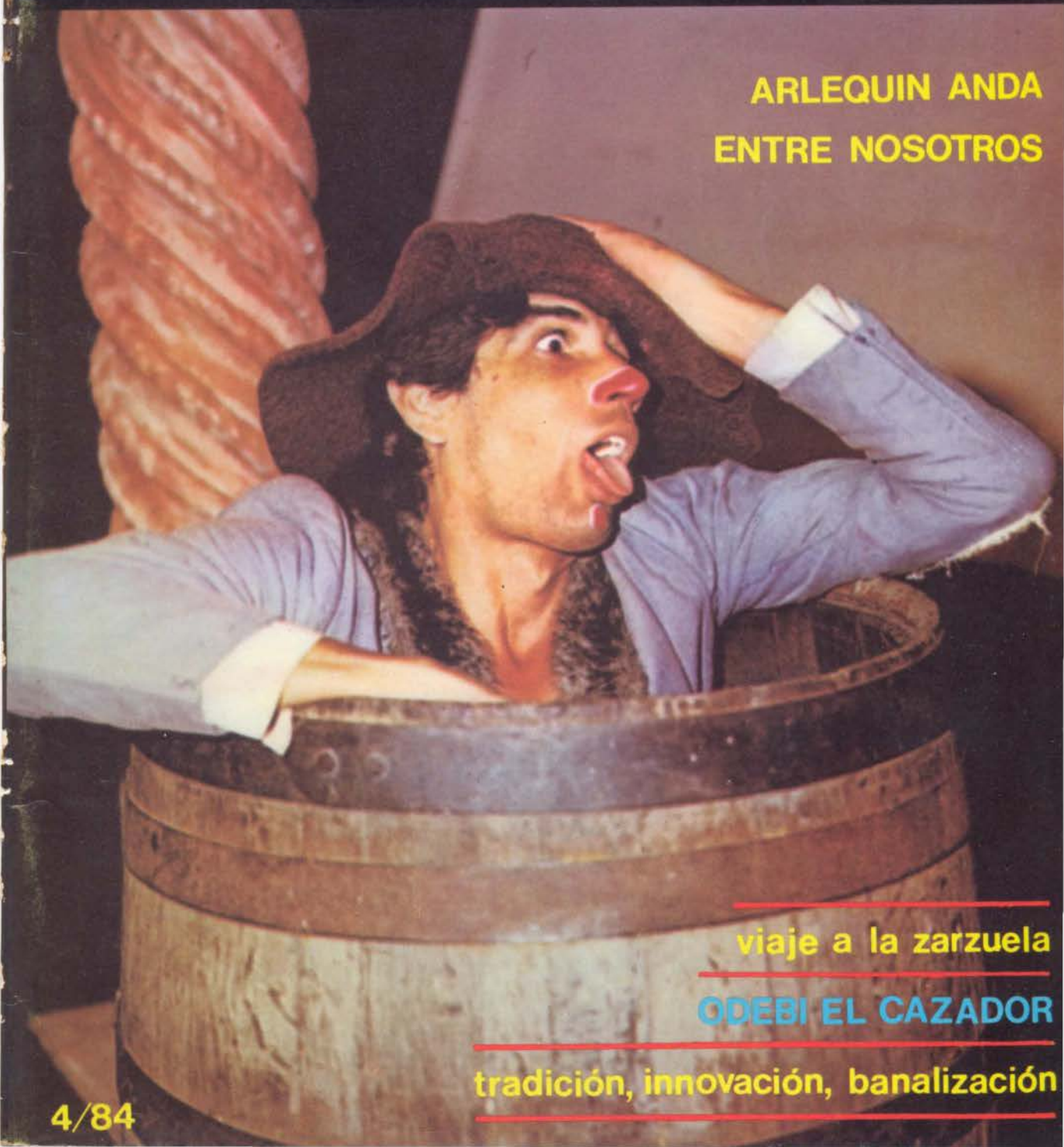


tablas

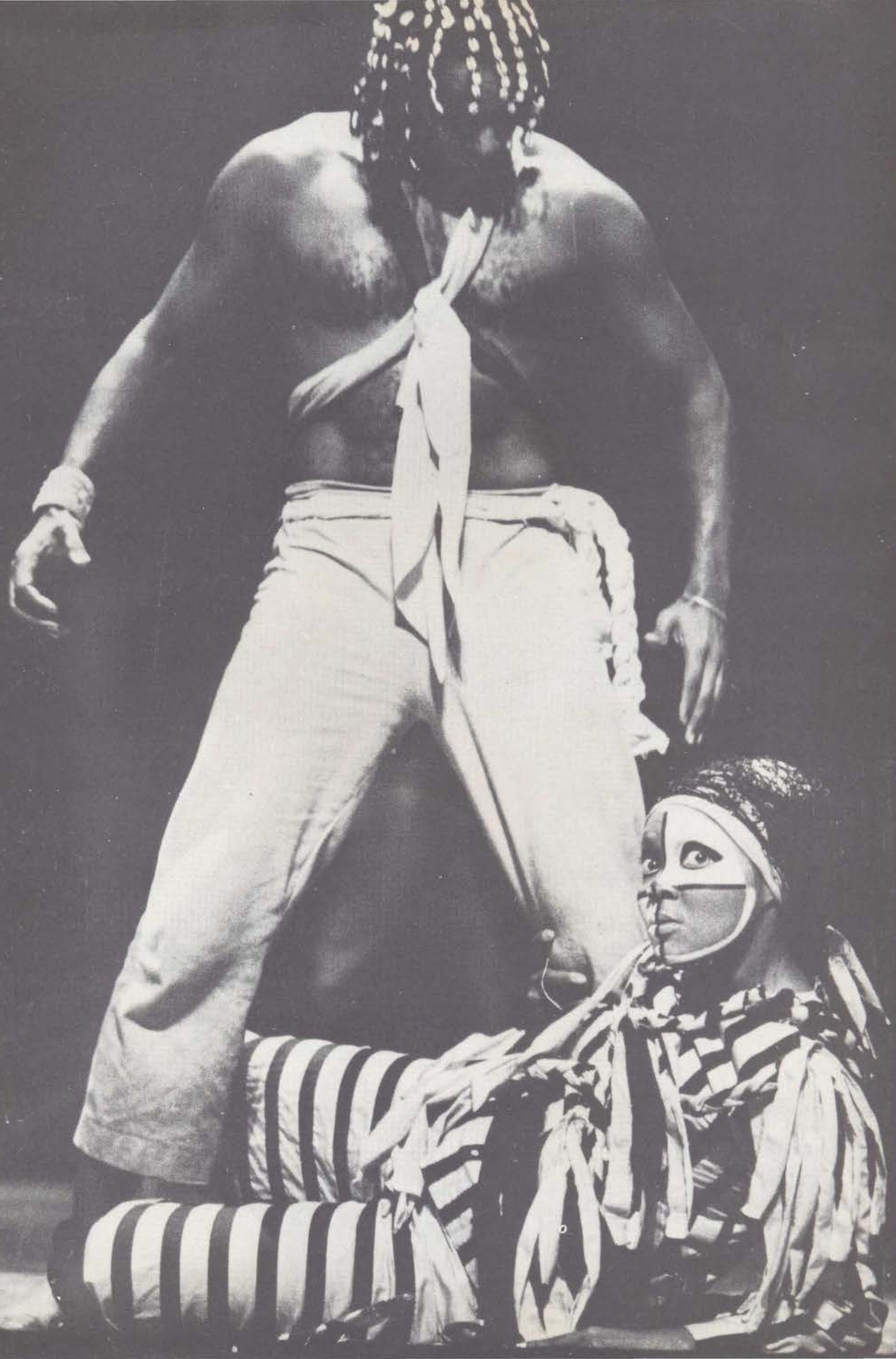
ARLEQUIN ANDA
ENTRE NOSOTROS



viaje a la zarzuela

ODEBI EL CAZADOR

tradición, innovación, banalización



tablas

**EL TEATRO DE ARTE EN CUBA ENTRE 1936 Y 1950 / MAGALY MUGUER-
CIA / TRADICION, INNOVACION, BANALIZACION / ROSA ILEANA BOUDET
/ HILDA OATES SE PARECE A LA BONDAD / JUAN CARLOS MARTINEZ /
ENTRE NOSOTROS ANDA ARLEQUIN / ROXANA PINEDA / LIBRETO No. 4:
ODEBI EL CAZADOR, DE EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA / VIAJE A LA
ZARZUELA / HECTOR QUINTERO / LA FAZ DE DINAMARCA EN EL TEATRO
PARA NIÑOS Y JOVENES / FREDDY ARTILES / CONVERGENCIAS DE UNA
IMAGEN / ILEANA AZOR / LA RELACION TEATRO-MUSICA EN UN EN-
CUENTRO / VIA TELEX: EL GRITO EN EL CIELO; UN PUESTO PARA LOS
AVILEÑOS Y EL DESCUBRIMIENTO DE UN PUBLICO / LIBROS: DOCE CREA-
CIONES DE ROLANDO FERRER Y AMOR POR DONDE CRUZAN LAS GA-
VIOTAS / EN TABLILLA**

Odebi el cazador

Texto de Eugenio Hernández Espinosa; teatro total de profunda raíz popular en el cual se conjugan texto, música y danza.

Teatro de Arte en Cuba

Una documentada información acerca del teatro cubano en el período de 1936 al 1950, en el cual tiene lugar uno de los más relevantes esfuerzos por producir en el país un teatro de alta calidad artística.

Tradición, innovación, banalización

Un polémico punto de vista acerca de cuatro puestas en escenas y cómo se produce la interrelación dialéctica entre la innovación y nuestra tradición teatral.

Odebi the Hunter

Text by Eugenio Hernández Espinosa; total theatre of a deep popular root in which speaking, dancing and singing are merged.

Art Theatre in Cuba

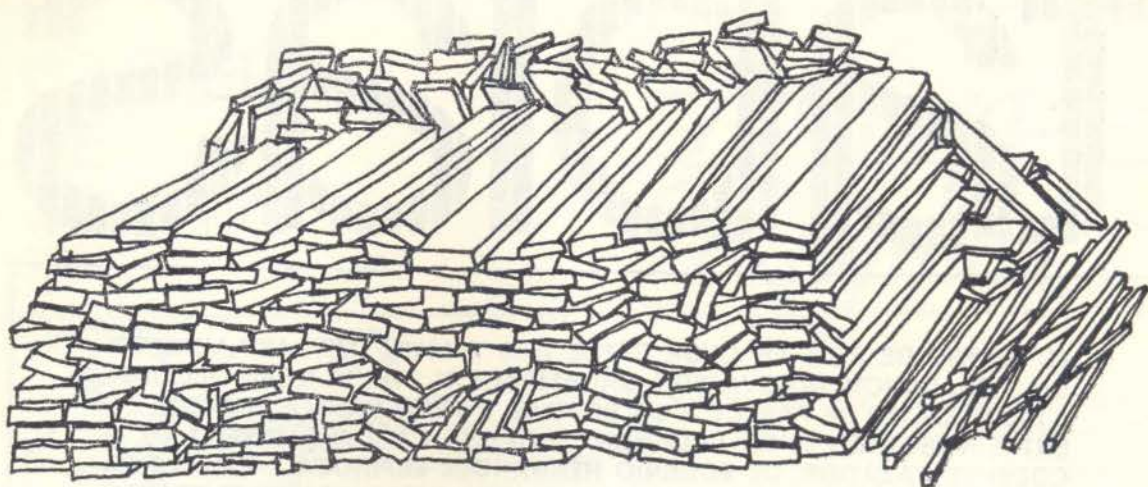
A research on the Cuban theatre of the 1936-1950 period, in which artistic quality and dignity are placed before interest for profits.

Tradition, innivation, trivialization

A polemic point of view regarding four mises en scène and the way in which dialectics works between tradition and innovation in our theatrical tradition.

Revista **Tablas** No. 4. Octubre-diciembre de 1984. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editor: Juan Carlos Martínez. Diseño y realización: Lázaro Enríquez. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista **Tablas**, calle 4 No. 251 e/ 11 y 13. Vedado. Impresa en los talleres de la imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: **Arlequín, servidor de los patronos**, puesta en escena del grupo Rita Montaner (foto: José A. Marquetti). Reverso de portada: **Odebi el cazador**, puesta en escena del Conjunto Folklórico Nacional (Foto: José A. Marquetti). Contraportada: Cartel de Rolando de Oraá. Reverso de contraportada: Adelaida Raymat, primera figura del Teatro Musical de La Habana. (Foto: Roberto Riquenes)



El «teatro de arte» en Cuba entre 1936 y 1950

Magaly Muguercia

Ilustraciones: Leandro Soto

En las décadas del treinta y del cuarenta de este siglo, tienen lugar en numerosos países de Latinoamérica transformaciones fundamentales en el desarrollo del arte teatral. Se produce un proceso de modernización y expansión de la actividad escénica y dramática que en el curso de esos veinte años permite al teatro erigirse en factor cultural significativo en buena parte de los países del continente. En Cuba este proceso se da entre 1936 y 1950, y constituye el antecedente inmediato de una nueva etapa que se abre en 1954.

Uno de los aspectos más sobresalientes de este movimiento, que se manifiesta

con diversidad de variantes nacionales, es la preocupación por incorporar las propuestas de las vanguardias teatrales a nivel mundial y, en general, imprimir un mayor alcance artístico al arte teatral en contraposición a las fórmulas caducas del teatro comercial, y al anquilosamiento de modalidades costumbristas tradicionales que hasta entonces habían predominado en la escena latinoamericana.

Es un período en el que "se generaliza la experimentación y se afianza la necesidad del aprendizaje", "... el intuicionismo y la improvisación del teatro comercial asisten a su primer gran colapso..."¹

¹ Ileana Azor. Origen y presencia del teatro en Nuestra América, inédito, 1983, p. 191.

Es en este contexto que, a partir de los años treinta, entra en circulación en América Latina el término "teatro de arte". Así se alude a la voluntad de anteponer, en el teatro, la calidad y la dignidad artísticas a los intereses mercantiles, de conjurar el abaratamiento del teatro comercial al uso por medio de la seria indagación estética. Mirta Aguirre, cuya labor como crítico teatral en los años cuarenta y principios de los cincuenta reviste excepcional importancia, escribía en 1946 en el periódico *Hoy*: "En buen concepto crítico, (...) el teatro no es más que uno. Pero en visión realista del problema, hay de un lado teatro-arte; del otro, el teatro-comercio."² Eran tiempos, al decir de la propia autora, "en que la calidad y los rendimientos económicos acostumbran a estar, en el teatro como en otros órdenes artísticos, en relación inversa".³

Ni en Cuba ni en el resto de América Latina la expresión "teatro de arte" surge como sinónimo de teatro elitista, para minorías. El término "teatro de arte" no tenía la connotación de un llamado al ejercicio del arte como evasión ni la renuncia al reflejo fiel de la realidad.

Cuando en Cuba se hablaba de "teatro de arte", ciertamente no se estaba convocando la presencia de preocupaciones sociales en el arte pero tampoco se excluía esta posibilidad. Paco Alfonso, al crear en 1943 el Teatro Popular, grupo auspiciado por el Partido Socialista Popular y el movimiento sindical, declaró que se proponía hacer teatro que expresara las "justas y sanas luchas —pasadas, presentes y futuras— (...) por la liberación de nuestros pueblos. Y en segundo término el teatro de arte que no olvide lo popular —ni en la expresión ni en el contenido—".⁴ En las palabras de Alfonso se

ponen de manifiesto dos cosas: por una parte, que el concepto "teatro de arte" resulta un tanto impreciso, pues el propio Alfonso se ve obligado a hacer una aclaración sobre el sentido que él le confiere; en segundo lugar, que esta noción, según el uso de la época, no se oponía al programa de un teatro de inspiración democrática. De ahí que una institución tan progresista como el Teatro Popular adoptara el término y no lo considerara incompatible con sus principios.

Otro testimonio de la vigencia que en aquella época tenía la oposición "teatro de arte — teatro comercial, nos lo ofrece Vicente Revuelta, cuya trayectoria desde finales de los años cuarenta lo vinculan en la historia del teatro cubano pre-revolucionario a un teatro de búsquedas artísticas y al mismo tiempo comprometido conscientemente con la problemática social. En 1957, al constatar la adulteración, el viraje de sentido comercialista que estaba teniendo lugar en el teatro cubano, Revuelta declaraba: "Creo que se están haciendo demasiadas concesiones y que aún mucha gente que en otros tiempos cultivó un teatro más serio ha abandonado el teatro experimental, el teatro de arte".⁵ Vemos aquí nuevamente el concepto aplicado con su sentido positivo de teatro de legítima indagación estética, teatro anti-comercial.

NUEVO CONCEPTO DEL TEATRO

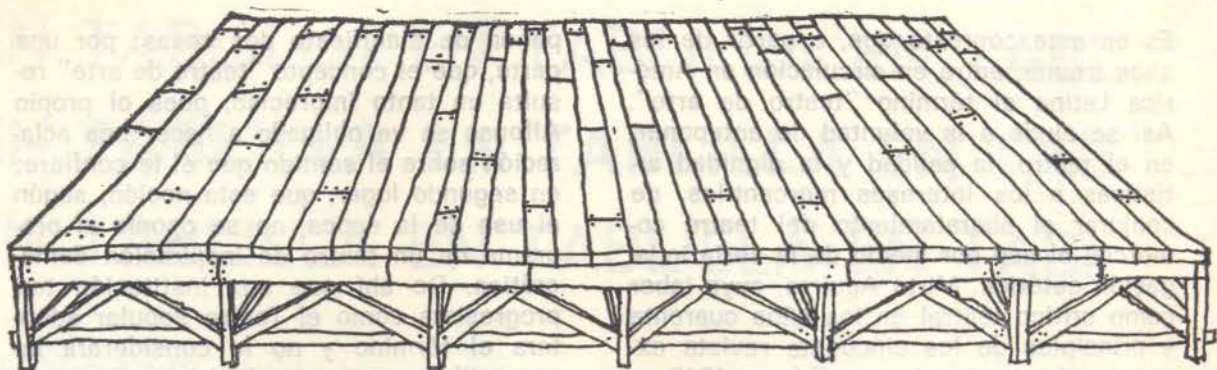
De 1900 a 1936 había sido sumamente crítica la situación del teatro cubano. Las derivaciones del género "bufo" —que había alcanzado su esplendor en la segunda mitad del siglo XIX— entran en un proceso de decadencia que simbólicamente se remata con el derrumbe de su principal bastión, el Teatro Alhambra, en el año 1935. Fuera de los espectáculos de este género —sainetes y revistas musicales— la actividad teatral se reducía a las visitas esporádicas de conjuntos extranjeros,

² Mirta Aguirre. "Compañía argentina de comedias de Paulina Singerman", en *Hoy*, 20 de octubre de 1946.

³ Mirta Aguirre. "Un tranvía llamado Deseo", en *Hoy*, 13 de julio de 1948.

⁴ Paco Alfonso. Entrevista, en *Hoy*, 29 de marzo de 1943.

⁵ Vicente Revuelta. Entrevista, en *Prensa Libre*, 5 de enero de 1957.



principalmente mediocres compañías españolas llamadas de "alta comedia". Algunas compañías fundadas por destacados actores nacionales —la de Esperanza Iriz, la de Enriqueta Sierra—, se acogían al envejecido estilo y al repertorio convencional de las compañías españolas.

Mas, al igual que ocurre en el resto del continente, esta nueva etapa del teatro cubano se caracterizó por la voluntad de modernizar los patrones dramáticos y escénicos. Hasta entonces las escasas muestras de "teatro culto" que llegaban a Cuba eran expresiones de una estética decimonónica caduca: el melodrama burgués, la "obra bien hecha"; el proceso escénico se concebía como un simple marco para el lucimiento individual de los actores, o como un rudimentario vehículo de transmisión del texto. En la nueva etapa se incorporaron las enseñanzas de los grandes precursores y renovadores del teatro moderno (Antoine, Stanislavski, Coquelin, Craig, Reinhardt, Meyerhold, Piscator, Pirandello...). Se actualizó a un ritmo sorprendente el repertorio, que introdujo a decenas de autores de la vanguardia artística más reciente. Se enfatizaron los aspectos escénicos de la creación teatral y la noción de *puesta en escena*, en su sentido moderno, quedó incorporada a la nueva estética que se abría paso.

Entre 1936 y 1950 —la etapa del "teatro de arte"—, surgieron más de quince instituciones interesadas en desarrollar un nuevo concepto del teatro. Entre ellas el

grupo La Cueva (1936), Teatro Cubano de Selección (1938), ADADEL (1940), Teatro Universitario (1941), Patronato del Teatro (1942), Teatro Popular (1943), Theatralia (1943), ADAD (1945), Academia Municipal de Artes Dramáticas (1947), Prometeo (1947), Farseros (1947), Compañía Dramática Cubana (1947), Grupo Escénico Libre —G.E.L.— (1949), y Las Máscaras (1950).

La mayor parte de estas instituciones ofrecían una sola función mensual, y a veces era menor aún la frecuencia. Carecían de subvención estatal —a excepción del Teatro Universitario y la Academia Municipal que recibían un magro respaldo económico. El desinterés oficial y la ausencia de recursos financieros hacían extremadamente difícil la supervivencia. Por otra parte, el medio social y cultural impedía extender la afición teatral a sectores amplios del público que hiciera costeaible la gestión y proporcionara un arraigo efectivo a la actividad.

Casi todas estas agrupaciones dependían de un sistema de asociados que, pagando una determinada cuota, tenían derecho a asistir a la función mensual. Estos factores explican el hecho de que sólo la mitad de ellas alcanzara o rebasara los tres años de existencia.

Pero, por otra parte —y aquí una de las pruebas del sentido fundador que tuvo esta etapa— es importante subrayar que cinco de estas instituciones lograron prolongar su vida más allá, incluso, del triunfo de la Revolución. El Teatro Universita-

rio, el Patronato del Teatro, la Academia Municipal de Artes Dramáticas, Prometeo y Las Máscaras no sólo fueron importantes pilares de la actividad teatral en el período de su surgimiento sino que participaron e influyeron de manera decisiva en la transformación que tuvo lugar en la vida teatral de nuestro país a partir de 1954.

El desarrollo limitado de la teatrología cubana todavía no permite emprender generalizaciones, proponer criterios de interpretación de determinadas épocas, períodos, obras o artistas individuales, dando por sabidas toda una serie de premisas elementales aún no dilucidadas en trabajos historiográficos.

Es, pues, modesto el propósito de este trabajo: partiendo de que el estudio a fondo del período 1936-50 es imprescindible para establecer la línea de desarrollo del teatro cubano durante la seudorrepública, propondremos al lector breves caracterizaciones, en orden cronológico, de los grupos e instituciones que en nuestro criterio desarrollaron una labor más significativa y confirieron sus rasgos peculiares a esta etapa. En los casos de los grupos que rebasaron el año 1950, también haremos breve referencia al papel que desempeñaron en la siguiente etapa, la "época de las salitas".

LA CUEVA

El 12 de agosto de 1935, con motivo de la celebración del tricentenario de Lope de Vega, se presentó a cielo abierto, en la Plaza de la Catedral, la obra *Fuenteovejuna*. La crítica destacó el sentido monumental y la integralidad del espectáculo que, hábilmente concebido para un escenario abierto y público masivo, alcanzó inusuales efectos y significaciones. La dirección había estado a cargo de Luis A. Baralt.*

El mismo grupo de intelectuales y artistas que tuvo a su cargo la producción de

* Abandonó el país después del triunfo de la Revolución.

