta el nombre de tus amigos, no el talento de los actores. (Transición) ¿Y el otro? ese escritor de mierda ¡qué se cree! ¿Qué ha escrito? Esas obras que no valen nada, que no se ponen ni en París ni en Moscú. (Ríe a carcajadas). Obras que nadie admira, nadie lee, nadie monta, pero que andan por el mundo cargadas de premios. Porque hay una piña, una piña de directores, una piña de jurados, una piña de actores. ¡Viva la producción de la piña! Frutas selectas no tiene problemas con la producción en el teatro. ¡La piña impera! (Usa la botella de forma amenazante). Y esos actores, los compañeros... ¿Compañeros de qué? Vendidos por un papel importante, vendidos por Julietta y vendidos por Luz Marina, vendidos por Hedda Gabler, por Lala Fundora, por todos los papeles del mundo. ¡Sumisos! ¡Payasos! Hay que tener dignidad. Por eso yo prefiero hacer un indio. Un indio con dignidad. Quitenmelos de la vista, que rompo esta botella y les parto el alma. ¡Coño! Hay que reconocer el talento. Para eso hicimos esta Revolución. Hay que acabar con todo, hay que limpiar el fango y la mierda y dejar los escenarios deslumbrantes. Hay que encontrar la pureza de la vida, sí, hay que depurar y depurar y depurar. (Se calma. Se sirve un trago, se lo va a llevar a la boca, lo huele, hace una mueca de asco y lo bota). Me dieron un buen papel. Nora. Ibsen. *Casa de muñe-*

cas. Me volví... No sabía qué hacer... Era una alegría tan grande... Me venía bien, por eso me escogieron. Todo el mundo lo decía en el grupo: te viene de perilla. Y trabajé como una mula. Ensayos y ensayos. Y estudiaba en mi casa y como Kiko me leí todo Ibsen, toda la historia de Noruega, me bañé en agua bien fría para tener la experiencia de la nieve. (Pausa). Y llegó la noche del estreno y llegó el momento de saludar. Se me secó la boca, me parecía que no podía caminar ni llegar al proscenio. Los aplausos iban subiendo y salía otro actor y los aplausos subían y subían y salió Diana y la aplaudieron tanto que era un asco, todos de pie y gritando «¡Bravo!». Y después me tocaba a mí. La garqanta seca como si nunca hubiera probado el agua. Ni el ron. Caminé, caminé con las piernas de otro que no me obedecían, caminé y llegué a proscenio y los aplausos bajaban y bajaban y bajaban, y me di cuenta, uno lo sabe, aplaudían por compromiso. ¿No entendieron? ¿No entendieron mi trabajo? ¿No vieron todo lo que yo había puesto en las palabras que Ibsen escribió para Nora? (Pausa). Soy una mierda, una mala actriz. (Grita la siguiente frase). No soy una artista, mamá, no valgo nada. Que empiece el coro de carcajadas. Porque todo lo que estudié, los personajes que me aprendí, los libros que leí no me han servido de nada. Siempre estoy al final de los repartos: la prostituta vestida de rojo, la vecina número 2, la lavandera 4, una vendedora. (Recobra la turia). Dios, tú tienes la culpa. Tú, gobernante incapaz que no sabes dotar a todos tus hijos con el mismo talento. Hay que hacer una revolución para tumbarte de ese trono. Si no eres capaz de darme lo que derrochas en los otros tú no sirves. Por eso estoy contra ti, contra tu manera de hacer el mundo, contra la forma en que distribuyes tu imagen y semejanza. Un mundo poblado de dioses, pero donde algunos somos meros dioses que otros. Oyelo, bien, yo no soy una ameba, yo soy un ser humano con orgullo y sentimiento y deseos y necesito brillar en el mundo que tú hiciste. ¡Injusto! Voy a destrozr los teatros del mundo entero. (Trata de recomponerse después de una pausa. Levanta la cabeza con dignidad). ¿Dónde está el teléfono? Una escenografía art-decó, una silla y un teléfono. (Lo busca por el suelo). ¿Dónde está el teléfono? Eso es todo lo que necesito para hacer el famoso monólogo de Jean Cocteau. Enseguida empiezo. (Se sienta en la silla y se pone los zapatos). Enseguida empiezo. Es mejor que se imaginen que se abre el telón. (Coge el teléfono). «Aló, aló, aló... No, no, señora, esto es un cruce, cuelgue. Yo estoy hablando... ¡Oh! Aló, señorita... No, no, cuelgue usted, esto no es el doctor Schmitz». (Se queda en silencio un momento). Seguiré mañana. Sí, seguiré mañana. Si cuento hasta doce con el vaso en la cabeza es que me va a quedar genial. (Se coloca el vaso en la cabeza y cuenta hasta doce). El primer premio es mío. Seguro. Puedo dormir tranquila. Ahora me voy, por allí... Si cruzo aquella puerta llegaré a ser una gran actriz... (Se le vira el tacón, se quita un zapato y avanza llevándolo en alto como un trofeo). Si cruzo aquella puerta... una gran actriz... una gran actriz...





foto: Montoto

**EUGENÍO HERNANDEZ ESPINOSA (La Habana, 1936).** Dramaturgo y director artístico, es uno de los más importantes autores de la escena nacional. Se ha destacado en la indagación de la cultura de raíz africana a través del rescate de mitos y leyendas y de su plasmación en un lenguaje escénico contemporáneo, de aliento poético y efectiva teatralidad; integrador de la música y otras manifestaciones artísticas al discurso espectacular, sus obras han alcanzado resonancia popular. Ha escrito *María Antonia*, *La Simona*, *Los peces en la red* y *Oba* y *Shangó* entre otras. Su obra *Odebí, el cazador* fue publicada en *Tablas 4/84*. Actualmente es director general y artístico del Teatro de Arte Popular.



# EMELINA CUNDIAMOR

PERSONAJE: EMELINA CUNDIAMOR

EMELINA CUNDIAMOR. Alguien dijo, y parece que no me quiere ni un tilín así, que yo, Emelina Cundiamor, soy el símbolo de la retrogradación. No sé qué carijo quiso decir ese alguien con palabritas de gentes cultas; pero ese alguien... es alguien, y es lo que me jode —disculpen los presentes—, no es ese alguien. Es mi marido. Bueno, marido primero, antes de hacerse ingeniero; esposo después, cuando pudo colgar su titulito en la sala con fotocopia para el cuarto frente a la cama, para la puerta frente a la calle para que todo el mundo lo vea y para el baño frente al inodoro: Ingeniero Benito Galarraga Fonseca. Bueno... Benito antes de ser ingeniero. Tibor, después que viajó. Porque después que Benito Galarraga viajó las cosas cambiaron. Aunque, en honor a la verdad las cosas cambiaron mucho antes desde que se fuera a estudiar a los países amigos. Budapest. Y empezó a tener relaciones con la camarada Julianska. ¿Julianska o Toscanini o Rubistein? Bueno, da igual. El caso es que cambió de nombre. ¡Tibor Galarraga! Los primeros días yo le decía, cosa que me costó muchísimo trabajo: «Tibor ¿quieres café?». Pero mi Tibor no contestaba. Y cuando le decía: «Benito, el café». Entonces contestaba, pero con una bamba más estirá que un trole. Hasta que los dos nos acostubramos a lo de Tibor. «A qué hora vas a venir a comer hoy Tibor» «¡Buena noches, Tibor!». Lo que yo no podía decirle, ¡primeros muertos!: «Buenas noches, mi amorcito Tibor». Un día que salimos a comer con una de sus amistades gocé tanto, pero tanto, cuando la compañera ingeniera Enma esposa del compañero ingeniero Alfonso compañero del susodicho ingeniero Tibor, mi esposo, le dijo, entre tragos y tragos: «¿Sabes una cosa Tibor? No eres más que un negro intrínsecamente transculturado». Me dio tantas ganas de reír que por poco suelto la gandinga, aunque yo no sabía ni pitocha lo que quería decir intrínsecamente transculturado, pero como a Benito, perdón a Tibor, se le pararon las pasas y se le estiró la bamba, pensé que sería algo así como un coño grande (ríe) ¡intrínsecamen-

te transculturado! (*Canturreando*) Intrínsecamente transculturado... Esa palabrita me gustó tanto que un día le dije a la compañera ingeniera Enma: «Compañera ingeniera Enma, usted sería tan amable de copiarle en un papelito esa palabrita que tanto ha contrariado a mi querido esposo ingeniero Tibor. Y agregarle, si no le es molestia, su significado». La compañera ingeniera Enma, que defiende los intereses de las domésticas vanguardistas como yo, ni corta ni perezosa me escribió: «Intrínsecamente transculturado, dos pu...tos, Persona que no se acepta culturalmente tal cual es por complejo de inferioridad y necesita apoyarse en otra cultura, que él estima superior, para valer». ¡Claro, por eso se cambió su nombre por un nombre húngaro! ¡Tibor! ¿Tibor? (*Transición*) Tibor, estoy cansada de ti, de todo este ajetrío. Eres un mal agradecido. No me da la gana. ¿Me oyes? Mucho que te lavé, te planché, te cociné, para que fueras a la facultad. Toda tu carrera me la pasé dejando de ser yo para ser tú. Y yo no soy tu monopolio. ¿Me oyes? Ni tu esclava, ni tu criada. «Soy tu mujer, Benito Galarraga». Si, tenía que hacer la guardia en el Comité, allá estaba Emelina Cundiamor en la zona haciéndote la guardia, para que mi negrito durmiera y descansara su cerebro y me volvía loca buscándote alimentos para fortalecer tu masa gris: ostiones, sopa de cherna, yema de huevo con vino tinto, etc., etc., etc. Me eché sobre mis hombros no sólo tu facultad y la universidad, sino también todo este apartamento, que me gané en la micro, te lo advierto para que no vayas a inventar una permuta. Aquí no hay naranjas partidas a la mitad. Y no creo en Reforma Urbana ni Masantín el torero pa'que sepas. ¿Estamos? (*Transición*) ¡Ay qué mal me siento! ¡Qué mal me siento! Llenaste mi vida de consignas: «Emelina Cundiamor no bajas la guardia». «Emelina Cundiamor forjadora del futuro». «Emelina Cundiamor la muralla invencible». «Emelina Cundiamor gloria y honor» ¡Gloria y honor! ¿Y el amor? ¿Dónde botaste el amor que te di? ¿Eh, Benito? Te lo di todo, todo, todo... y ahora me



pagas con la concreta de verdad. ¡Doméstica permanente! Y no voluntaria, vamos a estar aquí y no en la cola del pan. ¿Qué tiempo hace que no vamos a un cine, a un teatro, a tomarnos un traguito a las cañitas del Habana Libre, como dos novios? ¿Eh...? ¿Qué tiempo hace que subida en este palomar, sentada en la terraza, me quedo dormida esperándote, como una vieja? ¿Qué tiempo hace que no hablamos... de... cosas? Yo sé que no estoy a tu nivel, pero hay cosas, no sé, que podemos hablar tú y yo, no sé... (Pausa) ¿Te acuerdas cuando oíamos *Nocturno* o veíamos *Todo el mundo canta*? Un día, por embullo tuyo, me inscribí en el programa (*Canta*). Todo esto me pasa por ser de buenos sentimientos, por creer que mi obligación es ayudarte. ¿Cómo cuando tú quieres algo si sabes convertirte en una melcocha? «Mami, mi reconocimiento por tus largos años de trabajo abnegado y anónimo». «Planchame la camisa, anda». Y siento que te burlas de mí ¡claro que te burlas! Tú siempre te has burlado de mí. Desde que te enteraste que mi abuela me daba cocimiento cuando era chiquita, para el mal de estómago. Muchos años te he guardado esa: lo del nombrete. ¿O crees que yo no sabía que fuiste tú quien me puso en el barrio Emelina Cundiamor? Tienes mucha inventiva. A veces me digo: «Cuando llegue esta noche él va a saber donde el jején puso el huevo». ¿Y qué pasa? Llegas y me meto la lengua en... en ninguna parte, porque ni tan siquiera la saco, hablo y hablo y requetehablo tanto en tu ausencia que cuando llegas a mí ya me he quedado sin aliento, desinfla. «¿Estás muda o qué?». «No, no estoy muda ingeniero Tibor». ¡¿Pero qué tú quieres, coño, que deje de hablar en todo el día! ¿Tú crees que la soledad es un vacilón? La soledad me llena de malos humores, se me cuele por todo el cuerpo. Entonces la cojo con todo: con los chicharos si no se ablandan, con la cola del pan, con la cola de la carnicería, con la cola de la cola del último y me entra un tiquitiqui. ¡Y yo no soy así! ¡Yo no tengo tiquitiqui! Pero es preferible ser así en el mundo de la discordia, la salación y el tiquitiqui, porque todos, o casi todos, son como tú Benito Galarraga, imperfectos y desconsiderados. El carnicero, me roba la carne. ¿Qué quieres, que no proteste? En el Agro, si pestaño me dan. ¿Qué quieren, que no proteste? ¿Tú...? ¿Tú...? Me estrujas la vida a diario, me la pisoteas como si yo fuera escoba amarga o el romerillo de la esquina que se enreda en tu andar cuando vienes por el placer. Y no me canso de decirte: «Por favor, Tibor, no pises el romerillo, mira que esa yerba es medicinal». Pero lo que te digo te entra por un oído y te sale por el otro. ¿Y sabes por qué? Por complejo. Sí, por complejo. Sí, por complejo y bien, porque tú también tienes tus complejitos... El psiquiatra me dijo que todo el mundo tiene complejos, así que yo no me voy a acomplejar más porque me digas acomplejada. También Juliánka, la húngara esa, es una acomplejada. Sí, acomplejada y bien. Por si tú no lo sabes... Y de acomplejada a acomplejada, no es lo mismo ser una acomplejada *tropical* que una acomplejada *glacial*. Ah, y no me digas más bruta, no te voy a permitir más que me faltes al respeto. Si no soy ingeniera o algo por el estilo, es por tu culpa: «Mami, mi amorcito los dos no podemos estudiar y trabajar». «Pero ¿por qué no, mí chini,

si no tenemos hijos?» «¿Y cuando los tengamos, mami?». «Eso demora». «Mientras tanto, mí chini, mami, yo estoy más adelantado que tú. Yo estoy más estabilizado laboralmente que tú». Yo, yo. ¡Y siempre yo! ¡Jamás te he oído un tú para hacerme sentir persona! ¡Cómo me gustaba verte con tu safari gris, tu portafolio negro y... (Rie) tus espejuelos. Como dice aquella obra que vimos cuando éramos novios ¿te acuerdas?: «Un negro con espejuelos es una persona interesante». Al otro día te compraste unos espejuelos con cristales naturales blancos. «Pero Benito, si tú no tienes nada en la vista» «Por favor Emelina, —me dijiste con aquella risa cantarina—, un negro con espejuelos...» Y de verdad que me parecías interesante, muy interesante. Fue a partir de ese momento en que me hiciste caso y dejastes de «barquiar». Me das muchas ganas de llorar (*Como para sí*) ¿Cómo...? ¿Cómo es posible? ¿Cómo es posible que todo se haya vuelto al revés? ¿Qué ha pasado? (*Transición*) Me gusta que llueva. Es más fácil guarecerse de la lluvia que del sol. El sol ya no pica, últimamente muerde como perro rabioso, y a veces hasta nos pega su rabia... Por eso ladro en vez de hablar: Jau. Jau. Jau... (*Transición*) ¿Si cayera un gran aguacero...? La tierra se refrescará un poco. ¡Que calor! El sol se acerca cada día más. Dicen los científicos, a mí no me lo crean, que a lo mejor para el año 2000 moriremos todos achicharrados. Por suerte, con el ritmo de vida que llevo no llegaré al 2000, ni al 98, tú sí, Benito. Tú sí, Benito. La gente como tú sí llegan al 2000 y al 3000 y al 4000, si te descuidas. Soy torpe, desorganizada, aburrida, pesada, pero inteligente a veces, eso dices; otras, ni una gota de inteligente. Y hay días en que te lo creo todo, todo, y me convierto en una, en una... no sé. Cualquier cosa menos lo que soy. Una persona que tiene sentimientos. ¿Para qué hemos vivido tanto tiempo juntos, construyendo planes, proyectos? Por mucho que pienso y pienso y requetepienso no logro desentrañar esa modalidad que te has echado. Tú nunca fuiste nítido. Yo contribuí, en cierta medida, a ese patrimonio que te has construido. ¿Sabes una cosa? En estos años me he dado a la tarea de recopilar y ordenar tus insultos, hasta por orden alfabético: anormal, bruta, comemierda, chismosa, desajustada, extremista, feminista, glotona, histérica, incapaz etc, etc, etc. (*Transición*) Algunos educadores modernos afirman que el niño aprende a cantar primero y a hablar después. Pero cuando Benito nació lo primero que aprendió no fue a cantar ni a hablar, sino a insultar... Las plumas de las palomas son distintas a las plumas de las gallinas, ¿y por eso una es superior a la otra? Me dirás porque las palomas vuelan son superiores. ¡Pero las gallinas corren y las palomas no corren! ¿qué te parece? Yo sé eso. Que a la tierra que fueras haz lo que vieras, y que allá afuera la que no pellizca muerde y a cualquier macho se le enreda la pita y en un final cualquiera por sentarse se sienta hasta en una piedra. ¿Tú me comprendes? Y sé más ¿qué te parece? Lo vedado es lo apetecido. Y como siempre se te fueron vedadas las blanquitas, tan pronto te dieron un chance te volviste como loquito. ¡Ay, Benito! Déjate de tanto cuento. ¿A quién tú quieres engañar? ¿A ver? Es como si te estuviera mirando por un huequito. Tan pronto te llegaste a Budapest y una de las buda-



pestosas se te encarnó, porque allá las mujeres se descocan con los colores serios, y si son muy serios mucho mejor, te desafinaste completo. No te conoceré yo. Por eso, vaya, te perdono un tarrito. Que quiere decir un tin no más. Yo comprendo. Te pasaste dos años allá solito, con un frío que le traqueteaba. No te ibas a ir en blanco y trocadero todo ese tiempo, y yo sé de qué pata tú cojeas... Yo no me pongo brava porque les enseñes el colmillo, ni por que le pongas el punto arriba de la i. Nada de eso ¿Qué quiere la rana, que la tiren al agua? ¡Pues arriba! La tiras al agua. Para eso tú eres macho y no un hombre plástico ni de cartón. Pero hay que saber nadar y guardar la ropa. Lo que sí no se puede estar es inventando conmigo. ¿Tú sabes? Na... ¿Qué te pasa? No confundas la bondad y la comprensión con la bobería. El papel de aguantona sí que no me va. Si lo que fue y no es, es como si no hubiese sido ¡bárbaro! Pero si lo que fue es, entonces mi vida, tenemos que cuadrar la caja y poner las cosas en su acotejo. Desprestigio y falta de respeto conmigo, no va. (Mira una foto). Es blanquísima, rubia, de ojos azules, como te la recetó el psiquiatra, ¿verdad?. Es bonita, bueno, no tan bonita. No alabes hasta que no la cales. Mira que las apariencias engañan y si tú eres caliente ellas son calientes y pico, y tú no eres el único de color serio que va a esos lares. Y tú, no te pongas bravo, no eres negro de exportación. Así que no te hagas... Na... (Vuelve a mirar el retrato). Así que tú eres Julianska, o algo por el estilo. Tienes cierto aire inteligente ¿Es intelectual?. Seguro, como seguro también que no tiene una gota de culo. No estoy diciendo ninguna mala palabra. Es la pura verdad. Además, no hay palabras mal dichas sino mal comprendidas. Así que no se hagan los muy, muy, que cuando vienen películas extranjeras dicen eso y mucho más. Y aquí nadie se pone colorado. Nos entra un culillo con lo de afuera, que todo lo que viene es bueno. El día menos pensados nos van a traer mierda plástica y vamos a decir que es mierda buena... Si ustedes no entienden que esto que me está pasando es una tragedia muy seria, es porque no tienen un ápice de sensibilidad (Violenta). Ella no tiene una gota de culo, repito (Transición) Siempre tuve la desgracia, desde mi infancia, de tener una protuberancia anal desacostumbrada. Glúteos grandes. Es herencia de mi familia. Mi tía Carlotta, que en paz descanse, tenía un fondillo descomunal. Por eso le pusieron en el barrio «El volumen de Carlotta». A mi otra tía Hemeregilda, que en paz no descanse, porque mucho que jodió la muy cabrona, le decían «La Batea». También mi abuela y mis primas Totó y Lucy. ¡Ni los hombres pudieron escapar de la desproporción gluteal! A mi tío Cándido le pusieron «Cola de pato». Que le alabaran a una que es mujer el fondillo no había problema, pero que se lo alabaran a un hombre... Muchas desfondilladas le decían: «Dios le da barba al que no tiene quijá». Si mi tía Carlotta y mi tío Cándido hubieran emulado... no sé que te diga. Parecían gemelos, por los glúteos. Una aclaración: Cándido era hombre a todo. ¡Mujeriego a más no poder! Un día le encendió la leva a uno y lo metieron en la cárcel. Y de allí al cementerio con las nalgas picadas, pero le cortó la yugular al otro. Esa es la única mancha que tenemos en nuestra historia. Porque mi familia es... pero de-

cente, y muy bien considerada por cierto. Dicen, a mí no me lo crean, que la desproporción anal empezó por mi bisabuela Yoyita. Comía boniato, comía mucho boniato, y como ustedes saben el boniato es un albúmino que tiende a hacer crecer los glúteos. Ahora estoy a base de té con limón. Benito dice que el limón disminuye las glándulas. Y ahora no es el tes, te fijaste, es la única ese que se me va, todas las pongo donde las tengo que poner. Yo digo tes, pero tú dices ti. «¿Ya está el ti, Emelina?». Ti, ti, ti. ¿Eso también te lo enseñó tu Julianska? Y como el ti no me baja los glúteos, ahora quiere que yo me haga la cirugía plástica en el fondillo. ¡Le molestan mis nalgas! «Son muy voluminosas, Emelina, de muy mal gusto. Es un fondillo mal hecho». ¿Un fondillo mal hecho? Quiere ahora que yo tenga un culo de francesa (Canto la vida en rosa)