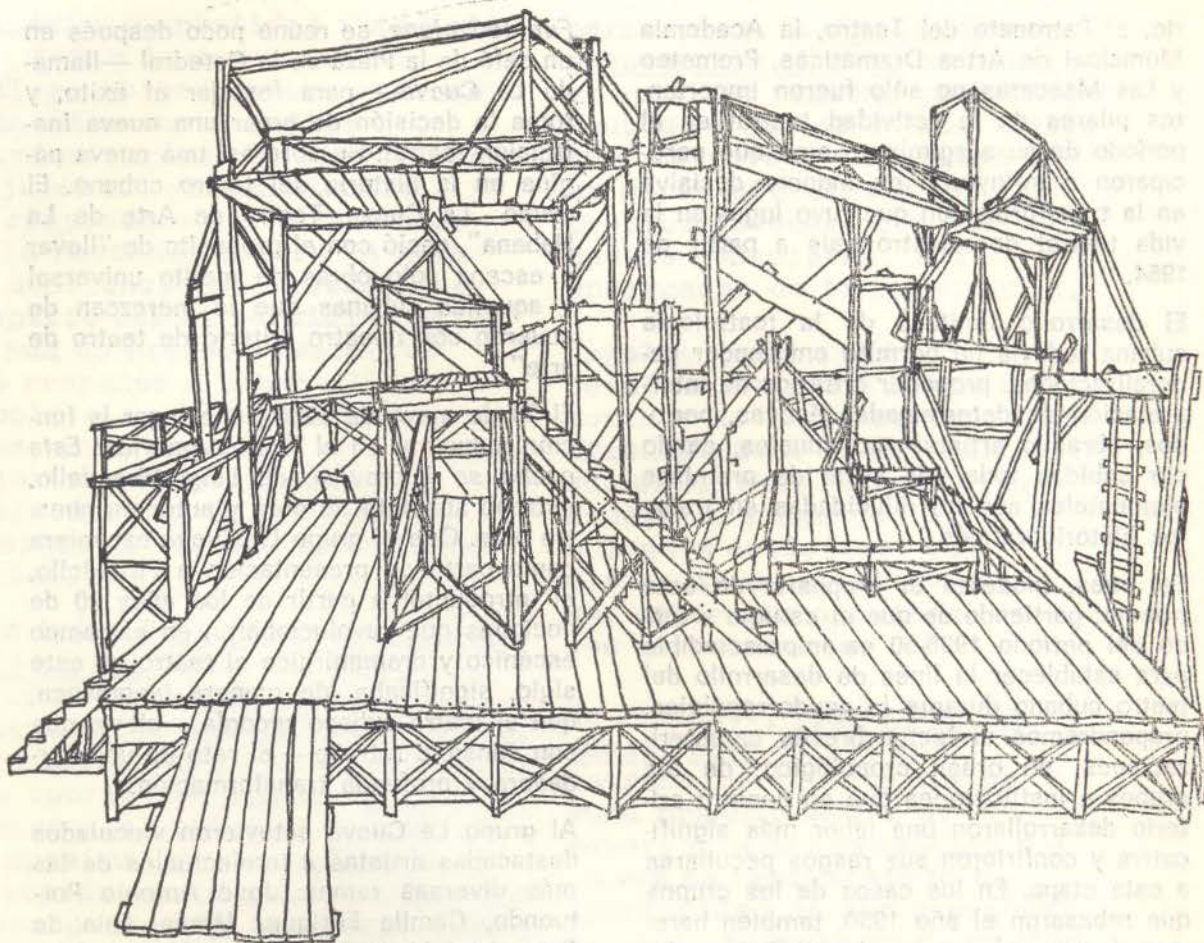
Fuenteovejuna, se reúne poco después en un café de la Plaza de la Catedral —llamado La Cueva— para festejar el éxito, y toma la decisión de crear una nueva institución teatral. Se abre así una nueva página en la historia del teatro cubano. El grupo "La Cueva, Teatro de Arte de La Habana", nació con el propósito de "llevar a escena sólo obras de mérito universal y aquellas cubanas que lo merezcan de acuerdo con nuestro criterio de teatro de arte".⁶

El 28 de mayo de 1936 tiene lugar la función inaugural en el Teatro América: *Esta noche se improvisa*, de Luigi Pirandello, estreno absoluto de obra y autor en nuestro país. Que el grupo La Cueva escogiera como carta de presentación a Pirandello, el introductor a partir de los años 20 de nociones que revolucionaron en el campo escénico y dramático el teatro en este siglo, significaba, de manera inequívoca, que el teatro cubano recogía —cierto que con sensible retraso— el reto de una verdadera y profunda transformación.

Al grupo La Cueva estuvieron vinculados destacadas artistas e intelectuales de las más diversas ramas: José Antonio Portuondo, Camila Enríquez Ureña, Luis de Soto, José Manuel Valdés Rodríguez, Luis Gómez Wangüemert; los músicos Amadeo Roldán e Isaac Nicola y el pintor Jorge Rigol. Dirigido por Luis A. Baralt, La Cueva tuvo como presidente a Rafael Marquina y como secretario al director y dramaturgo guatemalteco Carlos Girón Cerna.

Ofreció ocho de sus nueve presentaciones en el Teatro Principal de la Comedia al precio de 1,00 y 0,50 centavos la entrada. Por dificultades económicas el grupo tuvo que disolverse en enero de 1937, a los ocho meses de su creación. Dos de las siete obras estrenadas fueron cubanas —*Adúltera*, de José Martí y *La luna en el pantano*, de Baralt—, y una latino-

⁶ Carlos Girón Cerna. "Cómo se fundó La Cueva", programa de *Esta noche se improvisa*, copia mecanografiada, Archivo Gral. del Ministerio de Cultura.



americana. Entre los autores extranjeros estrenados se encontraban, además de Pirandello, Nicolai Evreinof, Valle Inclán y Henri de Lenormand.

TEATRO CUBANO DE SELECCION

Durante más de un año, después del cierre de La Cueva, se produjo un compás de espera en las exploraciones del "teatro de arte". Finalmente, el 27 de mayo de 1938 sube a las tablas un nuevo grupo: Teatro Cubano de Selección, dirigido por Paco Alfonso y José López Ruiz.

Fue esta una empresa de vida fugaz pero muy expresiva de la decisión de dotar al teatro cubano de verdadera categoría artística. En este caso el énfasis se hacía en la promoción de la dramaturgia nacio-

nal, llevando a escena obras cubanas contemporáneas de mérito.

En efecto, escogieron para iniciar su actividad las seis obras premiadas el año anterior en un concurso de dramaturgia convocado por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación. Las representaciones tuvieron lugar en el Teatro Principal de la Comedia. El 14 de junio de 1938, 19 días después de la función inaugural y realizados los seis primeros estrenos programados, cayó el telón por última vez. Entre las obras llevadas a escena se destacaron, por la temática cubana de actualidad *Chano*, de José Montes López y *Sombras del solar*, de Juan Domínguez Arbelo.

El Teatro Cubano de Selección, al fundarse, había declarado: "... tanto nuestra cul-

tura como nuestro decoro, exigen ya con urgencia una acción colectiva que nos devuelva el derecho de acudir a los teatros para algo más que engrosar las ganancias de unos menores empresarios".⁷

Por razones económicas el grupo no pudo continuar adelante su labor.

ADADEL

El 15 de junio de 1940, a tres años de la desaparición de La Cueva, inició su labor la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL), primer centro de enseñanza del arte teatral en Cuba y uno de los primeros de toda América Latina.

Surgió ADADEL con el propósito de crear las bases para el desarrollo técnico del teatro cubano por medio de un plan de estudios coherente y sistemático, a tono con las concepciones más avanzadas del teatro. A esto último contribuyó el hecho de que, a fines de los años 30, la Guerra Civil Española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial habían traído a nuestras costas a intelectuales cubanos repatriados y a varios artistas extranjeros de sólida formación y familiarizados con los principios del arte teatral contemporáneo. El entusiasmo de este grupo resultó decisivo para llevar adelante la tarea.

Asume la dirección de la Academia el Dr. José Rubia Barcia, español, quien había sido jefe de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Granada. Trabajan como profesores el teatrista hispano-argentino Francisco Martínez-Allende, el director austriaco Ludwig Schajowicz —formado como director en el *Reinhardt Seminar* de Viena— y la actriz y directora norteamericana Lorna de Sosa. Entre los cubanos se encuentran Alejo Carpentier, Luis Amado Blanco, José Manuel Valdés Rodríguez y Luis A. Baralt. Colaboraron con ADADEL el compositor José Ardévol y los pintores Mariana Rodríguez y René Portocarrero.

⁷ Periódico El Mundo, 21 de mayo de 1938, p. 7. Citado por Vivian Ceballos en Un decisivo proceso en nuestra historia teatral. Trabajo de curso inédito, I.S.A., 1983, p. 5.

El programa de estudios tenía una duración de dos años y los alumnos realizaban presentaciones públicas como parte de su formación. La primera función se ofreció en febrero de 1941. El 23 de abril de 1942 tuvo lugar la sexta y última presentación. En ese mismo año se disolvió la Academia. La escasez económica había obligado a Rubia Barcia a aceptar un contrato en los Estados Unidos.

ADADEL carecía de subvención estatal y sobrevivía gracias a donativos de profesores y alumnos y a un sistema de asociados que pagaban 1 ó 2 pesos mensuales, con derecho a asistir a los espectáculos.

Fueron alumnos de ADADEL teatristas de destacada trayectoria ulterior como Violeta Casal, Modesto Centeno, Julio Martínez Aparicio, Francisco Morín**, Adolfo de Luis, Alejandro Lugo, Angel Toraño y Juanita Caldevila.

Representaron en los teatros Alkázár, Campoamor y Auditorium. Fueron llevadas a escena obras de Cervantes, Chejov, Synge y O'Neill.

La existencia de ADADEL dio un impulso decisivo a la vida teatral cubana. Influyó de manera directa en la creación del Teatro Universitario y del Patronato del teatro —en 1941 y 1942, respectivamente—. Fue un grupo de ex-alumnos de ADADEL los que en 1945 fundaron el importante grupo ADAD.

TEATRO UNIVERSITARIO

En 1941, con el objetivo de recaudar fondos para erigir un monumento a los mártires universitarios del machadato, la Universidad de La Habana confió a Ludwig Schajowicz la dirección de la *Antígona* de Sófocles. Estrenado el 20 de mayo de 1941, el espectáculo obtuvo un resonante éxito ante un auditorio de 2 000 personas que se congregaron en la Plaza Cadenas de la Universidad de La Habana. Había surgido el Teatro Universitario —oficializado dos años más tarde— que

** Abandonó el país después del triunfo de la Revolución.

allí, frente al pórtico clásico de la Escuela Felipe Poey, continuaría ofreciendo desde entonces la mayor parte de sus funciones.

Schajowicz asumió la dirección del Teatro Universitario y de su órgano docente, el Seminario de Artes Dramáticas. Por esta misma época otros teatros universitarios habían comenzado a surgir en el resto de América Latina.

El Teatro Universitario se propuso realizar una labor de promoción cultural y formar actores, directores y técnicos educados en las modernas concepciones sobre la actuación y la puesta en escena, ampliamente dominadas por Schajowicz. Los alumnos tenían a su cargo no sólo la actuación en las presentaciones mensuales, sino el trabajo como luminotécnicos, escenógrafos, maquillistas, tramoyistas, etc.

El repertorio estuvo compuesto preferentemente por los grandes clásicos del teatro europeo, desde los trágicos griegos hasta el romanticismo. Esquilo, Sófocles, Eurípides, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Moliere, Goldoni, Schiller y Musset, entre otros, fueron llevados a escena. En sus primeros diez años de existencia el Teatro Universitario estrenó una sola obra cubana. Sólo con posterioridad desarrolló una labor de estímulo a la dramaturgia nacional mediante la creación de un Seminario de Dramaturgia que ofreció sus primeros frutos en 1955. Sin abandonar el trabajo con los clásicos, desde fines de los años cuarenta el Teatro Universitario trabajará paralelamente con autores extranjeros contemporáneos.

En 1946, lo exiguo de su salario en Cuba decide a Schajowicz a aceptar la dirección del Teatro de la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico. Lo sustituyó Luis A. Baralt.

En 1948 el Teatro Universitario crea su Teatro Experimental, que mediante la escenificación de obras cortas —en locales más pequeños— permite intensificar la práctica del alumnado y le da la oportunidad de ejercitarse en la dirección.

El hecho de contar con una subvención económica, aunque muy reducida, otorgada por la Universidad de La Habana, permitió al Teatro Universitario mantener la exigencia artística en su repertorio. No obstante, sus finanzas arrojaban permanentemente un déficit y sus profesores con frecuencia realizaron su labor de manera honoraria. Inseparable de la historia del Teatro Universitario es el nombre del actor y director Ramón Valenzuela, quien fue además su administrador durante muchos años.

Conocidos directores y actores se formaron en esta institución: Liliam Llerena, Roberto Blanco, Sergio Corrieri, Helmo Hernández, Herminia Sánchez, Miguel Navarro, Orlando Nodal, Miguel Montesco, Alicia Bustamante, Roberto Garriga, Eduardo Vergara, Erdwin Fernández, entre otros muchos.

En 1951 incorporó a sus planes de estudio la asignatura de Radio y Televisión.

En 1956 el Teatro Universitario recesa, al cierre de la Universidad por la dictadura, para reanudar sus labores en 1959.⁸

PATRONATO DEL TEATRO

El Patronato del Teatro surgió por iniciativa de una figura proveniente de la alta burguesía cubana, y desde su creación son frecuentes entre los miembros de su directiva apellidos de igual procedencia: Gómez Mena, Menocal, Mestre, Bruzón, Conill, Cowley. Fue tradición designar Presidente de Honor al Presidente de la República en turno.

Alentado por una breve temporada de ADADEL en el Principal de la Comedia,

⁸ Aunque a partir de 1959 el Teatro Universitario realizó una labor importante de promoción e hizo presentaciones en su nueva sede, la sala Tespis, su labor decayó y finalmente pasó a una fase de inactividad. En los últimos años las autoridades universitarias se han dado a la tarea de reencauzar la labor de esta prestigiosa institución.

Ramón Antonio Crusellas,** fundó esta nueva institución siguiendo el modelo organizativo del teatro norteamericano *The Guild*: una Junta Directiva se elegía cada dos años, compuesta por un Presidente, Vicepresidente, Tesorero, Secretario y Vocales. Sus ingresos provenían de las cuotas (entre 5 y 2 pesos) que pagaban mensualmente los socios, las recaudaciones de taquilla, los anuncios publicados en los programas, y donativos que alcanzaban sumas considerables, provenientes de figuras de la alta burguesía y de la intelectualidad acomodada (en 1950 ingresó por concepto de donativos la cantidad de 6,930 pesos). Fue una de las pocas instituciones teatrales de la época que remuneró —aunque modestamente— el trabajo de actores, directores y escenógrafos.

A pesar de su vinculación con las clases dominantes, el Patronato no recibía asignación estatal, por lo que tuvo que afrontar graves crisis económicas en más de una ocasión.

La primera función del Patronato —*Liliom*, del dramaturgo húngaro Ferenc Molnar— tuvo lugar el 29 de mayo de 1942 en el Teatro América. En abril de 1943 trasladó sus funciones hacia el Teatro Auditorium.

La vida del Patronato se prolongó durante 25 años. En sus primeros doce años de existencia ofreció de una manera extraordinariamente sistemática sus funciones mensuales y fue el segundo grupo en comenzar a ofrecer funciones teatrales diarias a partir de 1954 en una salita propia: Talía (que hasta el día de hoy se encuentra enclavada en el edificio Julio Antonio Mella, antiguo Retiro Odontológico).

Instauró desde 1946 el Premio anual Talía para los mejores actores y directores de sus puestas en escena. Publicó un boletín mensual y fomentó una biblioteca teatral que dirigió María Teresa Freyre de Andrade.

** Abandonó el país después del triunfo de la Revolución.

En el repertorio del Patronato predominaron marcadamente las obras extranjeras. De las 217 piezas representadas en 25 años, sólo 26 fueron cubanas. A pesar de haber patrocinado en seis ocasiones concursos de dramaturgia cubana, éstos no desempeñaron una función promotora digna de tenerse en cuenta, pues de 41 obras distinguidas, sólo 9 fueron llevadas a escena.

En los primeros tiempos se hallaban entre los colaboradores cercanos de Patronato, José Manuel Valdés Rodríguez y Alejo Carpentier. Luis de Soto formó durante años parte de la Junta Directiva.

Sería imposible enumerar la larga lista de actores, directores, escenógrafos y otros artistas de excepcional mérito que con mayor o menor asiduidad trabajaron en los espectáculos del Patronato del Teatro.

Aunque esta institución ha sido calificada por el crítico Rine Leal como "la más burguesa y sofisticada" de todas las instituciones teatrales surgidas a partir de los años 40⁹ y a pesar de que indiscutiblemente realizó vergonzantes concesiones a un repertorio comercial, no cabe duda de que el Patronato contribuyó a divulgar un repertorio de autores clásicos y modernos, formar teatristas y crear en ciertos sectores un clima de interés en torno a la actividad teatral.

De sus limitaciones, nos dan fe las propias declaraciones dadas a conocer en el programa de su función inaugural. El Patronato se planteaba como objetivo "ofrecer a sus asociados obras de tipos y épocas diversas a fin de satisfacer todos los gustos y apetencias estéticas".¹⁰ Aunque a continuación invocaba el "criterio de calidad", es evidente que el eclecticismo

⁹ Rine Leal. Breve historia del teatro cubano. L.H., Letras Cubanas, p. 121.

¹⁰ Programa de *Liliom*, 1942. Citada por Rigoberto Espinosa en Esbozo histórico del Patronato del Teatro, tesis de Licenciatura inédita, I.S.A., 1982, p. 45.

que después caracterizará su repertorio, y su acomodaticia subordinación a un supuesto "gusto medio" —el de nuestra iletrada burguesía— se prefiguraban ya como un talón de Aquiles en estas declaraciones iniciales.¹¹

TEATRO POPULAR

El 19 de enero de 1943, tras las palabras de apertura pronunciadas por Lázaro Peña, inició sus labores Teatro Popular, institución que constituye en la historia del teatro cubano prerrevolucionario poderosa expresión de una cultura democrática, de un arte teatral al servicio del pueblo. La nueva agrupación, auspiciada por el Partido Socialista Popular y la Confederación de Trabajadores de Cuba, y dirigida por el destacado teatrista Paco Alfonso, se creaba con el propósito de "hacer arte, pero con contenido, es decir, teatro que hablando en lenguaje propio al tratar los problemas nacionales, se hermane —por el origen, planteamiento y solución de los problemas— con todos los pueblos de la tierra".¹² Poco después de la creación del grupo, Alfonso declaraba en una entrevista su interés por un teatro que expresara las "justas y sanas luchas —pasadas, presentes y futuras— (...) por la liberación de nuestro pueblo", "un teatro por la apertura del Segundo Frente".¹³

Líneas centrales de Teatro Popular fueron el fomento de la dramaturgia cubana y el apoyo de la lucha contra el nazismo. De 17 obras estrenadas en su primer año de existencia, 12 fueron de autores nacionales. Se abordaban los temas de la injusticia agraria, la discriminación racial, el

¹¹ *Deprovisto ya de la significación de otras etapas, el Patronato continuó trabajando hasta 1967, fecha en que fueron cerradas las últimas salas privadas.*

¹² *Hoy, 11 de noviembre de 1942. Citado por Liliam Vázquez en Experiencia y significación de Teatro Popular en Cuba, tesis de Licenciatura inédita, I.S.A., 1983, p. 58.*

¹³ *Paco Alfonso. Entrevista en Hoy, 29 de marzo de 1943.*

atropello a los obreros, la miseria, y la denuncia del fascismo. En total el grupo estrenó 20 obras cubanas en sus dos años y medio de existencia (casi tantas como el Patronato en 25 años). *La recurva* —obra de madurez de José A. Ramos, en la que logró dejar un impresionante testimonio de las tensiones ideológicas generadas por el proceso revolucionario de los años 30— tuvo su primer estreno en Teatro Popular.

No por esto descuidó el grupo las obras del repertorio internacional —contemporáneos y clásicos. Fue la primera y prácticamente la única institución teatral que estrenó obras de la dramaturgia socialista en Cuba antes de la Revolución: dentro de su línea de teatro antifascista, llevó a escena en 1943 *Los hombres rusos* de K. Símonov y, en 1944, *Invasión*, de L. Leónov, cuyas palabras de presentación estuvieron a cargo de Carlos Rafael Rodríguez.

En el año 44 Teatro Popular fundó la revista *Artes*, de la que vieron la luz tres números; desde sus páginas se convocó a un concurso de dramaturgia cubana. En setiembre de ese año, con un discurso de Juan Marinello queda inaugurado el "Teatro Portátil", construido a un costo de 7,000 pesos con el auxilio de los sindicatos, para ofrecer funciones gratuitas al público en zonas populares.

Formaron parte de la directiva del grupo, entre otros, Benicio Rodríguez Vélez, Alvaro Custodio, José Antonio Portuondo, Elena Gil, Félix Guerrero, Romero Arciaga y Carlos Felipe. Entre los miembros de honor figuraron Lázaro Peña, Juan Marinello, Gonzalo Roig, José Antonio Ramos y Nicolás Guillén, colaboradores directos del grupo estos dos últimos, al igual que el escritor Félix Pita Rodríguez.

Teatro Popular se sostenía mediante el sistema de asociados. Ofreció la mayor parte de sus funciones en el Teatro Principal de la Comedia, a un precio de 0,50 centavos la luneta. Recesó en su labor en julio de 1945, endeudado, e incapaz de

seguir afrontando económicamente el plan de estrenos mensuales.

ADAD

"... son ellos los que están dando a La Habana el teatro más inquieto y más interesante; porque ponen en su labor un desinterés absoluto y una intachable limpieza artística".¹⁴ Así caracterizó Mirta Aguirre al grupo ADAD, uno de los momentos más brillantes de la escena cubana antes del triunfo de la Revolución. Tres meses antes de este comentario había desaparecido el Teatro Popular.

ADAD en varios sentidos puede oponerse al Patronato del Teatro: por la modestia de sus recursos, en primer lugar; el núcleo animador fueron los hermanos Centeno, una familia habanera de clase media, de vieja tradición artística; sus miembros brindaron todos sus esfuerzos personales convirtieron su casa en local de reuniones y taller escenográfico. Su director, Modesto Centeno, fue junto con Julio Martínez Aparicio el pilar de ADAD.

También contrasta con el Patronato por la consecuencia de sus posiciones estéticas. Dio a conocer por primera vez en Cuba a Ibsen, Andreiev, Cocteau, Anouilh, Sartre, Tennessee Williams, Maxwell Anderson y William Saroyan, entre muchos otros. Llevó a escena 7 obras del repertorio clásico.

El 4 de febrero de 1945 ofreció ADAD su primera función en la sociedad Lyceum. Dependía también de la cuota mensual de los socios, que al parecer nunca pasaron de 300 y que pagaban entre 40 centavos y un peso; la taquilla y los anunciantes eran también vías de recaudación. Los actores y directores, como en Teatro Popular, no percibían remuneración y vivían de otras profesiones, ensayando a partir de las 9 de la noche. Mantuvieron con regularidad la función mensual, para un total de 58 funciones y 74 obras estrenadas en los cinco años de su existencia.

¹⁴ Mirta Aguirre, "Teatro ADAD", en Hoy, 2 de octubre de 1945.

A pesar de no haberse orientado hacia un teatro de marcado acento político o de denuncia social, ADAD mantuvo posiciones dignas, de defensa de lo nacional y en general de promoción de un arte humanista. La presentación en 1946 de *Hacia las estrellas*, de Leonid Andréiev, constituyó un acto de homenaje a la Unión Soviética.

En su seno se gestaron la revista *Prometeo* y la Academia Municipal de Artes Dramáticas.

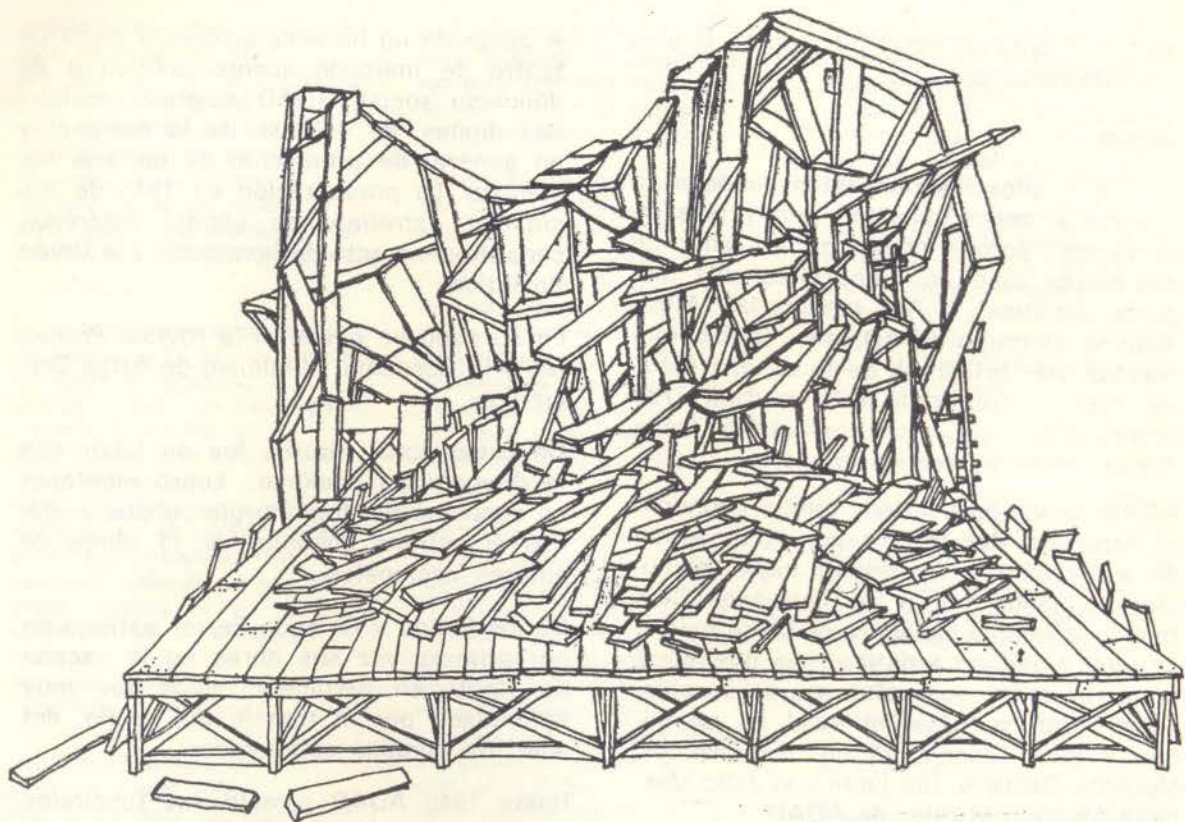
De excepcional interés fue su labor con la dramaturgia nacional. Logró mantener un concurso de dramaturgia cubana y realizó el estreno absoluto de 17 obras de autores nacionales.

Carlos Felipe y Rolando Ferrer estrenaron por primera vez sus obras en la escena de ADAD; en particular Felipe fue muy estimulado por el trabajo del grupo, del cual fue cercano colaborador.

Hasta 1949 ADAD ofreció sus funciones en la Escuela Valdés Rodríguez; a partir de este año tuvo que trasladarse al Teatro de la Escuela Normal.