«Güi, güi petit culó  
Güi, güi petit culó

Debí creer más en mi fuerza de voluntad que en tus falsos cumplidos, y debí parir. Tener por lo menos alguien a quien volcarle la ternura que llevo dentro ¡Un hijo! Si no quise parir fue porque yo sé de la pata que cojean ustedes los hombres; allá va uno, allá va otro, otro y otros... Como todos los machos de este país engendran hijos para afincarse y no para ser padres. Yo hubiera querido tener hijos si hubiera existido el nosotros entre nosotros. ¿Por qué no le dijiste a tu Julianska esa que tu mujer se ha pasado la vida entera haciendo brujerías para tu desenvolvimiento? Esa no la sabes nadie ¿eh? Como tampoco que no sólo lo consentías, sino que arriba de eso me pedías que lo hiciera: «Mami en la empresa me tienen envidia. Vete a un espiritista, a un santero para que me quite las malas influencias.» «Benito... ¿tú? ¡tan comunista como tú eres!». «Ah, Emelina, no seas tan comemierra, que aquí el que no corre, vuela». Te limpié con pollo, maíz tostado. Para tu viaje regué cascarilla en todo el aeropuerto para que hicieras un viaje feliz, sin contratiempos. Tú lo sabías. Me acuerdo que una de las veces que soplé la cascarilla al aire, me embarré toda la cara. Por poco los ojos se te caen cuando me viste embarré la cara de cascarilla como Cucarachita Martina. ¿Cómo no le dijiste a tu jefe que esta negra se había vuelto loca echando cascarilla como una trastornada? Y cuando te fueron a promover para Jefe de Departamento... (Imitando) «Emelina, llévame a algún santero, pero que sea reservado.» «¡Reservado!» ¡Cómo si en este país la gente fuera tan reservada! Un poco más y te haces la cirugía plástica para ver a un santero. ¡Hipócrita! ¿Y así aspiras a entrar en el Partido? Bien jodido estaremos si hipócritas y mentirosos como tú entran en el Partido. No te saco esto como reproche sino como rendición de cuentas, vamos a estar aquí, ¡Conchooo, no me pesa el que hallas terminado tus estudios, de verdad que no me pesa, te lo juro! Al contrario... ¿acaso en esa carrera no tengo yo un granito de arena? ¿No hay en ella mucho de mis desvelos y fatigas? Me duele ese aire de importante que te has echado. ¿Para ser alguien en la vida se tiene que ser así? ¡Tan linda que es la modestia, la sencillez! ¿No te das cuenta que



ese es el tesoro más grande que pueda tener una persona? ¡Qué rayo te importa lo que te diga una mujer ordinaria, sin cultura, una negra salvaje, primitiva? No, Benito, no. Yo no soy eso que tú dices. Pero... si lo fuera ¿qué? ¡Qué ¿Acaso una mujer ordinaria, sin cultura, bárbara, primitiva, no es también un ser humano? ¿Eh? Benito. ¿Dónde está tu cultura, tu sensibilidad, que te atrevas a herir la sensibilidad de los demás? Me regalaste una peluca rubia. Sabía que te gustaban las blancas rubias, pero no las negras rubias. «¿Para qué quiero yo una peluca rubia, Benito?». Todas las tardes te tengo que esperar en el balcón con la peluca rubia. Cada vez que hacemos chiquichiqui me ruegas, me ruegas, como el llanto de guayabito: «Mami, ponte la peluca». «¿Para qué, Benito?». «Para ver el contraste de tu piel negra con el oro de tu cabellera». ¡Abrete Sésamo...! Y la negra se convierte en Blancanieves. «¡Bienvenidos, estimados turistas! ¡Permítanos hacer que su estancia en el país sea lo más placentera! ¡Aquí, la negra rubia!» (Baila, canta El manisero) Sé que Blancanieves te enajenó. Lo sé porque tu madre me dijo que cuando chiquito tú tenías tremendo cráneo con Blancanieves, y que todos los años le pedías a los reyes una Blancanieves. Un año los reyes te complacieron. Llenaron tu catre de postalitas de Blancanieves. Tu hermana Sara te sorprendió un día besando a todas las postalistas donde aparecía Blancanieves. ¡Ves como yo sé de tu vida más de lo que imaginas? Como sé también que los reyes magos te trajeron un traje de Supermán. Pero tú nunca pudiste ser Supermán. Siempre te ponían a hacer de King Kong. Supermán siempre lo hizo Luisito, el hijo del bodeguero, que era blanco, de ojos azules y estudiaba en los Maristas. Un día te pintaron la boca de blanco, te pusieron un hueso entre las pasas y con tirachinas te hicieron correr por todo el placer. (Transición) Esta peluca rubia me tiene en un stress constante. Pareceré una mona oxigenada. «No, mami, no seas tan acomplejada. En los países desarrollados las mujeres no tienen a menos usar pelucas de distintos colores». «¿Las negras también, Benito?». «Por favor, Emelina, el negro es una ilusión óptica». «¿Cómo una ilusión óptica, Benito?». «Emelina, te estoy hablando en términos antropológicos y antropométricos. El negro es una ilusión óptica. No existe». «¿Qué no existimos? ¿A pesar de todo lo que hemos pasado? No jodas, Tíbor, no jodas. ¿Cómo coño te vas a venir a bajar con esa ahora? ¡Estás loco tú y el antropomierda ese! ¿Cómo carajo me vas a decir que el negro es una ilusión óptica, que no existe? ¿Entonces somos invisibles? ¿Tú y yo somos una ilusión óptica? Yo soy una ilusión óptica. Tú eres una ilusión óptica, y todos los negros somos una ilusión óptica. Es decir, que no existimos... ¿Quién carajo te metió esa piltrafa en la cabeza?». Desde que me dijiste que los negros somos una ilusión óptica me ha caído un trauma de madre. Sobre todo cuando hacemos chiquichiqui y la peluca rubia esa enredándoseme en el cuello con esa peste a plástico encima. ¡No puedo tener orgasmo! Te he mentido. Tú has sido el culpable, Benito, que en lo más sagrado, donde no es permitido mentir, te haya yo mentido como una vulgar prostituta. ¡Yo no soy frígida, Benito! (Transición) «Doctor, tengo una pelea de guayabitos en la cobija que no me deja resollar tranquila. Estoy quemá, ¿ver-

dad doctor? Nada más que pienso en la peluca rubia esa. La peino, me la vuelvo a poner y me la vuelvo a quitar. Unas veces me creo que soy Rafaela Carrá, otras veces uno de los tres mosqueteros y otra, la más de la veces, la Mona Chita de Tarzán. ¿Cree usted que así se puede vivir, en un constante stress? Y de verdad que ya tengo complejo, cuando lo veo venir me viene a la mente Tarzán y no puedo dejar de pensar que Tarzán se va a acostar conmigo. Chita. Y eso es zoofilia, doctor. ¿Es verdad que el hombre desciende de los monos? ¿Hipótesis? ¿Eso quiere decir que puede ser o no ser? Bueno, yo le digo hipótesis, esa que sí, que sí, porque cada vez que me pongo esa peluca me siento como una mona hipodérmica, una mona traumatizada, y me pongo a hacer gárgaras a secas. ¿Eso es normal, doctor? Ya yo me quemé, ¿verdad? Claro, como no hay ostiones. Si hubieran ostiones a la mona esa con peluca rubia la pondría en el cosmos, no, no, no. ¿Una mona en la estratósfera? ¿Y si le da por conquistar el espacio? ¿Ve, doctor, como me pelean los guayabitos en mi cobija? ¡Qué no me pongo más esa peluca de mierda! ¡Qué no me la pongo más!» (Transición) Buenas noches, Tíbor Galarraga. Tieso, tieso, pan con queso. ¡No te muevas...! ¿Sabes cuántos electroshock me dieron, Benito, por tu peluca de mierda esa? ¡Dios...! ¿Y me mataron los guayabitos de mi cabeza? No. Al contrario, se alborotaron más y más. ¿Y sabes por qué? Porque el problema eres tú y no yo. ¡El tarado eres tú y no yo! El que tiene que ir a un psiquiatra eres tú y no yo.

Prieta como el café  
y blanca como la leche  
habla sin tener lengua  
y camina sin tener pie

¡Adivina, adivinador! ¿De verdad que no lo sabes. Tíbor Galarraga? (Extrae una carta del bolsillo del saco) Es de tu puño y letra. Para hacer trampas y mezquindades, Tíbor, no se puede tener mala memoria. ¡No te rías, que no te rías, coño! ¿Tú crees que porque está en húngaro no sé lo que dice esta carta? Pues Enma, si (Extrae un papel de su seno. Lee)

«Mi imprescindible amor:

Aún sigo fuertemente ligado a esta mujer incapaz de comprender la más elemental de mis inquietudes. Si todavía no he roto el lazo que me une a ella es por no traumatizar a esa infeliz criatura que quiero sí, pero como se puede querer a una de las ardillitas de tus bosques. Ella me ama hasta la locura y hasta la locura sería capaz de convertirse en un guinapo humano...»

(Llora. Cantando)

Que seas feliz  
feliz, feliz

Es todo lo que pido  
en nuestra despedida.

No pudo ser  
después de haberte amado tanto... etc.  
(Oscuro)





foto: Montoto

**HECTOR QUINTERO (La Habana, 1942).** Dramaturgo, director artístico, actor, narrador de documentales y músico, es una de las principales figuras del teatro cubano actual. Sus obras han tenido una gran aceptación de público, al abordar temas y conflictos actuales de la vida cotidiana con una perspectiva trascendente. Maestro del humor y cultivador incansable del género musical, es autor de piezas como *Contigo pan y cebolla*, *El premio flaco*, *Mambrú se fue a la guerra*, *La última carta de la baraja*, así como de numerosas obras y versiones de teatro musical, las cuales él mismo ha llevado a la escena. *Sábado corto* fue publicada en *Tablas 3/86*. Actualmente trabaja en la Asociación de artes escénicas de la UNEAC y preside el Comité de teatro musical del Centro Cubano del ITI.



# DECLARACION DE PRINCIPIOS

PERSONAJE: EL JOVEN

*Una mesita sobre la que vemos una grabadora de cassettes. Al lado de un sillón y junto a este otra mesa sobre la que reposan una bota cañera o militar (una sola, no el par), un sombrero de guano, una libreta de abastecimiento, una botella de ron, una mochila o jaba y cualquier otro objeto que devenga símbolo de la vida cubana en la Revolución. El joven hace accionar la grabadora.*

EL JOVEN. Un, dos, tres, probando (*Escucha lo grabado, vuelve a colocar en punta el cassette y dice:*) Mamá: aprovecho la visita de Carmela para enviarte con ella este cassette y darte... tal vez un poco tarde, la explicación que no te pude dar antes. Cuando viniste a verme... ¿cuántos años hace ya?... Bueno, eso no es lo importante. Cuando viniste a verme yo estaba en crisis evidentemente. Pero no sólo por la muerte de Maritza, que me puso muy mal, claro, sino porque tu presencia me resultaba muy extraña, tan extraña que no podía hablarte, mamá. Yo estaba... tarado. Por mi linda mujer a quien perdí de la noche a la mañana y por ti. Por las dos. Para que me entiendas, hazte la idea de que la que estaba junto a mí era Maritza y no tú. Para mí tú estabas tan muerta como ella, mamá. ¿Y cómo puede reaccionar uno ante la presencia de un muerto que se te aparece con un televisor a colores y un sombrero de *cow boy*? Tal vez un espiritista podría darme la explicación. Yo todavía no se la he encontrado. Y es que alguien una vez me dijo que los que se iban era como si se hubieran muerto. Al principio no estuve de acuerdo. O no lo entendí. Después sí. Y es que se rompe todo: la comunicación, las aspiraciones, el modo de ver y de hacer la vida, todo. Por eso cuando volviste, después de tantos años, y mientras iba camino del aeropuerto, sentía la desagradable sensación de que iba a recibir un cadáver. Discúlpame, pero fue así. Pronto descubrí que estabas bien viva, en medio de aquel espectáculo lastimoso que eran tú y las demás. Casi todas gordas de tantas ropa que traían, una encima de la otra. Tres, cuatro, hasta cinco sombreros le conté a una en la cabeza. ¡Lógico, después de todo! Habían regresado a la cuna del surrealismo. ¿Quién les dijo a ustedes que en este país falta sombreros de *cow boy*, mamá? En todo caso de guano. ¿O es que ya se le olvidó el perro calor que hay aquí casi todo el año? Y por lo que veo también les hicieron creer que andábamos descalzos y con las ropitas que nos quedaron de los cincuenta. No, mamá, en los cincuenta se quedaron la mayoría de ustedes,

que han tenido que reconstruir «La Antigua Chiquita» y «La Esquina de Tejas». Te digo algo para que estés tranquila: a mí lo fundamental nunca me faltó, como a nadie aquí. Incluso tuve hasta... el afecto... que tú te llevaste en la maleta el día en que te fuiste y que yo necesitaba tanto. ¿Qué todo ha ido color de rosa? Claro que no. A veces, porque los enemigos han estado siempre al acecho y a veces porque ha dado la impresión de que se han colado todos aquí dentro. Te digo más: yo creo que entre nosotros nadie se ha salvado de recibir su pequeño o grande batacazo un momento dado. Pero, ¿qué ocurre? Los que esperamos aires mejores, somos los que aprendimos a tener confianza. Los que se van, como tú o como mi hermano, son los que no se dejaron construir la confianza. Y te aclaro algo para que no mal entiendas mis palabras. Yo pienso que cada cual tiene el derecho de decidir dónde quiere vivir y queirse del país no significa traicionar. Para mí traición es otra cosa. Es... hacer daño. Incluso, como se dice en cubano: hablar mierda. Y tú no has hecho nada de eso, así que no te estoy acusando. ¿Por qué te voy a culpar a estas alturas, si en definitiva a mí me ha ido mejor que a ti? Nosotros, por ejemplo, no tenemos que robarnos a Martí. Martí está aquí. Donde tiene que estar. Yo no siento gorrión cuando oigo a Barbarito. Y para los creyentes, ahí, en Santiago, tenemos a la auténtica Caridad del Cobre. Por eso, para tu paz interna, para tu conciencia, te aseguro que no te guardo rencor. Acerca de lo que me mandaste a preguntar con Carmela de los periquitos, te cuento que me deshice de todos y que ahora lo que tengo es un perro. Sato, pero muy lindo y cariñoso. Se llama Espuma. Y en cuanto a lo otro, por supuesto que me sigue gustando mucho el café con leche. Para ti y los otros, mis mejores saludos. Desde Cuba, tu hijo.

*(Apaga la grabadora y comienza a escucharse la introducción de «Como el arrullo de palma» en la interpretación de Beny Moré. Entretanto, el joven toma la jaba o mochila y dentro de ella introduce los objetos-símbolos que han permanecido en la mesa durante todo el monólogo y sale con ella de escena.)*

«Como el arrullo de palmas en la llanura, como el trinar del sinsonte en la espesura, como del río apacible oh el lírico rumor, como el azul de mi cielo así es mi amor».



LIBRETO LIBRETO LIBRETO 5

# MOLINOS DE VIENTO

RAFAEL GONZALEZ

# tablas

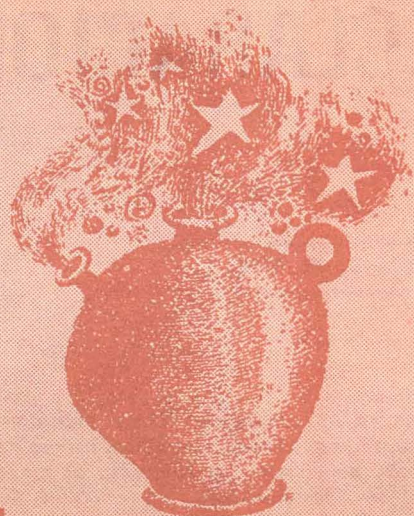
Libreto No. 14



## WEEKEND EN BAHIA

Autor: ALBERTO PEDRO

libreto libreto libreto No. 6

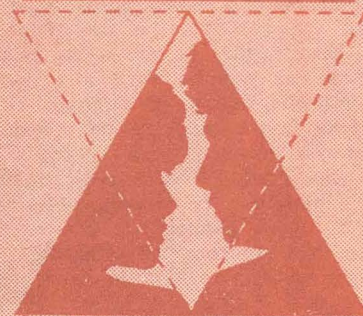


## EL PORRON MARAVILLOSO

Rogelio Castillo

# tablas

LIBRETO No. 18



A TIEMPO DE ESCAPAR  
de Yulky Cary

Lea en nuestro próximo libreto

# CONFRONTACION

de Nicolas Dorr



lores formales de sus piezas hacen de su obra una de las de mayor fuerza expresiva y perdurabilidad en nuestra escena.

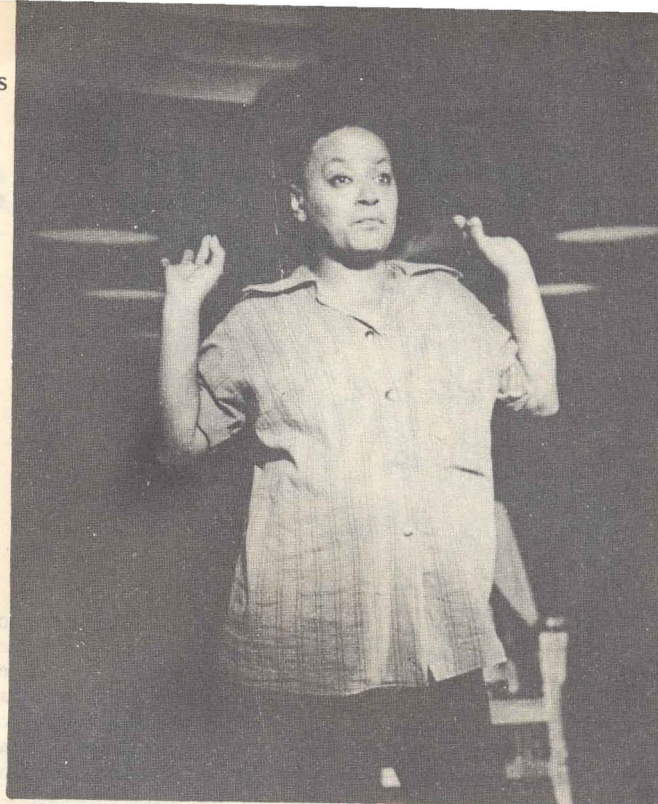
La maestría de Hernández en la concepción de personajes femeninos vuelve a probarse en este texto, que muestra, a través de la historia de la protagonista, el complejo fenómeno que se produce en un individuo al tratar de trasponer su identidad para asumir como propios patrones culturales foráneos. Porque si bien la línea argumental escogida se refiere al rompimiento de la pareja Emelina-Benito y pudiera pensarse que se alude como causa directa a un problema racial, la obra hay que interpretarla en un plano mucho más significativo, que recoge preocupaciones del autor en el plano de la afirmación de valores humanos.

Emelina Cundiamor no es, como pudiera pensarse, una víctima de prejuicios sociales y del machismo. Ella ha logrado una plena integración a la sociedad, demostrada simbólicamente en ese apartamento que ha ganado con su esfuerzo y sus méritos personales. Se ha realizado en un acto de entrega donde sacrificó incluso su realización personal y se ha sentido útil. No puede señalarse como causa de su conflicto simplemente la incomunicación de la pareja u otra razón de esta naturaleza, ni siquiera la existencia de otra mujer, porque las verdaderas razones de la transformación sustancial de Benito aluden a su menosprecio por los presupuestos esenciales que lo determinan como ser social; de ahí el proceso de desintegración que sufre su mundo, del cual Emelina, como punto de apoyo fundamental, recibe los mayores efectos de su crisis de identidad.

En la caracterización del personaje, el autor utiliza códigos populares referidos a la sintaxis, el sentido coloquial del diálogo y la paremia como recurso expresivo. A esto incorpora en la propuesta de dirección elementos gestuales que apoyan la esencia popular de la protagonista, lo cual, junto al empleo del humor, logra un juego que refuerza la intención de captar la tragicidad de una situación aparentemente cotidiana.

Con este monólogo, Eugenio Hernández Espinosa aporta una perspectiva analítica que enriquece anteriores aproximaciones sobre el tema, al ubicarlo en un marco referencial de gran contemporaneidad.

En las tres obras presentadas llama la atención el propósito común de penetrar, desde diferentes prismas, en el conjunto de pro-



● Trinidad Rolando en Emelina Cundiamor.

blemas que definen nuestro momento. La vocación de examinar su contexto hace de estos monólogos materiales que demandan una confrontación escénica inmediata, tal como ha ocurrido en la práctica. Sólo así es que han podido activar sus valores significantes e integrarse a nuestra creación dramática como elementos perdurables. Se prueba con ellos, además, la existencia de un público capaz de esgrimir juicios de apreciación válidos, emanados de su necesidad de contar con un espacio de representación que muestre las contradicciones sociales en su complejidad.

Quedan expuestas en estos textos preocupaciones referidas a la responsabilidad del individuo en su contexto, a partir de análisis críticos de una profundidad que sorprende por lo poco frecuente en nuestra dramaturgia más reciente.

Quizás un marco de expresión espontánea como el Festival del Monólogo haya propiciado el nacimiento de obras de esta naturaleza, lo cual demuestra el nexo vital que debe existir con la práctica escénica para lograr que la dramaturgia sea el vehículo de transformación que exige nuestro momento.

La utilidad de *Las penas saben nadar*, *Declaración de principios* y *Emelina Cundiamor* no queda en su estreno. Sirva su edición 41 en estas páginas para estimular el acercamiento a ellos de otros directores e intérpretes que también puede aportar una nueva mirada en su representación ●



# WOODY ALLEN: UN GAG INTIMO

Rosa Ileana Boudet

Su penúltima película *September* ha sorprendido y desilusionado a quienes reclamaban el Woody Allen de los *gags* y hacer reír en serio. En su lugar, se han encontrado con un intimista, circunscrito a una acción diluida, desdramatizada, en la que varios personajes conversan sobre sus quehaceres cotidianos en una casa de campo en Nueva Inglaterra. Se desentiende de la progresión, el climax, y por eso, con frecuencia se le compara con Chejov, autor admirado del cineasta, ya que esta cinta recuerda sus emociones frágiles, el subtexto y la serenidad de seres insatisfechos.

Allen, elevado con rapidez a la genialidad por sus películas (*Manhattan*, *Interiores*, *Annie Hall*, *Recuerdos*, *Zelig* y *Días de radio*, entre otras) es un autor teatral que cada vez tiene más éxito en muchos escenarios del mundo, no se sabe bien si por una crisis de la comicidad (entre los grandes nombres sólo aparece Darío Fo) o porque en el fondo sus obras y toda su estética se imbrican con la trayectoria del teatro del siglo XX.

Woody Allen decidió desde sus inicios ejercer el oficio de contradeír con un humor impertinente, ácido, corrosivo, que lo llevó en 1964 a interpretar él mismo los papeles que creaba para otros y a colaborar regularmente en la prensa, de la cual saldrían los textos que en *Como acabar de una vez por todas con la cultura* han sido muchas veces escenificados y donde arremete contra la filosofía pura, las biografías, el cine

de Bergman, los libros de recuerdos a lo Gertrude Stein, los mitos, el psicoanálisis y las novelas policíacas, no sin antes entrometerse con algunas revoluciones latinoamericanas al compás del «cielito lindo».

De una vez y por todas, este hombre de apariencia distraída, debilucho, quizás el último de los grandes cómicos, liquida las verdades sacrosantas.

Su primera obra, *No te bebas el agua* (1966), llevada a escena al año siguiente, no tiene nada que ver con la atmósfera de *Interiores* ni de la polémica *September*. Es una sátira que transcurre en una embajada de los Estados Unidos en un hipotético país comunista a donde son llevados los Hollander, un matrimonio acusado de espía por tomar fotos en zonas prohibidas. En ausencia del embajador, lo reemplaza su hijo Axel, un funcionario torpe y quizás uno de los ejemplares más incompetentes del servicio exterior norteamericano, causante de crisis diplomáticas en los momentos en los que el gobierno está a punto de firmar importantes convenios con un sultán. Es una pieza de línea argumental y peripecias que se acrecientan porque en la sede hace tiempo se refugia el padre Drobney (narrador) muy aficionado a la magia como el propio Allen.

En la obra todos están desequilibrados y reina el absurdo y el caos. La torpeza se reparte entre todos, los brutos del «país del Este», el pobre y miope Axel que por su falta de habilidad arrui-

na su carrera, así como el típico «turista» norteamericano simple, ingenuo, sincero, y fanático de la comida como alude el título.

No es una gran pieza, sino una creación de carpintería y oficio, en la tradición de la comedia, que hilvana los episodios con hilaridad. Está sí la huella Allen, el sello de un raro talento para divetir y la personalidad del autor diluida entre los personajes, algunos como el padre Drobney, que tiene en su pasión por la magia un antídoto contra la fe religiosa, como los pertenecientes a *Días de radio* encontraban en éste una mística, la oportunidad de relación y encuentro de una época perdida.

*Sueños de un seductor* (*Play it Sam again*) alude a aquella famosa frase de Bogart en *Casablanca* que ha recorrido el mundo. Y es que los famosos de Hollywood van a ser el telón de fondo de esta pieza que escribió para sí mismo y que luego, en versión para el cine, alcanzó éxito internacional. El tema del escritor cinéfilo, acosado por el mito Bogart, abandonado por su mujer y que busca ligar de nuevo, el ciclo clásico del «seducido y abandonado» tropieza esta vez con una dificultad: la obra está hecha a la medida de Allen, sus tics, su apariencia indefensa, su atoniamiento y sus fantasmas. El personaje carga, con una timidez enfermiza para amar y con el peso del mítico celuloide. El actor que la interpreta corre el riesgo de imitar al cómico.





Sin embargo, hay otra pieza (quizás no tan representada) que engarza a plenitud con la atmósfera de *September*. Es la tercera de sus obras: *La bombilla que flota*. En la nota de cubierta de la edición de Tusquets se afirma: «En cierto modo esta pieza puede parecer desconcertante dentro de la obra de Woody Allen quien nos tiene acostumbrados a un humor elaborado y sutil pero jamás tan amargo».

Se trata de un fragmento de la vida de una familia de la clase media de Brooklyn en 1945. La relación conyugal entre Enid y Max Pollack está deteriorada por la penuria que comparten y unas ansias de bienestar nunca alcanzadas. El apartamento respira «miseria y abandono». Max tiene un amante, Betty, con quien desea fugarse a cualquier parte del mundo. Enid busca compañía a su soledad pero fracasa. Max se refugia en el juego, el

sexo, el alcohol. En la cuarta escena aparece «la radio», en el cuarto los chicos oyen un popular serial. Pero mientras uno de los hermanos Steve, se concentra en el aparato, Paul requiere tranquilidad para sus trucos de prestidigitación. Enid, que había hecho miles de planes para su hijo genio, encuentra que éste se fuga de la escuela para visitar tiendas de magia, hasta que en medio de un lento transcurrir de acciones diarias,





● Woody Allen con Diane Keaton, una de sus actrices preferidas.

● Allen durante el rodaje de *September*.



discusiones violentas, llega el ansiado momento. Enid ha preparado la visita de un agente para contratar al futuro gran ilusionista, «el gran Pollack», autor del truco de «la bombilla que flota». Después de tragicómicos preparativos, ese día Paul se enferma, tartamudea y es incapaz de mostrar al público sus habilidades. Terminado el acto, el hijo huye a su encierro, Enid se enfrenta con la realidad amarga, grotesca y dramática de su existencia, descubre que el *manager* también es un fracasado y Paul vuelve a su celda de mágicas ilusiones. Como en el primer acto, «en la oscuridad brilla la luz de una bombilla».

El desarrollo de la acción es ajeno al humor y la carcajada; por el contrario, se trata de relaciones familiares, del amor traicionado, el afán de alcanzar a través de los hijos la realiza-



ción y el éxito. Y de nuevo un personaje un poco Allen, Paul, tartamudo y tímido pero profético porque en medio de la pobreza reinante y habitante de un mundo de artificio y magia, es —a pesar de su miedo escénico— el portador de una salida y de la poesía de la obra.

Si hay en la obra de Allen una pieza así (estrenada en 1981 por la Lincoln Center Theater Company) ¿por qué extrañarse de la atmósfera de *September*?

Y ahora vuelvo a Chejov. Siempre que estamos en presencia de historias incompletas, acciones no verbalizadas pero que aparecen como en el *iceberg*, descen-tración de la trama y fragmentación, aparece como una constante. Vivimos en medio de crudas y diluidas atmósferas chejovianas. Y aunque *La bombilla que flota* se emparenta con el teatro realista de un Miller u Odets, hay una clave de íntima relación con el autor de *El jardín de los cerezos*: la emoción y el sentimiento evocados a través de la poesía, que trascienden el narrativismo de la trama, la reticencia melancólica y la ilusión del cronista sentimental por encima del ilustrador de los procesos. Porque ya en los personajes de Chejov, como ha analizado la crítica actual, aparece un germen de la descomposición y la decadencia, precursor de la dramaturgia de la desintegración del siglo XX que creará esos seres escindidos, personalidades bifurcadas que han renunciado a conquistar la verdad.

El teatro de Allen, por su parte, es continuador de la sorpresiva risa y el *gag* de los maestros del cine mudo, pero también continuador de una corriente teatral que asimiló el legado chejoviano, como el Miller de *La muerte de un viajante*.

Y para 'los que se sorprenden de este intimista, recorran la atmósfera interna de *La bombilla que flota* en la que Woody-Paul encuentra en la magia un retiro espiritual contra la mentira ●

# MOSCU: REALIDAD Y ESPEJISMO

Eberto García Abreu

Perfectamente este trabajo pudiera ser la crónica sobre las aventuras de un grupo de teatristas cubanos en Moscú. Entre el 27 de febrero y el 9 de marzo, la directora María Elena Ortega, el director y dramaturgo José Milián, el actor Miguel Navarro y yo viajamos para participar en el Simposio Internacional «Stanislavski y el mundo en evolución», organizado por la Unión de Teatristas y el Centro Internacional Stanislavski en coordinación con el ITI. Además de las expectativas en relación con el evento, nuestro interés mayor se concentraba en la posibilidad de conocer de manera directa la imagen verdadera del teatro soviético actual, especialmente para Milián, Miguel y yo que descubríamos el frío y la amplitud de una ciudad hermosa y gris, donde extrañamos el café y, por supuesto, el sol.

Quizás pudiera ser ésta una crónica, pero entonces yo no sería exacto, pues no creo que a pesar de las largas jornadas de debate conjunto de nuestra «delegación», logre exponer con objetividad todas nuestras impresiones, tarea que, además, no me corresponde únicamente a mí. Si bien María Elena nos mostraba su asombro ante una realidad inmersa en un proceso de transformaciones sociales, incomprensibles a veces para el recién llegado a pesar de vivencias anteriores, aún más para quienes por primera vez visitábamos la URSS, la interrogante que

nos envolvía a todos se dirigía al encuentro de las imágenes que la escena moscovita nos ofrecería sobre las contingencias actuales.

Ante cada espectáculo las respuestas se hicieron más personales, en la misma medida que la confrontación entre aquella práctica teatral y la nuestra, a pesar de las especificidades de una y otra y de los límites de nuestro conocimiento de la escena soviética, se impuso como una necesidad ineludible y consecuente. De cierta forma se trataba, dadas nuestras circunstancias, de una vía diferente para valorar el teatro cubano desde una perspectiva poco habitual y sobre todo distante. De ahí que, como resultado de esta aproximación a otra práctica creadora y teniendo presente los puntos de comparación entre dos realidades tan distintas, se activaran los resortes superados de muchos de mis conceptos sobre nuestro teatro, fuentes de mis expectativas, abiertas a una nueva posibilidad de descubrimientos.

Sin embargo la confrontación fue parcial pues, ni en el Simposio, donde se analizó por parte de un numeroso grupo de creadores y teóricos la presencia de la obra de Stanislavski en el teatro contemporáneo, ni con la asistencia a varios espectáculos, logramos componer una visión totalizadora del panorama teatral que se desarrolla en Moscú. Su conocimiento y comprensión



demandan lógicamente condiciones que nosotros no tuvimos en esta ocasión.

No obstante, como en toda experiencia humana, vital para el desarrollo de los criterios particulares sobre el teatro, esta oportunidad me ofreció tres momentos definitorios en ese sentido: *Corazón de perro*, por el Teatro del Joven Espectador; *Mañana fue la guerra*, por el Teatro Maiacovski y *El jardín de los cerezos*, dirigido por Peter Brook con la Academia de Música de Brooklyn, en esos momentos de gira por la URSS.

### BULGAKOV REVIVIDO

El acontecer actual encuentra en la escena soviética reflejo directo en la presencia reiterada de un creador por mucho tiempo «olvidado»: Mijail Bulgakov. Las versiones de sus obras parecen estar de moda, de ahí que surjan con frecuencia en cartelera obras de este autor representadas por varios teatros; desde el antológico montaje de *El Maestro* y *Margarita* de Liubimov con el Taganka, hasta la puesta del *El apartamento de Zoya*, en el Teatro Vajtangov, las dos versiones de *Corazón de perro*, en el Teatro del Joven Espectador y el Teatro Stanislavski, por mencionar algunos ejemplos.

Las principales problemáticas que hoy afectan la vida del hombre soviético, muchas de las cuales son el resultado de un proceso histórico claramente definido, hallan un ámbito propicio en las formulaciones metafóricas y críticas propuestas por Bulgakov desde los años veinte. Más allá del reconocimiento oportuno a un valor de la cultura universal opacado en los últimos tiempos, el regreso de Bulgakov a los escenarios de Moscú, constituye en muchas ocasiones otra vía de reflexión sobre la vida nacional en los diferentes órdenes. Pero no sólo por sus planteamientos conceptuales y temáticos, sus obras son motivo de atención, sino por las riquezas y exigencias que plantean desde el punto de vista de su realización teatral; aspecto este donde confluyen los presupuestos esenciales del arte revolucionario, es decir, de van-

guardia: inscribirse profundamente en su realidad para cuestionarla con seriedad y exactitud, abriendo a partir de ahí una perspectiva de salida y futuro al problema objeto de valoración aún cuando las verdaderas respuestas rebasen el espacio y las posibilidades del teatro. Y como es natural, semejante compromiso artístico y social supone el riesgo de «pisar un sitio por primera vez».

Bulgakov habló a sus contemporáneos y a los nuestros de problemas comunes y lo hizo *inventando* su propio lenguaje, correspondiente con su visión del mundo, con la naturaleza de los problemas sociales y humanos que convertía en materia teatral. A pesar del tiempo transcurrido, o quizás debido a él, Bulgakov sigue siendo un reto de excesiva contemporaneidad, cuyas claves más trascendentales pueden escapar tras un acercamiento periférico y apresurado a la vastedad de su universo poético.

La necesidad apremiante del razonamiento directo sobre la actualidad social en la URSS deviene factor decisivo en la selección de las piezas de Bulgakov. El Teatro del Joven Espectador asume *Corazón de perro*, bajo la dirección de Guenrieta Yanovskaya sobre la adaptación dramática de la novela realiza-

da por Alexander Chervinski, tomando como punto de partida el presupuesto referido.

Tras las angustias de un eminente científico —el Dr Preobrazhenski— quien durante los primeros años de la Revolución realiza un significativo experimento: transformar un perro vagabundo en un ser humano, se revelan agudos señalamientos sobre el oportunismo, el abuso de poder, la ingratitud, el compromiso profesional y ético del individuo con la sociedad, la necesidad de la libertad creadora, de expresión y de búsqueda de la verdad tanto en la ciencia como en el comportamiento del hombre en la vida cotidiana, así como la valoración de la responsabilidad que cada uno contrae ante las decisiones y los actos personales.

Escrita en 1925 y publicada en 1987, la novela original encuentra en su adaptación para la escena un espacio fértil para la recreación del ambiente alucinante que es característico de este autor y para el planteo de un conflicto en esencia multidimensional: las contradicciones que debe resolver el prestigioso investigador para desarrollar sus proyectos, tanto en el orden personal y humano, como frente a la burocracia científica, política y en especial frente a

● *Corazón de perro* en el montaje del Teatro del Joven Espectador.





los oportunistas y las incomprendiones de muchos de sus contemporáneos, entre ellos colegas, amigos y un grupo de Konsomoles que de buena fe se integran a la Revolución, documentados en manuales y consignas que los alejan de la verdadera acción transformadora.

En otro plano ideológico la obra centra su atención en dos concepciones divergentes sobre el mundo, en última instancia llamadas a una integración en virtud del surgimiento de una conciencia social correspondiente a un nuevo ordenamiento de la vida.

La puesta amplía progresivamente el espectro de sus cuestionamientos en tanto las inquietudes del Dr Preobrazhenski resultan el punto inicial de una mirada que abarcará las principales contingencias de una época marcada por la rigidez y la desconfianza en el hombre —entre otros elementos— y donde la falta de responsabilidad y convicciones propias conducen a la mentira y la vulnerabilidad de los principios elementales de la conducta humana. Sobre esa base ideológica descansa la analogía que la directora refiere a los espectadores.

A la multidimensionalidad del conflicto dramático se corresponden los diversos planos narrativos y visuales que componen la imagen escénica de *Corazón de perro*. El espacio de la representación está concebido para ubicar al espectador «realistamente» en el gabinete y la residencia del Doctor, lo cual se logra con el uso de algunos muebles y elementos de utilería. Al fondo del escenario, se aprecia un majestuoso templo egipcio, que constituye el ámbito donde se mueven los personajes de *Aida*, la famosa ópera de Verdi. Entre uno y otro espacio no existen límites precisos. Intercéptan durante la representación como dos realidades independientes que sólo confluyen en la mente del Doctor, pero que acentúan en su relación el aliento metafórico, irreal e incluso intemporal del planteamiento dramático. A todo ello se integra una efectiva nieve negra que por momento cae sobre la escena cubriendo a estos personajes que

se muestran desde el inicio aullando desesperadamente por sus miserias o quizás por sus sueños insatisfechos. En medio de todos, Sharik-Sharikov, el perro transformado en hombre por la gracia de la ciencia, se revela como la antítesis de los valores de su transformador y de cierta forma del modelo de conducta planteado como un ideal evidentemente utópico, al menos en ese momento.

Ante ese personaje que se ofrece primero dócil y entrañable, para luego convertirse en un hombre déspota y repulsivo, rememoré la historia de Segismundo, sólo que Bulgakov-Chervinski-Yanovskaya, nos enfrentan a una realidad más cercana en el orden vivencial: la aterradora tragicidad de este personaje que ha de volver a su estado natural sin ninguna otra opción y dejando ante nosotros la incertidumbre sobre nuestros propios actos. Desde un universo que a veces nos resulta absolutamente irreal, onírico, nos llega otra vez el reclamo a la introspección autovalorativa, compulsados aquí por la fábula a través de la cual avanzamos otro trecho de nuestro camino y además por la violencia y el desgarramiento, por la verosimilitud y la fuerza de Alexander Vdovin (Sharik-Sharikov), un actor de condiciones extraordinarias, respaldado por un conjunto armónico de intérpretes.

#### UNA VUELTA AL REALISMO

Dentro de esta misma línea de inquietudes temáticas y conceptuales, que pretenden subrayar el carácter abierto, amplio y comprometido en la defensa de toda verdad humana consecuente con los ideales más elevados del hombre, la defensa de una verdad común a muchos seres pero amenazada por las dudas, los temores infundados, el acomodamiento y la rutina de muchos funcionarios y sobre todo por las secuelas del dogmatismo y las posiciones sectarias que suelen manifestarse en todo proceso de cambios sociales; en medio de este espectro temático se ubica también el conflicto central de *Mañana fue la guerra* una pieza de Boris Vasiliev, versión de la novela homónima estrenada en el Teatro Maiacovski por A.A. Goncharov el 28 de diciembre de 1985.

Si en *Corazón de perro* estaba presente un fastuoso despliegue técnico en función de una imagen metafórica y «teatral», en *Mañana fue la guerra* encontré una concepción escénica eminentemente realista y auténticas razones para la emoción. Desconocedor del idioma y ante un espectáculo cuyo canal comunicativo principal es la palabra, el lector debe imaginar cuántas ideas y consideraciones sutiles escapan de mi visión general sobre la obra. No obstante, la fábula de este drama, en un plano personal, me resultó siempre muy cercana, muy íntima. Esa fue mi única carta de entrada frente a la puesta en escena.

La fotografía de un grupo escolar que en los años cuarenta cursaba el noveno grado, se anima mediante el recuerdo y la evocación de uno de los miembros del colectivo. Con una estructura dramática similar en algunos momentos a *Morir del cuento*, la «novela para representar» de Abelardo Estorino (ver *Tablas 1/84*), la pieza transita del relato a la ficción, del presente al pasado, en un constante juego retrospectivo mediante el cual nos revela las tensiones de la vida en esos años difíciles para la URSS, y en particular, como un punto medular las causas que llevaron al suicidio de Bika Liuberechkaya, alumna del grupo e hija de un importante funcionario estatal acusado injustamente y al final considerado inocente, cuando la muerte de su hija era un hecho consumado.

La lucha por la afirmación desesperada de los nuevos ideales y el ejercicio de una fe que por su apasionamiento —y a veces por ignorancia e inseguridad— subestima y lacera la vida del hombre, en tanto descuida las particularidades de cada individuo, además de constituir el tema de mayor peso dentro de la obra, es el punto de confluencia que consolida la presencia de esta parábola histórica sobre la actualidad soviética. Es una mirada al pasado, no para evadir las complejidades del presente. Todo lo contrario. Es afrontar el riesgo de penetrar en las urgencias de la vida contemporánea con una perspectiva integral, 47



histórica. Se trata, por tanto, de rebasar la superficie en la búsqueda de la certezas que hoy parecen más tangibles, e ir a un recuento con las fuentes y los hechos modeladores de la conducta a lo largo de los últimos años. La paradoja temporal que el título encierra resulta la señal de alarma más poderosa que puede encontrar sobre la escena moscovita durante mi viaje. La verdadera *guerra* siempre puede ser mañana. Los errores cometidos hallarán su verdadera dimensión, no sólo en el momento en que ocurren, sino también e imprevisiblemente en cualquier otra oportunidad futura.

Por eso cuando los actores narran las acciones de sus personajes y luego, de manera imperceptible, se trasladan en el tiempo para reeditar los sucesos de la fábula, de la historia, la incuestionable gravedad de los hechos se nos viene encima como una carga difícil pero en modo alguno desechable, pues en realidad, los problemas que la obra refleja, encubiertos ahora con otros ropajes y en medio de circunstancias diferentes, se mantienen aún como actitudes subyacentes, como posibles evidencias. De ahí que este espectáculo —entre otras razones— conserve su vitalidad y sea en efecto una de las propuestas más impresionantes del panorama teatral en Moscú actualmente. Ello se explica no sólo por los valores indiscutibles de la puesta desde el punto de vista escénico, donde destaca especialmente un colectivo de actores coherentemente integrados a partir de una exhaustiva limpieza e individualización en el tratamiento de los caracteres, sino también por la estrecha relación existente entre una sólida estructura conceptual y la elaboración de un texto espectacular que sitúa en primer plano la vigencia de un problema absolutamente contemporáneo.