ADAD parece en el intento por ofrecer funciones diarias. No contaba con recursos suficientes para afrontar el alquiler de un teatro, y por otra parte en sus miembros ya se hacía sentir el cansancio, después de años de incesante y agobiadora lucha. Otro elemento de dispersión lo aportaba la naciente televisión, que captaba a los mejores actores, directores, y escenógrafos, tentados por un medio de vida más seguro desde el punto de vista económico.

Su última función la ofreció ADAD el 11 de febrero de 1950. Decenas de conocidos actores cubanos alcanzaron dentro de esta agrupación importantes momentos en su carrera artística: Violeta Casal, Raquel Revuelta, Vicente Revuelta, Marisabel Sáenz, Gina Cabrera, Alejandro Lugo, Adolfo de Luis, Eduardo Egea, Margot de Armas, Maritza Rosales, Idalberto Delga-



do, Erdwin Fernández, Margarita Balboa, Miguel Navarro, Angel Espasande, Fela Jar y muchos otros. En la escenografía se destacaron Luis Márquez y Rubén Vigón. Entre los directores: Modesto Centeno, Julio Martínez Aparicio, Francisco Morín, Cuqui Ponce, Antonio Vázquez Gallo, Roberto Garriga y Paco Alfonso.

ACADEMIA MUNICIPAL DE ARTES DRAMÁTICAS DE LA HABANA

El evidente incremento del interés por el teatro, llevó al grupo ADAD a promover, en 1947, la creación de un nuevo centro docente para la enseñanza del arte teatral —en ese entonces sólo existía el Teatro Universitario. Surgió así la Academia Municipal de Artes Dramáticas. Su función inaugural, setiembre de ese año, fue la puesta en escena de la obra *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder. La Academia fue auspiciada por la Dirección de

Bellas Artes del Municipio de La Habana y tuvo como director fundador a Julio Martínez Aparicio.

Tomando en cuenta las experiencias del Teatro Universitario y con la convicción de que era necesario formar teatristas imbuidos de un concepto nuevo de las artes escénicas, se concibió el plan de estudios de tres años. En el tercer año se introdujeron asignaturas complementarias como Dramaturgia, Cinematografía, Técnica Radial y Escenografía, esta última con carácter optativo.

Los primeros profesores de la Academia, procedentes de ADAD, ganaban el indecoroso salario de 30 pesos mensuales.

Sólo más adelante pudo crearse una plantilla y existió la posibilidad de hacer contrataciones. Para el primer curso fueron seleccionados cerca de 120 alumnos, de varios centenares que acudieron a la convocatoria aparecida en la prensa.

La Academia Municipal ofrecía varias veces en el año representaciones públicas a cargo de los alumnos. Mientras existió el grupo ADAD, los alumnos de la Academia participaron con frecuencia en sus espectáculos, junto a actores de experiencia.

En 1953, pasó a dirigir la Academia Mario Rodríguez Alemán, y se produjo una reforma en el plan de estudios que acentuó los aspectos prácticos de la enseñanza. En ese año la Academia se trasladó del Conservatorio Municipal de Música (Rastro y Belascoaín) a 21 entre 4 y 6, en el Vedado.

Se acondicionó allí el Salón Municipal de Teatro. Coincidiendo con la "época de las salitas", en él se hicieron más frecuentes las presentaciones con el propósito de sumar "una sala más —modesta y experimental— a las que en la actualidad tratan de gestionar el afianzamiento del teatro en Cuba".¹⁵

A partir de 1953 la Academia ofreció cursos especiales de Escenografía. Los matriculados en este año alcanzaron la cifra de 250. El nuevo plan de estudios incluía en tercer año la asignatura Producción y Dirección en Radio y Televisión.

Entre 1949 y 1962 la Academia graduó 118 alumnos, muchos de los cuales son hoy en día conocidas figuras del teatro, la radio y la televisión.¹⁶

PROMETEO

En octubre de 1947 ve la luz el primer número de la revista teatral *Prometeo*, que continuará apareciendo hasta 1953. Dirigida por Francisco Morín, en su primera etapa (1947-1950) contó con la activa par-

¹⁵ *Notas al programa de Una comedia inmoral y Antígona, ene-feb. 1955. Citado por Caridad Reyes en Recuento histórico de la Academia de Artes Dramáticas del Municipio de La Habana, tesis de Licenciatura inédita, I.S.A., 1982, p. 15-16.*

¹⁶ *La Academia Municipal continuó su labor hasta el año 1966, en que desapareció como consecuencia de la reorganización de la enseñanza artística.*

ticipación de Nora Badía como editorialista y administradora. Formaron parte de su Consejo de Dirección, entre otros, Carlos Felipe, Adolfo de Luis y Leonor Borrero.

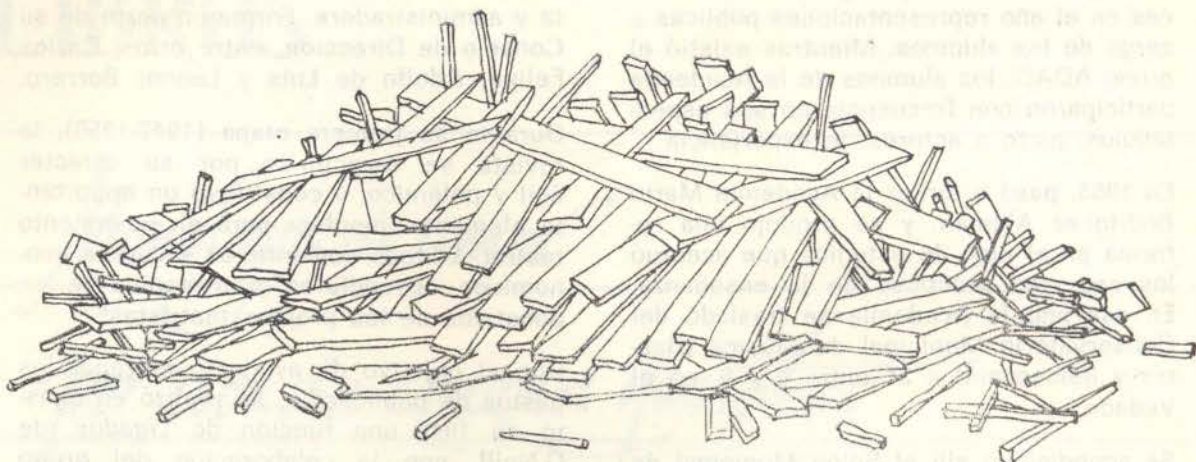
Durante su primera etapa (1947-1950), la revista se caracterizó por su carácter ágil y polémico, y constituyó un importante elemento impulsor para el movimiento teatral. Editada con ínfimos recursos económicos, dependía en gran medida de los donativos de los propios teatristas.

Con el objetivo de ayudar a sufragar los gastos de publicación, se realizó en agosto de 1948 una función de *Ligados*, de O'Neill, con la colaboración del grupo ADAD. El éxito obtenido los decidió a emprender dos meses más tarde un segundo estreno: subió por primera vez a la escena, en un montaje memorable protagonizado por Violeta Casal, la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera. Así quedó constituido Prometeo como grupo teatral. El acta oficial de inscripción de la "Asociación Prometeo" en 1949 señalaba entre los objetivos de la misma "publicar las mejores obras teatrales cubanas y además dar funciones periódicas presentando las más destacadas piezas del teatro universal".¹⁷

Después de haber llevado a escena a O'Neill, G. Kaiser, D'Annunzio, Priestley y Piñera, entre finales de 1949 y mediados de 1950, Prometeo realiza —bajo los auspicios de la Dirección de Cultura, al frente de la cual se encontraba Raúl Roa—, una Temporada de Teatro Popular en el Parque Central en la que se representan más de 20 obras. Piezas breves de clásicos españoles y franceses, obras cubanas (Martí, Pogolotti, Leal), Chejov, Strindberg, Sartre, Tennessee Williams y la primera obra de Clifford Odets presentada en Cuba —*Esperando al zurdo*— figuran en el repertorio de esta etapa.

Después de un receso casi total durante 1952 y 1953, —en este último año deja de editarse definitivamente la revista— en

¹⁷ *Colección Prometeo, Archivo Gral. del Ministerio de Cultura.*



el año 1954 comienza una nueva etapa de Prometeo. La reposición de *Las criadas*, de Jean Genet, en funciones diarias a partir de noviembre de 1954, es uno de los acontecimientos que marca el inicio de la "época de las salitas".

Entre 1954 y 1958 Prometeo constituye la nítida expresión de un arte teatral opuesto a la mediocridad predominante en el repertorio comercial de las "salitas", aunque su rechazo se produce desde posiciones individualistas extremas, en un registro introvertido y sufriente, de frustración y nihilismo.

Destacadas figuras del actual movimiento teatral cubano —actores y directores—, iniciaron su labor y alcanzaron importantes logros en la escena de Prometeo. El poderoso estilo de este grupo se caracterizó por la plasticidad de las soluciones escénicas, la actuación intensa, la atmósfera de tensión y morbidez, el cuidado extremo de la labor de conjunto, y la alta calidad de los elementos escenográficos y musicales.¹⁸

LAS MASCARAS

Después de estudiar tres años en el *Dramatic Workshop* de Piscator en New York,

¹⁸ Prometeo se mantuvo trabajando hasta 1967, como sala privada, aunque su labor durante la etapa revolucionaria resulta mucho menos significativa.

regresó a Cuba en 1949 el director Andrés Castro.¹⁹ Su innegable talento, una formación teatral esmerada y su desahogada posición económica le permitieron acometer una empresa renovadora.

En 1950 se creó al grupo Las Máscaras, organizado a partir del mismo elenco del Grupo Escénico Libre (G.E.L.), creado el año anterior y que de este modo desaparecía.

En 1954, en un folleto editado por el grupo Las Máscaras se hacía la siguiente caracterización del movimiento teatral de los años 40: "...el carácter *semi privado* de esas representaciones, destinadas por lo general sólo a los socios de cada institución, su vida efímera —una o dos representaciones de cada obra al mes— así como lo heterogéneo de su forma y contenido —diversidad en el repertorio, el elenco y la dirección— parecía alejar al público de esos intentos, muchos de ellos logrados con brillantez".¹⁹ En efecto, en 1950 Las Máscaras fue un grupo pionero que por primera vez se organizó en forma de una verdadera compañía: elenco fijo, un director artístico principal, taquilla

¹⁹ Abandonó el país después del triunfo de la Revolución.

¹⁹ Folleto 6ta. Temporada del Teatro Las Máscaras, L.H., 1954, Archivo Gral. del Ministerio de Cultura.

abierta, supresión del sistema de socios, el propósito de crear un fondo permanente de repertorio y de ofrecer *funciones diarias* por temporadas.

No sólo la fecha de su fundación, que coincide con lo que consideramos el fin de una etapa del teatro cubano, sino todos estos rasgos enumerados, convierten a la "Compañía Dramática Cubana Las Máscaras" en una institución teatral que marca el tránsito hacia una nueva época.

Su primera función es el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, estrenado, siguiendo una antigua tradición, el primero de noviembre de 1950 en el pequeño Teatro de Los Yesistas (Xifré 57), a un precio de 0,50 centavos la entrada. Días después subiría a escena iniciando una temporada de 25 funciones consecutivas —algo absolutamente inusual en la época— la *Yerma*, de García Lorca. Realizaron los papeles protagónicos Adela Escartín y Vicente Revuelta y la coreografía estuvo a cargo de Ramiro Guerra.

En 1953 realizan una extensa gira por 19 pueblos del interior del país. A partir de 1954, con la "época de las salitas", Las Máscaras multiplica sus presentaciones, de nuevo en el Teatro de Los Yesistas. En 1956 realiza temporada en las salas Atelier y Farseros. El 27 de setiembre de 1957, con el estreno de *Mesas separadas*, del inglés Terence Rattigan el grupo inaugura en el Vedado la bien equipada sala teatral Las Máscaras —en 1ra. entre A y B— y queda plenamente integrado al sistema de las "salitas".

Aunque reputada, junto con Prometeo, como una de las instituciones más cuidadosas de los aspectos artísticos, en el período 1954-1958 este grupo realizó evidentes concesiones, al llevar a escena, con marcados propósitos comerciales, algunos éxitos de taquilla provenientes de la escena de Broadway.

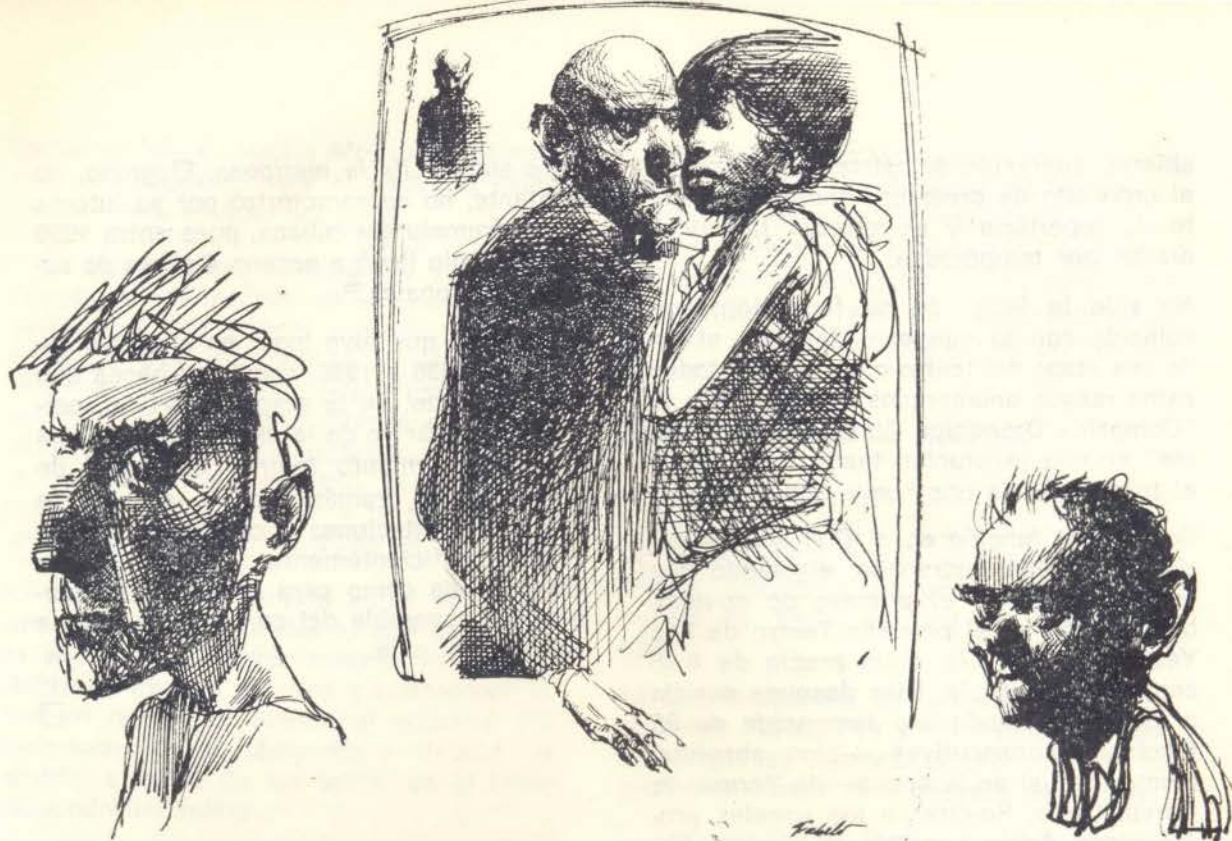
En 1951 Las Máscaras había llevado a escena *La hija de Nacho*, de Rolando Ferrer y el 27 de febrero de 1954 realizaron el estreno absoluto de la obra máxima de

este autor: *Lila la mariposa*. El grupo, no obstante, no se caracterizó por su interés en la dramaturgia cubana, pues entre 1950 y 1958, sólo llevó a escena 4 obras de autores nacionales.²⁰

El proceso que tuvo lugar en el teatro cubano de 1936 a 1950, sentó las bases que más adelante, en la etapa 1954-1958, permitirán hablar ya de la existencia en Cuba de un *movimiento teatral*; es decir, de una actividad dramática que —a pesar de enormes limitaciones y contradicciones— estaba suficientemente desarrollada y cohesionada como para constituir un elemento inseparable del conjunto de la vida cultural del país.

□

²⁰ Continuó trabajando como sala privada hasta 1961.



Tradicición,

innovación,

banalización

Rosa Ileana Boudet

Ilustraciones: Roberto Fabelo

Después del Festival de Teatro de La Habana nuestras discusiones en el medio teatral han vuelto sobre el tema de lo

popular y el populismo y acerca de la falta de correspondencia entre el éxito de público de algunas obras y su calidad artística. Sin embargo, los conceptos y categorías teóricas son generalmente imprecisos y los críticos, casi sin excepción, endilgamos los adjetivos de epidérmico,

superficial y chabacano, sin una fundamentación estricta que se derive del análisis de la obra.

Si partimos del esquema aportado por Rine Leal de considerar el espectáculo teatral como un "sistema de sucesos escénicos" y analizamos los diferentes planos (textual, subtextual, físico, escénico, técnico y social), de acuerdo a una proposición preliminar, en la cual el texto no tiene preeminencia sobre los otros componentes, y lo aplicamos a cuatro obras de la temporada más reciente, pienso que hallaremos una clave, un signo distintivo de la creación dramática en la década del 80. Este signo tiene que ver, en primer lugar, con una posición respecto a la tradición teatral y la recuperación de sus aspectos válidos (no sólo en relación con los textos, sino también respecto con las formas de hacer, maneras de actuar y resortes de comunicación). Las obras que he escogido son *La barbacoa*, de Abraham Rodríguez; *La primera vez*, de Jorge Ybarra Navia; *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez y *Molinos de viento*, de Rafael González, autores de la más reciente promoción. Estas cuatro obras permiten estudiar cómo se enlaza el punto de vista del dramaturgo, el director y el equipo de creación con la tradición precedente y conjeturar hasta dónde el resultado final es producto de la asunción de determinada postura, de una actitud hacia nuestra continuidad histórica y desarrollo teatral, ante la identidad cultural.

En el plano social, el del espectador, las cuatro han sido éxitos de taquilla, desbordante y clamoroso en el caso de *La barbacoa* por razones que intentaré apuntar más tarde, pero todas por igual han llegado a interesar al público y provocado su atención.

Un primer elemento que resalta en el plano textual es la célula escogida para el desarrollo de la acción. En *La barbacoa* la "familia-vecindario" es el núcleo dramático; en *La primera vez*, lo que puedo calificar de "familia-trabajo"; en *Los hijos*, la "familia-cooperativa"; y en *Molinos*,

fundamentalmente, la escuela. Desde este punto de vista las obras más cercanas a lo que ha sido nuestra tradición teatral son *Los hijos* y *La barbacoa* porque en ellas la estructura familiar persiste como eje del conflicto. En esta última se emplea la unidad de acción reforzada por un tratamiento escenográfico convencional (estilización de paneles y arcos de medio punto concebidos como "decorado", escenografía de Nieves Laferté). En *La primera vez* el director ha intentado dislocar el concepto espacial cerrado y unir en una misma estructura el mundo del trabajo y el de la familia de Acacia, la protagonista. (Dirección de Fernando Quiñones y escenografía de Derubín Jácome). Obviamente, un punto de vista tradicional hubiese enmarcado como en un set televisivo las escenas de la empresa, mientras que la trasnochada "casa" perpetuaría el ámbito familiar.

En *Los hijos* el ambiente rural, bucólico, tradicional, con referencias a las costumbres y hábitos de trabajo —plasmado con evidente autenticidad— se abre a escenas que no por gusto están planteadas en espacios abiertos y que son las portadoras de ese mundo *otro* —desconocido e inédito para nuestra dramaturgia— de los conflictos de "los hijos". La dirección de Jorge Estenoz ha insinuado en el plano escénico un tratamiento diferente para la intervención de estos personajes y los actores han reforzado en el plano subtextual esta cualidad. Los hijos son otra generación que, aunque nacida en el campo, muestra una especie de desarraigo.

El actor que, por ejemplo, se molesta cuando se enfanga su ropa de ciudad, nos revela un gesto social. Así habría otras acciones físicas que citar o de juego escénico (el dominó tiene una carga de contenido subyacente como expresa el bocado "dos que se van" y esa línea subterránea recorre el juego teatral). La dirección, dentro de su acabado un tanto *naïve*, no se ha conformado con la visión saineteril y edulcorada del campo sino

que la ha violentado desde su interior presentando el mundo exterior, al campesino con la cooperativización de las tierras y las formas superiores de producción agrícola. Hay una deliberada poetización de "los hijos" frente a una plasmación más ruda de los campesinos, presentados con el dibujo tosco y como de brocha gorda cercano al sainete del bufo. Pero la dirección refuerza el tono poético, coloca siempre a los hijos en el paisaje abierto, sin contornos, fuera de los marcos del tradicional bohío. (Recuérdese la escena de presentación de los personajes que llegan



por el trillo). Y es que los hijos ya no caben en este espacio y aunque permanezcan en el campo como finalmente hace uno de los hijos, será portador de un cambio, una nueva forma de ver la vida.

Molinos... transcurre en la escuela, en la cual irrumpe el pasado, los recuerdos y el pensamiento de los protagonistas. Tanto en el plano técnico (diseños de Carlos Veguilla), como en el escénico (dirección de Elio Martín) es la menos aferrada a un esquema tradicional, porque el texto plantea una estructura descentra-

da, escenas retrospectivas, saltos, simultaneidad en la acción y cierta dislocación de la progresión dramática.

Es interesante observar cómo desde el punto de vista de la célula dramática escogida como eje de la acción, la familia pequeñoburguesa queda atrás y en su lugar se vislumbran los conflictos de una recién graduada en su nueva empresa; los hijos que regresan al campo después de concluir estudios técnicos o los estudiantes que se enfrentan a problemas éticos como el fraude. Aunque, por su-



puesto, realizo una simplificación, sí aprecio que de estos cuatro montajes, *La barbacoa* es la que permanece más apegada a los moldes perceptivos de una tradición, porque el dramaturgo ha analizado los conflictos no a través de los jóvenes —portavoces de las nuevas ideas— sino de la familia sobreprotectora, que en aras de mantener su unidad construye una "barbacoa" para el matrimonio. Esto no invalida pero sí desvanece el sentido último de la pieza, al minimizar la decisión de la pareja, dentro de una estructura en la cual sobrevive la misma célula, regida

por la madre y la abuela, los caracteres más sólidos.

La dirección de Wilfredo Candebat también sigue caminos trillados. Tanto es así que la imagen escénica de la casa de La Habana Vieja es muy parecida a la del "solar", un arquetipo de nuestra tradición teatral. El vecindario habanero con sus numerosas familias y barbacoas recibe un tratamiento manido, sin provocar en el espectador ningún descubrimiento. A ello contribuye la distribución del espacio que coloca al mundo de los jóvenes de una

duados como técnicos agropecuarios. Ambos dudan sobre esta decisión, uno rompe con el pasado y retorna a la ciudad en busca de realización y el otro permanece en el campo, después de interiorizar una actitud consecuente. El enfrentamiento se produce entre padres e hijos pero la acción consciente la ejercen estos últimos, guiados por la voluntad de realización humana plena y de transformar la sociedad de la que se sienten parte. El autor problematiza la situación, pero no los condena. No hay hijos buenos ni malos. Los conflictos que genera la transformación agraria



forma colateral en el escenario, accesoria y colindante.

FUERZAS EN PUGNA

Si aceptamos la definición de Howard Lawson que "el carácter esencial del drama es el conflicto social en el cual se ejerce la voluntad consciente", a pesar de su amplitud conceptual, podemos de hecho analizar las fuerzas sociales en pugna presentes en cada obra que presuponen el ejercicio de un acto volitivo. En *Los hijos* los jóvenes se enfrentan a la familia que los espera después de gra-



pasan por miles de situaciones como ésta. La decisión del hijo que marcha a la ciudad es tan válida como la del otro, pues está fundada en la sinceridad y no en la demagogia. Detrás de la elección particular de Diosmedes hay un problema social más amplio, un contexto mayor del cual la obra es sólo una mínima parte.