A pesar de las diferencias estilísticas entre estos dos espectáculos, *Corazón de perro* y *Mañana fue la guerra*, pueden ubicarse dentro de una línea de teatralidad realista tradicional. Los recursos y sistemas expresivos fundamentales de la representación reafirman determinadas convenciones: disposición frontal entre

escena y platea, desarrollo de un discurso escénico que descansa en el plano verbal y el trabajo del intérprete ajustado a moldes figurativos (realistas).

Lo más significativo en ambas propuestas no estaba, a mi modo de ver, en el *cómo se dice*, no obstante la calidad, la extraña belleza y la nitidez de las puestas, sino en el *qué* y el *por qué*, le razón de ser de las obras en sí mismas y además de la existencia de este lenguaje teatral, fuente de una auténtica comunicación y motivo para una verdadera entrega tanto de los artistas como de los espectadores.

### ¿REALISMO VS VANGUARDIA?

En la lucha por la modernidad y siguiendo los rumbos que la evolución del arte —específicamente el teatro— nos ha planteado a todos, confieso una vez más mis discrepancias con esas expresiones escénicas, a menudo herederas epigonales del realismo o de sus variaciones menos afortunadas, en las cuales no es posible encontrar una metáfora que incite a la trascendencia de una visión fenoménica y adoptada de la vida cotidiana. Desde los simbolistas el teatro trató y aún hoy trata de apropiarse de una imagen cada vez más realista, lo que supone la búsqueda de un tejido metafórico siempre más amplio y complejo, al reflejar al hombre, su contexto y sus visiones. Portadores de una tradición secular en el XIX, Ibsen, Zola, Antoine, Maeterlinck, Lugné Poe y más tarde Artaud, inmersos también en la batalla por la modernización, por el encuentro de «respuestas originales», nos abrieron las puertas de la escena a otras zonas del universo humano pálidamente exploradas con anterioridad. Desde entonces hemos asistido a un continuo viaje entre representaciones realistas y una amplísima diversidad de representaciones no realistas, en muchas oportunidades consideradas como expresiones antagónicas, cuando se tratan en última instancia de una unidad dialéctica. De ahí también el continuo bregar entre el verbo y el gesto, entre el mundo exterior y el interior, entre el conciente y el subconciente, entre materialidad física y

metafísica de la escena, entre ritualidad y reproducción.

En medio de esta génesis permanente, de este alumbramiento que a pesar de sus *crisis* reiteradas nos alimenta las expectativas y los ideales sobre el teatro, la contraposición *realismo vs vanguardia* cada vez es más débil, o para ser más justo, se carga de nuevos significados en tanto estos conceptos han encontrado nuevos contenidos, al punto de ser considerados, como señala José Monleón, que «en el fondo, la vanguardia es sólo la última y más aguda formulación del realismo».<sup>1</sup>

Esta reflexión adquiere su verdadero sentido para mí al meditar —aunque sea apresuradamente ahora— sobre las inquietudes y los elementos estilísticos que definen la caracterización de nuestra práctica teatral en el presente. Ante circunstancias obviamente comprensibles, motivo de análisis sistemático entre nosotros, las propuestas de acento extraverbal han sido consideradas preferentemente como proposiciones de vanguardia ante un teatro falsamente realista y aquejado de pereza creativa generalmente. Si bien ello responde a una parte de la verdad, el centro del problema no está precisamente ahí. En esencia el aspecto vertebrador de tal situación deviene la calidad artística, lo que implica decir otra vez, profundidad en los planteamientos, rigor, capacidad de riesgo y compromiso con la creación, con el teatro.

Como muchos, yo también he asociado la vanguardia, lo moderno, en reiteradas ocasiones, con proyectos escénicos menos «realistas». Así ha ocurrido por convenciones históricamente precisas, que a la luz de la confrontación presente, también se transforman. Estas notas, saturadas de interrogantes, no pueden mostrar afirmaciones, sino la evidencia de ese proceso de abordaje de nuevos puntos de vista. Conociendo que las comparaciones nunca resultan del todo felices y teniendo en cuenta que estas ideas sólo son el dibujo esquemático de las complejidades de un fenómeno muy rico en su esencia, lo más importante es compartir estos cuestionamientos.

<sup>1</sup> Monleón, José: "Vanguardia teatral. Debates Madrid-Buenos Aires" en revista *Primer acto*, Separata No. 225. Sep 1988. p. 10.



tos. Como quiera que sea, se trata de la lógica y necesaria evolución de conceptos teóricamente muy bien definidos, pero carentes de la revalorización justa a partir del acercamiento a un contexto no conocido.

En ese sentido, y como parte de mis utopías sobre el teatro, debo expresar que el hecho de participar en una experiencia teatral problematizadora y vital, más allá de estilos y lenguajes, es lo que define para mí el carácter de vanguardia de una propuesta. Necesito reconocirme dentro de un proceso que pone a prueba mis convenciones ante el teatro y la realidad, a partir del descubrimiento de verdaderas tensiones entre la representación y mi *imaginario* personal, se trata de participar en un acto de trascendencia y no de reproducción mimética y simplificadora.

Pero estas ideas se han definido sobre la base de múltiples confrontaciones prácticas y sobre todo de teorías de diversos creadores del teatro contemporáneo. Entre ellos, Peter Brook, representante de una postura renovada e integradora en el orden creativo, se me ha mostrado como uno de los pilares fundamentales de la vanguardia teatral. *Marat Sade, US, La conferencia de los pájaros*, su trabajo sistemático sobre la obra de Shakespeare, y el montaje de *Mahabharata*, junto a *El espacio vacío* y otros artículos, sustentan una trayectoria artística reconocida como una de las definitivas en el espectro del teatro universal en estos años. Esa misma trayectoria, como otras conocidas sólo por referencias parciales, resultaba para mí una leyenda viva, una expresión mítica, que ansiaba conocer desde mucho tiempo atrás. La oportunidad inolvidable se me ofreció en Moscú.

#### BROOK: DESPEDIDA Y APERTURA

*El cerezal*, versión de la pieza que Antón Chejov legara al acervo cultural de la humanidad, se presentaba como ensayos generales en La Nueva Escena del Teatro Taganka, una maravillosa sala totalmente abarrotada de público. Coincidiendo con la

presentación de Brook, el Teatro de Arte de Moscú ofrecía la misma obra en uno de sus montajes más tradicionales. Con un profundo respeto al texto dramático y al plano verbal como elemento común entre ambas, la metáfora y el sentido del espectáculo es totalmente distinto entre una y otra puestas en escena,

*El jardín de los cerezos* del Teatro de Arte de Moscú, dirigido por C.B. Danchenko, intenta revivir el mundo de los personajes de Chejov, revelar el sustrato poético que el autor oculta a una primera mirada. Es este un espectáculo realista, de atmósferas, emociones contenidas, de imágenes pausadas y largos silencios, de composiciones figurativas que al conjuro de la acción —reafirmando su condición teatral— se ponen en movimiento ante la mirada detenida de los espectadores. De la escena emana entonces la imagen de una vida patinada por el tiempo que no logra, a pesar del oficio y la exactitud, satisfacer la nostalgia y la necesidad de evocación.

El espectáculo de la Academia de Brooklyn obedece a otras motivaciones. La escena, en toda su inmensidad, está virtualmente vacía. Un armario y dos sillones cubiertos por forros blancos, como los muebles preparados ante la posibilidad de un viaje o de una mudada. Sobre el suelo alfombras enormes, algunas a medio recoger, que cubren toda la superficie hasta el fondo donde se levanta una gigantesca pared de ladrillos descubiertos, en la cual se abren cuatro ventanas en el piso supe-

● *El jardín de los cerezos*, puesta en escena de Peter Brook.

rior y otras tres junto a una puerta en el inferior. No recuerdo ningún otro elemento salvo la utilería mínima e indispensable que, como el vestuario, responde a un concepto epocal. Se trata también de una representación realista, pero despojada ya de falsos accesorios que sustenten el esbozo de una ilusión figurativa *convencional*, se dirige a la teatralización de un discurso «esencial», limpio de resortes pseudoemocivos y banales.

Aún con las luces de la sala encendidas, la figura diminuta y espléndida de Peter Brook, atraviesa la escena, ese espacio que él ha formulado junto a su equipo de trabajo, para alertarnos modestamente que no se trata de una representación oficial, sino de un «ensayo»; no era por tanto responsable de cualquier accidente por parte de los actores. Después ocupó su sitio en la platea.

Evidentemente no podía ser ésta una *representación oficial*, un suceso cultural cualquiera. Desde el inicio sentí la impresión de estar en un lugar donde se espera la noticia de un alumbramiento. Tanto actores como espectadores nos encontrábamos con las expectativas de descubrir aquella noche —quizás por primera vez— el misterio del teatro. Para confirmar esas tensiones subjetivas, sin apelar a ningún recurso ilusorio, los actores se mantenían todo el tiempo en los laterales sin protegerse de la vista del público. Su atención se dirigía al centro de la escena, espacio donde sus personajes tomaban una auténtica sustantividad. ¿Qué estaba ocurriendo?. A la salida





del teatro sólo recuerdo mi largo silencio como respuesta.

Nunca pensé que Peter Brook quisiera mostrar con este espectáculo, estrenado a comienzo de los ochenta, su capacidad y oficio para penetrar e ilustrar en escena el mundo de Chejov. A partir de un dinámico sentido del ritmo, resalta desde el primer momento un interés manifiesto por el estudio del acto teatral como una realidad autónoma, tomando como eje central el desempeño de los actores. La contradicción que se me impuso entonces fue tratar de entender las claves «ocultas» de la puesta o vivir intensamente las imágenes y el acontecimiento mismo en toda sus potencialidades sugestivas. No me di cuenta que abandoné en algún momento el camino de la percepción crítica y racional, para dejarme llevar por la necesidad de compartir una experiencia, profundamente humana, sin preocuparme por sus límites.

La pugna entre un mundo de vida en su grado más alto de senectud y la presencia de una

nueva opción más dinámica y por tanto vital, que resume el planteo ideotemático central en la obra de Chejov, sirve a Peter Brook para investigar minuciosamente sobre una visión de la realidad y su expresión artística. Por eso atraviesa la escena para contarnos otra historia, ésta que evidencia nuevamente sus incertidumbres sobre la poesía del teatro. Con la esperanza de un próximo encuentro con el TEATRO, nunca definitivo, el director inglés gira por el mundo con una tropa que intenta devolver desde la escena la imagen y las problemáticas esenciales de su comportamiento ante el arte y la vida, pero mirando hacia atrás, reordenando los pasos generadores de su propia trayectoria para entender el por qué de las rupturas y los nexos, para reconocer identidades a veces superpuestas y finalmente desarticuladas.

Después de la función, en medio de mi silencio inhabitual, María Elena me dió la luz: «Es como si la compañía hiciera este espectáculo para despedirse de un estilo, de una manera de hacer el teatro». En efecto, cuando los personajes han abandonado la

casa, en uno de los pasillos laterales, tras una puerta que constituye la pared izquierda de la sala y que se cierra abruptamente; los actores se deshacen de la indumentaria «teatral» y nos dejan solos frente a la escena donde el viejo Firs muere silenciosamente. Es entonces cuando me reconocí apresado paradójicamente en un estado de ilusión casi hipnótico, un estado contra el cual se manifestó la representación durante todo el tiempo hasta esa muerte final del viejo testigo del tiempo. Después la despedida, como casi todas, desconcertante.

Pero *El cerezal*, es además la evidencia de un acto de decantación y apertura hacia una imagen renovada del realismo. Se descubre como la defensa del acontecimiento teatral erigido sobre la austeridad y el rigor, sobre la precisión y el ensueño que reafirman las solidez de un espacio ideal para el encuentro trascendente entre el actor y el espectador, entre la ficción teatral y la realidad.

Si me hubiera preocupado porque estas notas fueran la crónica deseada, seguramente no estarían signadas por la fidelidad a las experiencias de este viaje. Ahora quizás deberían cerrar las conclusiones, pero verdaderamente no existen. Dispersas en estas páginas están mis dudas y recuerdos de una jornadas sumamente intensas, donde María Elena, Milián, Miguel y yo no sólo logramos conocernos un poco más, confrontar nuestros imaginarios personales, sino donde tuvimos otra vez la extraña posibilidad de descubrir el teatro. No sé si a ellos la escena en Moscú les reveló determinadas respuestas. Por mi parte, arribé a nuevas incógnitas y logré desbaratar ciertos prejuicios sobre nuestra propia obra. Por supuesto que esta breve confrontación se ha sumado a otros momentos que me llevan a apostar de nuevo en favor del teatro, más allá de las estériles discusiones entre estilos y tendencias, entre vanguardias y retaguardias, las cuales no hacen más que eludir el verdadero elemento necesario y vital: el riesgo de participar plenamente en el acto creador ●

● El jardín de los cerezos.





# SENSACIONES Y RECUERDOS DE UN JARDIN

María Elena Ortega

Después de un entrenamiento difícil, donde lo realizado va quedando como experiencia y recuerdo, y lo nuevo se convierte en riesgo; cuando el riesgo es compartido por un pequeño grupo de actores que creen en quien propone el riesgo y quien propone el riesgo cree en la necesidad de expresarse así, cree en los «viajeros del tiempo», cree en la intuición, en el estudio y en un hada madrina que tiene posada en las pestañas, y el difícil entrenamiento se convierte en un acto de entrega a uno mismo y al teatro, independientemente de sus resultados, comprendí mejor por qué el portazo final en la puesta de Peter Brook de El jardín de los cerezos me llevó a emitir casi un grito y a prorrumpir en llanto.

Esto no es una crítica, ni siquiera un comentario sobre El jardín de los cerezos, de Antón Chéjov, dirigida por Peter Brook. Responde más bien a una sensación, a un estado y a la necesidad de transmitirlo en su inmediatez. Fue en Moscú hace unas semanas, donde me encontraba participando en el Seminario Internacional sobre Stanislavski organizado por el ITL, y cayó en mis manos una invitación para ver un ensayo del montaje de Brook con la Academia Musical de Brooklyn, en el Teatro Taganka.

Al llegar al teatro uno ve un escenario abierto con algunos aforos evidentes; una pared de ladrillos rojos al fondo, con seis ventanas cerradas y una puerta como las de las viejas casonas —la pared es en realidad escenografía y no la propia del teatro, aunque tiene tubos y cables de electricidad para imitarla—; dos alfombras enormes cubren el escenario medio enroscadas, como para quitarlas; dos butacones de estilo situados en el centro de la escena, como si estuvieran allí por haber sido movidos de su sitio original y esperaran ser colocados de nuevo. La pared lateral izquierda de los espectadores es de espejos pero está tapada con un trapo negro; el lado derecho es una gran puerta de corredera que permanece entreabierta y por la cual llegan Liuba Andreevna y su familia. De pronto, el jardín que deben vender es situado en el área de los espectadores y el hacha que tala los árboles está ahí, cerca, muy cerca de nosotros, alertándonos, dándonos la sensación de lo que puede sentir el árbol en ese momento, de querer hundir sus raíces aún más en la tierra, como me adhería yo aún más a mi luneta.

Esa familia que llega a su casa para venderla era también un grupo de actores que llegaban a su antiguo teatro para dedicarle esa última función, la función que daba la despedida a una forma, a un estilo de hacer que supone una gran maestría pero que ya no les satisface.

Los actores-personajes cambian la utilería, corren los muebles a la vista de todos, con respeto, con amor, como en un ritual, como cuando al cabo del tiempo termina una obra y los actores ven desmontar el espacio creado para con gran esfuerzo comenzar a crear uno nuevo. Las luces componen atmósferas donde siendo de día podía ser noche, donde había de pronto una brillantez de sol y al compás de los latidos del corazón entraban y salían como sensaciones.

Firs, el viejo servidor, se ha convertido en el observador abnegado, actor fiel a la tradición, con la fe en la renovación pero sin fuerzas para romper y emprender un nuevo camino en el arte.

Cuando aquella «familia de actores» decide vender-marcharse de aquel teatro-jardín se despiden y dan un fuerte y estremecedor portazo, se produce el silencio y la sensación de soledad, de estar encerrados en un teatro vacío. Pero de pronto aparece Firs, que decidió quedarse y se sienta en ese butacón-tumba para morir satisfecho de lo que hizo en el arte, y en su mirada está la fe en que la renovación es la vida del teatro.

Por eso, el aplauso era mi llanto y con ellos me despedía también yo, miembro de esa «familia» que se lleva del jardín de los cerezos sensaciones, recuerdos y experiencias. ●



# VIAJE AL TEATRO CHECOSLOVACO

Luis Brunet



● Los gitanos se van al cielo

Visitar Checoslovaquia para participar en una reunión de representantes de Uniones Teatrales de países socialistas es una grata responsabilidad que me tocó asumir con la actriz Fela Jar a fines del pasado año. Tener la posibilidad, al terminar el evento, de apreciar una muestra panorámica de lo mejor de su quehacer escénico —cuidadosamente organizada por nuestros homólogos checos y eslovacos— es una experiencia de la cual quiero compartir algunas impresiones.

Praga cuenta en la actualidad —y espero no me traicionen las notas casi ilegibles que tomé de mi conversación con el Dr. Jiri Matejicek, Secretario de la Unión de artistas dramáticos checoslovacos— con unas trece empresas o complejos teatrales establecidos y veinticinco grupos más, no institucionalizados, que funcionan en casas de cultura y otros lugares propicios para un público, mayoritariamente juvenil, que se interesa por el tono más bien experimental que caracteriza sus propuestas.

«Si la década de los años setenta se caracterizó por un interés notable en el desarrollo del lenguaje expresivo —dice nuestro anfitrión— al cual dieron un gran aporte los grupos de búsqueda; hoy, la generación que creció en

dichos colectivos, ya integrada a los grandes teatros de repertorio, comienza a influenciar en los mismos tanto por lo que en ellos se hace, como por la forma en que tratan de comunicarse con el público.»



● Cecilia Valdés.

«Todo este desarrollo —continúa Matejicek— tiene un aspecto débil: la falta de textos dramáticos de contenido actual. Tenemos pocos dramaturgos. Lo que tiene verdadera popularidad, entre nosotros, es la realización de adaptaciones de novelas y otras expresiones de la narrativa, con lo que se resuelve la creación de actualidad. Este es un problema grave.»

«Otra cuestión a definir —continúa— es el estilo de actuación, ya que existe en el trabajo de los actores una influencia muy fuerte del cine y la televisión. El teatro requiere una interpretación más elaborada. Este problema es notable sobre todo entre los actores jóvenes. No se debe olvidar que, aunque se trate de una expresión realista, el teatro siempre exige sus convenciones. Nosotros decimos que la televisión y el cine hacen daño al actor, en tanto los llevan a un estilo muy naturalista.»

«Con relación a las experiencias de Grotowski y Barba puedo decirle que, desafortunadamente, no existe un taller de este tipo en nuestro país. Hay algo de influencia en Brno, o más bien una coincidencia con las experiencias de Barba, con quien se mantienen buenos contactos.»



## UNA MAGICA LINTERNA

En la Sala de Congresos del Palacio de la Cultura, —que por sus dimensiones recuerda a nuestro Teatro Carlos Marx, si bien las supera— ante un público en gran parte joven que desdeña la etiqueta del traje, propia de otros teatros praguenses, se presenta la mundialmente famosa Linterna Mágica con su último espectáculo: *Ulises*.

Se trata de una obra plena de efectos plásticos, que recrea incidencias de *La Odisea* de Homero en la cual los actores-bailarines o los bailarines-actores sintetizan momentos determinantes de la leyenda del personaje griego. Se apoyan para ello en una banda sonora realmente impresionante, en una serie de diapositivas y fragmentos de películas y en un minucioso diseño de luces.

Tengo la convicción de que si bien esta representación —inscrita en una línea de expresión predominantemente plástica— deviene una fiesta para los sentidos, termina al fin y al cabo por devorar, dado el número y calidad de tantos efectos, a sus propios intérpretes. El público, sin embargo, se entrega y disfruta.

### ¿LOS GITANOS VAN AL CIELO?

También en esta temporada el Teatro Musical de Karlin es otro foco de incuestionable interés. Su repertorio incluye, entre otros títulos significativos: *My fair lady*, *Sangre polonesa*, *La viuda alegre* y *Los gitanos van al cielo*, obra que pudimos presenciar.

Se trata de una producción musical que no podría definirse ni como ópera, ni como comedia musical, ni quizá tampoco como opereta. Tal vez podría dar una idea de lo que realmente es, si se la compara con la versión realizada por Jesús Gregorio de *La Verdadera historia de Pedro Navaja*. Es decir, una puesta de intención dramática con partes cantadas y bailadas, basada en la cinta del mismo nombre que, inspirada en un relato de Máximo Gorki, realizó el cine soviético hace algunos años.

Aunque es un trabajo de eficacia profesional, no llega a convertirse en un gran espectáculo. Y si para ser justos hemos de afirmar que tampoco lo pretende, uno no puede dejar de preguntarse si, en justicia, estos gitanos alcanzarían el cielo.

### CAMINO DE CINOHERNY CLUB.

Después de salir del metro en la Estación Muzeum, bajar dos o tres cuadras por la Avenida Wenceslao y doblar a la izquierda, le espera —unos 40 metros más allá— el Cinoherny Club, una pequeña sede teatral de Praga que no puede faltar en la hoja de ruta de ningún teatrista visitante que se respete.

Se trata de una salita que apenas puede albergar unos 150 espectadores en su planta baja, más los que pueden acomodarse en dos o tres hileras de lunetas en un pequeño *balcony*. Estas posibilidades resultan, por supuesto, insuficientes para satisfacer las demandas del público muy interesado siempre en el repertorio que aquí se ofrece.

La primera noche que acudí al Cinoherny Club se llevaba a la escena *Pensión para solteros* de Sean O'Casey, con una lograda puesta de Jiri Krejeik, en la que un reducido grupo de actores hacen las delicias del auditorio al incorporar las peripecias de varias parejas que tratan de resolver sus urgencias amorosas en una pensión reservada para hombres solteros, no obstante los desvelos de una portera siempre burlada por los ávidos amantes.