En *La primera vez*, la ingeniera graduada se enfrenta conscientemente al mundo del trabajo, a su inexperiencia y a los que rechazan sus conocimientos y posición social. En esta obra el conflicto social —la integración al trabajo— trata de reforzarse con uno colateral: enfrentamiento con

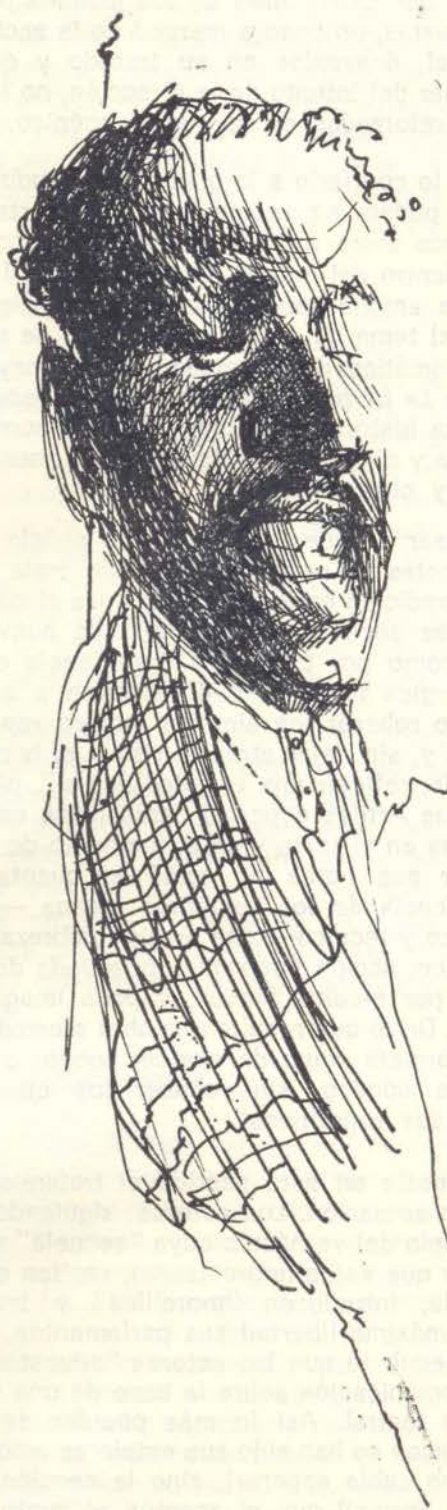


Fabrizio 1909

el amor y realización de la pareja, con el que la pieza se debilita, ya que enfatiza la incongruencia del personaje central: apto, fuerte, preparado para la vida pero débil, influido por viejos moldes familiares y temeroso de sus decisiones. El dramaturgo no lleva hasta sus últimas consecuencias el conflicto, que tal como se presenta, conduciría a una pérdida de la imagen social de Acacia con su escisión en dos: la capacitada para la vida y la mujer primitiva y atrasada en su ámbito privado. El pasado del bufo merodea como un fantasma cuando vemos a Acacia, graduada en la Unión Soviética, en una casi "bronca de solar" disputándose con violencia un hombre, como las más célebres mulatas de rompe y raja.

En *La barbacoa* el conflicto se diluye. De una parte se sitúan los que defienden la "barbacoa", familia de ideas pequeñoburguesas, con poco desarrollo de la conciencia social y rezagos racistas, y de otra los jóvenes, en especial Amelita y Marcelo, que piensan que fuera de este ámbito pueden construir por sí mismos una vida independiente. Pero más bien, este es un esquema, ya que la obra expone con más fuerza los avatares de su construcción; recrea, con el pintoresquismo habitual del autor, el vecindario con sus tipos característicos, sin profundizar en la "voluntad consciente" de los mismos. El portador de una acción consciente es Marcelo, quien conduce finalmente a Amelita a marchar con él fuera de La Habana a forjar horizontes nuevos y también posibilidades de vida.

Lo que sucede es que en la dialéctica tradición-innovación de la cual forma parte el teatro de Abraham Rodríguez todavía tienen más peso los elementos caracterizadores de un teatro "costumbrista": personajes típicos, lenguaje pintoresco, reflejo de hábitos y costumbres. Las imágenes del experimentado Buenaventura, constructor de "barbacoas", para colmo oriental (el habla de esta familia es una de las fuentes de humor), simpático y servicial, la abuela Epifania o Elpidio, el padre borracho, son más fuertes para el espec-



tador que la voluntad de los jóvenes protagonistas, un poco a merced de la acción central, desvaídos en su trazado y que, a pesar del intento de la dirección, no han sido reforzados en el plano escénico.

Todo lo contrario a lo ocurrido en *Andoba*, cuya puesta en escena logró el acertado balance entre ruptura y tradición al colocar dentro del mundo del solar un conflicto de amplia repercusión. Si uno siente que el tema de *Los hijos* es parte de una problemática de dimensión social mayor, el de *La barbacoa* se minimiza, se reduce a esta historia particular, llena de humor, gracia y alegría, pero limitada a lo anecdótico y circunstancial.

A pesar de que Freddy Artiles señala en las notas al programa que "se trata de una tradición enriquecida por unas circunstancias sociales y una ideología nuevas, así como por una larga experiencia dramática nacional que permiten a este teatro rebasar los simples moldes repetitivos y, sin dejar atrás la risa y el humor criollo, reflejar una realidad actual", pienso que Artiles depositó demasiadas esperanzas en el texto y en el momento de escribir sus notas no tomó en cuenta la incidencia de los restantes planos —escénico y técnico— que arrojan pobreza de imagen, acción ilustrativa, búsqueda de la risa por medios fáciles, y poca imaginación. De lo que resulta una obra aferrada a un formato como de *sketch*, boceto o juguete cómico, sin rebasar los citados "moldes repetitivos".

Sobresale en este sentido el tratamiento de la actuación. Los actores, siguiendo el ejemplo del vernáculo cuya "escuela" permitía que éstos improvisaran, repiten este molde, introducen "morcillas" y tratan con máxima libertad sus parlamentos, sin conseguir lo que los actores "silvestres": la comunicación sobre la base de una realidad teatral. Así lo más popular de *La barbacoa* no han sido sus estelares actores (como cabía esperar), sino la canción de Juan Formell que sí acentúa el punto de vista que debía estar en la obra ("en Cuba hay pueblos nuevos a montones").

Molinos de viento presenta una estructura diferente. No está construida sobre las leyes del clímax, sino que, proveniente de una investigación *in situ* enriquecida con la colaboración del equipo, muestra una soltura, un cierto desenfado en su construcción final. Comienza con la crisis y vuelve atrás, investiga el fraude cometido por los alumnos, expone mediante retrospectivas la actitud de los padres. Son escenas cortas, independientes, que no intentan una progresión dramática tradicional y que hacen que la acción avance a saltos, un poco a la manera brechtiana de concebir los sucesos. La obra, condensa explícita al formalismo y la demagogia, posee un ambiente de irrealidad e hipérbole, acentuado por el hecho de que González concibió la intervención de la música para acentuar el carácter no naturalista de la pieza y no sólo como gancho para el auditorio juvenil. También la puesta en escena otorgó una casi mecánica y robotizada actitud para el personaje del director (interpretado por Carlos Pérez Peña), que lo convierte en una alegoría contrastante en relación con el trazado realista de los restantes personajes.

Estructura dramática descentrada, final "abierto", sin solución explícita, *Molinos* ... rompe con nuestra tradición teatral y propone un tratamiento dramático nuevo. Se parece más a *El compás de madera* y *Proyecto de amor*. Sin embargo, la utilización de la música y el humor, el filo satírico con que se muestra a los "padres" son elementos válidos que incorpora de nuestro pasado teatral. Su estructura nos parece menos sólida y convincente porque su destino no es la lectura sino su funcionamiento como espectáculo teatral, su relativa autonomía, su capacidad de suscitar imágenes escénicas.

UN PROCESO LENTO

Sería muy fácil polarizar ambas tendencias; una, reproductora del pasado teatral, repetidora de moldes y esquemas expresivos y otra, portadora de nuevas imágenes. Sin embargo, el camino de renovar a partir de una tradición dada, de los elementos



constitutivos de una continuidad, es un proceso lento, hecho de aportes sucesivos, escalones y peldaños. Porque, por ejemplo, los "tipos" de *La barbacoa* parecen haber salido del Alhambra y muy del vernáculo es la manera cómo la dirección construyó los personajes de Elpidio o el camarero gago que interpreta Litico. Pero, para mi sorpresa, hallé que Carmela, secretaria del núcleo del Partido en *La primera vez*, es un delicioso personaje de comedia bufa —trabajado así por Elsa Camp— y que los padres de *Molinos...* son caricaturas. Por lo que nada se presenta químicamente puro y no es bueno absolutizar.

Por el camino de la reproducción fácil de moldes repetitivos llegamos a la banalización, la ausencia de conflictos, rasgo que puede caracterizar un texto o la concepción total de una puesta al privar de contenido una pieza, desideologizarla con facilismos, concesiones y reducción del ejercicio intelectual del espectador.

En estas cuatro obras, escogidas al azar, hay un signo de los nuevos tiempos y en ellas se manifiesta la lucha entre tradición y novedad. En moldes de "sainete" o "costumbrismo" se debate la cooperativización de las tierras o el derecho de los jóvenes a su independencia afectiva. Y de alguna manera, se resquebraja el edificio de estos esquemas teatrales. Abraham Rodríguez, Lázaro Rodríguez, Luis Angel Valdés, entre otros nuevos autores, cultivan el sainete de "nuevo tipo". Mientras en moldes de "creación colectiva" o de la "obra abierta" se vuelve sobre el fraude académico, la lucha por la verdad y la ética nuevas. Pero, por distintas razones, ésta aún no tiene un acabado, contorno definido, delimitado perfil. Todavía es un proceso inabismable que requiere la protección y el cuidado de los débiles brotes.

Ha sido precisamente Armando Hart, ministro de Cultura, quien en la clausura del II Simposio sobre cultura popular tradicional ha alertado sobre la distinción entre *popular...* "lo que se refiere o penetra en las esencias del pueblo, en el contenido



Teatro
Teatro personajes
Teatro
Personajes

Fabrizio

y aspiraciones de la sociedad cubana, diferenciándolo de *popular* en cuanto significa que su gusto se ha generalizado en la población, muchas veces de manera transitoria y en ocasiones motivada por la propaganda. Cuando hablamos de *cultura popular tradicional* nos estamos refiriendo a todo lo que expresa un contenido esencial de la personalidad cultural cubana". Cita a Brecht y llama a distinguir entre lo artificialmente popular y lo que lo es verdaderamente, a deslindar entre los aportes genuinos y la vulgarización.

En un artículo en que Ricardo Salvat comenta el Festival de Teatro de La Habana 1984 —y que no pretendo enjuiciar aquí— dentro de lo que él califica una "vía cubana para el realismo", analiza cómo según él los productos del Teatro Escambray "han acabado pareciéndose ¡demasiado unos a otros y uno se pregunta si en vez de crear una nueva forma teatral no están ayudando a surgir una forma parecida al sainete peninsular en lo que tiene de más facilón y de características ahistóricas".

He tratado de demostrar que todas estas obras —y no sólo la del Escambray— vienen del sainete y se apartan de él en una línea de convergencia y al mismo tiempo disonancia. De igual modo que el teatro de Eugenio Hernández retoma la tradición precedente (Los wemilere yorubas) o Estorino el drama de Ibsen o la pieza chejoviana, los autores contemporáneos se nutren del pasado. Los productos que surgen del sainete en todas sus formas no son exclusividad de un grupo, sino permean la producción teatral, ya que la Revolución aproximó dos corrientes que antes seguían caminos separados, compartimientos estancos. El coto cerrado de "lo popular" se abrió y a la escena cubana entraron tipos y personajes, ambientes y contextos, música, baile y color.

Lo que queda por hacer es el necesario deslinde, desprejuiciado y valiente, de cómo superviven superadas, las conocidas formas del sainete, no sólo en el teatro sino en los medios de difusión masiva que,

en muchas ocasiones, perpetúan en sus programas humorísticos los viejos moldes de *sketch* y "juguetes", variantes de la raíz común del vernáculo. Y cómo se integran



enriquecidas al lenguaje y al discurso teatral contemporáneo. Y no habría que mirar con tanto desprecio este proceso, porque la tradición teatral forma parte de nuestro acervo y el teatro se enriquece partiendo de su legado. Lo que sí es cada vez más cierto es que, como dijo el maestro Leo Brouwer, "la tradición se rompe pero cuesta trabajo". □



Entre nosotros anda Arlequín

Roxana Pineda

Fotos: Marquetti

Bajo la carpa de un circo un grupo de actores valiéndose de sus cuerpos y del canto, se disponen a divertirnos. Un trágico león azul —sátira de la sociedad— los acompaña. Hacen malabares, gesticu-

lan, cantan, ríen, bailan... establecen una atmósfera carnalesca y circense como situación inicial a la comedia que escenificarán: *Arlequín, servidor de dos patrones*, insertada en una doble estructura, porque dentro de la puesta se acude al recurso del teatro dentro del teatro con una especialización sutil de funciones.



Así, desde un principio la puesta quedará escindida en dos planos: uno representado por los actores-tarugos del circo, y otro, el de los intérpretes de *Arlequín, servidor de dos patrones*. Estos últimos, situados siempre más adentro en la estructura del escenario, más lejos de nosotros, a excepción de Trufaldino que, por su esencia de personaje popular, podrá con más frecuencia transgredir las barreras entre representación y público. Los tarugos del circo serán, por su parte, una especie de puente hacia el presente, que nos permita encontrar en la comedia resortes que muevan nuestra imaginación, que activen nuestras sensaciones y vivencias y descubrir algún pensamiento, alguna idea sobre nosotros mismos. La comedia se convierte de esta forma en un pretexto. María Elena Ortega, directora de la puesta, ha postergado el mensaje de Carlo Goldoni y, respetando su forma de hacer y crecer, ha establecido su propio discurso, marcando con la suya la personalidad de la obra del creador italiano.

Los jóvenes circenses ayudan a desenredar la madeja de la comedia y se introducen en ella sin intervenir argumentalmente, miran desde afuera y juzgan junto a nosotros. Los domina un espíritu de sátira, de alegría, de desenfreno. Se burlan de la simplicidad y de lo trágico, de los falsos sentimientos, de la hilaridad forzada; censuran la hipocresía, el desamor, y son portadores de un punto de vista que emergerá con la conclusión de la puesta y con la presencia de su personaje central: Trufaldino, Arlequín o el servidor de dos patrones.

El escenario queda enmarcado circularmente, como la arena de un circo. Esta es la primera condición que viabiliza la sátira a cuanto pudiera haber envejecido en el tratamiento de personajes y en la concepción dramática del conflicto o el argumento de la pieza de Goldoni.

La situación espacial es casi un elemento distanciante que justifica la presencia de todo cuanto allí se desarrolla. Los propios

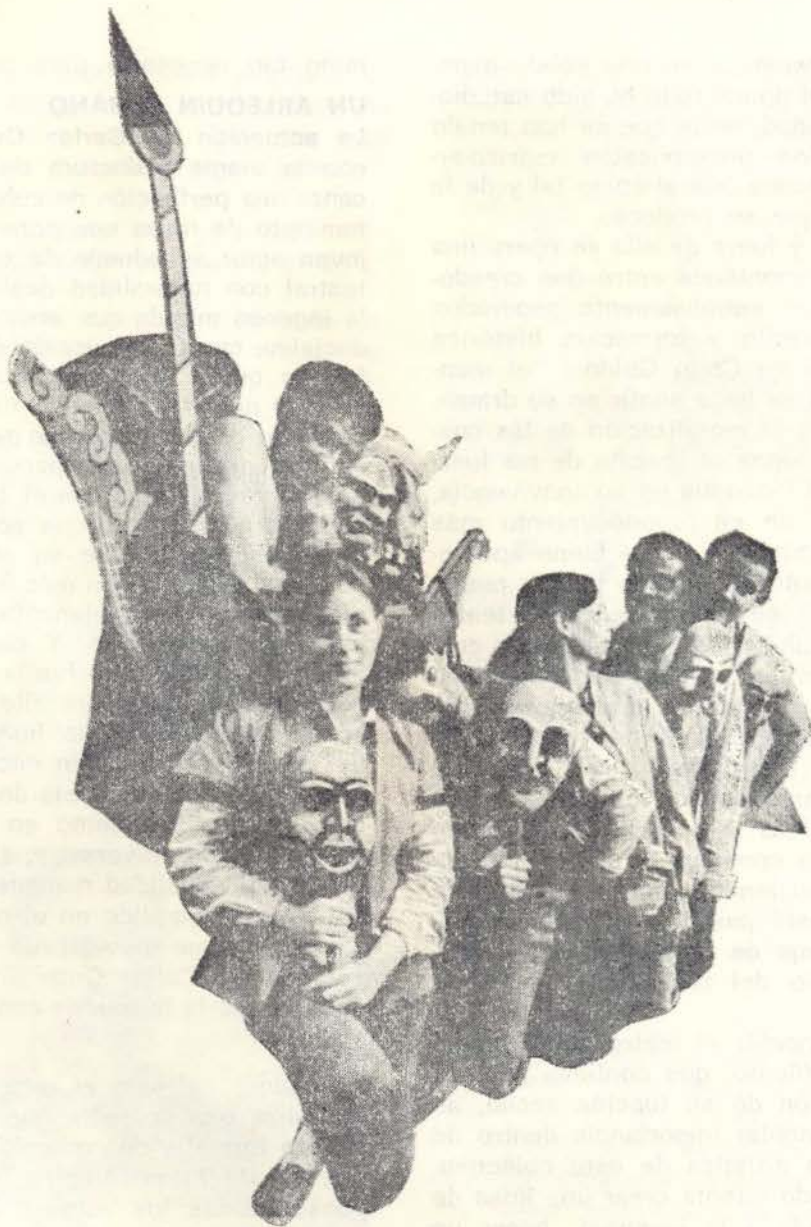


actores, tanto un grupo como el otro, son los únicos elementos escenográficos. Ellos bastan para cumplir la función totalizadora del elemento espacial, pues la estructuración del desarrollo de la obra concibe entre sus objetivos el ir hacia el hombre, el hombre cotidiano que reconocemos. Es así como la acción progresa sin trabas, y nos sentimos insertados en una realidad que no nos compromete con su argumento trivial sino que nos sitúa fuera de él, como críticos y entes activos.

La acrobacia, como recurso de expresión, es asumida por todos los personajes; así, no es extraño ver a la señorita Clarisa, con sus atuendos de época, haciendo una semi-parada de manos ante la pérdida de su amado Silvio. El espíritu de la puesta apela, entonces, a la dinámica propia de quienes en los siglos XVI, XVII y XVIII divertieron con su espontaneidad y su ritmo vertiginoso a quienes acudían a verlos. Pero estos actores de hoy buscan en aquel pasado un medio efectivo de vincular un precepto conceptual de la pieza con un precepto teórico sobre las cualidades del actor, y que pudiera resumirse así: aquel que es capaz de expresar con su cuerpo,

de hacer acrobacia, de desplazarse con facilidad, es un actor que tiene un horizonte mayor de posibilidades. De esta manera, los personajes de Goldoni atraviesan el escenario corriendo, como utilizan las telas de la carpa del circo a manera de puerta de una posada, la casa de Pantalón, o la plaza del pueblo. La estructura escenográfica se levanta en nuestra imaginación con los movimientos y diálogos de los actores, y el público no necesita más. Esa liberación de elementos es la sustentación que precisa el montaje de María Elena Ortega.

Para descifrar totalmente el código de significados que contiene *Arlequín...* hay que retomar la estructura de centro que se ha adoptado. Estructura que tiene como núcleo la representación de la comedia de Goldoni y como periferia el mundo de los tarugos del circo que continuamente "asoman" a la representación y juzgan el comportamiento de esos personajes, cantando. Ellos son jueces que cubren sus rostros con máscaras para hacer más notable la burla. El elemento de actualidad nace, pues, de la conjugación entre la forma de estructurar la puesta en



escena y la utilización de estos intérpretes.

COMUNICACION

La eficacia de la comunicación que establece *Arlequin*... con el público de hoy no sólo hay que buscarla en la forma significativa con que la dirección mueve cada código teatral. Esto solo no bastaría. Es más bien la envoltura de un precepto que la dirección ha tenido en cuenta. Si Goldoni no es históricamente un dramaturgo

de la *comedia dell'arte* y sólo utiliza de este género "lo imprescindible a sus intereses de renovador del concepto del teatro", si al autor de *Arlequin*... "lo que le interesa fundamentalmente de aquel teatro es su raíz popular y realista, condición idónea para expresarse ideológicamente...", María Elena Ortega ha tenido una idea feliz al adscribirse justamente al lado del autor con esa misma intención. Ella ha secundado a Goldoni con limpieza de criterio, sin subterfugios, lo que con-

vierte a *Arlequín*... en una sólida experiencia teatral donde todo ha sido estudiado a profundidad, en la que se han tenido en cuenta los presupuestos teórico-artísticos del hecho teatral como tal y de la realidad en que se produce.

En la escena y fuera de ella se opera una fusión casi espontánea entre dos creadores que están inmensamente separados por un desarrollo y formación histórica diferentes. Si en Carlo Goldoni "el mensaje que más se hace sentir en su dramaturgia atañe a la moralización de las costumbres; propugna el rescate de las fuerzas sanas del individuo en su convivencia, la necesidad de un reconocimiento más humano del pueblo", María Elena aprovecha como punto de partida lo que puede establecer un puente entre aquel teatro y nuestra realidad, realiza un salto cualitativo y enriquece con su concepción dialéctica algunos de los preceptos goldonianos. Porque el arte de entretener le es intrínseco al teatro pero aquel debe ser productivo, cuestionador, abierto a la crítica, a las ideas. Y la puesta del grupo Rita Montaner consigue la difícil meta de entretener "diciendo", porque el público siente que está pasando un rato agradable, se despoja de prejuicios y ríe, pero no sale vacío del teatro sino lleno de ideas.

Creo que concebir el teatro como medio de entretenimiento, que conlleva además amplia difusión de su función social, alcanza una singular importancia dentro de la trayectoria artística de este colectivo, máxime cuando intenta crear una línea de trabajo dirigida a la juventud: hacer un teatro de entretenimiento, donde la comedia ocupe un lugar importante, donde el superobjetivo no sea la diversión simplista sino la comunicación real sobre la base del cuestionamiento crítico del hombre y de la sociedad. Conjuguar todos estos propósitos en la búsqueda de un teatro nacional, de arraigo popular, realista y costumbrista, puede que no haya sido propósito manifiesto a la hora de concebir esta puesta en escena, pero, *Arlequín, servidor de dos patrones* es capaz —como producto artístico— de sugerir este ca-

mino tan necesario para nuestro teatro.

UN ARLEQUIN CUBANO

La actuación de Carlos Cruz se recibe con la magia seductora de algo que alcanza una perfección de cubanía en el tratamiento de todas sus potencialidades. El joven actor se adueña de todo el recinto teatral con naturalidad deslumbrante, con la ingenua mirada que acompaña el gesto decisivo, con la convicción de que es Trufaldino quien rompe una carta y Carlos Cruz el que sufre cuando tiene que "desperdiciar" una miga de pan para pegarla. Su estudio profundo del personaje lo hace amarlo y a nosotros con él. Uno llega a rogar internamente de que aparezca pronto en la escena, porque su ausencia física sólo nos recuerda con más fuerza que está presente con esa melancólica malicia que nos hace necesitarlo. Y para este actor armar a Trufaldino no fue la fácil tarea de hacer reír. Estudió para ello y se propuso buscar a través de la imagen universal del payaso y la imagen nacional del "negrito" bufo una simbiosis de esencias que convirtiera a Trufaldino en un personaje de significado universal y, al mismo tiempo de individualidad nacional. Este propósito quedó cumplido en el nivel de profesionalismo que movió cada cuerda por la que transitó Carlos Cruz; a su talento aunó esta vez la búsqueda consciente de un estilo.

Arlequín... afronta el reto del tiempo y revitaliza una comedia que por su tratamiento formal y de contenido nos sugiere una vía de futuro empleo. Al final de la puesta, todos los actores se incorporan para cantarle al amor, ya como personajes de nuestro tiempo. El hombre se conoce a sí mismo y se da a conocer; su verdad es la verdad de que existe, de que puede ser y decir, de que posee la libertad de ejercer su voluntad como hombre de este mundo. No puedo evitar, entonces, pensar en un hombre determinado; un nombre que se aferra a mi memoria: este Trufaldino que tanto me hizo reír, este Carlos Cruz, actor cubano, que reafirma con su trabajo que "el teatro es para el hombre, sobre el hombre y a través del hombre". □



Hilda Oates

se parece a la bondad

Juan Carlos Martínez

Foto: Isabel Ma. Sierra

He andado mucho tiempo tratando de conciliar mis impresiones con el conocimiento de la vida de una mujer. De una mujer

que va camino del mito. Aclamada por su fuerza expresiva, mimada por su talento artístico, elogiada por la crítica de aquí y de allá e igualmente aupada por los públicos de dentro y de fuera. Y un día me

arriesgué a provocarle una imagen de sí misma, despojada de efectos y recursos teatrales. La hice hablar, en un contexto bien diferente a donde habitualmente la he visto. Anoté muy poco y la miré más.

Al cabo me convencí de una imagen recurrente en mí pero interiormente cierta. A decir verdad, no me costó tanto trabajo descifrarla: Hilda Oates se parece a la bondad.

No voy a obligarme a convencer a nadie de tal conclusión. Cada quien tiene derecho a elegir. Hilda lo hizo y yo también. Colijo aquí su testimonio y mi aproximación. Lo demás es asunto de quien se aventure a aprobar o disentir.

HILDA:

Somos ocho hermanos. Los dos varones nacieron y viven en Jamaica. Las hembras, en Guanabacoa. Yo fui la segunda. Mi papá era obrero con empleo fijo, nosotros —sin embargo— pasamos mucho trabajo para sobrevivir. Mi mamá era criada. Las hermanas mayores teníamos que coger "un lavadito" o "un planchadito" para ayudar. Yo tenía trece años cuando me empleé como criada. Pero antes, desde los ocho años, recogía sobras en las casas para vender los huesos a un viejo que a su vez los vendía a una fábrica. De esa época tengo grabada para siempre en mi memoria la imagen del desahucio: llegar a mi casa y encontrar a mi madre y a mis hermanas con unos pocos muebles en la calle. No lo puedo olvidar.

YO:

Recuerdo aquel lacónico parlamento de Hilda Oates en *La casa de Bernarda Alba*: "Poncia, sesenta años, criada". Lo decía con el alma, como si detrás de aquel recurso brechtiano se desbordara toda una vida sometida a la servidumbre. Y sólo

gracias a que ella estaba en proscenio, con toda la luz sobre sí, uno podía creerla actriz. Ahora pienso que en eso estriba el don inherente a todos los grandes de la escena; ese saber acercarnos a los secretos más íntimos de la vida diciéndonos éstos no son pero podrían ser.

HILDA:

Una vez llegó un circo. ¡La locura! La mejor fiesta de los pobres. Vi a una bailarina: me imagino que era una rumbera, y ahí mismo despertaron en mí los deseos de actuar. Yo quería ser como ella. ¡Qué cosas! ¿eh? Bailarina, y actriz como Raquel Revuelta. Sí, porque Raquel —quizás por la influencia de la televisión— se convirtió en un símil de anhelo de dicha. Y yo hacía una mezcla muy extraña entre mi bailarina de circo de cuando niña y la protagonista de novelas de televisión. Estas dos imágenes fueron alimentando mis sueños durante muchos años. Minaron mi corazón y mi mente. Me perdieron o me ganaron, no lo sé.

Cuando triunfó la Revolución yo era cocinera de una casa de familia de la calle trece, en el Vedado. De repente me dí cuenta que las cosas estaban cambiando a mi alrededor, que las puertas también se abrían para mí... Un día vi un anuncio en un periódico convocando a un curso para la Escuela Municipal de Arte Dramático que dirigía Rodríguez Alemán. Me dije: "Hilda, ahora o nunca". Y me presenté. Era un cursillo de un mes, después del cual seleccionarían la matrícula. Aquellos treinta días fueron una maravilla para mí. Después me quedé muy triste, muy vacía. Pero tuve la suerte de recibir un telegrama para que me presentara a cursar los estudios. Fueron tres años de intenso aprendizaje. El examen final sirvió para promovernos a grupos profesionales que se estaban creando en esta época. Así yo paso a integrar en 1963 el Conjunto Dramático Nacional. Empezaba a realizar mi sueño.

YO:

Ese sueño ganaría para la escena cubana una actriz de un rango insospechado. Primero fue la revelación de María Antonia en la obra homónima. Después, mucho después, el Ama de *Doña Rosita la soltera*, la Madre de *Bodas de sangre*, la Poncia de *La casa de Bernarda Alba*, la Madrina de *Santa Camila de La Habana Vieja*, y otra vez María Antonia. Elogios de la crítica. Premios de actuación. ¿La cima?

HILDA:

El rigor con que la vida me ha tratado me ha enseñado a hacerlo todo, siempre, hasta el final. Cuando en la escuela veía a algunos compañeros quedar en el camino, yo me decía: "tienes que llegar, tienes que llegar". Y todavía hoy pienso en cuánto me falta, cuánto me queda por conseguir.

Hay gente que piensa que yo entré por la puerta ancha, favorecida por la suerte. Nada más lejos. Roberto Blanco me sometió a disímiles pruebas antes de ofrecerme el protagónico de *María Antonia*. Yo creía que nunca lo convencería. Y aún no estoy segura. Cuando lo estrené, hace diecisiete años, tuve que bajar ¡50 libras! de peso. Esta vez fueron sólo 35, pero con diecisiete años de más. En el '67 yo era prácticamente una desconocida. Y el personaje podía conseguir para mí la gloria o el más absoluto fracaso: arriesgaba el futuro. Reinterpretarlo ahora significaba arriesgar el pasado. Pero quien no arriesga... Así, me sometí nuevamente a las exigencias de una puesta en escena de una complejidad muy elevada, de un movimiento escénico muy arduo, de una entrega interpretativa muy fuerte, que exige de principio a fin un acondicionamiento físico muy superior a las posibilidades de una actriz de mi edad. Fue muy difícil pero creo que lo disfruté más. No sólo por preparación técnica sino por experiencia vital. Ahora yo podía aproximarme racional-

mente a muchas reacciones de María Antonia que antes sólo las intuía. No puedo comparar los resultados, pero creo que de la misma manera que el público de hoy es otro, otra también ha sido María Antonia.

YO:

Hilda Oates es una mujer extraordinaria. Sin ningún reparo me ha dicho su edad y yo he quedado perplejo. Tanto, que no lo he anotado y ahora no sé si son diez años más, o menos, de lo que imagino. Pero resulta de una vitalidad apabullante. Llega una hora antes a las sesiones diarias de clases y ensayo del Teatro Irrumpe. Entrena. Hace funciones. Camina la ciudad. Visita a los amigos. Va al cine. Ajetrea en la casa. Lee. Piensa. Discute. Vive.

HILDA:

El trabajo del actor no termina nunca. Siempre recurro a una máxima que alguna vez nos dijo Vicente Revuelta: "Nunca podemos decir *ya soy actor*... El actor tiene que incorporar a su yo la vida de cada día y la experiencia cotidiana no termina sino con la muerte". Por eso yo me exijo vivir intensamente para poder interpretar la vida. Trato de abarcar todo lo humano que me rodea.

Pienso que el actor aprende de todos los directores, como de cada compañero que tiene a su lado. A quien me dirige yo trato de sacarle todo. Por ejemplo, con Suárez del Villar trabajé muy bien la Madrina de *Santa Camila*... Escuché atentamente todo lo que él pensaba del personaje; después yo misma fui buscando información, leí, consulté informantes de sante-ría. Hice una selección de todo aquello y se lo propuse a Armando. Entre los dos sacamos el personaje.

Berta Martínez es una extraordinaria maestra de actuación. Exigente a rabiar, pero de un rigor incontestable porque es

capaz de demostrar todo lo que te pide. Deja muy poco margen a la improvisación, es casi matemática por su exactitud. Mi primer trabajo con ella fue en *Bodas*... Y casi me deja sin aliento. Ya con esa experiencia me fue más fácil la Poncia, sabía lo que buscaba, lo que ella reclamaba de mí... Berta me descubrió una visión fascinante de García Lorca.

Mi otro trabajo grande de Lorca fue con Raquel Revuelta en *Doña Rosita*... Raquel es muy interesante como directora. Paciente, observadora, delicada. Te deja hacer y muy discretamente, con un gesto apenas perceptible, te dice eso está bien o estás errada. A veces pienso que es una lástima que ella no dirija con más frecuencia.

Sin embargo, alguien puede pensar que Roberto Blanco es mi director preferido. Yo misma no lo sé. Sólo me consta que además de director es mi amigo, y quizás por eso a veces discutimos hasta los límites permisibles... El es una especie de conciliación entre el director que te borda tu trabajo hasta el detalle y el que te ofrece entera libertad de creación. A veces te deja "hacer" durante tres días algo equivocado hasta que uno mismo comprende que ese no es el camino.

YO:

Me fascina esta mujer sin afeites. Agradecida de todos y de la vida. Que se le brillan los ojos uno sabe bien de qué cuando recuerda al amigo inexplicablemente perdido en un balazo. Que le asustan las entrevistas y refugia su modestia tras una flor prendida en su cabello corto.

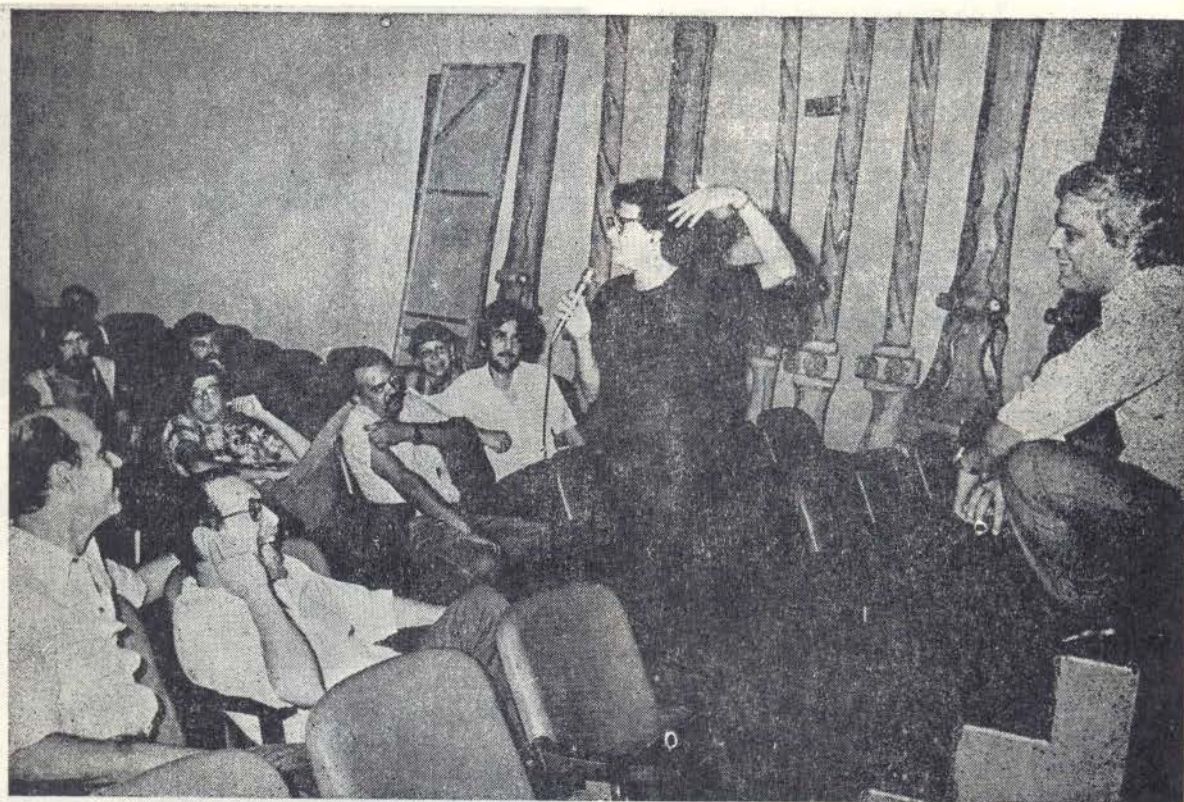
HILDA:

A mí me gusta mucho la juventud. Conversar con los muchachos, ofrecerles consejos sobre la vida, sobre el trabajo... Y no sé por qué pero he tenido la dicha de verme rodeada de mucha gente joven que ha venido a mí buscando un aliento,

una palabra, un gesto. Eso ha compensado carencias profundas. No sé qué ven en mí pero me buscan.

YO:

La bondad, Hilda la bondad. Más allá de la experiencia, de la fama, de los premios, está usted con su carga de humanidad, conciliando el ideal con la vida, la esperanza con la realidad. Aquellos zapatos acordonados con alambres que alguna vez le humillaron su adolescencia han cobrado el precio de un amor crecido desde y más allá de la escena. Usted no ha preferido las ortigas. ¿Hay algo que pueda agradecerse más? □



La relación teatro-música en un encuentro

Sobre la relación teatro-música versó el Encuentro de críticos e investigadores teatrales que tradicionalmente organiza el Ministerio de Cultura y que en 1984 contó, además, con el auspicio del Comité Cubano de Teatro Musical adscrito al Instituto Internacional del Teatro (ITI).

Fueron cuatro jornadas en el Teatro Musical de La Habana que reunieron a un buen número de creadores teatrales (directores, compositores, coreógrafos, actores), algunos investigadores y una escásima representación de la crítica nacional. Y creo que en ello estribó la insufi-

ciencia más notable del Encuentro, dirigido esta vez más a la confrontación entre los creadores y los críticos que al debate sobre investigaciones y estudios, y que al no contar con los segundos dejó a medias el cumplimiento de los intereses de sus patrocinadores.

No obstante fue una oportunidad poco frecuente de conocer de primera mano los procedimientos internos que se siguen actualmente en Cuba no sólo en lo que es reconocido ortodoxamente como teatro musical sino también en otras experiencias que incorporan la música como componente esencial de la puesta en escena. La muestra, de tal suerte, fue amplia y registró casi todas las manifestaciones más importantes de la relación teatro-música acontecidas en nuestra escena en los últimos años.

María Elena Ortega y Edesio Alejandro expusieron sobre su trabajo para *Arlequin, servidor de dos patrones*, centrándolo en la demostración de cómo el compositor había conseguido "una música de época con sonoridad contemporánea" reclamada por la directora. Nelson Dorr, apoyado en su puesta en escena de *Mi bella dama*, disertó sobre el origen (al parecer, por la polémica que suscitó, bastante discutible) de la comedia musical y las características técnicas de la estructura de ese género. Y Armando Suárez del Villar relató pormenorizadamente los avatares de *Donde crezca el amor* —algo así como la historia de un proyecto— aún en proceso de ajuste definitivo como puesta en escena. Todo esto tuvo lugar el primer día de sesiones.

El segundo, sirvió para que José Milián y otra vez Edesio Alejandro abundaran acerca del trabajo en equipo en función de las condiciones (virtudes y limitaciones) del actor o actriz para quien se monta un espectáculo unipersonal —ejemplificado con *En el viejo varietés*— y acerca de la correspondencia entre los planos dramático y musical de *El amor no es un sueño de verano*. Iván Tenorio, por su parte, apor-



tó conclusiones (algunas objetadas por parte del auditorio) acerca de los procedimientos que él sigue en la creación y montaje de sus coreografías para teatro. Y Roberto Blanco, en una de las más enjundiosas y reveladoras intervenciones del evento, expuso cómo *De los días de la guerra* —música de Leo Brouwer— ejemplifica lo que él considera una tesis de trabajo: la música como proceso liberador de la creación teatral.

En la tercera jornada Jesús Gregorio, con escasez de tiempo y menos oportunidad para el diálogo por tal razón, habló sobre el montaje de *La verdadera historia de Pedro Navaja*, mientras que Héctor Quintero, Hermido Gómez y Gladys González pusieron a consideración los pormenores de su último trabajo conjunto: *El caballero de Pogolotti*. Aquí quizás lo más signi-

ficativo fue la toma de partido de la González en favor de una participación del coreógrafo supeditada a los lineamientos del director artístico y a las posibilidades interpretativas del actor o bailarín. Por último, el compositor Juan Marcos Blanco y el director José Antonio Rodríguez trajeron a colación la aproximación experimental que ha distinguido su montaje de *Los asombrosos Benedetti* y que pone en práctica, entre otros procedimientos, la utilización de la música aleatoria controlada como énfasis dramático, la música como incentiación de la sensibilidad del actor en situación y la integración del músico-ejecutante a la atmósfera escénica.

El último día de trabajo del Encuentro permitió conocer algunos de los secretos (ocultos no intencionalmente sino por falta de divulgación) de la labor de Marta Valdés, compositora de reconocido prestigio y durante mucho tiempo la única asesora musical habitual de nuestro teatro. La efectividad de su trabajo para *Don Gil de las calzas verdes*, *Morir del cuento* y *Macbeth*, entre otras muchas, le sirvieron para sustentar el concepto que ella signifi- ca como elemental para quien componga para el teatro: "aprender a escuchar lo que la acción demanda en música". En esta misma jornada el binomio Virulo-Albio Paz expuso motivaciones, intenciones y resultados que asistieron a la creación de *Cuéntame tu vida sin avergonzarte*.

Hubo dos aspectos que contribuyeron a que el Encuentro se salvara de la monotonía que muchas veces acusan los eventos teóricos. Uno fue el que cada intervención contara con representaciones de fragmentos de las obras en cuestión, bien como complemento de información o como demostración práctica de algún precepto teórico. El otro, fue la muestra paralela de películas musicales producidas en las dos últimas décadas y que aquí no han tenido difusión generalizada, lo que de hecho convirtió al Encuentro en una suerte de centro de información acerca de la producción musical para el teatro en Cuba e internacionalmente de los últimos años.

A mi juicio quedan aún muchas cuestiones de la relación teatro-música por abordar y, sobre todo, del papel de la crítica en su apreciación. Pero tengo la esperanza de que no será éste "el último encuentro" ni que en los próximos habrá que lamentar ausencias de ningún tipo. El diálogo es necesario y los críticos, como los investigadores y los creadores, estamos en el deber de sostenerlo. (Juan Carlos Martínez. Fotos: Marquetti) □



Odebi: un poema para representar

Juan Carlos Martínez

Fotos: Hastié

Odebi, el cazador es una obra breve de Eugenio Hernández Espinosa que estrena-

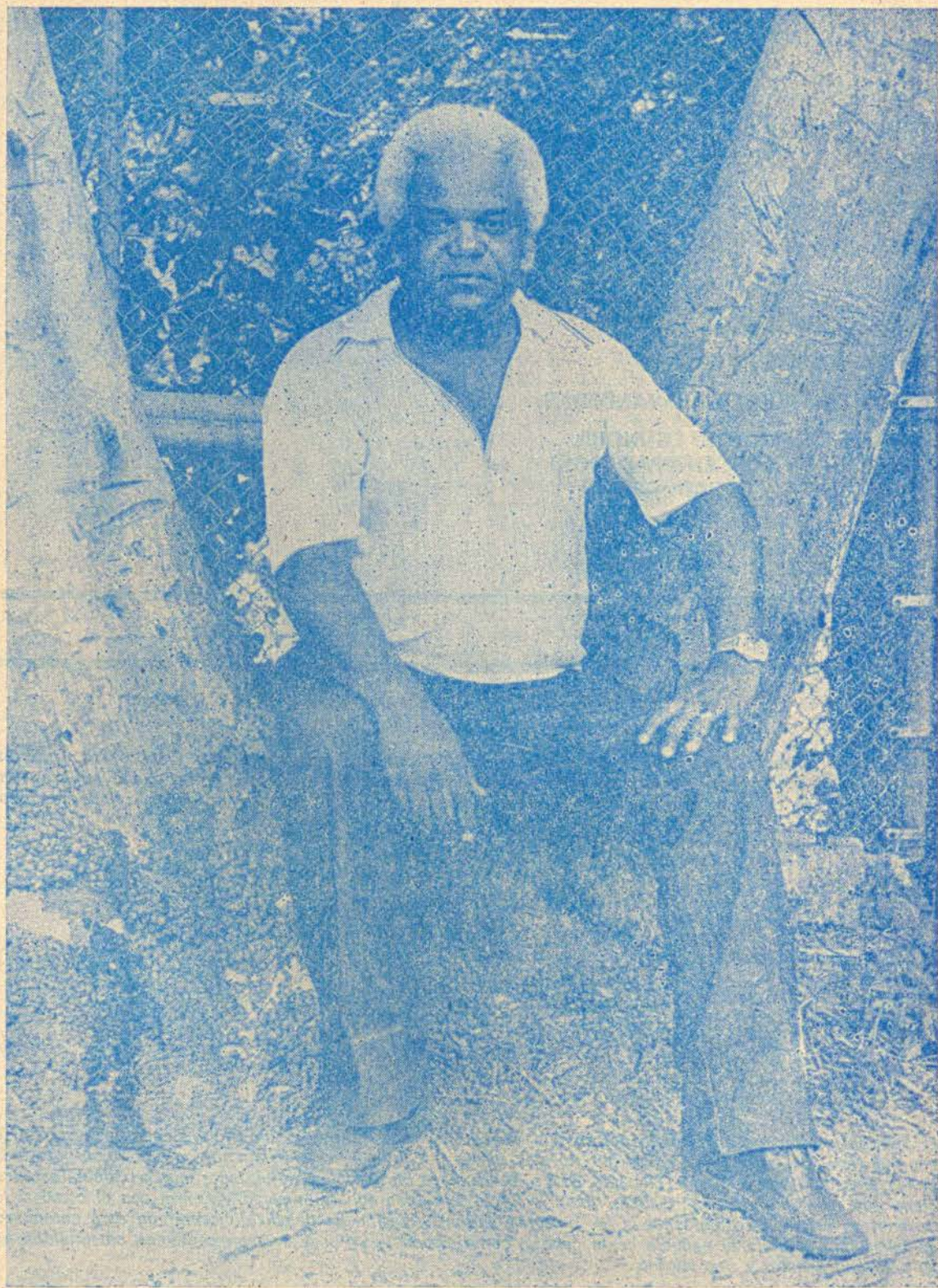
ra el Conjunto Folklórico Nacional en 1982. Entonces, me cautivó el lirismo del texto y la fuerza expresiva del espectáculo, que apuntaba hacia un *teatro total*, de profunda raíz popular, y en el que se fu-

libreto no.4; libretto no.4, libretto no.4

Odebi
el cazador.
Patakín

Eugenio Hernández Espinosa

EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA (La Habana, 1936). Uno de los más importantes dramaturgos cubanos contemporáneos. Su teatro se caracteriza por la gran fuerza dramática y el lirismo que insufla a sus personajes. Posee un alto dominio del habla popular y de los géneros literarios orales, lo que le permite recrear un lenguaje dramático de gran originalidad y valor estético. En 1977 mereció el Premio Teatro de Casa de las Américas por su obra *La Simona*. Su producción dramática es extensa y ha obtenido gran éxito de público y crítica: *El sacrificio* (premio del Concurso de instructores de arte 1962), *María Antonia*, *La Machuca*, *Los peces en la red*, *Odebi*, *el cazador* y *Oba y Shangó*, entre otras. También ha producido guiones para el cine. En los últimos años se ha distinguido, además, como director teatral.



PERSONAJES:

ODEBI

MAGUALA

APKWALO

ORULA

ELEGUA

ABOLA

ABOKI

OSHUKUA (LA LUNA)

IKU (LA MUERTE)

GENTES DEL PUEBLO. LAVANDERAS.

PAJAROS DEL MONTE. EGUNGUN
(ESPIRITUS DE LOS ANTEPASADOS).
LA TORMENTA. CAZADORES.

PRIMERA PARTE

Cual drago o güiro; castaño o guayacán viene, en actitud erguida, Apkwaló, sentado sobre los hombros de Odebí. Del cuello del Apkwaló nace una enorme capa vegetal cargada de todo lo que a su paso encuentra. La capa cubre totalmente a Odebí. Eleguá, delante, le abre caminos y senderos con su garabato.

APKWALO. (Avanza airoso. Canta.)
Yakuo adé shakuelé
Adé shakuelé
Osha niwewe okonidé
Bobarena arikí yana.

(Por distintos caminos y senderos vienen gentes.)

TODOS. (Cantando)
Yakuo adé shakuelé
Adé shakuelé
Osha niwewe okonidé
Bobarena arikí yana.

El Apkwaló se detiene en el claro del bosque, desciende lentamente. De un tirón Eleguá le arrebató la enorme capa. De entre las piernas del Apkwaló brota Odebí, cual naciente arroyuelo. Rueda con gozo hasta los pies de Abolá y Aboki. El canto no se interrumpe. En posición de cazador queda Odebí, estático como una talla de madera preciosa. Abolá y Aboki lo cargan con solemnidad. Avanzan con él como si lo llevaran en bandeja. Lo depositan a los pies del Apkwaló que no ha dejado de cantar en esta ceremonia de iniciación; le quita el pañuelo de la cabeza, como esmaltadas flores asoman caracoles entretejidos en su pelo con donaire y rico adorno.

APKWALO. Y arribó Odebí a la edad en que todos los jóvenes de este pueblo parten al monte a cazar. Era diestro y certero en el manejo del arco y la flecha. Podía derribar el buitre más grande y feroz; el búfalo más terrible, como el pájaro más veloz y pequeño. Por eso todos, que esperaban ansiosos este acontecimiento, se vistieron de celebración para celebrar esta, su primera partida. *(Canta)*
Eyó, eyó, eyó, erumalé
eyó erumalé
orisha bogbo niyeró.

TODOS. *(Cantando)*
Eyó, eyó, eyó, erumalé
eyó erumalé
orisha bogbo niyeró.

(Las gentes, sin dejar de cantar, adornan sus cuerpos con pañuelos de múltiples colores.)

APKWALO. El día estalló en todo su esplendor. Como jarra de cerveza se desbordó la alegría. Inyectados de júbilo bailaron y cantaron todos: ¡Wemilere! *(Canta.)*
Ala alalá
ala sirere...etc

CORO. Ala alalá
ala sirere...etc *(Las gentes bailan y cantan.)*

APKWALO. Después de tres días de festividad llegó Orula.
(Canta.)
Olo yeo.

CORO. Yeyé olo yeo
Yeyé.

APKWALO. Olo yeo.

CORO. Yeyé olo yeo
Yeyé.

APKWALO. Shenshe kururú

CORO. Abaniyé

APKWALO. Oyakotá, oyakotá

CORO. Obaniye....*(El canto se mantiene muy quedo en toda la escena.)*

TODOS. Iberú ibo-ya

APKWALO. Ibó sheshé

ODEBI. Orula awá

ORULA. Odebí, he venido a prevenirte. Eres demasiado joven para comprender lo que vale ser prudente y lo que cuesta no serlo; pero lo suficientemente inteligente para estimar en mucho cuanto vengo a comunicarte. Si no quieres convertirte en el hombre más miserable de la Tierra, el más enloquecido cazador, disparador de flechas sin cesar, te ruego que abras bien el entendimiento y escúchame antes que el sonido de los tambores anuncien tu partida. Podrás matar al buitre, podrás matar al búfalo, podrás matar al antilope y a la perdiz y a todos los pájaros del monte excepto uno. Por sobre el bosque, en lo alto, vuela un ave que no deberás derribar jamás, aunque le veas descender a tomar agua al arroyo. Tu poderoso arco y tu veloz flecha no la deberás utilizar contra Eiyé-góngo, el ave de las soledades, el de las plumas de mil colores, pico de cobre y coral, cresta de marfil y canto de cítara. Como el cuchillo que corta el fruto demasiado maduro, así deberás cortar la tentación que habrá de invadirte hasta la angustia más desesperante. Eso es todo, joven e intrépido Odebí. ¡Ashé!

TODOS. ¡Ashé!

APKWALO. *(Canta)* Olo yeo...