En mi segunda visita a este teatro pude reencontrarme con algunos de estos mismos actores formando parte de un elenco que, ahora, interpretaba *Jugadores* de Gogol, bajo la dirección artística de Ladislav Sinocek, cuya puesta en escena nos atrapa desde el inicio con recursos propios de la comedia para irnos adentrando, poco a poco, en un conflicto que se torna cada vez más serio hasta desembocar en un final realmente trágico.

Aquí también los actores se desempeñan con maestría si bien, en algunos casos, cargan la mano en la búsqueda de efectos humorísticos desequilibrando la primera parte de la obra con re-

lación al dramático devenir de la segunda.

Problemas semejantes pueden advertirse en *Bodas* que es, sin embargo, una de las propuestas más interesantes de la temporada. Se trata de un espectáculo que combina dos piezas en un acto: *Bodas de Anton Chéjov* y *Las bodas de los pequeños burgueses* de Bertolt Brecht. Ambas se contraponen y complementan en su intención de comunicarse críticamente con el público por medio de la sátira, enmarcadas en una escenografía que recrea la mesa nupcial a la que se sientan cónyuges e invitados en una y otra obra. Durante el intermedio dicha mesa es cambiada a la vista del público, hasta en sus más mínimos detalles, por tramoyistas y utileros, en una suerte de solución brechtiana que interesa sobremanera a los espectadores.

Hacia el final, cuando la situación se hace insostenible, los gruesos tabloncillos que componen las paredes se derrumban, con cierta apariencia aleatoria, sobre los actores que se mueven siguiendo la pauta trazada por el director e improvisando sus traslaciones ante la perentoria necesidad de no resultar golpeados. Es, sin lugar a dudas, un final brillante que —si bien imaginado y requerido por Brecht en el texto original— no deja de ser artísticamente resuelto por el diseñador Josef Celler.

### MOLIERE Y SHAKESPEARE EN EL TEATRO NACIONAL.

Otro lugar donde la escenografía siempre ocupa un lugar relevante es el Teatro Nacional. Los praguenses se enorgullecen de su edificio, inaugurado en 1883, y no es para menos. Se trata de una hermosa construcción de muy alto puntal, cuya fastuosa sala en herradura resplandece por el dorado de sus muros y la gran araña que los ilumina. En él perdura el espíritu mundano de un gran salón de la época en que fue erigido y su majestuosidad es marco propicio para la puesta en escena de la ópera de Jiri Paver *El entermo imaginario* basada, por supuesto, en la obra de Moliere.

La alta calidad vocal e histriónica de los cantantes-actores resuelve convincentemente las exigencias de la puesta, acorde a los requerimientos del género y fiel



al mismo tiempo a la profundidad incisiva de Moliere al sintetizar tipos y situaciones.

Junto a este coliseo se encuentra el Teatro Nueva Escena, inaugurado cinco años atrás, en ocasión de celebrarse el centenario del Teatro Nacional y que forma parte del mismo, en cuanto proyecto promotor de actividades teatrales, pero en contraste con él —y con todo el conjunto arquitectónico vecino— por la simplicidad de sus líneas y su fachada de cristalería calolar. No obstante tal expresión de contemporaneidad, también presente en sus interiores, el *Macbeth*, en versión coreográfica de Daniel Wiesner, se integra orgánicamente al conjunto. Es un ballet ecléctico a todas luces, por las diferentes técnicas utilizadas, pero no por ello carente de valores teatrales y dañarios y con evidentes muestras de creatividad.

#### ¿QUE SE HACE EN EL NA ZABRADLI?

Para muchos decir Na Zabradli y pensar en Ladislav Fialka y sus pantomimas es casi un acto reflejo. Pero esto no se ajusta exactamente a la realidad de lo que allí sucede. Este teatro ofrece, junto a los trabajos más depurados del famoso mimo, *La tierra*, de Griselda Gambaro; *Las tres hermanas*, de Chéjov; *Calígula*, de Camus o *La dama del mar*, de Ibsen.

De cualquier manera, lo más justo es continuar esta parte de la reseña por los trabajos de Fialka que son, en definitiva, los que le han ganado reconocimiento internacional al Na Zabradli. Y es precisamente con libreto, dirección, coreografía y diseños suyos que se presenta allí *Funambules*, dedicado a la memoria del legendario mimo Jan Kaspar Debureau y en el que se recrean piezas suyas con ese respetuoso sentido de cuidar lo ajeno propio de los restauradores de obras de arte. Se logran dos horas de buen hacer escénico en el que la poesía y el humor expresan orgánicamente a través de una técnica bien asimilada, sin afectaciones ni recursos no interiorizados, aspectos esenciales de la vida del hombre.

se recibe de Fialka es una expresión artística decantada a través del tiempo que mantiene una vigencia y que, como todo lo que es valioso en arte, merece ser preservado para las generaciones futuras.

Y es también en el Na Zabradli donde podemos disfrutar de *El vestuarista* de Ronald Harwood, pieza que ha tenido numerosas puestas en Europa, incluida una bajo la firma de Peter Brook. Se trata de una obra que —en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y en el camerino y escenario de un teatro— sintetiza las complejas relaciones de un primer actor, que esa noche interpreta *Rey Lear*, con su vestuarista. Este, desbordando los requerimientos de la profesión parece tornarse indispensable para el artista. Los dos actos del drama —enriquecidos por los vínculos del protagonista con el resto de la compañía— se resuelven en un trágico final cuando el artista casi muere en brazos del vestuarista sin haber firmado el testamento mediante el cual lo hace su beneficiario.

La puesta sorprende favorablemente por el partido que se obtiene del minúsculo escenario en el que se crean dos sets, a veces simultáneos, donde es difícil imaginar que se albergue uno. Y también, por la ductilidad de los actores que se desempeñan hábilmente como tales y como intérpretes shakespereanos.

#### SORPRESA EN BRATISLAVA.

Viajando en avión, a menos de una hora de Praga, Bratislava nos espera —como diría una agencia turística— con una vida teatral intensa y variada, como corresponde a la capital de una de las dos repúblicas que componen la Checoslovaquia de hoy.

De los quince teatros que atesora Eslovaquia, esta ciudad posee los suficientes para que uno pueda disfrutar de opciones muy diversas. Una de ellas fue *La señorita Julia*, de Strindberg, en una puesta de marcado enfoque realista, muy sobria, pero al mismo tiempo muy punzante, en la que no sobra una pausa, un gesto o un movimiento que puedan hacer decaer la intensidad de la obra, la cual no por conocida, deja de conmover. Igualmente memorable resulta *Pabellón azul* del autor nacional

Jiri Hubac que narra las dramáticas incidencias de un grupo de enfermos en un hospital de la postguerra, a fines de la década del cuarenta.

¿Qué decir de *Bésame Catalina* —comedia musical basada en *La fierecilla domada* de Shakespeare, con música de Cole Porter— a cuyo estreno asistimos? Resulta impresionante el desenfado y la alta calidad de sus intérpretes al cantar, bailar o actuar en un primer enfrentamiento con el público. En esta puesta se siente, sobre todo, la conducción muy segura del director Peter J. Oraves, considerado uno de los mejores realizadores eslovacos, que obtiene un resultado más que halagüeño, pleno de incentivos para el público.

Sin embargo, el recuerdo más entrañable que conservamos de Eslovaquia no lo motivan los títulos signados por Strindberg, Hubac o Porter, ni siquiera la generosa hospitalidad de que allí fuimos objeto, sino la sorpresa que recibimos al saber que en Présev, una ciudad de esta república, la *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig ha sido llevada a la escena por artistas nacionales y forma parte del repertorio habitual que se ofrece, junto a otros títulos representativos del género musical. Esto ha sido posible gracias a la tenacidad del realizador Jan Silan quien tras cuatro años de esfuerzos consiguió el libro y las partituras y pudo plasmarla escénicamente.

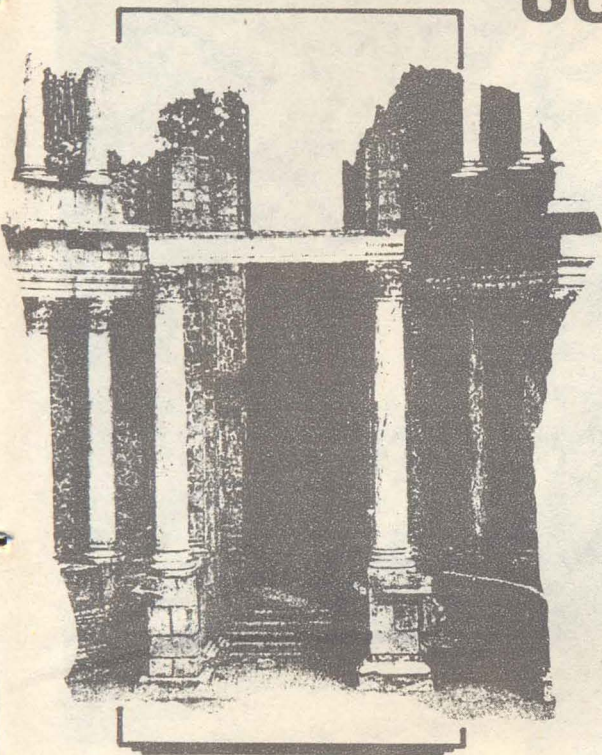
#### UNA CODA NECESARIA

De tantas experiencias inolvidables ninguna tan alentadora como la certeza que queda en uno, luego de concluir este viaje entretenido, de haber logrado una aproximación a un movimiento escénico de solidez, rigor y riqueza. Si su realidad no puede caracterizarse por grandes audacias formales, es preciso reconocer que uno siente la estabilidad de una línea predominante, respetable por cierto, de un teatro tradicional muy bien hecho.

A este status contribuyen la destreza de sus actores, el talento de sus directores y las excelencias de su diseño escénico. Por eso no es de extrañar que haya un público agradecido que garantiza y respalde la existencia de este teatro. ●



# SOBRE EL OLIMPO SANTIAGUERO



Gerardo Fullea León

En el mismo centro de la Ciudad de Santiago de Cuba, en la calle Enramada, la Sala Van Troi, remozada y más acogedora, ha sido testigo de un hecho teatral-cultural que, sin lugar a duda, marca un hito en el largo desarrollo del Cabildo Teatral Santiago. De ello da fe en parte la mantenida concurrencia, proveniente de diversos sectores de la población que ha colmado en los últimos meses, semana tras semanas, las butacas del recinto con jubilosa participación y la polémica desatada en varias instancias del lugar a raíz de su estreno.

«Concebida dentro de la herencia del teatro de relaciones santiaguero» —tan bien analizado en este esclarecedor libro de Joel James Figarola publicado recientemente por la Editorial Oriente: *Las raíces del árbol*—, no significa entonces una renuncia a los postulados de dicho conjunto artístico. Se trata de una ampliación del diapazón expresivo

hacia una vertiente ya transitada anteriormente y de la cual no se debió nunca prescindir: el teatro de sala. Y a la que ahora aportan una vitalidad popular ganada en los proyectos realizados en parques, calles, y barrios de la indómita región.

El texto escogido para un intento evidente de acercamiento a nuestra coyuntura actual es *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes (450-385 AC), comedia que ha gozado a través de la historia del teatro del reclamo de quienes, parapetados en un texto clásico, han querido poner en tela de juicio las anquilosadas o novedosas manifestaciones de las costumbres y la moral propias del momento en que han vivido.

Oscar Vázquez, bien entrenado en las leyes dramáticas, se lanza con cierto arrojo formal y buen tino literario a la versión de dicho texto, pero queda un poco a medio camino entre la actualización profunda y el respeto a ciertas estruc-

crítica





turas y modos impuestos por el eminente dramaturgo griego. Un buen ejemplo de lo contrario: de la libertad y subversión expresiva que pudo haber primado en la elaboración general de este texto, lo encontramos en el monólogo de la mujer frustrada, también en la escena de los Dioses del Olimpo y en las impostaciones que hacen las mujeres de sus esposos. En esos momentos se palpa una evidente cubanía ajena al folklorismo y la superficialidad, el prisma de un querer calar hondo dentro de lo posible a los problemas planteados, sobre todo en la primera y en la última situación dramática señaladas.

Esta y no otra óptica debió ser el punto de partida y bajo estos principios abolir y crear situaciones generadas por las contingencias de nuestra realidad, capaces de ser fieles al espíritu desacralizador del original y de responder en la totalidad, a su vez, a nuestras apetencias de espectadores contemporáneos. Resultarían así anacronismos las referencias imprescindibles al

texto original, que servirían de otro más productivo, como lo demuestra magistralmente aún hoy Virgilio Piñera en su *Electra Garrigó*, al proceso analógico vivificador que debe generar una propuesta dramática en un público consciente y alerta. Tarea nada fácil, lo sabemos, pero los logros parciales aquí señalados nos permiten avizorar la quizás posible solución al talón de Aquiles de este colectivo: la carencia de sólidos textos dramáticos creados por o para los fines que se proponen.

El diseño de escenografía de Pedro Castro es de una elegancia y funcionalidad innegables. Crea una enmarcación única de utilización múltiple concebida toda desde el hoy, donde se destacan esa sugerente Acrópolis santiaguera llevada al telón principal<sup>1</sup>, en el cual se perciben edificios y rótulos propios de la ciudad trascendidos a una iconografía válida del entorno, y por supuesto, ese provocador, exuberante y tropical telón del Olimpo compuesto con originalidad y mucho humor.



El vestuario, por su parte, no alcanza igual nivel de logros. Elaborado con la pulcritud y buen gusto propios de Castro, podría servir para ésta o cualquier otra puesta con postulados más tradicionales, pues no están concebidas en total paridad con los presupuestos que rigen el diseño escenográfico. Así resultan someros anacronismos para ahora y no desde ahora la utilización de las botas cañeras y los sombreros de güano.

Un vasto periplo realiza la música de Santiago Fals, desde sonoridades que intentan recrear los supuestos timbres de los rituales dionisíacos hasta algunos conocidos ritmos propios de nuestras fiestas populares caribeñas transitadas no todas con igual suerte creativa, pero siempre con una valiosa vitalidad y que sirven de apoyatura a la rigurosa, imaginativa y jovial coreografía trazada por el maestro Manuel Marqués.

En el plano actoral hay dos participaciones de gran alcance artístico: una la trasmite Elena Yánez con su desgarradora caracterización de la mujer frustrada, llevada con dominio de sus posibilidades expresivas, en gesto y voz, a sus últimas consecuencias. Ella misma hilvana de forma coherente y original la impostación interna y gestual del esposo, pero aquí su órgano vocal no le responde de la misma forma y se vuelve por momentos inaudible.

La otra participación destacada corre a cargo de un carismático y joven actor: Adonis Lozada, que improvisa y hace de las suyas en su debut profesional en escena como todo un experimentado, derrochando humor e ingeniosidad en su Zeus, lo que le augura de proseguir con igual rigor un halagüeño futuro en las tablas.

No va muy lejana a la anterior la elaboración del Blépiro del también novel actor Ulices Rivas, mostrado sin concesiones al público y sí con el sentido orgánico y gestual que reclama el personaje encarnado, en

el que sobresale la utilización de su voz, rica en matices y de fuerte proyección. Elsa Domínguez en Praxágora y Palas Atenea cumple con discreción interpretativa las tareas encomendadas a su rol, pero con cierta carencia de esa brillantez escénica necesaria a personajes de tanta envergadura. Odalys Ferrer, que proyecta una presencia escénica agradecida siempre en los dos desempeños a su cargo, Blice y Afrodita, muestra, no obstante, una cierta naturalidad en el hacer y decir, con ese desgano o caída de las palabras al final de los parlamentos que, por contraste con el resto, resulta artificiosa o poco teatral. Al impostar al esposo en su Blice se revela en ella entonces una valiosa observación de la sicología y el *modus* de expresarse masculino elaborados con sabia y pícaro gracia por esta prometedora actriz, en la cual sólo por momentos aflora aquí lo antes señalado. Es de destacar también la labor interpretativa del cuarteto olímpico, plenos de intencionalidad y de una adecuada mímica y el de esa legítima «griot» nuestra que es Celeste Garbey.

El experimentado Ramiro Herrero lleva sobre sus hombros la riesgosa labor de conducir, en esta ocasión, a un grupo de actores en su mayoría de poca experiencia escénica. Acierta en la atmósfera de ritual festivo con que impregna toda la puesta; en aprovechar la mordacidad moral ya explícita en el texto para burlarse del supuesto Olimpo santiaguero y sobre todo en develar y proyectar algunas nuevas individualidades de futuro lustre para el ducho colectivo, pero descuida algunas de las fallas de la actuación de otros ya señaladas y no atribuibles sólo a los actores.

La dirección tiene a su favor un gran acierto en la utilización natural que hace del desnudo femenino desde el comienzo del espectáculo, lo que de facto hace perder cualquier tipo de connotación morbosa al hecho en sí y aporta la impactante visión de las bacantes de Odalys Ferrer, Natacha

Fotos: Juanito



crítico



Ramos y Margarita Gracial. Sin mojigatería o presupuestos pacatos aflora entonces una sana sensualidad en la puesta en escena que podrá ruborizar aún a unos cuantos gazmoños, pero que nos deja a muchos el agradable sabor de descubrir que se ha cruzado una falsa línea moral restrictiva imperante en nuestro uso escénico, con eficaz valor artístico. ¿Y qué ha pasado después? ¿Ha habido a consecuencia de ello algún terremoto o manifestación corrosiva en los hábitos de la población santiaguera? No. Tan solo ha ocurrido el natural despertar del interés de los espectadores —infinidad de ellos alejados o neófitos del teatro—, por el hecho de ver saltar diques de prejuicios producto de la mentalidad pequeño-burguesa que ha baldado en ocasiones la interpretación vital de la verdad sensorial y humana sobre las tablas.

En otros aspectos de la dirección artística, en verdad, la puesta adolece de cierto regodeo en los rasgos «itifálicos», no siempre resueltos con igual certeza formal y que por reiterados quedan deslucidos en el discurso narrativo; y de un descuido a la vez en las agrupaciones y movimientos espaciales de los actores —contrario a lo que sucede en las partes danzarias en las que la mano del coreógrafo se impone—, y donde no resalta el vigor de imágenes clarificadoras a las que nos tiene acostumbrados el quehacer de este creador. A ello súmese el discreto y a ratos pocos expresivo de las luces que no aportan signos de ejemplar connotación a la consolidación del espectáculo.

Con sus muchos pro y sus varios en contra esta polémica puesta en escena nos da la oportunidad de confrontarnos, sin paternalismos, a quienes vivimos en la capital, con la pujanza otra que proviene de un colectivo de provincia de valiosa trayectoria que con su seriedad y eficacia se adentra, por senda muy particular, en el cómo manifestarse de nuestra identidad ●

# LAS PERLAS

Esther María Hernández

En este caso el cómo antecedió al por qué... y el cómo fue una máscara, según reza el programa de *Las perlas de tu boca*, último espectáculo del grupo Buendía, bajo la dirección de Flora Lauten. Un taller de trabajo con máscaras, sin pretensiones —al menos, directas— de culminar en una puesta en escena, dio origen a la gradual contextualización de los recién creados personajes en una fábula que «sin saberlo, necesitábamos contar»<sup>1</sup>.

Ante todo, creo válida la advertencia de que no será objeto de este artículo el análisis del proceso que medió entre el taller y su resultado, aún cuando utilice, por razones obvias, informaciones referidas a esa etapa de trabajo. Se trata, pues, aquí, de lo sucedido luego de que las sesiones de ensayo de lo que en toda La Habana se conocía por el nombre informal de *Las máscaras*, se anunciase con un título inusitado: *Las perlas de tu boca*.

## ATRAS EN LA ESPIRAL

Flora Lauten tiene un pequeño récord: cada año académico de los alumnos que comenzaron su vida profesional integrando el Buendía, culminaba con una puesta en escena que nunca pasó en silencio por las tablas. *La emboscada*, *El pequeño príncipe*, *Electra Garrigó*, *Lila*, *la mariposa*, marcan niveles en la espiral de Flora. Cada cual conlleva —en su génesis o su resultado— la huella implícita del (de los), anterior (es), sosteniendo la continuidad de una obra. Es así que, puestos a analizar *Las perlas...*, debemos volver brevemente atrás en la espiral.

<sup>1</sup> Notas al programa de *Las perlas de tu boca*





# DE BUENDIA

Serán sólo claves que indiquen la recurrencia; constantes temporales o continuas que permitan contextualizar a este último espectáculo en el universo motivacional de su creadora. Se harán evidentes, entonces, la primacía del tema familiar, presente en todas las puestas mencionadas; la atención sobre el melodrama (*Electra...*, *Lila...*); el juego como procedimiento analógico de aproximación al conflicto (*Lila...*, *La emboscada*, *El pequeño...*); la disposición temporal arbitraria, la narración elíptica que condiciona una estructura inusual y genera nuevos niveles de lectura (*Lila...*).

Todos ellos, conformando un nuevo nivel, se hallan ahora en *Las perlas...*, integrados esta vez alrededor de una fábula en cuya génesis —por muy intuitiva que haya podido ser— reaparecen tras el nuevo rostro que ofrece la máscara.

Indudablemente, sería un acto de suprema candidez deducir de la presentación de un espectáculo con máscaras que sea éste una **máscara**, aún cuando, además esté marcado por el signo del juego. Así, *Las perlas de tu boca* es, no obstante y gracias a' ello, un espectáculo realista, siempre que estemos dispuestos a admitir que, a la altura de los '80, ya el realismo ha de dejado de ser Ibsen.

Buendía acude, pues, a un sistema de metáforas, a un modo estructural de narrar la fábula, a una utilización de la gestualidad y el espacio

que imprimen al realismo de la obra la impronta de lo contemporáneo o, consiguiendo una puesta en escena globalmente imaginativa y original, mas parcialmente desigual, que desciende por momentos a imágenes absurdamente comunes para ascender luego a ambigüedades atrevidas o escenas de inobjetable poesía. De esta suerte, textos chatos y reiterativos —como los que, con lamentable frecuencia, expresa el Chivo, un personaje de ilimitadas posibilidades no explotadas— no se corresponden con la magia del buñuelosco velorio del Coronel; y el erotismo precipitado de María y José resulta burdo ante la agresiva noche de bodas de Lujuria y Crispula o la dolorosa violencia de la iniciación sexual de José.

## LO VISIBLE Y LO SUMERGIDO

La dialéctica entre estos dos polos marca a *Las perlas...* desde varios puntos de vista: la puesta en escena marcha todo el tiempo entre lo que se muestra y lo que se esconde, en correlación que condiciona saltos cronológicos perspectivos y retrospectivos, percepciones diversas de un mismo suceso, aristas relevantes o no de un personaje o un suceso.

Estructuralmente, Flora retorna (no olvidar *Lila...*) a desentrañar el desenlace de una historia a partir del desenlace mismo, planteado teatralmente como comienzo: ¿Qué hay detrás del Quesada suicida de los '80?

Iluminemos el escenario y asistamos al paso del cometa, décadas atrás. Hallaremos zonas sumergidas junto a otras prolijamente visibles, hallaremos pedazos imprescindibles del rompecabezas y fragmentos que bien pudieran ser de un rompecabezas prestado. ¿Jerarquía premeditada, sumersión prevista? Puede ser. Mas ello no es óbice para que se tornen difusos los órdenes ideológico-conceptuales de la propuesta, esencialmente en un sentido: ¿Qué





es lo que interesa a Buendía, los antecedentes históricos, la herencia familiar de un coetáneo en evidente crisis de valores, o la relación causal entre la muerte de éste y la trayectoria descrita por su familia? ¿Está siendo realmente desentrañado el desenlace a partir de la historia? ¿Cómo relacionarlos? ¿Acudiendo tan sólo al recuerdo del abuelo, del Coronel suicida decepcionado? Entonces, ¿se heredan las crisis espirituales, con todo y síntomas?

El salto de la elipsis, desde el nacimiento del último Quesada hasta su muerte, corresponde casi íntegramente a la zona sumergida de la historia. En las voces condenatorias que acosan al joven del prólogo está resumido —en acertada síntesis, es cierto— el decursar ideológico de 30 años, mas ¿tienen apenas un peso equiparable al concedido a los ancestros?

La lectura que hacemos de un espectáculo obedece, por lo general, a una combinación en la cual lo que queremos leer va por delante de lo que se nos ofrece para ser leído. Pero el artista asigna un rango de lectura esencial a su trabajo —aún cuando le complazca la polisemia, la busque y la defienda—, de modo que hacia aquel rango dirige la mirada del espectador con la historia que narra y la forma en que lo hace. Buendía inicia su trabajo con la muerte de un hombre, fabula la historia de su familia y culmina la narración en su nacimiento, haciendo sólo visibles

dos claves reiteradas: La frase de su madre («...somos un pueblo joven...»), ya dicha en circunstancias diferentes y anteriores, y la exclamación del suicida, que fuera la del abuelo en el momento de morir. ¿Es suficiente? La razón del espectador, que el artista concentra en función de su objetivo, ¿adónde va?

Pienso que si hay dos circunstancias causales —herencia y actualidad— vinculadas con el destino de nuestro único coetáneo en escena, se roba una la evidencia para dejar a la otra en el soslayo. La dialéctica entre lo visible y lo sumergido opta por la primacía del pasado y nos induce una inquietud inevitable: podríamos sentirnos como el abuelo en el momento de dejar la vida a voluntad, padecer una idéntica crisis de valores, pero, ¿es posible que suceda así sólo porque heredamos su carácter, sólo por información genética, porque «existen antecedentes en la familia»? Aunque, desde otro punto de vista, surgen nuevas preguntas sumamente válidas ¿es posible juzgar a un hombre por sus antecedentes ético-familiares? ¿Es justo no hacerlo? ¿Tenemos derecho? ¿Podemos prescindir del pasado? Lo sumergido ve la luz, mas sólo un destello.

Busco respuestas y sé que dependen del valor de mis preguntas, de modo que continuaré sobre este punto, buscando más allá de estas líneas.

## **VOLVAMOS A LA «MISE EN SCENE»**

Al principio señalaba cómo consiguiera *Las perlas*... un trabajo esencialmente basado en la búsqueda de imágenes y metáforas. Vuelvo a ello con el fin de particularizar en dos aspectos vitales de la puesta en escena: la música y la concepción plástica.

En cuanto a la primera, es preciso admitir que, además de hermosa





—que no basta con eso—, funciona como elemento dramático con seguridad y buen tino. Acompaña la historia casi todo el tiempo, en correspondencia orgánica que consigue un efecto nada sencillo: estar sin ser percibida como algo que aparece «además de», impostado o reglamentario. Al modo de una película silente, animada por el viejo piano del cinematógrafo, la estampa sepia de los Quesada se torna vital con la música creada para ella.

Con relación al diseño escenográfico, es necesario tomar como punto de partida la disposición de lo que fue una iglesia griega para observar cómo hoy, convertida en sala teatral, es aprovechada en función del espectáculo que presenta. Parca, funcional y apoyada por un diseño de luces convincente como enunciado escénico, alegra conocer que se trata de una escenografía creada colectivamente.

Las máscaras, en cambio, acusan más de un error. En primer lugar, algunas de ellas son apenas pretextos para suprimir un rostro, con lo cual no contribuyen en lo absoluto a la conformación del personaje. Meros antifaces, pueden haber servido de mucho al actor en su trabajo, auxiliado por la desinhibición que propicia «dar el yo» sin «dar la cara», mas no ayudan en nada al personaje mismo, que es un rostro tras el cual debe el público hallar una historia, un carácter, un conflicto. En otros casos, ofrecen una imagen que no se corresponde con la condición esencial del personaje (pienso de inmediato en Fifi) creando un distanciamiento aún mayor al ya implicado por su existencia misma.

Como resultado de ambas circunstancias, y junto a la tercera de que, en términos plásticos, las máscaras recorren el espectro de lo hermoso a lo mediocre, se hace evidente que quedó en el camino la concepción totalizadora que, una vez concluido el proceso de creación, diese cohe-

rencia al conjunto porque, ya se dijo, no se trata aquí de una máscara.

## AL FINAL, NUEVAMENTE LAS MASCARAS

Una máscara es un buen escudo. Tras ella pueden el cuerpo y la voz salir del canon esperable y entrar en el inesperado «otro» que somos. Tan de este modo sucedió en el caso de Buendía, que nacieron tras sus máscaras personajes «no previstos» de una «historia no buscada»<sup>2</sup>.

Ocultando el rostro, fabricando un personaje atemporal, la máscara obliga a la gestualidad y la voz a asumir el reto de dirigir la atención hacia lo narrado. Y he aquí que los jóvenes actores de Buendía lo hacen y resultan airoso. Consiguen personajes creíbles tras el escudo que el público obvia, personajes que narran desde el melodrama —se trata de Flora...—, aludiendo sin ambages al melodramático que cada quien —actor, espectador— lleva en sí.

Responsables del origen de *Las perlas...*, son las máscaras, en su mayoría y más allá del límite de este espectáculo en particular, la demostración de la fuerza creativa del actor, siempre que sea estimulado a buscar dentro y fuera de sí mismo, a extraer de su inteligencia y su sensibilidad algo mucho más profundo que los estereotipos que habitan nuestros escenarios.

¿Talento joven, audacia generacional? Es cierto que son factores, mas no los únicos. Se trata, ante todo, de negar el acceso a la cómoda repetición de esquemas disfrazada de tradición, a la abulia, al temor ante el cambio.

Actor activo suena a redundancia pero no lo es. Con altas y bajas, con defectos y virtudes, *Las perlas de tu boca* nació esencialmente de sus actores, y ojalá fuese esta una circunstancia redundante en la escena cubana de nuestros días. ●

<sup>2</sup> Idem



# EL LIRISMO EN SU APOGEO

Raúl Romero



Si de algo quisiéramos asirnos para hablar de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, en una versión de 30 minutos realizada por Liuba González Cid y el grupo Almacén de los Mundos del ISA, no sería de una acción dramática pues, en rigor, se halla ausente. Todo sucede con una ilogicidad premeditada, o con una lógica poética, que es lo mismo.

La obra —o la vida en ella presa— desemboca en el sinsentido de los sueños, pues a medida que se acerca el final, se acentúa lo férreo de la trama, o, para decirlo mejor, se presenta lo sutil del desenlace. Y ¿en qué termina este asunto de amor que es sueño, de vigilia que es muerte, de muerte que es verdad, de un absoluto que es lirismo, de poesía que es teatro? Liuba González Cid entrelaza épocas y sitios, entrelaza la palabra, la mano, el alma, la luz y el sueño; juega con el texto, con los personajes; los trasmuta, los recorta, los eterniza; les levanta y les duerme...

En esta *Bodas de sangre* hay una trasmutación del texto dramático original, la fábula de la obra se invierte demostrando cómo en una tragedia —que respeta los cánones de la tragedia clásica— se puede transformar el sentido sin perderse la intensidad y el ordenamiento conceptual de la misma.

La dramaturgia queda sintetizada en seis personajes: La Madre, el Padre, el Hijo, Leonardo, la Novia y la Muerte. La Muerte es a la vez criada, vecina, leñadores y pueblo; es quien desata los sucesos y quien orienta el ambiente de la obra. *Bodas...* está concebida como un juego de marionetas, en el que la Muerte mueve a cada uno de los personajes a su antojo. Ella aquí es un producto generado por el propio caos, fruto de la degeneración de los valores de la familia y la sociedad. También se puede entender como una prolongación de La Madre, es el germen de esta, que esgrime a la Muerte como arma.

En *Bodas...* cada personaje posee un atributo, cada uno se debate intentando salvar su signo, su identidad. Almacén de los Mundos ha trocado la significación de los personajes: a diferencia del original los esenciales son la Madre-Muerte y el Hijo, lo provoca de por sí, una ruptura dramática, un enfrentamiento interior entre los héroes lorquianos.

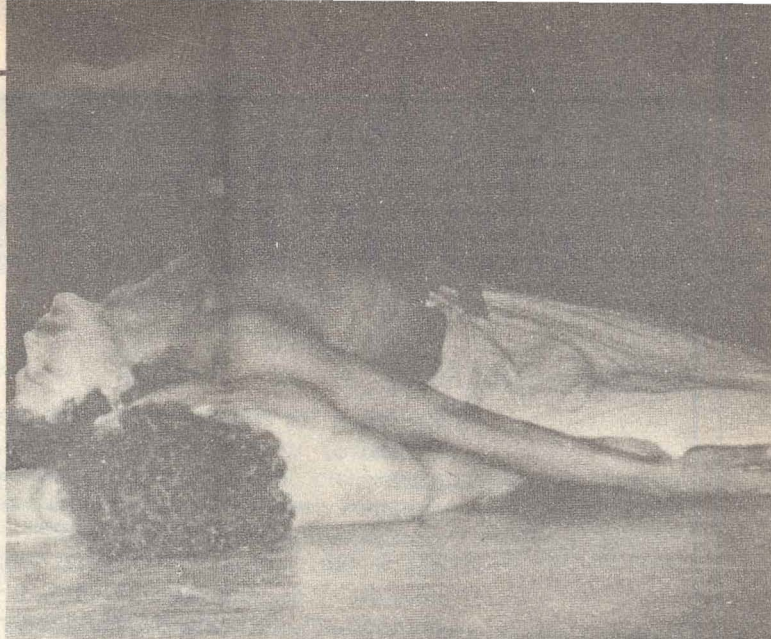
Aquí se explicita la idea del destino como superobjetivo de la puesta, pero no visto como un acto de idealización de la muerte, sino como un producto derivado de la acción de los hombres.



En la obra se percibe una investigación que apunta contra los abismos de las convenciones y las emociones físicas y lo hallado por el colectivo se trae a la superficie. Los motivos se iluminan desde ángulos distantes y se abordan desde varias direcciones. **Bodas de sangre** abandona cualquier posición obvia que requiera una interpretación inequívoca de la realidad. No intenta conocer donde no puede haber conocimiento; en su lugar toma el texto y lo convierte en una interrogante válida en el sentido más positivo.

En esta suerte de teatro espacial el material de la realidad se trata con amplitud y puede observarse en todas sus diferentes constelaciones. Nunca se propone ni engaños al espectador con un conjuro barato de trucos, ni consolarlo, ni tampoco causarle olvido. **Bodas de sangre** no adormece los sentidos, sino que los agudiza. El teatro es un laboratorio en el cual la dirección está abierta a la colaboración, permite contradecirse, complementarse y combinarse para ofrecer nuevas percepciones.

En la versión están Picasso y Lorca hermanados pictórica y teatralmente: Picasso en el gesto, Lorca en la palabra; **Guernica** y **Bodas de sangre**, testimonios de un tiempo, interrelacionados en sus mensajes, sus intenciones y en su esencia: muerte de amor y muerte de guerra. En ambos casos existe un grito lastimero contra la violencia, contra la represión, contra el poder, la guerra y **Guernica** y **Bodas**... son convergentes. Ambas están relacionadas por el espíritu de Tanathos. **Guernica** es el ícono que sintetiza la idea del destino e integra el concepto plástico de estos seis personajes. Hay una hilación dramática entre el cuadro de Picasso y la obra lorquiana; los dos están regidos por ese espíritu destructor de todo lo negativo, lo despreciable para el hombre, pero ambos están impregnados de sutilezas: hay ternura, una ternura sensorial en los rostros de



los hombres que grafican estos testimonios de la barbarie.

La puesta es orgánica, con una estructura escénica muy bien pensada, una inteligente utilización de los recursos gestuales, de los silencios, de las sugerencias, con una solución escenográfica en extremo funcional e imaginativa.

La idea del cubismo, la distribución espacial de la escena... tres sillas, un puñal y tres parabanos hacen que el centro del espacio escénico se enriquezca. Con el tratamiento de la kinesia de los personajes, en los cuales está presente el elemento cubista, se alcanza una dimensión transtextual significativa.

Esta es la **Bodas de sangre** que Lorca desearía: imaginativa, rítmica, descarnada, sencilla y plástica. Con un espíritu más cercano a su teatro lírico (**El público, Así pasen cinco años**...) en mi opinión comienzo y trunco final de una etapa de ascendente creatividad en la dramaturgia del poeta. Aquí tenemos una boda del arte contra la barbarie. A Picasso y a Lorca juntos en la memoria, en la fuerza del dolor y del amor. He aquí un juego de cordones, voces, gestos y cuerpos queriéndonos decir cosas, sugiriéndonos sentimientos, ofreciéndonos códigos novedosos. He aquí el lirismo en su apogeo. ●



# ¿REVIVIR A LOS CLÁSICOS?

Revivir a los clásicos parece ser, en el teatro, una obsesión moderna. ¿Acaso no somos nosotros quienes debemos revivir? Si nos acercamos sin prejuicios a los textos considerados «clásicos» vemos que están ahí, no sólo vivos, sino aún jóvenes, esperando ser descubiertos por un director con luz propia.

¿Quién no recuerda el estreno de *El becerro de oro* realizado por Armando Suárez del Villar en Teatro Estudio? Del Villar descubrió para la escena el texto de Joaquín Lorenzo Luaces escrito en 1859 y sin dudas uno de los mejores de las letras dramáticas cubanas. Luaces utiliza la comedia para retratar con brillantez su tiempo, pero a su vez indaga en nuevas posibilidades del género al despojarlo del habitual final feliz. Yulky Cary retoma la pieza de Luaces y la presenta en el grupo Anaquillé, esta vez como *Ese becerro de oro*.

Estamos en el patio de la Casa de Comedias. Es la noche y comienza, a las nueve —y sereno, «serenísimo»— un espectáculo singular. Los actores vestidos con ropas modernas bailan una coreografía actual y dialogan sobre cuál de estas dos cantantes muy populares en la actualidad es la primera: si la «supersónica» Mirta Medina o la estelarísima Annia Linares. Los espectadores se asombran. ¿No decían que *El becerro*... había sido escrita en el siglo XIX? La sorpresa continúa al ver que cuando termina la música y los actores se retiran, comienza a desarrollarse la trama en el siglo pasado. El juego en el tiempo asume un tono irreverente.

Con el transcurso de la acción, las dudas se disipan. Aquí se habla de los valores materiales como forma de estímulo para vivir, de la absoluta fascinación que puede ejercer un artista sobre el público al punto de idiotizarlo. Ya no importan las incongruencias en el vestuario o en el lenguaje: se ha logrado la comunicación con el espectador.

Yulky Cary respeta el verso en su forma original, adapta la métrica y sustituye algunas frases. De esa forma, la movilidad del diálogo es muy efectiva. En la versión, no hay chabacanería o mal gusto; hay sutileza en algunas intenciones y el humor oscila entre la farsa y la comedia.

Fue un acierto utilizar, para los personajes que conforman la trama principal, un vestuario atemporal. Sin dejar de ser actual, la concep-



Fotos Paco





ción de los trajes recuerda épocas pasadas: las pecheras, los volantes, las alforzas, las grandes mangas, los cuellos altos, las «batas cubanas». Realizado en lienzo, el diseño transmite frescura y crea un tono característico para esos personajes.

Alguien dijo que el teatro podía prescindir de todo menos de dos cosas: el espectador y el actor. Al menos, esos dos elementos son la esencia del trabajo escénico. En este espectáculo, cada actor ha hecho, de su personaje, un dibujo propio a través de diversos estilos, ya sea farsesco o realista. Utilizan —como conviene a una comedia del XIX— los «aportes» dirigidos al público, de modo tal que la relación del actor con la platea se mantiene activa durante todo el espectáculo lo que, en ocasiones, puede limitar sus potencialidades expresivas y al mismo tiempo una mayor exploración en el interior de sí mismo. A veces esta búsqueda es innecesaria, pues la comunicación entre el transmisor y el receptor se ha logrado desde los primeros momentos, el espectador ha sido preparado por los mismos actores a entrar en su juego sin la necesidad de la reiteración.

La música, creada por Matilde Calderius, es uno de los elementos fundamentales para lograr la dualidad

temporal que exige la propuesta de Yulky Cary. La compositora realizó un estudio de la época en que se desarrolla la acción; combinó las sonoridades modernas con géneros cubanos al mismo tiempo que cita armonías del siglo XIX en dependencia de los requerimientos de la versión.

*Ese becerro de oro* se inscribe dentro de una de las líneas artísticas del grupo Anaquillé en la Casa de Comedias: rescatar para el público de hoy las obras clásicas del teatro cubano, trabajo que se inició con *Una aventura amorosa* o *El camino más corto*, de Luaces. Las versiones comenzaron muy timidamente; en el segundo montaje, *La hija de las flores*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, se hacían apenas algunas alusiones a la actualidad y la referencia a lo contemporáneo se lograba al utilizar el espacio más allá de los límites convencionales, con una Flora que se movía por la «escena» vestida atemporalmente, llena de vitalidad y fuerza, ajena a la candidez y nostalgia del siglo en el que fue concebida como carácter dramático. En *Simpatía y antipatía*, otro de los trabajos recientes del grupo, se insertan personajes farsescos que forman un coro de vodevil pero, a diferencia de *Ese becerro...*, donde el coro funciona co-



mo personaje colectivo y tiene relación con el tema, no se logra más que una pasajera referencia a la actualidad o se deja ver que la anécdota puede desarrollarse en cualquier momento. El principal mérito de este montaje, visto como un experimento evolutivo, es la integración armoniosa de la música con el texto, los cambios necesarios de diálogos y versos y el sentido de contención y sobriedad con el que es abordada la comedia.

*Las dos amigas*, el segundo texto de Luaces que asume Anaquillé, es sólo el paso previo a lo que vendrá después: el desbordamiento de la imagen y la visión de contemporaneidad presente en *Ese becerro*...

El camino escogido por Yulky Cary, de adaptar con mesura los textos, es una buena solución para tratar a los clásicos. Ese tiempo y espacio abstractos crean una atmósfera de sugerencias. La visión de la realidad es crítica y acertada, pero no basta con transmitir conceptos e inquietudes de nuestro tiempo en el plano verbal. En cuanto a la imagen escénica en *Ese becerro de oro*, está presente la intención de hacer una nueva propuesta, pero no se logra homogeneidad plástica. El sentido de «libertad» y la ausencia de prejuicios para asumir un clásico es uno de los logros de Anaquillé, como manera de encarar nuestros problemas, y a la vez, como rescate de los principales valores de la idiosincracia y la cultura del cubano.

No quiero absolutizar sin embargo, el camino a seguir. Hay muchas formas de abordar una obra «clásica». Esta es sólo una de tantas. Otra podría ser proponer una lectura alternativa, que abordara problemas actuales e inmediatos de la realidad, respetando al pie de la letra la palabra del autor.

Entonces, pensemos un poco en la conocida frase «revivir a los clásicos», ¿revivirlos? ¿es que están muertos? •

# INFINIDAD EN



*El pensador* es la cita clásica con que se inicia el espectáculo. El mimo reduce el gesto a la figura; la figura se transforma y se invierte la historia. El escultor busca en la figura la mínima expresión; el hombre busca su esencia, del mármol una partícula del polvo. Volver a los orígenes para perderse en el espacio. El escultor es la obra de arte; ante su obra es el pensador.

El juego con el tiempo es el hilo paródico que permite, sutilmente, enlazar la cadena de acciones y alerta al espectador ante lo insólito. Creer en una historia a través de gestos, de lo «no real», parece ser la dicotomía con que Laurent Decol «habla» con su público. Una escultura es la paradoja del mimo. La sorpresa ante lo cotidiano que se transforma en lo cotidiano, es el *leit motiv* de *La mímica para la palabra del silencio*. Porque «las palabras tienen un silencio y pesan en nuestras miradas, cuando la puesta es muda, se escucha lo que se ve», nos dice Laurent Decol como premisa de su trabajo.