- ODEBI.** *(Interrumpiendo)* ¿Por qué Odebí no puede cazar a Eiyé-góngo, el pájaro de las soledades, el de las plumas de mil colores, pico de cobre y coral, cresta de marfil y canto de cítara? *(Silencio profundo).*
- ORULA.** No me preguntes, Odebí. No me preguntes. Deja resbalar la curiosidad, que no te persiga, que no sea capaz de adueñarse de tu voluntad. Enfádate contra ella, irítate contra ella, enójate contra ella, pero no le des cabida en tu pecho como a la dueña de tu corazón, tu amada Maguala. El lirio de agua flotará siempre en el lago, el joven Odebí no deberá flotar en el lago de las dudas.
- ODEBI.** ¿Acaso la mujer que hila rechaza su huso?
¿Acaso la mujer que tiñe rechaza su paño?
¿Acaso el ojo que ve rechaza una mirada?
¿Acaso el hombre rechaza su parte de conocimiento?
- ORULA.** Es poco sabio proseguir un proyecto que no ofrece perspectiva de éxito. Los consejos joven Odebí, deben ser obedecidos para triunfar en la vida.
- APKWALO.** Y con esta última máxima se fue Orula, dejando a Odebí atrapado en sus propias dudas. *(Canta).* Olo yeo...
- ELEGUA.** No te retuerces en tus Incertidumbres. Todavía es tiempo de ir junto a tu amada Maguala. Ve a ella. Mañana, muy de mañana, partirás a la cacería.
- MAGUALA.** *(Canta)* Yeyé yeyé amolebí amolebí
Yeyé yeyé amolebí
amolebí...
- (El canto llega hasta lo más profundo de Odebí. Maguala avanza sin dejar de cantar, balla. Odebí trata inútilmente de salir de su angustia).*
- APKWALO.** El joven Odebí amaba a su amada Maguala, más que a la caza que era su delirio y por la cual era capaz de dar su vida entera y por la cual había dedicado su vida a la Instrucción. Ligerero y dueño de sí mismo, con un poco de contrariedad por las palabras de Orula, Odebí echó a andar en busca de su amada Maguala. La vio a lo lejos, junto al flamboyán; la vio esconderse como una gacela detrás del árbol. Odebí cerró los ojos. Rodó sus pasos hasta descender cerca de ella. Y como si no la hubiera visto rompió a hablar teñido de angustia y desesperación. *(Se transforma en flamboyán. Maguala se oculta detrás de él)*
- ODEBI.** Todas las palabras dentro de mí golpean mis labios, adquieren la ligereza del viento y escapan como un soplo de vida. ¡Maguala! *(Llamando)* ¡Maguala! ¿En presencia de quién estás que tardas en venir? Me desespero y muero. ¡Maguala! Maguala, un amigo charlatán me dijo: nunca codicies a una bella mujer porque serás un eterno esclavo. Ah, si oyes decir que algo no pasa a través de las finas mallas de la red...
- MAGUALA.** *(Apareciendo)*... recuerda que la aguja que la tejió ha pasado. *(Va a besarla, ella escapa de su alcance).* Las palabras del amigo charlatán no son tan poderosas como para impedir que Odebí corra tras su amada. *(Odebí corre tras ella, la alcanza y la carga, da vueltas con ella).* ¿Crees que soy un bebé recién nacido?
- ODEBI.** ¿Acaso no eres tú mi amor recién nacido? ¿Mi amor que nunca está lejos porque descansa junto a mi corazón?
(Apkwalo, se transforma en roca de camino. Odebí y Maguala, se slentan sobre él). Otro amigo charlatán me dijo: a los que se aman, les basta un vistazo para reconocerse, y otro: ¡ama y proclámalo!
- MAGUALA.** ¡Cuántos amigos charlatanes tiene mi amado Odebí!
- ODEBI.** ¿Qué tienes en los ojos?
- MAGUALA.** Tristeza.
- ODEBI.** ¿Tristeza?
- MAGUALA.** *(Se levanta y se aparta).* Maguala está triste porque su amado Odebí se va y mis días y mis noches andarán hacia atrás, como quebrantos vendrá tu ausencia a desgarrarme el alma. Vendrán los recuerdos, los favorecidos y los no favorecidos. *(Canta).*

Yeyé yeyé amolebí
amolebí
Yeyé yeyé amolebí
amolebí...

(Se Interrumpe bruscamente. Corre hacia él, se refugia en sus brazos).

Motivos tengo para estar triste. ¿Quién correrá junto a mi por el valle en busca de los secretos de las aves que se aman? ¿Quién andará conmigo por las calles de la ciudad? ¿Quién me acompañará a mi refugio? ¿No estás triste tú?

ODEBI. Sí, amor; pero mi tristeza está temperada por la esperanza de verte de nuevo con la más alborotadora de las alegrías.

MAGUALA. Ah, no hubo día tan hermoso como el día aquél en que a la sombra del flamboyán arriamos nuestros corazones y el amor se puso en marcha. Ese día me dijiste: "Sólo la muerte nos separará". ¿Te acuerdas?

ODEBI. Y así será. Y cuando muera no me entierres bajo los árboles del bosque. Temo el agua que gotea. Entiérrame bajo los grandes árboles umbrosos del camino; quiero oír los tambores tocando; quiero sentir los pies de mi amada Maguala bailar... *(Canta: Yeyé yeyé amolebí, amolebí...)*

MAGUALA. ¡Cállate!

ODEBI. Temor pueril.

MAGUALA. Tengo miedo a la muerte. La muerte es fea, horrible, proveedora de insectos y lombrices.

ODEBI. La muerte es para todos.

MAGUALA. La muerte no existe para mi amado.

ODEBI. Nuestro derecho es tan solo esperar la Ikú.

MAGUALA. ¡Si la muerte fuera un guerrero! Sabría que tú dispararías tus flechas sobre ella y la matarías. Pero la muerte es la sombra que viene y no vemos y nos cubre.

APKWALO. *(Convertido en fúnebre sombra le sale al encuentro. Maguala la esquiva. Apkwaló, en tono grave y muy quedo, canta).*

Shon shon shon
comolalame fa michón modé...

La sombra envuelve a Odebi que ni la siente ni la presiente. Maguala se vuelve desesperadamente buscando a Odebi. Da un grito de terror y cae desmayada al suelo. Odebi, sin comprender lo sucedido corre a protegerla.

ODEBI. *(Canta para volverla en sí)*
Maguala didé
O didé ma.

APKWALO. Maguala didé
O didé ma.

ODEBI. *(La carga; sin dejar de cantar, avanza)*
Aroko lowo
aroko lese
(Odebi la deposita suavemente sobre el Apkwaló, que se ha transformado en lecho de ramas y hojarascas)

APKWALO Y

ODEBI. *(Cantan)*
Didé didé
O didé ma...
(Maguala vuelve en sí. Se abraza desesperadamente a Odebi)

ODEBI. *(Después de un silencio)* ¿Podemos permanecer aquí juntos, apenas separados por el aliento?

- APKWALO.** Enamorados, que cada uno vaya con quien ama, porque el amor que no puede saciarse es más desolador que la época de lluvias.
- MAGUALA.** ¡Oh, Odebí! Las delicias para una mujer no es estar cargada de oro y plata ni recamada de piedrecitas, me dijo una amiga charlatana, sino vivir en una simple choza con el hombre que prefiere.
- APKWALO.** Se reunieron en silencio sus bocas. La luna que había quedado en acecho supo interpretar fielmente las intenciones de los amantes, y se ocultó según su arte y su maña. En la profundidad de la noche Odebí y Maguala intercambiaron ocultos secretos. *(Canta)*
Irawó iré okere
Irawó
Irawó iré okere
oshukuá arereo
Irawó iré okere
- CORO.** Irawó iré okere
Irawó
Irawó iré okere
Irawó iré okere
Oshukuá arereo
Irawó iré okere

Oshukuá, la luna, desciende lentamente sobre el cuerpo de los amantes que se entregan a los dones del amor. Danza. Con alegre y deleitosa calma, Odebí y Maguala, acariciados por la luz de Oshukuá, danzan intercambiando ocultos secretos.

- APKWALO.** Oshukuá arereo
Oshukuá areré
Oshukuá arereo
- CORO.** Oshukuá areré
Wini wini ekó ekó
ikí lodeo
- CORO.** Wini wini ekó ekó
ikí lodeo
- APKWALO.** Y antes que los primeros gallos anunciaran el nacimiento del día se despertó Maguala.
- MAGUALA.** ¡Ah, Odebí, despierta! Ya entró la mañana sin pedir permiso. Si dejas de saludarla, según costumbre, se arrojará y enturbiará tu partida con ridículos reclamos. ¡Despierta, oh amado mío, despierta! *(Le canta suavemente)*
Yeyé yeyé amolebí
Yeyé yeyé amolebí...
- ODEBI.** *(Despertándose)* ¡Ah! ¿Quién había dicho que no amanecería más? ¿Que esta noche iba a ser larga, inconmensurablemente larga?
- MAGUALA.** ¡El tiempo! ¡Imprudente! Devora los minutos con su sed insaciable. Nunca ha sido tan corto el tiempo como hoy.
- ODEBI.** El tiempo posee siempre la misma duración.
- MAGUALA.** Hoy, no. Es grosero. Parece estar dispuesto a la más perversa felonía. ¡Odio el tiempo!
- APKWALO.** Como un río en crecida-sonaron los tambores de la partida. Pisotearon el silencio que se había entretejido entre Odebí y Maguala. *(Se escuchan los tambores).*
- ODEBI.** Ven y sígueme hasta el llano; allí nos diremos hasta luego.
- APKWALO.** Y llegaron al final del camino, allí donde empieza la encrucijada, donde se desperezan y bufan las aguas del río y la falda de los montes atropellan el andar se despidieron. *(Canta).*
Moro koro
Komordé meró
Madé mayé

Momordé matá
 Moro koro
 Komordé meró
 Madé mayé
 Momordé matá
 Otaní ima mororá
 laguedé orún
 serikí
 serikí ororú
 afeleyá
 sakí kí nima
 okuro oba
 bobá seni ye matá
 keyá na yo.
 Iyá yumú brakaraledá
 Arebamu mikuke fusún...

Maguala y Odebi se despiden. Abolá y Aboki acompañan a Obedi. Maguala queda sola, muy triste. El canto se va despidiendo lentamente.

MAGUALA. Si tan solo yo pudiera ser un ave, una paloma de suave pluma. Desplegaría mis alas y volaría hacia el cielo y te acompañaría Odebi, multiplicaría mis atenciones. ¡Ven pronto, amado mío, ven pronto! De hierba tierna estoy hecha y la más leve brisa me estremece de miedo. ¡Odebi!

APKWALO. ¿Y por qué esta despedida tan triste, Maguala?

MAGUALA. Tengo miedo.

APKWALO. ¿Miedo?

MAGUALA. No sé...a...a los pantanos... a los búfalos y a los antílopes; a la polvareda que se levanta como torbellino y lo trastorna todo; al monte y sus pájaros que se arremolinan y se dispersan hasta enloquecer de ansiedad a los cazadores. ¡A Eiyé-góngo! ¡A Eiyé-góngo tengo miedo!

APKWALO. Te dice adiós. Salúdalo... Cántale.

MAGUALA. ¿Qué le canto?

APKWALO. El canto que propició la delicia de conocerse; el que les propició la dicha de amarse; el que les propició la ofrenda de la dicha...
(Canta)

MAGUALA. Arebamu mishuké fumún
 Arebamu mishuké foloní
 Arebamú mishuké fumún
 Arebamu mishuké foloní

APKWALO. Y su canto pasó por encima de los árboles y alcanzó a Odebi que se perdía allá en lontananza. Y lo vio volverse agradable a inclinarse como espiga de millo, hasta que las lejanas montañas lo ocultaron, a él y a sus dos asistentes: Abolá y Aboki, guardianes de los más íntimos secretos de Odebi. Y la noche llegó con su cadencia, cayó con torpeza sobre Maguala que batallaba por no regresar a su hogar. Duerme, Maguala. Ya es hora.

MAGUALA. Odio el sueño. El sueño me trae la dolencia del olvido y yo quiero recordar minuto a minuto, segundo a segundo, a mi amado Odebi. Estaré despierta hasta su regreso. Con los ojos tan despegados que ni la muerte más inesperada podrán cerrarlos.
(Canta, mas angustiada)

Arebamu mishuké fumún
 Arebamu mishuké foloní
 Arebamu mishuké fumún
 Arebamu mishuké foloní
 Iyá yumú brakaraleda
 Arebamú mikuké fusún...

APKWALO. Con vientos de torbellinos anduvo la angustia en el corazón de Maguala. La noche, poblada con sus astros, se fue encogiendo poco a poco hasta casi desaparecer. Y se abrió la mañana en todo su esplendor: bella y generosa como ninguna. Con júbilo y al-gazara salieron las mujeres en busca del río a lavar sus ropas. Revoloteaban sus dimes y diretes. *(Canta)*

Enú oyá ení oyú

CORO. Shishí olongo

APKWALO. Yeyé tanú mowade olongo la

CORO. Shishí olongo.

APKWALO. Sirewá iyalodde sirewá
iyalodde iyalodde

CORO. Sirewá iyalodde sirewá
iyalodde iyalodde

Las lavanderas van al río a lavar sus ropas. Cantan y bailan con sus canastas en sus cabezas.

JOVEN I. Yeyé yeye amolebí
Yeyé yeye amolebí

Yeyé yeye amolebí
Yeyé yeye amolebí

JOVEN II. Yeyé umbo amala
amala
amala yeo
Yeyé umbo amala
amala amala yeo

CORO. Yeyé umbo amala
amala yeo
yeyé umbo amala

TODAS. ¡Ahí viene Maguala! *(Las muchachas recogen sus dimes y diretes. Lavan en silencio. Aparece Maguala triste y afligida).*

MAGUALA. *(Canta)*
Modele modele mofin yeo

CORO. *(Contestándole, cantan)*
Modele modele mofin yeo

MAGUALA. Modele modele mofin yeo
Modele modele mofin yeo

Maguala, en un lugar aparte del río, lava la ropa. El canto, como persistente brisa de estío, va y viene. La atmósfera se carga de tristeza y nostalgia.

JOVEN I. Maguala se ha olvidado de nosotras.

JOVEN II. Lava sola en el río.

JOVEN III. Y aquí hay espacio de sobra para ella.

JOVEN IV. ¿Estará enojada con nosotras?

JOVEN I. ¿La habremos insultado con nuestras risas?

JOVEN II. ¿O con nuestro andar de doncellas breteras y jactanciosas?

TODAS. *(A coro, llamando)* ¡Maguala!

JOVEN II. ¿Cómo es que no nos respondes?

JOVEN III. ¿Acaso estamos peleadas?

- JOVEN IV.** Ha cantado y cantado y cantado y ni tan siquiera el canto más lisonjero anuncia buen ánimo. Brota amargamente de su garganta.
- JOVEN I.** Como un inoportuno lamento se balancea tu tristeza entre nosotras.
- TODAS.** *(A coro)* ¡Maguala!
- MAGUALA.** Ah, semejante a la crecida del pasto es mi quebranto. Por el camino que partió mi amado Odebí sólo hay yerbas y matojos; el tiempo ya ha borrado sus huellas. Odebí, mi amado, partió y engendró ausencia mas no olvido.
¡Ah, Maguala, ya no es la misma desde que partió Odebí!
¡Ah, Maguala, derrama por doquier su angustia y su desconsuelo desde que partió Odebí!
¡Ah, Maguala bebe sorbo a sorbo sus penas desde que partió Odebí!
¡Ah, Maguala está triste y su tristeza es como el tintineo de una campana rota!
- APKWALO.** *(Canta)*
Aladé yé
Aladé yé moró
- CORO.** Aladé yé
Aladé yé moró
- APKWALO.** Ta ladé bímbo
ta ladé meró
- CORO.** Yeyé la ladé
- APKWALO.** Oma oma oké oké
Yeyé moró
- CORO.** Oma oma oké oké...*(Danzan).*

En ruedas de torbellino las lavanderas se arremolinan alrededor de Maguala. Crece la angustia y el desamparo en Maguala. Rompe violentamente el cerco y se interna en el bosque. Los pájaros terribles se precipitan sobre ella.

SEGUNDA PARTE

Los pájaros terribles del bosque asedian y atacan a Maguala que se defiende sin tregua. Como enjambre de moscas y mosquitos caen sobre ella. La tarde se consume sin tardanza. Maguala se interna en el monte.

- APKWALO.** No te alejes de mí. Soy guardador de simientes. Testigo fiel de esta historia soy y de sus preceptos; de lo deseable y de lo no deseable; de lo que permanece y de lo que es mutable por naturaleza; del juicio del perfecto que destila meditación; de los que confían en la soberbia y se enseñorean en su honra y majestad. ¿Tendremos memoria para guardar intacta esta historia? Porque oprobio de los hombres y deshechos de los pueblos es heredar en la vida y no sacar provecho de su consumo. Con flores amarillas y nenúfares blancos en las garras entraron los cazadores a un claro del monte. *(Canta)*
Iyá odé sakaká reó
Omolodé
Iyá odé sakaká reó
Omolodé
- Entran Abolá, Abokí y Odebí, en un claro del monte. Apkwaló se transforma en Ogué (el toro).*
- CORO.** Iyá odé sakaká reó
Omolodé

Iyá odé sakaká reó
Omolodé

Ogué ataca a Odebí pero no logra alcanzarlo. Odebí lo persigue. Ogué huye. Se pierde.

- ABOLA. ¡Una señal luminosa encima de la montaña!
- ABOKI. ¡Qué hermoso esplendor!
- ABOLA. La montaña parece un príncipe magnífico.
- ODEBI. ¡Desapareció!
- ABOLA. ¿Qué era, entonces?
- ABOKI. El sol.
- ODEBI. No, no era el sol.
- ABOLA. ¡Mira, allá en el cielo!
- ABOKI. ¡Un astro de bellos colores!
- ODEBI. No, no es un astro.
- ABOLA. ¿Qué es, entonces?
- ODEBI. ¡Vamos a su encuentro!
- ABOKI. ¿A su encuentro?
- ODEBI. ¡Vamos!
- APKWALO. Y no descansaron ni un instante. Partieron como invitados de rango tras la señal. Con calma y prudencia iban Abolá y Abokí tras Odebí
- ABOLA. ¿Qué es eso?
- ODEBI. Apariciones de la noche que han salido a probar el día.
- ABOKI. Un pedazo de cielo se ha caído.
- ODEBI. No seas tan escandaloso.
- ABOLA. La tierra tiembla, Odebí.
- ABOKI. ¡El ave!
- ODEBI. ¿Eiyé-góngo?
- ABOLA. Se perdió.
- ODEBI. ¡El ave maravillosa como el arco iris!
- ABOKI. Que puede permanecer planeando entre cielo y tierra.
- ABOLA. Y no cansarse nunca. Y posarse en el suelo, cavar un pozo en la roca y hacer brotar de ella rayos y centellas.
- ABOKI. Cuando baja a la tierra nadie debe verla.
- ABOLA. ¡Vámonos, Odebí, vámonos!
- ODEBI. ¡Quiero verla!
- ABOKI. ¡Insensato ¿Tú estás loco?
- ABOLA. ¡Vámonos!
- ODEBI. ¡Quiero ir al encuentro de Eiyé-góngo!
- ABOKI. Lo más prudente es regresar.

- ODEBI.** ¿Regresar? ¡Jamás! Regresen ustedes si quieren; pero Odebí no regresa sin antes ver a Eiyé-góngo.
- ABOLA.** ¿Cómo vamos a regresar sin tí?
- ABOKI.** ¿Qué nos dirá Orúla?
- ABOLA.** ¿Qué nos dirá tu amada Maguala si al regreso corre a buscarte devorada por las ansias de encontrarte y no te encuentra?
- ABOKI.** No estamos lo suficientemente confundidos para arrancarnos de un tajo la promesa de regresar juntos.
- ODEBI.** ¡Quiero ir al encuentro de Eiyé-góngo!
- ABOKI.** No te comportes como un solo hombre, Odebí. Somos tres en uno y uno en tres. Convéncete.
- ABOLA.** Lo más prudente es regresar.
- ODEBI.** El buitre desprecia a los cobardes.
- ABOLA.** Eiyé-góngo no es buitre.
- ODEBI.** ¿Y qué es Eiyé-góngo? ¿Qué es Eiyé-góngo? ¿Lo han visto? ¿Sabemos si es el bien o si es el mal, si es la iniquidad o la justicia, si es la ignorancia o la sabiduría? ¿Qué es Eiyé-góngo? Odebí no está hecho con un simple sí o un simple no.
- ABOLA.** Te arrepentirás.
- ODEBI.** ¿De qué me arrepentiré? ¿De buscar hasta la saciedad a Eiyé-góngo?
- ABOLA.** De no volver junto a tu amada Maguala.
- ODEBI.** ¿Profeta Abolá? No sabía que mi amigo, mi hermano Abolá era hombre entendido en premoniciones.
- ABOKI.** ¡Cordura! ¿De qué vale escarnecerte en esa alborotadora idea? A los faltos de cordura la vida les tiene destinado quebrantos y amarguras.
- ODEBI.** Ah, mi amigo y hermano Abokí es semejante a una doncella plañidera que busca en su lloro justicia y corrección. ¿Quién dice que Odebí no volverá junto a su amada Maguala, la de la piel negra como el terciopelo?
- ABOLA.** Eiyé-góngo planea alto en lo alto. Tiene cuatro alas y es inclemente. Cuando se posa abre un abismo en la tierra y lo traga todo.
- ABOKI.** Eiyé-góngo emprende el vuelo, sus poderosas garras dejan la tierra asolada.
- ODEBI.** ¡Seguimos!
- ABOLA.** Es que...
- ABOKI.** Yo creo que...
- ODEBI.** No esperaba más de ustedes.
- ABOLA.** ¡Por mis antepasados que no es miedo!
- ODEBI.** ¿Qué es entonces?
- ABOKI.** No faltar a la promesa que le dimos al venerable Orúla; a nuestro viejo y sabio consejero.
- ABOLA.** Lo que no entiendo...
- ODEBI.** ¿Qué es lo que no entiendes?
- ABOLA.** ¿El porqué convertir un día fasto en un día nefasto?
- ODEBI.** Ningún descubrimiento del hombre es nefasto.

- ABOKI.** Por ahí viene Eleguá.
- APKWALO.** Asokere kere meyé
Alakuama kila boshé
- CORÓ.** Asokere kere meyé
Alakuama kila boshé
- APKWALO.** Eleguá, Eleguá
Asokere kere meyé
Asokere kere boshé
- CORÓ.** Eleguá, Eleguá
Asokere kere meyé
Eleguá, Eleguá
Asokere kere boshé
- LOS TRES.** *(Saludando)* ¡Mayuba Eleguá!
- ELEGUA.** ¡Ashé! ¿No contaban con mi presencia? ¿Adónde van?
- ODEBI.** Busco el refugio de Eiyé-góngo.
- ELEGUA.** Eiyé-góngo no tiene refugio.
- ODEBI.** ¿Es acaso Eiyé-góngo tan miserable que no tiene refugio donde descansar?
- ELEGUA.** Eiyé-góngo es incansable.
- ODEBI.** ¡Quiero verla!
- ELEGUA.** ¿Por qué quieres ver a Eiyé-góngo?
- ODEBI.** Porque ya me es indispensable saber si existe o no existe.
- ELEGUA.** ¡Existe!
- ODEBI.** ¿Cómo he de saberlo si no la he visto?
- ELEGUA.** En la víspera de tu partida Orúla habló bien claro.
- ODEBI.** ¡Quiero verla!
- ELEGUA.** Regresa al pueblo, Odebí.
- ODEBI.** ¿Quién es Eiyé-góngo?
- ELEGUA.** No he venido para discutir ni consolidar lazos fraternales, sino para hacerte llegar, una vez más, antes de que sea demasiado tarde, las palabras del consejero y venerable Orúla.
- ODEBI.** Odebí no es un cobarde.
- ELEGUA.** *(Enredado entre sus piernas)* Odebí es valiente, pero insensato. Odebí ha olvidado lo que le corresponde y lo que no le corresponde; muy pronto ha olvidado Odebí, en un abrir y cerrar de ojo, lo que debe hacer y lo que no debe. ¡Grave vicio del hombre es la desobediencia!
- ODEBI.** Eleguá; hermano mío, abiertamente me está prohibido cazarla; pero no verla. Quiero ver Eiyé-góngo; verla; tan sólo verla, aunque sea allá, bien lejos, como esas estrellas suspendidas en el espacio. Me dará firmeza y control. Podría regresar al pueblo. ¿Pero crees que sería tan notable el regreso como para andar con esplendor viril ante los ojos, no tan sólo de mi amada Maguala, sino ante los ojos del pueblo? Y, escucháme, hermano mío, ¿crees que el regreso podría evitar el placer de verla?
- ELEGUA.** *(Se desenreda)* Te enseñoreas en tu curiosidad. Por muy bien que se nade no se cruza la mar. Estás perdido sin saberlo, Odebí. La verías a cualquier precio, ¿verdad? *(Lo atrapa en su garabato)*
- ODEBI.** ¿Por qué no solamente me está prohibido cazarla sino también verla?
- ELEGUA.** ¿Porque, quién asegura que al verla no querrás cazarla?

- ODEBI.** Odebí seguirá su marcha. *(Se libera del garabato)*
- APKWALO.** ¿Sabes una cosa, Odebí? Estás gravemente enfermo y no sobrevivirás al mal.
- ODEBI.** Regresen.
- ELEGUA.** Se conoce la tierra por el barro, el cielo por sus astros y Odebí por su terquedad.
- ODEBI.** El ojo no mata al pájaro.
- ELEGUA.** Adiós. Y no te laments contra lo ya inevitable.
- ABOLA.**
- ABOKI.** ¡Adiós, Odebí *(Toque alumbanche de Eleguá)*. *(Salen)*.
- APKWALO.** Odebí, ¿cuál es ese mal extraño que te ha impedido razonar? Te pregunto, hombre imprudente.
- ODEBI.** Quizás un espíritu maligno.
- APKWALO.** Déjate de ironías. Ya nadie te sigue. ¿Ves? Tus amigos se han ido cargados de penas con Eleguá. ¿No consideras eso?
- ODEBI.** Tienen la corteza rugosa del miedo.
- APKWALO.** Son prudentes.
- ODEBI.** ¿Prudentes y están llenos de calamidades?
- APKWALO.** Sus caminos son derechos. En cambio el tuyo...
- ODEBI.** ...tortuoso, alborotador, falto de cordura. *(Ríe y canta retadoramente)*.
Ayambekun bele colma
coima coima
Ayambekun bele
embekún waniyé. *(Estalla en una carcajada burlona)*. *(Sale jugueteón)*.
- APKWALO.** Odebí lerí otá
Odebí otá lerí
Omolowo obá niwé
Omolowo lerí otá
- (Al público)*. Hay un refrán que dice que mientras más leña echas, más la llama crece. Y mientras más oposición tuvo Odebí, más curiosidad creció en sus pensamientos. Pasaron días y noches y Odebí tras Eiyé-góngo. Por grande que sea un árbol no iguala a un bosque por grande que sea la curiosidad de ustedes no iguala la de Odebí, que desdenado, casi enloquecido, entra en un monte y entra en otro.
- (Canta)*.
Mala maladé
Ogué
Mala maladé
Ogué
(Se transforma en Ogué, el toro)
- CORO.** Mala maladé
Ogué
Mala maladé
Ogué.
- Apkwaló, en Ogué, se esconde detrás de un árbol. Odebí entra al claro del bosque. Está cansado y sediento. Se echa junto a un arroyo a beber agua. Calma su sed. Descansa. Ogué, el toro, sale de su escondite. Lo ataca. Se entabla la gran pelea a muerte. Odebí lanza su flecha, se clava en el corazón de Ogué.*
- ODEBI.** *(Triunfal, canta)*
Oshosí ayí lodá
Alá maladé...
Oshosí ayí lodá
Alá maladé...
(Se interrumpe. Presiente algo que se acerca).

- APKWALO.** ¡Ah! ¡Qué tu oreja sea sorda, Odebí, que tus ojos no la vean! Eiyé-góngo, el pájaro de las soledades asoma a lo lejos como un punto incandescente en el espacio. Se mueve con el estilo y la variedad de una mariposa.
- ¡Vuela, vuela, vuela! Va, vuelve. Pasa. Sube. Planea y se abate. Como surgida de lo profundo de los siglos. ¡Hágame ruido, múltiples sonidos para que Odebí no la olga! (Hace ruidos). ¡Ah, la ha visto! No, la presente. Ah, que tu arco se rompa en mil pedazos antes de que tu flecha salga velozmente disparada; que la luz se quiebre en mil pedazos y sobrevenga la oscuridad.
- ODEBI.** Ah, ¿quién eres? ¿Fuego del sol? ¿Luz que brilla en la luna? ¿Estrella que centellas en la noche? Ah, ¿qué es esta luz que me baña de súbito? Ah, eres fuego que pasa y todo vive tras de ti.
- APKWALO.** ¡Vuélvete, Odebí! Olvida para qué viniste.
- ODEBI.** Te acercas ya. Te presento como los pasos de mi amada Maguala. Yo, Odebí te invoco sin miedo. Mira, no tiemblo. Ah, pero... ¿Por qué te ocultas? Tiemblo y no tiemblo. No tiemblo y tiemblo y todo es igual. Estás y no estás. Te presento y no te presento. ¿Es que eres o no eres? ¿En qué sortilegios de dudas e incertidumbres me has metido? Te buscaré.
- APKWALO.** Y yo enviaré los pájaros más terribles del bosque y desfiguraré tu senda y tu andar.
- ODEBI.** Nada me detendrá.
- APKWALO.** Yo enviaré la tormenta y desfiguraré tu senda y tu andar y no podrás llegar hasta Eiyé-góngo, el ave maravillosa de las plumas de mil colores, pico de cobre y coral.
- ODEBI.** Nada me detendrá.
- APKWALO.** *(Llama a los pájaros terribles del bosque. Luchan contra Odebí. Odebí vence.)*
- ODEBI.** Nada me detendrá. *(Ríe)*
- APKWALO.** ¡Intrépido! ¡Vences! Todo obstáculo es imposible.
- ODEBI.** Está allá. Se agazapa cerca del arroyo. Al verla tan lejos y ya mi corazón se regocija como un bebé recién nacido. ¡Mi arco, mi flecha y yo somos de una misma naturaleza! Ah, maldición. La noche más oscura viene precipitadamente sobre mis pasos. Las estrellas huyen, las luciérnagas que brillan apagan sus luces. Arriba, la luna oscurece. ¡Pero tú brillas! ¡Brillas como cien soles en uno!
- APKWALO.** ¡No prosigas! ¡Que los oggúnes te cierren el paso! ¡Venid, oggúnes, venid! *(Cantando)*
- ODEBI.** El que quiere miel tiene valor para afrontar las abejas.
- APKWALO.** ¡Venid, oggúnes, venid!
(Canta).
Fara kím fara
seseiré
- CORO.** Fara kím fara
- APKWALO.** Seseiré
- CORO.** Fara kím fara
- Aparecen los oggúnes del bosque. Grandes y corpulentos como el jagüeyl sus brazos parecen copadas ramas. Derraman por doquier furia e ira. Atacan a Odebí, que se defiende con todas sus fuerzas.*
- APKWALO.** *(Llamando a la tormenta. Canta).*
Waye waye
afefé iya emí
- CORO.** Waye waye
afefé iya emí
- (Odebí vence a la tormenta. Los oggúnes emprenden la fuga.)*

- ODEBI.** *(Triunfador)* Apwaló, los eggúnes que me enviaste huyen despavoridamente como doncellas.
- APKWALO.** La piedra sigue siendo piedra, el árbol sigue siendo árbol, Odebí sigue en busca de su perdición y ya no hay nada que lo detenga. Y no me está permitido revelar el secreto. Algo horrible colmará tu vida por los siglos de los siglos.
- ODEBI.** ¿Dónde estás, ave maravillosa de las mil plumas de colores, pico de cobre y coral, canto de cítara y flauta, cresta de marfil?
¿Dónde te escondes? ¿Por qué te alimentas de mi desesperación? ¡Odebí, hijo de Ochosi, el más diestro cazador, te invoca!
(Canta)
Laka laka bewaó
laka laka tiyú tiyú
laka laka bewaó
laka laka tiyú tiyú
- APKWALO.** Lograste atraerla con tu canto. Eiyé-góngo, hermosa como la mañana recién parida, danza como respuesta a tu invitación. Ya conoce tus intenciones. Se alimenta de tus intenciones.
- ODEBI.** ¡Eiyé-góngo! ¿Quién eres tú que te interpones entre mi amada Maguala y yo? ¿Quién eres tú que eres capaz de suplantar a mi bella y adorada Maguala, a la que más quiero? ¡Oh, no! ya en este instante no es la que más quiero. Sí, sí, es la que más quiero. Pero, ¿por qué me perturbas? ¿Por qué esa sola idea me obsesiona hasta el espasmo de la locura, hasta la más vil felonía? Atraparte quiero. Estoy dispuesto a dejarlo todo, a darle toda, mi vida si es preciso, con tal que me pertenezca, ¡a cualquier precio! ¿Por qué? ¿Quién eres? ¡No te muevas! ¿Quién eres? ¿El mal? No, el mal no puede ser tan incommensurablemente hermoso. ¡Ah, bailaré contigo en el más íntimo de los secretos! *(Bailan.)* ¡Qué contenta se va a poner mi amada Maguala cuando la cubra con tus bellas plumas, cuando haga de tu pico de cobre y coral un collar para su inigualable cuello! No te muevas. Así no podrás escapar de esta flecha que irá sin tardanza al centro de tu corazón, Eiyé-góngo. ¡Eiyé-góngo!
- APKWALO.** Como arpegio de arpa será su canto y entonces todo será inútil. *(Llamando).* ¡Orúta, te ruego que detengas la mano de Odebí! No le perdonará la vida de Eiyé-góngo, a menos que tú no lo consientas y le reveles el secreto. *(Canta).*
Olo yeo
Yeyé olo yeo
Yeyé....
¡No, no dispares! Ah, la flecha le entra lentamente. Eiyé-góngo parece que va a morir; pero canta, canta... La muerte llega a la garganta, la muerte estrangula la palabra; la muerte le entra en la vida con sus largos estertores.
(Canta)
Arebamu mishuké fumún
Arebamu mishuké faloní
Arebamu mishuké fumún
Arebamu mishuké faloní
Iyá yumú brakaraleda
Arebamu mishuké fusún
- ODEBI.** ¡Maguala...!
- La angustia y la desesperación crecen en el corazón de Odebí. Crecen y se agigantan. Golpean con violencia. Odebí corre hacia Maguala, que muere.*
- ODEBI.** *(Junto a ella, trata de revivirla con su canto).*
Maguala didé
O didé má
Maguala didé
- APKWALO.** *(Sentencioso. Canta).*
Layé lagbá
Layé lagbá lafisi
Layé lagbá
- CORO.** Layé lagbá lafisi
- APKWALO.** *(Por encima del canto funerario, que no cesa).*

Tu amada Maguala ha muerto. Maguala ya no es de este mundo. *(Canta)*.

Layé lagbá
Layé lagbá lafisi

- ODEBI.** Maguala ya no es de este mundo. ¡Oh, vil y miserable naturaleza! ¡Maguala ya no es de este mundo! Maguala, mi amada, la de la piel negra como el terciopelo ya no es de este mundo. ¡Trastornador vino el día, majadero y burlón! ¡Ay que mi cabeza sea cortada y lanzada a las tiñosas más hambrientas! ¡Que me reviente el corazón en mil pedazos, que me desgaren los pulmones, que machaquen mis entrañas con piedras y palos!
- APKWALO.** El futuro está lleno de imprevistos. Eiyé-góngo perdió el pico de cobre y coral; Eiyé-góngo perdió su cresta de marfil y apareció Maguala muerta. La cabeza de Odebi cayó sobre su pecho, junto a la flecha. Y apareció Abolá y Abokí y Eleguá, mas no Orúla.
- ODEBI.** La muerte es feroz; la muerte es cruel. Pero más feroz y más cruel que la muerte es Odebi el diestro e intrépido cazador. Odebi, el matador de su amada Maguala. La muerte no hace nunca amistad con nadie, dijo otro amigo charlatán. *(Le quita violentamente la flecha)*.
- ELEGUA.** ¿Qué vas a hacer?
- ODEBI.** Mis garras serán más poderosas que mi arco, Maguala. Esta flecha, que ha conocido lo más tierno de tu corazón, también irá presto a conocer mi más feroz y cruel corazón.
- ELEGUA.** *(Deteniéndole)*. Cuando la madera se rompe puede ser reparada; pero la muerte de la amada no puede ser reparada ni aún con tu propia muerte.
- APKWALO.** Y llegó la negrura del bosque con su vestidura real, Ikú, la muerte, con sus eggúnes. Y se llevaron a Maguala, como quien lleva a un animal al sacrificio propiciatorio. Odebi luchó desesperadamente por rescatarla, pero todo resultó vano. Y apareció Orúla, seguido por todo el pueblo que elevaba al cielo sus cantos quejumbrosos.
- TODOS.** *(Cantan)*.
Bioshemá fió fió
Bioshemá fió fió
Kana kana lerlo feo
Bioshemá bi ikú iokuami
- ORULA.** *(Por encima del canto, que es casi ya un murmullo)*. ¿Dónde está tu fuerza viril, joven Odebi? ¿Tu fuerza y tu destreza de la que tan orgulloso estabas? De todas partes me llegan apasionadas y caóticas lamentaciones a unirse a éstas que me acompañan. Un barullo sin nombre ha cocido a fuego vivo nuestras tierras. ¡Odebi! ¿Quién de nosotros no hizo todo lo posible por evitar esta desgracia? ¿Quién de nosotros guardó su consejo? ¿Quién de nosotros no quiso librarte de esta aflicción?
- APKWALO.** Orúla, venerable anciano.....
- ORULA.** ¿Por quién intercedes? El monte es inmenso, Odebi. Lugar no falta para llorar tu culpas. ¿Acaso crees que el dolor que gimes es tan sólo tuyo?
- ODEBI.** Maguala, mi amada, ha muerto. Y yo he sido su matador. Se me ha revelado el más sucio secreto.
- ORULA.** Por tu obstinada imprudencia.
- ODEBI.** *(Se monta sobre Apkwaló)*. ¿Acaso es una obstinada imprudencia el querer penetrar en los secretos más íntimos de la naturaleza? *(Sentado sobre los hombros del Apkwaló y con la enorme capa vegetal ceñida al cuello)*. ¿Crees que el solo hecho de decir no hagas esto o no hagas lo otro es suficiente para dominar la voluntad del hombre que está por encima de todas las irrazonables imposiciones? Ignoro lo que el sol de mañana me tiene reservado. Pero soy libre. ¡Libre, Orúla! Si mi vida se ha precipitado a la más terrible miseria ha sido por haberla escogido yo. No es este el tiempo de discutir si fue mi obstinada desobediencia o tu obstinada imposición la causa de esta desgracia. Podrás sufrir mucho, Orúla; ¿pero es tu dolor comparable al mío? Por no haberseme revelado lo que podía causar mi vergüenza y mi ruina, estamos todos reunidos aquí, llenos de miseria. ¡Adiós!

- ORULA.** ¡Odebí!
- ODEBI.** ¿Qué alarma me traes ahora?
- ORULA.** ¿A dónde vas? ¿Qué buscas?
- ODEBI.** Acabas de indicarme el camino donde llorar mis cuitas, el monte. Hacia allá se dirige Odebí con sus flechas y su carcaj. Ya no hay ave que me está prohibido cazar, ni adversidad ni desdicha que alcance a Odebí. Soy libre. Libre para conocer los secretos más íntimos que aún desconocemos.
- ORULA.** ¡Espera! En Ashé, la mitad del mundo donde alumbra el sol en la mañana, vive un ave, con resplandor de rojo jaspe, Eiyá rukán. Si logras cazarla encontrarás a tu amada Maguala. Sé diestro y certero. Transfigura la noche en día, la pena en alegría. ¡Ashé, Odebí!
- APKWALO.** Y emprendió Odebí la marcha en busca de Eiyá rukán, el ave con resplandor de rojo jaspe. Y Odebí tiraba flechas a diestra y siniestra. Ah, amigos míos que me han acompañado en esta historia, no olvidemos jamás nuestros orígenes, el futuro esta lleno de imprevistos. ¡Ashé, Odebí! ¡Ashé!
- (Cual drago o güiró, castaño o guayacán, en actitud erguida, avanza Odebí, sentado sobre los hombros de Apkwaló. De su cuello pende la enorme capa vegetal cargada de mitos y leyendas. Canta).*
- Yakuo adé shakuelé
Adé shakuelé
Osha niwewe okonidé
Bobarena oriki yana
- (Eleva su canto como himno triunfal de batalla. Balla y tira flechas. Entra y sale por monte y maniguas. Los cazadores inundan el bosque. Disparan sin cesar. Penetran en los más intrincados parajes. Se incorporan mujeres con sus flechas y sus arcos. Apoteosis de la danza).*

TELON

PROXIMO LIBRETO:

**MOLINOS
DE
VIENTO**

de

Rafael González

Odebí: un...

(Viene de la pág. 38)

sionaban adecuadamente la palabra, la danza y el canto.

Ahora he vuelto sobre *Odebí*... o mejor: sobre su composición dramática y he comprobado la excelencia de su factura y de sus valores intrínsecamente literarios. De la misma manera he constatado cuánto le debe la pieza al montaje, cuán imprescindible resulta el complemento danzario-musical para poder apreciar en toda su magnitud la calidad de la propuesta escénica que supone esta teatralización de una antigua leyenda cubana de origen yorubá.

Sin discusión, Hernández Espinosa es el dramaturgo cubano que con más constancia y tino ha penetrado y traducido en su teatro la raíz africana de nuestra cultura. Bien como alegoría (*Oba y Shangó*) o como manifestación ritual (*María Antonia*), el autor ha dado muestras de su profundo conocimiento de la mitología afrocubana y nos ha acercado a ella por vía de la recreación de ese mundo desde una perspectiva contemporánea, bajo la égida de una ética diferente y un basamento ideológico de alcance superior. Eugenio obvia la reproducción mecánica de mitos y leyendas; él los recrea, los toma como punto de partida (aproximación) para dramatizar conflictos en los que pueden aparecer envueltos en un mismo lance y en igualdad de condiciones deidades y hombres y mujeres de este mundo (derivación). De este movimiento progresivo de aproximación-derivación resulta una obra/reflejo del sincretismo que acusa nuestro modo de ser cultural.

Odebí, el cazador, como ya se ha dicho, está inspirada en una antigua leyenda cubana de origen yorubá y en poemas africanos igualmente anónimos. Sus héroes

son arquetipos del mito —Odebí, el primer cazador, el que abre senderos hacia lo desconocido; Maguala, estrella, figuración humana del ave maravillosa de los mil colores— asistidos por deidades del panteón yorubá (Orula, Elegguá). La relación entre unos y otros está sustentada por una anécdota de trazado muy simple: Odebí ama a Maguala, pero desconoce que ésta es la encarnación de Eiyé-gongo, obsesión de caza de Odebí. Finalmente éste, a pesar de la imposición de Orula y el llamado al orden de Elegguá, da muerte al ave maravillosa y por extensión a su amada.

Hernández Espinosa logra, sin embargo, despojar a la leyenda de su excesiva carga mítica. Respeta su esencialidad hasta donde le es lícito y polariza la acción entre la necesidad de conocimiento de Odebí (su libertad) y la no-revelación del secreto de Orula (su subyugación al mito). Así, el plano puramente anecdótico da paso a una defensa ética del derecho humano al descubrimiento de su realidad, de sus claves ocultas. Odebí se rebela como héroe mítico contra la obediencia irracional y aun contra la supuesta predestinación de su presencia en este mundo. El mismo, pues, deshace el mito de la incontestabilidad del designio divino y a pesar de su dolor superior por la muerte de Maguala ("No es este el tiempo de discutir si fue mi obstinada desobediencia o tu obstinada imposición la causa de esta desgracia. Podrás sufrir mucho, Orula; ¿pero es tu dolor comparable al mío?") se aventura nuevamente a lo desconocido, disparando flechas a diestra y siniestra y arrastrando tras sí a otros hombres y mujeres de su entorno.

En la construcción dramática de *Odebí*... está presente un personaje típico de la literatura de tradición oral y que fuera incorporado también por el teatro de la antigüedad: el relator (aquí Apkwaló). El Apkwaló narra —a veces excesivamente—, interviene en la acción, la adelanta o la detiene, se desdobla en otros personajes y dirige la progresión dramática a



su antojo. Se transforma —según convenga al autor— en flamboyán, en roca de camino, en fúnebre sombra, en lecho de ramas y hojarasca, en Ogué (el toro)... Es un personaje omnipresente, a manera de conciencia crítica que juzga los acontecimientos y revela las intenciones que animan a cada una de las partes en acción. Así también Hernández Espinosa apela al recurso de la reducción por contraste para configurar la imagen psicológica de su héroe. Desde la exposición ini-

cial del conflicto Odebí aparecerá como contraposición de conceptos, de actitudes y de conductas otros. A la obediencia incondicional que le reclama Orula, él contrapone su derecho a conocer lo que le está vedado ("¿Acaso la mujer que hila rechaza su huso?, ¿acaso la mujer que tiñe rechaza su paño?, ¿acaso el ojo que ve rechaza una mirada?, ¿acaso el hombre rechaza su parte de conocimiento?"). A la incertidumbre que provoca en Maguala la evocación de la muerte ("... es la som-

bra que viene y no vemos y nos cubre") Odebí opone su interpretación realista ("la muerte es para todos"... "nuestro derecho es tan sólo esperar la Ikú"). Del mismo modo Maguala confunde la relatividad de la percepción del tiempo con su magnitud absoluta ("¡El tiempo! ¡Imprudente! Devora los minutos con su sed insaciable. Nunca ha sido tan corto el tiempo como hoy"), a lo que Odebí responde con una objetividad irrefutable ("el tiempo posee siempre la misma duración"). Al valor disminuido de sus amigos Abola y Abokí, por la duda y el temor. Odebí contrapone, en un diálogo revelador, el valor acrecentado por la búsqueda de la verdad:

ODEBÍ. No esperaba más de ustedes.

ABOLA. ¡Por mis antepasados, que no es miedo!

ODEBÍ. ¿Qué es entonces?

ABOKI. No faltar a la promesa que le dimos al venerable Orula; a nuestro viejo y sabio consejero.

ABOLA. Lo que no entiendo...

ODEBÍ. ¿Qué es lo que no entiendes?

ABOLA. El porqué convertir un día fasto en un día nefasto.

ODEBÍ. *Ningún descubrimiento del hombre es día nefasto.*

El empleo que hace Eugenio Hernández de la "imaginería poética tradicional" como lenguaje coloquial confiere a *Odebí, el cazador* un valor literario inestimable. Metáforas de inusitada belleza expresan el pensamiento de los personajes a lo largo de toda la pieza, perfectamente imbricadas al aliento poético que emana de la acción dramática, e incluso de sus acotaciones. Se advierte, entonces, una armónica correspondencia entre el lirismo intrínseco de la historia dramatizada y el poético lenguaje de que son portadores sus protagonistas. Diálogos como el de Odebí, Abolá y Abokí cuando dan

cuenta de la aparición de Eiyé-gongo en el monte, bastarían para considerar la obra de Eugenio Hernández como *un poema para representar*.

Odebí, el cazador sin ser una obra mayor, se inscribe por derecho propio entre las creaciones contemporáneas que han dado a la dramaturgia nacional un nuevo sentido y abren caminos hacia la consecución de un teatro que aun valiéndose de procedimientos formales tradicionales, de auténtica filiación popular, pueda encarar los requerimientos éticos e ideológicos del tiempo nuevo. □



Viaje a la zarzuela

Héctor Quintero

La zarzuela, composición dramática, parte de ella cantada, que tomó el nombre de un pequeño palacio del Real Sitio de El Pardo, en cuyo teatro, durante el siglo XVII, se representaba este género de espectáculo. Barbieri, Francisco Asenjo.

De las pequeñas zarzas del monte tomó nombre el Palacio de la Zarzuela. Y del Palacio tomaría su nombre el nuevo género popular, mitad y mitad teatro y concierto, a medias salnete y a medias tonadilla.

Valverde, Salvador (*El mundo de la zarzuela*)

El Comité de Teatro Musical del Centro Español del ITI (Instituto Internacional del Teatro) organizó en la capital española, entre el 13 y el 16 de junio último, un evento denominado Primer Seminario Internacional de Zarzuela al cual acudí como representante de esa organización por la parte cubana y de cuyas experiencias pretendo hablar en estas líneas por aquello de que es importante que estas confrontaciones de carácter internacional se difundan de alguna manera en el ámbi-

to local y no queden inútilmente arrinconadas en nuestra personal memoria o en uno de estos informes oficiales que uno siempre debe hacer para que sean leídos por algunos compañeros muy responsables y muy comprometidos quienes, pese a estas virtudes, no dejan de constituir una exigua minoría. Así, pues, voy a tratar de reconstruir aquí la pequeña historia, echemos mano a la siempre divina imaginación y hagamos juntos, ustedes y yo, un rápido viaje al país de la zarzuela. (De repente sienta como que escucha la alegre obertura de *La revoltosa*, de Chapí).

A mí me parece que el camino elegido últimamente por este Teatro de la Zarzuela está muy bien. Si demostramos a la larga que los cantantes pueden interpretar, los intérpretes cantar, todos bailar y que, al mismo tiempo, las músicas se brillantan, los textos se explican, las escenografías mejoran y el público aumenta, habremos alcanzado algo maravilloso: nada más y nada menos que hacer lo mismo que se hacía en el siglo XVII, un escándalo, vaya. (Marsillach, Adolfo)

(Imagine ahora que la música baja a un tercer plano y que luego va muriendo en "fade").

Pues vea que llega usted a la Escuela Superior de Canto de Madrid, bajo la égida del muy ilustre Ministerio de Educación y Ciencia, recinto ubicado en la calle llamada de San Bernardo y marcada con el número 44, muy cerca de la célebre Gran Vía, por lo que se halla usted en eso que toda ciudad que se respete posee (y aún las que no se respetan también) y que se llama "centro" o "corazón" o como quiera usted denominarle.

Vea que le entregan una carpeta —como también sucede siempre en este tipo de encuentros y en cualquier parte del mundo— y que en ella encontrará invitaciones, programa, textos de zarzuelas, mapas de la ciudad, guías de los museos y restaurantes y hasta un seguro de vida, así como suena.

Verá entonces que hay representantes de Bolivia, Venezuela, Chile y Estados Unidos por América y de Filipinas por la zona del Pacífico, mientras que de la propia Europa han venido alemanes democráticos y federales, checoslovacos, polacos, holandeses, finlandeses, noruegos y suecos, todos para discutir acerca de un fenómeno que a muchos resulta prácticamente desconocido, exótico y atrayente: la zarzuela española. Por su parte, España también ha reunido en su capital a gentes de su norte, su sur, su este y su oeste: éstos de Madrid, aquéllos de Palma de Mallorca, también de Barcelona y alguno tal vez de Canarias.