De una imagen construye su historia. En *El jardín público* vuelve a una escultura. Desde su estatismo contempla el amplio abanico humano. Define espacios para desdoblarse, desde su pedestal, en un viejo, un cojo, una mujer, un niño. Vuelve



# DE ROSTROS LA MEMORIA

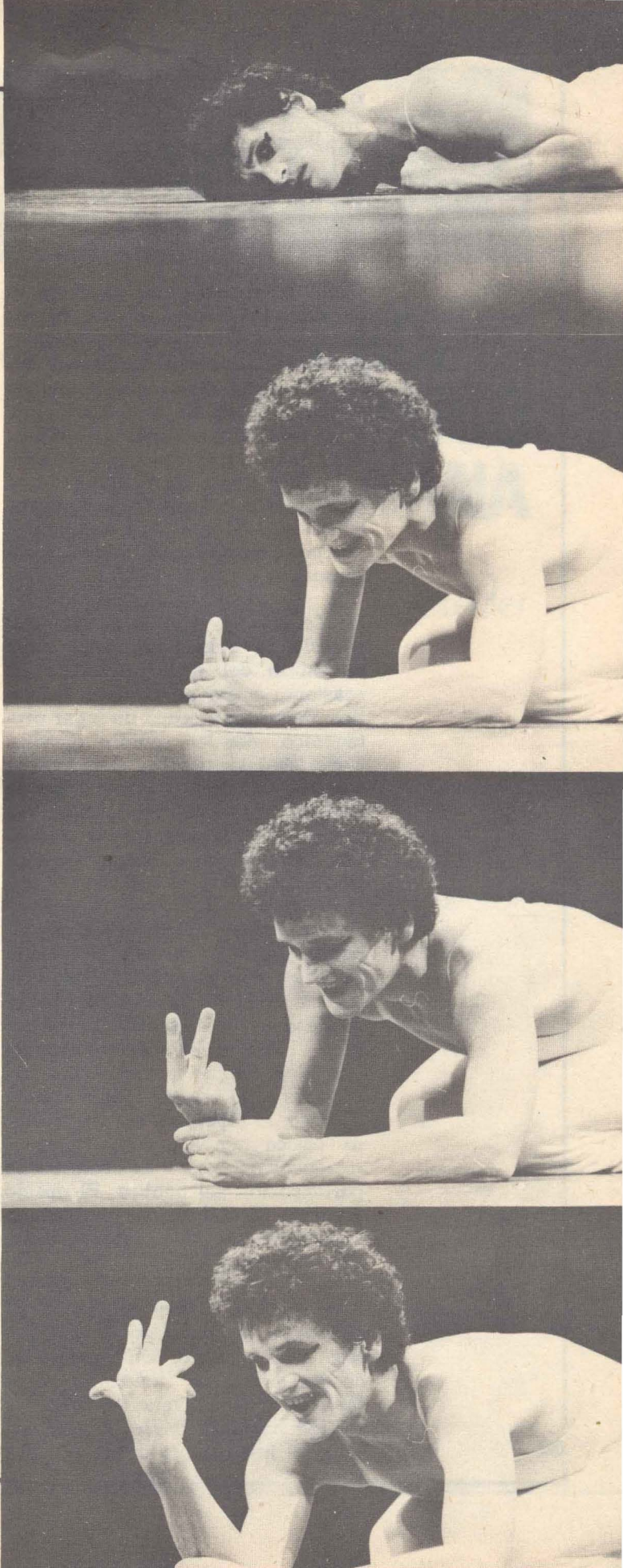
Armando Correa

a lo paródico como constante, pero en complicidad con el espectador; su ironía se reduce en ocasiones, a una lectura patética del personaje.

Alumno de Marcel Marceau, Decol recorre el mundo con un programa realizado a partir de las obras del maestro. Si bien se ha declarado versionista en tres piezas, pienso que su creatividad radica en la asunción y ruptura con la técnica aprendida.

Sus números son obras ya clásicas en la historia de la pantomina, pero Decol tiene la facultad de romper con la técnica desde ella misma, como si resultara una referencia aprehendida como esencia, pero de la cual es capaz de despojarse en función de un recurso dramático.

Cuando camina, o define los límites de un espacio, o establece el lugar de sus instrumentos, o se deleita con el perfume de una rosa ausente, recurre a una amplificación del gesto que finaliza en su síntesis *real*. La referencia cotidiana es la recodificación de una cadena de acciones comprensibles, pero que gradúa en su función dramática. Decol no imita el objeto, lo construye y a la vez se distancia del mismo. En *El jardín público* al interpretar a los transeúntes, sabemos que es la escultura la que los ve, no la que los hace y a su vez estamos conscientes de que es el mimo quien asume la escultura.





Un juego teatral constante que el artista no abandona. Desde su aparición, con sus vestimentas de ensayo (*leotard*, zapatillas, etc) nos ubica en una perspectiva teatral, es el «actor» desnudo que va a asumir los personajes.

Decol extrae del gesto cotidiano su sintaxis. La libertad de su cuerpo para asumir las transformaciones, para asociar movimientos que entrelazados crean otros, que a su vez sirven de modelaje a un personaje, es el juego del mimo, su escritura. Cada máscara se construye sin aditamentos, desde la neutralidad del clásico rostro enharinado, sin apoyos externos, sólo con la presencia del cuerpo que desborda una energía inusual.

En *La mímica para la palabra del silencio*, la música se utiliza como apoyatura del «texto». Permite en ocasiones entrar en el juego dramático, pero nunca ocupa un lugar protagónico. Así los sonidos creados, como las patadas sobre el escenario, resultan un efecto distanciador que él mismo ubica indistintamente. Lo utiliza como para romper la gramática del silencio, o borrar espacios irreales creados.

Para *David y Goliath* selecciona un paraban que le permite el diálogo entre los dos personajes de la cita bíblica. Por cada lado aparece, apoyándose en la altura de los personajes, como recurso externo caracterizador. Aquí la repetición de acciones es la esencia dramática. En *El circo*, lo repetitivo es la estructura básica también, como para el «cargador de pesas» es necesaria la participación del público. El mismo establece un diálogo que extiende en dependencia de las reacciones, risas, etc. del auditorio.

Para finalizar, Decol seleccionó *El fabricante de máscaras*, la cual dedicó a su maestro. Un hombre se deleita dibujando máscaras; crea fascinado un universo infinito de rostros humanos desde la placidez. El es el instrumento de trabajo y a

su vez el modelo de prueba. Se coloca las máscaras para contemplarlas desde dentro, disfrutar la «otra» mirada. La máscara de la comedia es la última. No puede despojarse de ella. Insiste, pero se ha integrado su sonrisa estática a su rostro. Sufre la constancia de una expresión impuesta, distante, que no le pertenece. Su dolor no tiene salida, está bloqueado por una apariencia irreal. Desesperado, busca todos los medios para destruirla hasta desprenderse de ella a través de sus ojos. Pierde, entonces, la visión, pero recupera su verdadera identidad. Ya puede volver a su trabajo habitual; toma una máscara, el pincel y comienza a dibujar infinitos rostros, que aún tiene grabados en su memoria.

Desde una perspectiva trágica, *El fabricante de máscaras* es la síntesis del trabajo del mimo. Decol rinde homenaje a Marceau a partir de una de las obras que mejor lo reflejan. Aquí se evidencia la carga poética del gesto, apoyado en una historia que de la risa pasa a la emoción con una fuerte carga dramática. Es en definitiva un homenaje al rostro blanco del mimo.

La presencia de Laurent Decol en nuestros escenarios, junto a un taller impartido, resultó una lección enriquecedora para la pantomima cubana; fue volver a la esencia de un arte milenario que aún vive y que necesita de una constante renovación. No podemos reducirlo a la transportación del simple gesto cotidiano a la escena como mera referencia a nuestra idiosincracia.

Decol parte de la universalidad del gesto y excluye la referencia local. Sus acciones pueden resultarnos familiares, pero surgen desde lo externo hacia una consolidación interior, para así evitar la imitación realista del gesto. Como en *El escultor*, él mismo vuelve a los orígenes. No se pierde en el espacio, pero se contempla a sí mismo desde su creación. Es el fabricante de máscaras que lleva infinidad de rostros en su memoria ●



# TRES MARIAS CON ALAS EN UNA JAULA DE VIDRIO

Roxana Pineda

«... A mucha gente le parece raro, le parece un feminismo que poco tiene que ver con el arte...»

Enrique Buenaventura



La historia de esta sesión teatral comienza cuando una mujer, desde el escenario de un teatro a la italiana, nos anuncia con parsimonia lo que vamos a ver. Comienza también con cierta desazón del público dispuesto «a la italiana» porque le han pedido, después de comunicarle sucintamente que se trata de un grupo que milita en la Corporación Colombiana de Teatro, que permanezca en la sala cuando termine la representación para realizar un foro, un debate.

No voy a contarles donde termina. No ha terminado. **Historia de mujeres**, esa noche en la sala Covarrubias del Teatro Nacional, se extendió al pretendido foro. Las tres actrices y la técnico de luces (la anunciadora) con un dominio total de su peso y su palabra, permanecían paradas delante de nosotros, esperando que alguien se animara a preguntar cualquier cosa. Los minutos parecían interminables y yo me sentí incómoda. Al principio

pensé que era por ellas, que nos obligaban a realizar un debate contra nuestros deseos.

No fue por ellas. Cuando apoyé la frente en las manos y cerré los ojos, estaba evitando la sólida presencia de aquellas mujeres delgadas. Son tan grandes las alas del público arreglado a la italiana, que mientras más vuela más parece encerrado dentro de una jaula de vidrio.

## LAS CARTAS DE MARIA, ANALOGIA SEGUNDA

«María corre hacia la calle, la multitud le cierra el paso. ¿Es que hay lugar para ella?... María, no creas que te he olvidado, todo este tiempo he tratado de comprender... María, tu lugar está con tu marido y tus hijos... Le escribo para comunicarle la muerte de María...»

El escenario desnudo. Sobre el aire cuelgan cordeles que se entrecru-

crítica





zan una y otra vez. Una actriz agachada en una esquina, un cono de luz alumbra. Nos mira temerosa, se teje las trenzas. Es María M., la loca, la mujer. Otra actriz sale vestida de enfermera y va colgando sábanas de colores muy tenues sobre los cordeles: de proscenio a fondo ya no es posible divisar todo el espacio, las sábanas son ahora especie de telones que estratifican la zona de representación. María corre por entre esos laberintos mientras ríe fuerte. La persiguen, la buscan. Uno puede verlas cuando asoman por entre los espacios visibles, y puede descubrirlas escondidas porque los pies las denuncian. Al fondo se verá la cabeza de una monja cuando cuenta la historia de una tal María y se verá a la enfermera jugando a encontrar a una loca que se cree que tiene un marido que le escribe cartas para que vuelva. La enfermera canta junto a la voz del radio que «no me escribas yo no quiero tener más noticias tuyas» y que prefiere que la olviden. Pero el marido Antonio insiste en aparecer por las cartas que la monja se empeña en recitar para distraerse con las perretas de la mujer loca.

Con mucha cautela la enfermera esconde una carta dentro de la sábana que deja caer al lado de María

que remienda los agujeros. María pierde el juicio y corre y grita. La enfermera llega a proscenio y narra: «María corre a la calle, la multitud...», y mira a lo lejos como observando a María. Entra la actriz vestida de monja que anda muy recta y nunca se agacha. La enfermera la mira de soslayo. La monja bate las palmas de la mano y traen a María para obligarla a escuchar una carta de su marido que la enfurece. Le ponen una camisa de fuerza, le cambian el vestido y la obligan a rezar. María tira el plato de comida contra el piso, corre desnuda por detrás de las sábanas y se cubre con una de ellas mientras la enfermera la acaricia y le teje las trenzas. Y María corre... corre... Sale la actriz que representa a María. El escenario está oscuro. Un cono de luz la señala mientras anuncia la última carta de María: «...le escribo para comunicarle la muerte de María...»

La representación de *María M.* juega con el entrecruzamiento de diferentes zonas de significado. Se trata de una sólida tejedura donde los límites de una zona configuran de pronto el otro espacio, y así hasta el infinito, para crear un cuadro teatral cuyo principal instrumento es la analogía.

Sabemos de antemano que los textos utilizados en el espectáculo provienen de «Las nuevas cartas portuguesas» y que el lugar analógico escogido para desarrollar la acción es un manicomio. Estos dos materiales: las cartas y la casa de locos, son las premisas para conseguir los niveles de referencia que se superponen.

Hay en el cuadro tres planos fundamentales: la historia que se cuenta a través de las cartas, que es la historia de María pero al mismo tiempo es la existencia de un narrador, el marido que nunca «aparece» en la escena; la historia de María en la casa de locos, con su enfermera y su monja; y un ter-



cer nivel que se logra por la superposición de aquellos dos, y es el nivel de la «representación» de las posibles historias de María.

Los dos primeros niveles permiten a las actrices crear una cadena de sucesos, una línea argumental muy propia (visible en la descripción anterior), diseñar a grandes trazos algunos personajes y, sobre todo, llegar a construir un espacio de representación donde sea visible el juego entre lo que se representa y el cómo se representa. Este juego es lo que imprime a María M. su belleza teatral y su ambigüedad artística.

Dije que la analogía era el instrumento de la representación para jerarquizar las distintas corrientes de ideas, pero esto corresponde más bien a los dos primeros niveles mencionados. El tercer nivel, el de la representación, tiene su instrumento en la calidad de las relaciones entre las actrices, en las convenciones y la técnica que logran depurar, en la delicadeza para transitar, sin confundirlos y desdibujando sus fronteras del personaje al actor y del actor al personaje; hacer que la ilusión de «vida real» nunca cobre «vida» sobre el escenario.

Mientras las actrices realizan sus acciones y van creando las imágenes que componen el cuadro, se tiene la impresión de no reconocer exactamente lo que están contando. La presencia de la palabra tiende la trampa de una lógica de continuidad que aquí se interrumpe a cada paso, porque para comprender lo que están representando no basta aferrarse a las palabras que dicen las actrices, sino más bien a cómo las dicen y dónde.

Mientras tiende y destiende las sábanas, la enfermera canta, observa a la pobre loca, la ayuda a comer y a vestirse, cuida que el público no descubra la desnudez de la actriz que visten y desvisten delante de

nosotros, le teje las trenzas. Es la enfermera del manicomio, es la subalterna de la monja, es la protección de María, es una mujercita común, es una simple empleada que consume melodramas de radio, es una narradora y es la actriz. Por momentos las palabras de la carta que la «actriz-narradora» dice, cobran cuerpo como palabras del personaje que la actriz sugiere y muestra; su expresión, su forma de moverse, su agilidad, su postura «desenfadada», su cuerpo huido, su vista al suelo y su desdén, son rasgos particulares que se anulan cuando expresa: «soy una actriz que está representando».

En el personaje de la monja este encadenamiento se hace más visible, y es que como signo «la monja» remite a asociaciones más precisas: la religión, el poder, el sometimiento, la hipocresía, la humillación, la falsa moral, la deslealtad, etcétera. Por eso las cartas leídas por ella cobran cuerpo en el personaje de modo más evidente. Así enfurece cuando el marido de María escribe enfurecido y se ensaña con la loca con la rabia que escribe Antonio. Es por eso también que la distancia entre personaje-narradora y personaje-actriz es menos evidente en la enfermera, pero más agudo en el sentido que trasmite. La enfermera en esa dualidad puede jugar más con las ambigüedades que la monja.

María es el sujeto sobre el que gira todo este juego. Es la que más se esconde tras el artificio de la loca, del espacio del manicomio, de su locura doméstica. Parece que no va a renunciar a su status de personaje, porque el juego con lo que representa es mucho más sutil en esta actriz. Y es que María, además de su particularidad para mostrarse en el escenario dueña de cada acto, representa a «la mujer», es decir al hombre. En este mundo ordenado donde cada ficha tiene su papel, las funciones se definen según la jerarquía que la organización social establece: la monja, el marido, la es-





posa, la enfermera, la loca, etc. Todos puestos a funcionar en una casa de locos. Todo representado visiblemente por tres actrices colombianas. El sentido de la representación aflora con fuerza.

Se trata de componer una imagen teatral ambigua a través de una relación dinámica entre los distintos niveles que trabaja el cuadro: el uso de los objetos (las sábanas, el radio, las cartas); elementos sonoros (las canciones, las palabras con ciertos tonos y ritmos); la jerarquización del espacio para jugar convencionalmente con los personajes y las actrices; el uso del silencio, de la pausa para distanciar una noción de otra.

Cuando finalmente, con el escenario oscuro, la actriz que hizo de María sale y se coloca bajo un cono de luz en una esquina y anuncia la última carta de María, se ordena definitivamente el sentido de la representación. La manera de leer, de decir que lee, la forma en que pronuncia las palabras y la postura de la actriz que todavía lleva uno de los vestidos del personaje, pero ahora como mostrando que esa no es su ropa, desmienten cualquier búsqueda de la «verdad» que no se haya conseguido a través del acto artificial y lúdico que es el teatro.

A esta altura ya no es posible concebir el espectáculo como simple historia de mujeres, mucho menos como ilustración de conflictos domésticos superados por la historia. La inteligencia teatral para organizar los signos dentro del espectáculo y crear una estructura que al mismo tiempo que se apropie de sucesos, informaciones y rasgos particulares, tenga la virtud, a través del artificio y la convencionalidad, de convertirlos en generalizaciones, hacen de María M. una operación complicada sobre el organismo humano, un debate sobre el lugar que ocupa el hombre en el mundo, la relativa jerarquía del poder, el juego al status alto, la injusticia y la pérdida de la solidaridad humana.

Me he extendido en María M. porque dentro de Historia de mujeres es el cuadro que más profundiza no sólo en su sistema expresivo, en su estructura formal, sino (extraña coincidencia) en las ideas que logra movilizar, en la ambigüedad que imprime a cada uno de sus signos, posibilitando tantas lecturas como pueda imaginar la calidad de los distintos lectores.

## DE LAS VIUDAS A NANA. ANALOGIA TERCERA

Las viudas es un ejercicio austero donde las actrices teatralizan un poema de Bertolt Brecht. Para ello se valen de una letanía que le imprime a la representación una belleza especial: «esto dijeron, esto podemos hacer por las viudas». En el cuadro se insiste en la utilización de objetos (una tela blanca grande, unas cacharras que se hacen sonar, unos papeles que se tragan y escupen), en el trabajo con el espacio y el movimiento de las actrices dentro de él, en el silencio y la pausa, y en mostrar que se está representando.

Las viudas parte de una exposición sencilla, se concentra en repetir la misma idea de diferentes formas y logra que esa forma sea el recurso idóneo para proporcionar un placer productivo. Cuando las actrices narran a coro: «Esto dijeron los señores magistrados, esto podemos hacer por las viudas», y tiran al aire unos papeles que luego comen pausadamente y en un acto inesperado los escupen de sus bocas, presenciamos una imagen teatral que a más de su belleza rebasa los límites de la referencia circunstancial. Lo mismo ocurre con los militares, cuando hacen sonar sus cacharras como ruido de metralla, pero nunca dejan de ser cacharras en manos de las actrices que representan a las viudas, o con la nieve, cuando dan vueltas en fila agitando la tela y la dejan caer sobre ellas agachadas y dicen: «Esto dijo la nieve, esto podemos hacer por las viudas», y se termina el cuadro.



Lo preciso de la ejecución y la dureza de la presencia de las actrices como naradoras, hacen de *Las viudas* un ejercicio teatral hermoso, donde el carácter convencional y la sutileza de las analogías permiten afrontar el cuestionamiento con el placer de un buen encuentro con el teatro.

**María Farrar** cuenta la historia de la infanticida María y trata de ahondar en las causas y consecuencias de este suceso fundamental. El cuadro insiste en algunos de los recursos expresivos utilizados en las representaciones anteriores, como el uso del gesto y el rejuego con el carácter convencional del acto. El sentido de María Farrar se contiene en la letanía que las actrices repiten casi diez veces: «No se enfurezcan señores, pues toda criatura necesita de los demás». La letanía se produce con el rompimiento de la acción que ejecutan las actrices y la narración de la historia. Las tres actrices incorporan a la infanticida en un juego que se daña por la aparición de imágenes y elementos manidos, por la imprecisión de los recursos narrativos y por un tono ilustrativo que tiende a minimizar lo que en cuadros anteriores se complejizaba en el entrecruzamiento de cada lenguaje. Así, la escalera es un recurso gratuito, que no aporta otro sentido que el de facilitar ciertos movimientos de preconcebida teatralidad, como la subida de dos actrices con una tela que dejan colgada, donde se esconde la infanticida a parir: este acto detiene innecesariamente la progresión de la historia y contradice el estilo que asoma cuando las actrices, abandonando el espacio del cuento, van a proscenio y, con gestos, matices y entonaciones diferentes, cantan su letanía.

Esta contradicción es la que impide que en *María Farrar* la calidad de la interpretación de las actrices, y la alienación de los planos interpretativos se conviertan en un modo coherente de superar la simple historia de *María Farrar*.

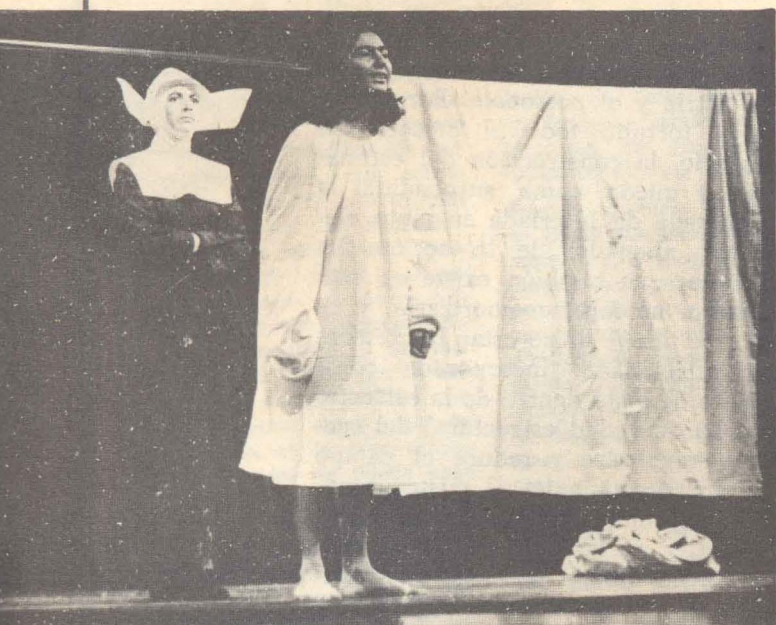
Todas las impresiones mencionadas se agudizan en *Canción de Naná*. Se pierde, incluso, el juego entre el qué y el cómo se representa, entre la actriz y el personaje. Por eso se hace fortuito todo el arreglo del espacio, la construcción del escenario, y queda como suspendida la presencia de la criada en tanto elemento alienador de la acción. La letanía, que también existe en este cuadro, no logré memorizarla, y es que se diluye al no estar fuertemente relacionada, incorporada como punto de vista dentro de la estructura. La debilidad estructural del cuadro empobrece y reduce el campo de cuestionamiento, al mismo tiempo que comprime la libertad interpretativa de las actrices. El momento inicial, donde se arma el prostíbulo es, por sí solo, más sugerente y preciso, lo recuerdo como el mejor espacio de la representación de *Canción de Naná*.

#### LA JAULA DE VIDRIO. ULTIMA ANALOGIA

El teatro «La Máscara» se forma en 1972. Forma parte de la Corporación Colombiana de Teatro, órgano de resistencia política y cultural contra el régimen constitucional de Colombia. En su tiempo de vida han realizado varios montajes, entre los que se encuentran: *No saca nada de la escuela*, del dramaturgo chicano Oscar Valdés; *Una historia vulgar*, poemas de Pablo Neruda; *Cuánto cuesta el hierro*, de Bertolt Brecht; *Macbeth*, de Shakespeare; *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo; *El sueño*, poemas de León Felipe y Nicolás Guillén, entre otros.

La preparación de un espectáculo es siempre para el colectivo un momento de investigación más o menos extenso, y la participación de todos para investigar, procesar y construir el espectáculo es decisiva. Ello supone un conocimiento a fondo de la metodología a seguir para el proceso de producción de la puesta en escena, además de la definición de una política teatral a largo plazo que orienta no sólo la esté-





tica de los espectáculos, sino el compromiso ético e histórico de los teatristas con su oficio y su realidad. Tuve la oportunidad de escuchar a las actrices mientras narraban su modo de trabajar, sus criterios sobre la situación del teatro en Colombia, entre otros temas. Y comprobé que dominan todo lo que tiene que ver con su trabajo. De esa forma, cada espectáculo es al mismo tiempo la referencia obligada para la sistematización de un proceso de trabajo alterado por otras circunstancias.

La razón de peso de este trabajo he querido dejarla para el final. Y tiene mucho que ver con lo anterior. Para los críticos, investigadores y teatristas, parece **pan comido** la afirmación de que un proceso de trabajo condiciona objetivamente la producción del espectáculo. Sin embargo, cuando se enfrentan al espectáculo, la mayoría de las veces renuncian a la posibilidad de descubrir las direcciones del proceso a partir del análisis objetivo de ese resultado parcial que es la representación.

Cuando hablaba de ambigüedad como elemento afirmativo dentro de la representación de *María M.* y *Las viudas* obviamente me refería a

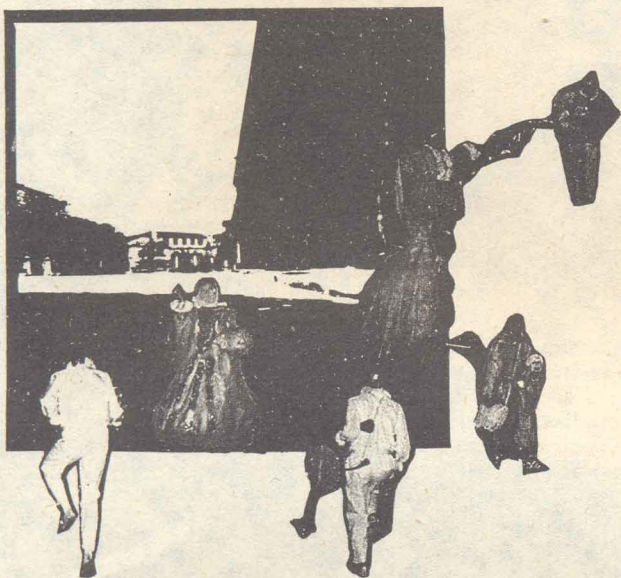
la ambigüedad que se logra a partir de la precisión en el empleo de los recursos narrativos. Esta precisión, unida a su belleza teatral, construyen una imagen compleja que permite un cúmulo de asociaciones imprevisibles. Los recursos narrativos no hablan de un único significado, sino que a partir de referentes visibles y concretos, tejen una gama de significados que sirve de base a esa ambigüedad mencionada. Nunca se trata de una ambigüedad ideológica. Nunca se trata de una ambigüedad política. Nunca es ambiguo el punto de vista. Incluso, puedo decir que en *Canción de Naná* el punto de vista es mucho más pobre que en *María Farrar*; que en *María Farrar* el punto de vista no es simplista, pero se empobrece por debilidades técnicas.

No insisto en este asunto de la ambigüedad por temor a los lectores. Insisto porque sobre esa ambigüedad que proviene de la utilización de los recursos narrativos y la construcción de la imagen teatral, pesa la claridad ideológica del espectáculo. Y esta claridad ideológica proviene, al mismo tiempo, de la actividad que desarrollan cada uno de los miembros del colectivo, proviene de una conciencia crítica desarrollada por los teatristas colombianos independientes en su lucha por conseguir un espacio de reconocimiento, en su lucha porque ese espacio sea tribuna de ejercicio de transformación para el que hace y para el que observa.

Por eso aquella noche me apené al verme sintiendo pena por ellas cuando nos pedían un rato de charla. Pensé no sólo que me había gustado aquel teatro, sino que había en esos actores una filiación más emancipadora que los simples «lazos con el arte». Y pensé que las alas de estas tres *Marías* eran muy grandes para volar en ese escenario con un público acomodado a la italiana, que no renuncia, una vez instalado en su butaca, a salir de su jaula de vidrio. ●



# GUIRIGAI EN LA HABANA



Oswaldo Cano

Cuando en medio de nuestro tropical invierno nos visitó el grupo teatral español Guirigai éramos testigos del primer encuentro con un colectivo extranjero en la temporada teatral 1989. La parranda, basada en la novela homónima de Eduardo Blanco-Amor y Enésimo viaje a Eldorado ambos escritos y dirigidos por Agustín Iglesias fueron los espectáculos expuestos a la consideración del público cubano en una gira que incluyó a la Ciudad de La Habana, Matanzas, Camagüey y Santiago de Cuba.

Fundado diez años atrás, Guirigai se caracterizó desde un inicio por su rebeldía ante el teatro burgués que se enseñoreaba en la escena española de entonces. Desde este momento se propusieron lograr una comunicación estrecha con el público al cual iban dirigidas sus puestas, que bien podían ser los campesinos de Castilla o los obreros que circulan cada día por las calles de Madrid, así como el estudio de técnicas diversas que van desde Stanislavski hasta Buena-ventura en un intento por conciliar tradición y vanguardia.

De estos esfuerzos surgen espectáculos como Tragicomedia de Don Cristóbal y la viuda Rosita, San Martín o La bella y la bestia. La primera oferta vista en el Teatro Nacional, La parranda, se enmarca dentro del teatro de sala siguiendo los rumbos de la tradición española. Realismo y desenfreno se dan la mano en este texto en el que la inicial impronta narrativa no es del todo superada en la versión teatral. Tres hombres con caracteres e intereses contradictorios son unidos por el alucinante efecto del alcohol y la ancestral necesidad de demostrar su «hombria», llegando a cometer los más imprevisibles y execrables actos que van del robo al crimen.

Esta historia contada por Castizo (Angel Jodra) a modo de confesión ante un tribunal y representada por el resto de sus protagonistas resulta un espectáculo digno, de un aceptable nivel de realización pero sin alcanzar la calidad y el rigor artístico a que otros conjuntos de la península nos han acostumbrado en sus siempre esperadas visitas.

crítico



## ENESIMO VIAJE A ELDORADO

El trabajo de los actores y la puesta en general son discretos, sin altibajos, pero sin que podamos destacar aspectos trascendentes o logrados de un modo revolucionador.

Con mayor interés era esperado **Enésimo viaje a Eldorado**, espectáculo que constituyó una de las principales atracciones del III Festival de Teatro Iberoamericano celebrado en Cádiz en el cercano octubre de 1988, con la participación de veintinueve colectivos de América Latina, España y Portugal.

Concebido inicialmente para una populosa estación de trenes madrileña ha recorrido las calles de varias metrópolis europeas. **Enésimo viaje...** cuenta la historia de los colonizadores que a fines del siglo XV llegaron a América con cruz, espada y fanfarria para «civilizar» al nuevo mundo y muy en particular la de un grupo de adelantados que recorren escabrosos e interminables caminos en pos de la felicidad y la riqueza que les espera intacta en Eldorado.

Concebida como teatro de participación, la puesta se apoya en los elementos arquitectónicos y del entorno en general para adquirir su verdadera dimensión como espectáculo, haciendo adecuado uso de la pirotecnia y la música. Iglesias consigue aquí una incuestionable teatralidad a partir del lenguaje gestual, el uso de las máscaras en sustitución del texto y sobre todo un constante despliegue de imágenes donde el humor, la sátira, el reto al espectador devienen una constante.

La puesta nos hace recordar las acciones plásticas realizadas por nuestro pintor Manuel Mendive; se emparenta con el trabajo acerca del Teatro de Relaciones del Cabildo Teatral Santiago y manifestaciones como el Koteba africano, sin obviar por supuesto esa rara virtud que es conjugar su afán de novedad con la ancestral tradición del Corpus Christi.

La característica esencial de este viaje a Eldorado realizado por las calles de la vieja Habana es la nue-



va dimensión que adquiere el mismo, la trasmutación de los códigos del lenguaje inicialmente propuesto por sus creadores. El «desembarco» que en las calles europeas presuponia un recorrido en dirección inversa, de América a Europa, invirtiendo así la propia historia, se realiza aquí en la dirección misma que siguieron Colón, Cortés o Pizarro, además el público al que está dirigida la representación es otro con respecto al europeo. Por tanto lo que para el espectador lusitano, francés o español, puede resultar una historia algo lejana cobra aquí el valor de la inmediatez, donde cada paso en busca de Eldorado forma parte del folclor americano.

La llegada de estos «adelantados» casi cinco siglos después del Almirante genovés propicia otra forma de encuentro entre dos mundos, ya no hay aquí indefensos y asombrados indígenas que se deslumbran ante la llegada de «dioses» mitad hombre mitad caballo, sino que son recibidos por una multitud fruto del mestizaje de diferentes pueblos y culturas que se les enfrentan en una simbólica batalla musical, de la que sobresale por encima de la letánica fanfarria la polirritmia y el arrastre inevitable de la percusión de raíz africana convertida en sugestivo ejército defensor de una integración e identidad cultural de singular solidez.

Esta «pelea» junto a la ambigüedad de algunas situaciones y la labor gestual, están marcadas por una sutil intención humorística que alcanza su momento más esplendente en el paródico final, cuando la comitiva luego de un largo peregrinar llega a un valle (Plaza de la Catedral) y encuentra al fin en el pórtico de la iglesia el supuesto Eldorado, donde un hombre ensimismado en la hogareña paz, disfruta plácidamente de la televisión.

A partir de todos estos elementos se construye una dramaturgia del *gestus*, desprovista de diálogos y que sin embargo logra una comuni-

cación envidiable. Contribuye a esto, luego, el conocimiento de la difundida leyenda por parte del espectador; sin embargo, en el transcurso de la representación nos percatamos de que no se busca una recreación simplista, sino que el espectáculo hace sus propias valoraciones, juega con el público, lo reta. Se entabla entre ambos un diálogo sin palabras, donde lo importante es la actitud subyacente. La comunicación está cargada de significantes donde juega un papel fundamental el trabajo de los actores Paco Carrillo, Magda Arenal, Joaquín Subirats, Izaskún Martínez, quienes junto a Jodra y el propio Iglesias se regodean en el gesto ampuloso y hasta grotesco, para caracterizar a sus caducos personajes. La realización de las máscaras y el estilizado vestuario, asumidos por el propio grupo, se integran a la propuesta escénica como elementos imprescindibles. La utilización del espacio, de locaciones con una arquitectura singular es otro acierto que propicia un clima reforzado por la utilización de fuegos de artificio, humo de incienso y otras artes de la pirotécnia y llega a crear una atmósfera onírica muy a tono con la fastuosidad y el carácter mitológico del recorrido.

El valor más destacable de **Enésimo viaje...**, por encima del lucimiento individual de los miembros del colectivo, es precisamente la creación a partir de espacios no convencionales de una atmósfera teatral, de una dramaturgia del *gestus* que propicia una comunicación otra, por parte de espectadores que a su vez comienzan a desprenderse de los convencionalismos a que obliga una tradición milenaria.

Los que emprendimos junto a Guirigai el camino a Eldorado salimos enriquecidos. La feliz iniciativa de los Ministerios de Cultura de Cuba y España y el Instituto de Colaboración Iberoamericana de sostener encuentros entre artistas y públicos de ambos países ha propiciado este viaje rumbo a la imaginación. ●



EN TABLILLA



● El 16 de marzo pasado, en la sede de nuestra revista, fue anunciada la constitución del Consejo Nacional de Artes Escénicas, institución del Ministerio de Cultura que asume la proyección del teatro y la danza cubanos en esta nueva etapa organizativas. La entidad, que preside la destacada actriz y directora Raquel Revuelta, se propone una transformación estructural de las agrupaciones teatrales y danzarias, a partir de nuevas fórmulas económico-organizativas, con el propósito de estimular la creación sobre la base de verdaderas células artísticas, la mejor utilización del talento creador y el empleo racional de los recursos.

Los proyectos artísticos serán los núcleos creativos básicos y pueden prever un periodo de trabajo de tres a cinco años o plazos más breves, hasta la conformación eventual con vista a un solo montaje. Se incluyen también proyectos de carácter investigativo, concebidos para un periodo determinado.

Los creadores interesados en asumir un proyecto presentarán al Consejo sus propuestas. Los propios directores seleccionarán el personal artístico y técnico que constituirá su equipo básico de trabajo, el cual será contratado por tiempo determinado. Los proyectos aprobados serán financiados por el CNAE y cada colectivo ejecutará de forma autónoma su presupuesto.

Cuando circule esta edición ya estarán en fase de análisis y aprobación muchos de los proyectos artísticos que conformarán en un futuro cercano la faz de nuestra escena.

REVISTAS EN COEDICION

CASA DE LAS AMERICAS • TEATRO LATINOAMERICANO

CONJUNTO

Redacción: Casa de las Américas, Tercera y G, El Vedado, La Habana, Cuba.

Fundador:  
Manuel Galich

Directora:  
Magaly Muguercía

Ediciones Cubanas.  
Apartado 605,  
La Habana, Cuba.

Suscripción anual: \$ U.S. correo aéreo: América del Norte, 7.00; América del Sur, 8.00; otros países, 11.00.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

EL PUBLICO

Director:  
Moisés Pérez Coterillo.

SUSCRIPCIONES  
Doce números: 3.500 ptas. Forma de pago: Giro postal dirigido a EL PUBLICO.  
C/. Capitán Haya, 44, 28020-Madrid.  
Teléfonos: Redacción: 270 57 49, 279 82 27 y 279 32 96.  
Suscripciones: 270 51 99.



ESPACIO DE CRITICA E INVESTIGACION TEATRAL

Directores:

Oswaldo Quiroga y Eduardo Rovner

Redacción y Administración:

Corrientes 780 — Buenos Aires

FUNDACION PARA EL DESARROLLO DEL ARTE





**SUSCRIPCIONES**  
 Anual, 5 números.  
 (Incluido IVA y gastos de envío ordinario)  
 España: 2.865 ptas.  
 C.E.E.: 3.900 ptas.  
 América Latina: 3.300 ptas.  
 Otros países: 4.000 ptas.  
 Números atrasados: 600 ptas.

En colaboración con el

# primer acto

CUADERNOS DE INVESTIGACION TEATRAL

C/ Cervantes, 21, 1º, despacho 3  
 Tel. 91/429 93 71. 28014 Madrid

Dirección  
 José Monleón

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música - Ministerio de Cultura

# TEATRO

TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTIN

Editor Responsable  
 KIVE STAIFF

Directores  
 GERARDO FERNANDEZ  
 SERGIO MORERO

Avda. Corrientes 1530, 5º piso, (1042) Buenos Aires,  
 Argentina.

# LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

*a Journal devoted to  
 the Theatre and Drama  
 of Spanish and Portuguese  
 America*

Editor GEORGE W. WOODYARD

Subscription information: Individuals, \$9.00 per year. Institutions, \$18.00 per year.

Please direct all business correspondence to: *Latin American Theatre Review*,  
 The Center of Latin American Studies, The University of Kansas, Lawrence,  
 Kansas 66045.

# Apuntes TEATRO

Publicación Semestral de la Escuela de Teatro  
 de la Pontificia Universidad Católica de Chile,  
 fundada en 1960

**TEATRO**  
 Universidad Católica

Precio del Ejemplar :

\$600.- Stgo.

\$650.- Provincia

US \$6.- Extranjero

Diagonal Oriente 3300  
 Fono 744041 anexo 2080

# actuemos

DIRECCION  
 Jairo Santa

REVISTA EDITADA  
 POR DIMENSION EDUCATIVA



Calle 41 No. 13-41  
 A.A. 17574 - Tel. 457745  
 Bogotá-Colombia

SUSCRIBASE A  
 SUBSCRIPTION TO  
**Actuemos**

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

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

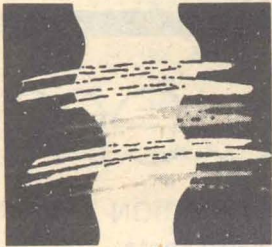
EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES  
 Publicidad y Promoción  
 Obispo No. 461 Apartado 605  
 Ciudad de La Habana. CUBA

**Ediciones Cubanas**





● Como parte del VII Festival de Música Electroacústica, que se celebró en Varadero en abril pasado dedicado al 70 cumpleaños de Juan Blanco, se presentaron multimedios a cargo de Roberto Blanco, Juan Marcos Blanco, Calixto Alvarez y Armando Suárez del Villar y con la participación de actores profesionales, estudiantes del ISA y de las escuelas de danza, circo y música. La presentación de este tipo de espectáculo donde se integran la actuación y otras manifestaciones artísticas a la música electroacústica es una peculiaridad de este evento musical, que ha servido de modelo para otras confrontaciones similares en el mundo.



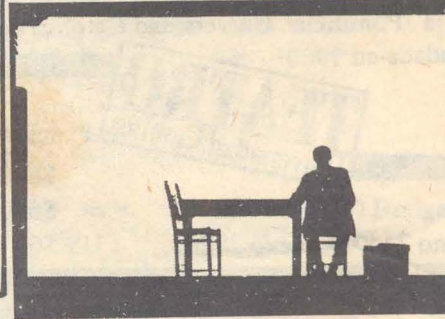
ITI Helsinki 1989

● La delegación cubana que asistió a la celebración del XXIII Congreso del Instituto Internacional del Teatro celebrado en Helsinki, Finlandia del 27 de mayo al 3 de junio pasados, estuvo integrada por los dramaturgos Ignacio Gutiérrez y Héctor Quintero y los críticos Rosa Lleana Boudet y Armando Correa. El teatrólogo Fernando Sáez participó en un taller de creación convocado por el Comité de Nuevo Teatro para el desarrollo de jóvenes creadores.

● El primer Festival Iberoamericano de Narración Oral y Escénica se realizará en Caracas, Venezuela, entre el 30 de julio y el 6 de agosto, dirigido por el teatrista, poeta y narrador Francisco Garzón Céspedes. El evento incluirá talleres, exposiciones y un encuentro teórico. *Tablas* dará a conocer en la próxima edición un trabajo valorativo sobre este festival.

● El Conjunto Folklórico Nacional celebró 27 años de fecunda labor con una temporada en el Teatro Mella con la reposición de tres obras clásicas: *Ciclo yoruba*, *Ciclo congo* y *Rumbas y comparsas* y con la visita del Taller de Danza Folklórica de Puebla. El CFN proyecta dos estrenos para el mes de julio: *La feria del Anaquillé* y *Shangó Bangoché*.

● La Asociación Hermanos Saiz celebrará entre el 12 y el 15 de octubre próximos en la Ciudad de La Habana, un Encuentro Nacional de Teatro que servirá de muestra del quehacer de los jóvenes teatristas del país, a partir de una selección de los mejores espectáculos. Se otorgarán siete premios (dirección, dramaturgia, actuación femenina y masculina y diseño de luces, escenografía y vestuario. Se organizarán además encuentros con la crítica para la discusión acerca de los montajes presentados.



EN TABLILLA



SIRVANSE  
SUSCRIBIRME  
A LA REVISTA

**tablas**

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

NOMBRES Y APELLIDOS: \_\_\_\_\_  
(Name):

DIRECCION: \_\_\_\_\_  
(Address):

CIUDAD: \_\_\_\_\_  
(City): (State or province):

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









Vea págs. 24 y 55

# Máscara de Caoba en Santiago