De inmediato pasa usted a un auditorio encarnado, muy barroco, con unas doscientas lunetas, escenario, luces, cabinas de traducción simultánea para el Inglés y el Francés, teléfonos, audifonos y, en fin, todo lo que hay que tener, y al poco se inicia el acto con las palabras de bienvenida a los participantes del Sr. Antonio Gala, distinguido literato y presidente del Centro Español del ITI, quien apunta: "Nuestro propósito como anfitriones no es otro que dar a conocer un poco más, en el mismo lugar en que ha nacido, esa forma —para nosotros familiar y doméstica— de teatro musical". Y enseguida se anuncia una representación de *Agua, azucarillos y aguardiente*, pasillo veraniego en un acto original de Miguel Ramos Carrión y con música del maestro Federico Chueca, que tuviera su premiere en el Teatro Apolo de Madrid el 23 de junio de 1897, y que ahora sería interpretado por los más destacados alumnos del centro docente en que se llevaba a cabo el acto de inauguración, en una puesta en escena de su propio director, el Sr. Rafael Pérez Sierra, quien también tendría a su cargo la dirección del Seminario a partir del siguiente día.

Fue, en síntesis, un agradable encuentro con una de las más representativas obras del llamado "género chico" o "teatro por horas", con un notable nivel profesional que obviaba con los resultados la circunstancia principiante de sus intérpretes y

que regalaba la frescura mantenida de una pieza de ésas que componen el rico cofre de las "joyitas" escénicas de todos los tiempos.

En su estreno (...) Agua, azucarillos y aguardiente, mostró una partitura rebosante de garbo y chulapería madrileños.

Valverde, Salvador (*El mundo de la zarzuela*).

Concluida la representación, y en el patio de la propia escuela, los anfitriones (con la dinámica y diligente doña María Paz Ballesteros a la cabeza, en su condición de activísima secretaria general del Centro Español del ITI) ofrecieron una bien pensada recepción a todos los participantes. Y decimos "bien pensada" porque entre comidas y bebidas de ésas que uno ingiere en cualquier sitio, había también típicas y auténticas sangrías, nardos venidos de la "mesmísima" Alcalá, blancos vasos con agua, aguardiente y azucarillos (especie de merengues caídos al agua) y anciano de gorra y saco estrecho instalado junto a viejo organillo que no descansaba en eso de dar a la manigueta para que todos, en gran coro, cantásemos cosas tales como:

—¿Dónde vas con mantón de
(Manila?
¿Dónde vas con vestido chiné?
—A lucirme y a ver la verbena
y a meterme en la cama después.

Y por lo mismo, se salió de allí para la verbena, sí, para la de San Antonio, el santo casamentero,alzada a orillas del Manzanares, esa modesta corriente de agua dulce que algunos españoles denominan "arroyo aprendiz de río", muy cerca de la capilla que guarda frescos de Goya, y acabar la noche —aquellos que bien tuviesen su hígado— con chocolate muy espeso y, por supuesto, con churros. Y como ya para entonces iba siendo madrugada larga, hora era de dormir, aunque con prisa, pues el siguiente día, a las diez de la mañana, debían dar inicio las sesiones.

*Yo no zé al verte
qué m' ha pазao,
que toita el arma
ze m' ha alegrao.*

(De *La tempranica*, libro de Julián Romea y música de Jerónimo Jiménez).

El programa del jueves 14 de junio reunía a tres ponentes: Enrique Franco con el tema *La zarzuela en la raíz del nacionalismo musical español*, Andrés Ruiz Tarazona con el de *Vacios discográficos en la zarzuela* y Ramón Regidor con *La voz en la zarzuela*.

En la tarde, un encuentro con el claustro de profesores de la escuela, todos excantantes de zarzuela, entre otros Isabel Penagos e Inés Rivadeneira, la "seña Rita" de la *Verbena*... en ese viejo disco que algunos tenemos en casa; y una disertación sobre la zarzuela en Filipinas.

A la noche —a la noche tarde porque en Madrid se acostumbran 2 tandas: una a las 7 y otra a las 10 y 30— directo al teatro Calderón para presenciar una representación de *Por la calle de Alcalá*, antología de la revista concebida y llevada a escena por Angel Fernández Montesinos, para que en ella pueda usted escuchar cosas como:

*Porque tu tierra toda es un encanto.
¿Por qué, por qué se maravilla quien
(te ve?
Ay, Portugal, ¿por qué te quiero
(tanto?
¿Por qué, por qué te envidian todos,
(ay,
por qué?*

De este día pude deducir que la zarzuela forma parte del más auténtico acervo musical de la cultura española por lo que deberá conservarse, mantenerse, cultivarse y mejorarse con todo el celo de que pueda uno ser capaz; que muchas obras importantes se han perdido por no haber sido llevadas al disco en su momento o por ausencia de sus partituras de director; que resulta bien difícil su interpretación para

NUM. 2
ROMANZA



AL DORARSE LAS ESPIGAS

ZARZUELA EN DOS ACTOS

LETRA DE
LUIJ F. DE SEVILLA
ANSELMO G. CARREÑO

MÚSICA DEL MAESTRO
F. BALAGUEN

porque esté enfermo, a Dios gracias, sino porque su médico le ha recomendado no recibir emociones fuertes. Ojalá nos dure muchos años y a nombre suyo: gracias”.

*¡Cariño como el que yo siento
no ha habido ni habrá en la vida!*

(La del manojo de rosas, libro de Ramos de Castro y Carreño, música del maestro Sorozábal).

Para el último día, sábado 16 de junio, se anuncia en Madrid, a las 7 de la tarde y en el histórico Teatro de la Zarzuela (remozado en 1979) una función de *Tosca* con la actuación, entre otras destacadas figuras, de Plácido Domingo. La víspera, éste ha enviado una amable nota a los participantes del Seminario Internacional. En ella se excusa por no poder estar presente a causa de los ensayos de un Cavaradossi, pero saluda a los participantes



y se adhiere a los buenos intentos por rescatar, mantener y dignificar al típico género nacional.

Sabemos que nuestra zarzuela ha sido menospreciada desde sus orígenes y a lo largo de casi cuatro siglos. Se le ha mirado siempre por debajo de la ópera italiana, las operetas vienesa y alemana, la ópera cómica francesa. Sin embargo, vive aún y no por gusto ha de ser. Vive en el corazón del pueblo y por eso debemos luchar todos por su reivindicación. (Domingo, Plácido)

También la gente de pueblo tiene su corazoncito.

(La verbena de la paloma, letra de Ricardo de la Vega, música del maestro Bretón).

Por otra parte, los participantes al Seminario deberán este día discutir las ponencias *Dirección y puesta en escena*, de



Angel Fernández Montesinos, *La danza, aporte de la expresión popular en la zarzuela*, a cargo de Pedro Pardo; *Visión personal sobre los problemas de la zarzuela y su entorno*, por Cristóbal Halffter y *¿Se puede componer hoy música para un teatro popular?*, debida a Tomás Marco.

Al dar las 6, el hacedor de esta crónica deberá disertar acerca del tema *La zarzuela en Cuba* y de seguidas vendrá la clausura.

El día se muestra rico en informes y discusiones. Se hacen propuestas para el mantenimiento del género al considerarlo parte importante del patrimonio nacional y para ello se reclama la subvención estatal sin la que hoy día resulta casi imposible la acometida de tan costosa empresa, época en que ya los baratos telones de papel, por ejemplo, no satisfacen las exigencias estéticas de las escenografías; se aboga por la organización de cursos y seminarios de carácter nacional tendientes a interesar a los más jóvenes creadores, así como mantener periódicos encuentros internacionales para la defensa a ultranza del género; se informa sobre Cuba, la aparición y desarrollo del fenómeno a partir de las frecuentes visitas de compañías españolas y el surgimiento de la zarzuela nacional creada por figuras como Roig, Lecuona y Prats, entre otros; la desgraciadísima mulata cubana, siempre enamorada de un blanco sinvergüenza y "complejista" que al final la embaraza y abandona para casarse con una de su colorcito y rango (habitual triángulo temático de nuestras zarzuelas) irrumpe en el ámbito de la Escuela Superior de Canto de Madrid y del 1er. Seminario Internacional de la Zarzuela; y se lamenta la pobreza literaria de nuestros textos zarzueleros al tiempo que se escuchan loas hacia las partituras musicales; y se dan citas de nuestro feminista género (Amalia, Rosa la China, Cecilia, María Belén, María la O) casi todas con final de sangre y puñaladas para elevarlas a la catarsis clásica de la tragedia; y hay interés por Lecuona y se pregunta si en Cuba es

"musicalmente estimado" o si también él carga con la habitual subestimación hacia los "zarzueleros" o "saineteros" que constituye un fenómeno de la vida cultural española, así como en sus inicios fueron despreciados Falla, Picasso y Miró, "bichos raros de la cultura nacional" que debieron emigrar a París para hacer su obra y ganar el negado reconocimiento; y sorprende el hecho de que Cuba cuente con 4 compañías en el país creadas por la Revolución para el género de la zarzuela, en tanto España, su creadora, no cuente siquiera con una de carácter estable ya que los empeños de José Tamayo, por ejemplo, devienen sólo experiencias aisladas y sin la necesaria continuidad debido a la falta del imprescindible apoyo económico.

Y llegan las despedidas y las promesas de próximos encuentros y uno siente que el tiempo ha volado entre romanzas, manolitas, coplas, mantones, chisperos y seguidillas y que está ahí, vivo y perenne, clamado por su permanencia, un género nacido del pueblo y que a través de los siglos, pese a todas las tormentas, por encima de los designios de Carlos III y de Isabel II y de cuantos han intentado su exterminio, se mantiene un tanto dormido, tan sólo en espera de que se le despierte.

En esta hora crítica para la zarzuela, corresponde a todos los españoles amantes de sus tradiciones y orgullosos de sus glorias, salvar ese tesoro artístico que es su teatro lírico nacional.

Valverde, Salvador (*El mundo de la zarzuela*)

¡Vale!

(Imagine que la música del principio reaparece y crece ahora hasta el más frenético clímax). □

La paz de Dinamarca

en el teatro

para niños y jóvenes



Freddy Artiles

El actual reino de Dinamarca es el más pequeño de los países escandinavos. Con una extensión de 43 000 kilómetros cuadrados, comprende, en su territorio eu-

ropeo, la península de Jutlandia y otras 500 islas, de las cuales cerca de cien están deshabitadas y cinco de ellas (Fyn, Sealand, Lolland, Falster y Bornholm) contienen las ciudades más importantes del país.

las islas Faroe, en el Atlántico Norte, por Al noreste de Sealand, por ejemplo, se encuentra la capital, Copenhague. También Groenlandia, al norte de Canadá, y tenecen al territorio danés. En total, habitan en Dinamarca cinco millones de personas. Es un país plano, sin montañas ni ríos pero con un hermoso paisaje salpicado de suaves colinas, bosques y lagos. A partir de 1973 la situación social en Dinamarca se hizo tensa. La crisis petrolera mundial y la gran automatización de la tecnología danesa, entre otros factores, comenzaron a generar una seria crisis laboral. En la actualidad, según las estadísticas, hay más de 300 000 desempleados en el país. Pese a que, desde el punto de vista material la situación no es desesperada, pues el Estado, mediante impuestos a la población solvente, subvenciona a los desempleados, desde el punto de vista espiritual la situación es grave, pues esta masa de desempleados —la mayoría jóvenes— siente que no tiene objetivo en la vida, que no hay futuro, que le sobra el tiempo y no sabe qué hacer con él. Algunos caen en una crisis nerviosa, otros se dan a la bebida, o, lo que es peor, a las drogas. Otros, en una rebelión, se tiñen el pelo, se pintan la cara, escupen, vomitan: se transforman en un agresivo "punk". El punto final de este camino es, con frecuencia, el suicidio, pero no todos, por supuesto, llegan a este extremo: los más normales se sienten, en general, desorientados, nadando en un vacío espiritual cuya única salida es el aislamiento individual y el rechazo a una sociedad bellamente diseñada, llena de supermercados de celofán y abundante en artículos de consumo, pero incapaz de llenar el ancho mundo espiritual del danés medio: un ser humano sensible y pensante, que medita y trata de encontrarse a sí mismo, como su imaginario pero inmortal compatriota, el triste príncipe de Elsinor.

TAMBIEN HAMLET IBA AL TEATRO

Todos estos acuciantes problemas sociales se reflejan en el teatro danés, especial-

mente en los grupos pertenecientes a la llamada "cultura alternativa". El término "alternativo" se interpreta en el sentido de que estas unidades artísticas son, hasta cierto punto, independientes del Estado; se sostienen por la venta de entradas a sus espectáculos, pero la mayoría recibe también —como única forma de sobrevivir largo tiempo— una cierta subvención estatal, generalmente por la vía de la municipalidad donde radica el grupo.

Algunos de estos colectivos tienen un teatro propio donde ofrecen funciones pero la mayoría del tiempo viajan por el país representando en escuelas, centros



culturales, bibliotecas y otros lugares adecuados. El aspecto técnico de los espectáculos —escenografía, luces y sonido— tiene que adaptarse a estas condiciones itinerantes, así como el repertorio, pues se trata de grupos pequeños (casi nunca

más de diez actores) que suelen montar cada año una pieza para niños, una para jóvenes y otra para adultos, distribuyendo a los actores en cada montaje, por lo que es frecuente que un solo actor desempeñe varios papeles en un mismo espectáculo. Frecuentemente, estos grupos no tienen un director general ni tampoco artístico. Las decisiones artísticas y funcionales se toman en colectivo. También de esa forma se escriben y se dirigen con frecuencia las obras, o se solicita una pieza con determinado tema a un dramaturgo y luego se contrata a un director para montarla.

En general, el teatro independiente danés muestra un elevado nivel de actuación. Los actores suelen tener un excelente entrenamiento corporal y encarar su trabajo con gran seriedad. Cuando acompañé a alguno de estos grupos, siempre vi que antes de la función los actores hacían ejercicios físicos y vocales. También es frecuente —sobre todo en las piezas para niños, la comunicación directa y espontánea con el público. Los actores se presentan a sí mismos de manera informal —no “montada”—, explican de qué trata la obra y acto seguido comienzan. Al final, salen de situación y dicen: “Gracias”, para recibir los aplausos del público.

La mayoría de los integrantes de estos grupos son gentes de izquierda; en sus producciones hay siempre ideas progresistas y, como veremos más adelante, a veces bastante subversivas. Lo anterior implica una difícil contradicción, pues los grupos necesitan un apoyo económico estatal. Un actor amigo —nuestro y de Cuba— resumió esto de manera sencilla y muy clara cuando decía: “Se nos hace difícil expresar lo que queremos, porque es como decirle a la sociedad capitalista: estamos en contra tuya, pero dame el dinero”.

UN FESTIVAL... PARA TODAS LAS EDADES

Cada año, en un lugar distinto del país, los grupos daneses independientes cele-

bran el Festival de Teatro para Niños. En 1984, del 1º al 8 de abril, la sede correspondió a la ciudad de Ronne, en Bornholm, una isla bellísima y tan pequeñita que basta media hora de viaje por carretera para atravesarla de norte a sur. Ronne es una ciudad costera, llena de calles enladrilladas, imaculadamente limpias y flanqueadas por casas típicas danesas con sus fachadas pintadas de vivos colores. Los techos a dos aguas, las chimeneas y las ventanas de cristal semicubiertas por translúcidas cortinitas, le dan a Ronne la apariencia de una ciudad de juguete salida de los cuentos del famoso danés Hans Christian Andersen.

Aunque durante los primeros cinco días del Festival los diferentes colectivos ofrecían funciones con público en diversas escuelas de la ciudad, se trataba más bien de una actividad interna que servía a los grupos para verse mutuamente e intercambiar críticas y opiniones entre sus integrantes, pues las buenas relaciones profesionales y humanas, así como la búsqueda de un objetivo común en el trabajo, son también características de estos grupos.

El festival se abrió para el público en general el fin de semana, cuando en la oficina central del evento cientos de niños y mayores seleccionaban sus espectáculos favoritos y recibían tickets gratuitos para verlos. Claro que había que apurarse para alcanzar tickets y también era necesario hacer una rigurosa selección, pues participaban 56 colectivos con 94 puestas y resultaba obviamente imposible verlo todo en dos días, incluso en una semana.

PARA LOS MAS PEQUEÑOS

El Jako-Bole Teatret, de la ciudad de Aalborg, presentaba *Karius y Baktus* (Caries y Bacteria), del autor noruego Thorbjorn Egners, una pieza sencilla y divertida con el objetivo didáctico de enseñar a los pequeños la importancia de la higiene bucal. En un marco escenográfico que representa una gran boca abierta en la que aparecen la lengua, la campanilla y las piezas

dentales, los jóvenes actores Kim Rene Rasmussen y Erik Bensen consiguen una constante comunicación con el público y, con gracia y flexibilidad corporal, pierden cómicamente la batalla contra el cepillo de dientes y el aerotor del dentista.

Nosotros no jugamos con niñas, creación colectiva del grupo Mariehonen, de Randers, es un espectáculo que muestra los problemas de incomunicación entre los niños y sus padres. Todos los personajes, tres niños y la mamá y el papá de uno de ellos, están representados por dos actores y una actriz que se las ingenian —sin maquillaje, con un vestuario sencillo y, sobre todo, sin afectación ni ñoñería— para hacer creer al público que ellos realmente son niños. Esta naturalidad en la actuación, que consigue un ambiente de frescura y espontaneidad, es el rasgo más atractivo del espectáculo, que, sin extraordinarios logros artísticos, muestra las potencialidades de este grupo de reciente creación.

Pequeña y despierta es el título escogido por el grupo Rimfaxe, de Roskilde, para su simpática versión de *La caperucita roja*. Un actor y una actriz, Ole Hinsch y Elena Strobec, no sólo interpretan, por turno, todos los papeles del cuento mediante simples cambios de máscara o de elementos de vestuario, sino que también detienen la acción y hablan entre sí como actores o dialogan con los niños, todo con tal expresividad y simpatía que el resultado final es un espectáculo sumamente risible y divertido que consigue revitalizar una historia vista decenas de veces.

Salía de ver este simple divertimento y, a continuación, en otro local de la misma escuela, me encontraba con algo totalmente distinto. El grupo Banden, de la ciudad de Odense, presentaba *El cachumbambé* (VIP), escrita por Peter Poulsen y el propio grupo y dirigida por Anne Josephsen. Sólo dos actores, con la colaboración estrecha del público infantil, eran capaces de "mover" un espectáculo durante una hora para mostrar un cuadro muy

crítico de la sociedad danesa contemporánea.

Los únicos personajes, un jefe y su subordinado, se mueven casi todo el tiempo sobre un enorme cachumbambé que sube y baja. El primero abusa constantemente del segundo, quien se somete porque de vez en cuando recibe, como recompensa, un "caramelo-democracia". Al principio se seleccionan algunos niños que se caracterizan con símbolos como la Justicia, la Religión, el Ejército, la Prensa, la Policía y otros. En un momento dado, el Jefe pone a los niños a "trabajar" pasándose unas pelotas de mano en mano. Al final de la "labor" abre una caja llena de caramelos-democracia, pero para desaliento de los niños que han participado, los reparte entre los que habían sido seleccionados antes para representar las instituciones de la sociedad capitalista.

Finalmente el Subordinado, harto de humillaciones, decide rebelarse y solicita el apoyo de los niños, quienes, por supuesto, lo secundan. El Jefe entonces, para sofocar la rebelión, apela a la Religión, luego a la Prensa, más tarde a la policía y, como no tiene éxito, finalmente al Ejército. Pero el otro ha movilizó a la masa y, entre todos, como una avalancha, expulsan de la sala al actor vestido de militar. Hecho esto, el ex-subordinado abre la caja de los caramelos y los reparte entre todos.

Aunque quizás no todos los múltiples aspectos de la representación sean captados por los niños, de acuerdo a sus edades, el símbolo final y la idea central se expresan de manera muy clara, con un apreciable nivel artístico e imaginativo y, sobre todo, de manera sumamente divertida. La actuación de Claus Jensen y Henning Olesen es, sencillamente, formidable, de manera que esta farsa, de alto y subversivo contenido político, se convertía en uno de los mejores espectáculos del festival.

Posteriormente supe que había visto una de las últimas funciones de *El cachum-*

bambé. Por una parte, el espectáculo no era muy solicitado por las escuelas e instituciones, y por otra, algunas quejas habían llevado el asunto hasta altos niveles y se hablaba de la posibilidad de retirar la subvención al grupo. Realmente, era demasiado; como si la burla y las risas infantiles recordaran las palabras del príncipe danés cuando decía: "Hay algo podrido en Dinamarca".

PARA LOS JOVENES ESPECTADORES

La acción de *Lo que le pasó realmente a Classius el día en que la orquesta real tocó en la calle*, comienza con la actriz, autora y directora de la pieza, Anne Wedeke, sentada en un inodoro realizando una importante función fisiológica. Terminada su función, la joven, que como toda común chica danesa está tratando de encontrarse a sí misma, escucha una voz que surge del inodoro y la llama. La muchacha "entra" en la taza, y en este nuevo mundo de alcantarillas escucha voces, recuerda hechos, personajes de su infancia y temprana juventud, hasta que al final encuentra su propia identidad como ser humano y, sobre todo, como mujer.

Pese a lo escatológico del asunto y la sordidez del marco escénico, la actriz-autora, única integrante del grupo De Fem Fatale, se las ingenia, gracias a su atractivo y a sus relevantes cualidades histriónicas, para convertir la pieza en algo divertido y hasta optimista sin que el mal gusto opaque lo demás.

El Team Teatret, de Herning, presentaba al festival *La clínica para jóvenes de Ricardo*, de Svenno Abrahamsen y bajo la dirección de Stine S. Eriksen. De nuevo el tema de la generación perdida, encarnada en la joven Tina. Desempleada y atraída por la vida "punk", Tina visita la clínica de Ricardo —en realidad un expresidiario— en un intento por encontrar su camino en la vida.

La puesta se mueve dentro de los límites de un realismo bastante convencional y la obra misma da la impresión de no es-

tar terminada del todo, pero el espectáculo se salva por el eficiente trabajo de los actores Uffe Kristensen y Anne Nojgard, quienes consiguen expresar con naturalidad y fuerza la interrelación humana que requieren sus personajes.

El Baggardteatret, de Svendborg, uno de los grupos de más larga trayectoria del movimiento, presentaba al festival dos piezas. La primera, *La Charlie de Allan*, del autor sueco Carls-Johan Seth, dirigida por Mé Michelsen, nos muestra las conflictivas relaciones entre dos jóvenes y una muchacha, pero no se trata del simple triángulo amoroso. En su desarrollo, la pieza devela el interior de cada personaje: el joven Allan, que ha tenido un accidente en su moto "Charlie" y ha quedado paralítico, su novia Ulla y Luffe, amigo de ambos y luego amante de Ulla. Tras profundos desgarramientos y en un final simbólico, el propio Luffe, que ha llegado en sus celos a golpear al indefenso Allan, toma la iniciativa de pasar por encima de todas las diferencias y volver a la amistad inicial; colocan a Allan sobre su moto y, envueltos en una música juvenil, avanzan juntos.

Pese a que la solución final resulta algo precipitada y utópica, la pieza es un canto a la solidaridad humana. Una puesta sencilla en un marco escenográfico simple, pero exactamente ajustado a lo necesario, y un empleo muy atinado de la luz y el sonido, expone un trío de excelentes actuaciones.

Sí, señora. de los actores Eve-Marie Moller y Peter Seligmann, y bajo la dirección de Rita Nygard, fue la otra propuesta del Baggard al festival de Bornholm. La acción de esta pieza —que se anuncia con su título en español— se desarrolla en el México de hoy, aunque, como dicen los actores al principio, podría suceder en cualquier país de Latinoamérica con un régimen capitalista.

Mediante las figuras de Rosa y Carmen, dos muchachas pobres que entran a trabajar como criadas en casa de una familia

de la clase media, y también mediante algunas escenas que se desarrollan en la calle, la pieza nos muestra un cuadro de pobreza, injusticia y corrupción a todos los niveles. Al final, las dos muchachas huyen de la casa llevándose un reloj y un monedero de la señora. La pregunta es: ¿hasta dónde la corrupción de una sociedad puede llevar a la gente? Rosa y María roban, es cierto, pero ¿no han sido ellas robadas, humilladas y explotadas, trabajando "a prueba", sin salario, alguno, a lo largo de tres meses, en casa de la "señora"?

Tres paneles de colores y elementos escenográficos y de vestuario que se cambian a la vista del público marcan las diferentes situaciones y lugares de acción, puntuados, además, por el sonido de instrumentos de percusión manejados por los actores, quienes realizan un trabajo expresivo y ajustado como un mecanismo de relojería. Pese a que la selección de los sucesos de la pieza no rebasa del todo el tono anecdótico, la puesta resulta dinámica y efectiva, sobre todo porque lleva a la distante Escandinavia una imagen artísticamente elaborada de la situación de los desposeídos en la mayor parte de los países subdesarrollados de América Latina.

Otro grupo de larga experiencia, el Artibus, de Copenhague, presentaba *El increíble soldado*, de Kim Norrevig. Mediante un método de actuación y narración ligadas y apoyadas por algunos instrumentos de percusión, se consigue un universo teatral rico e imaginativo que hace deglutible el tono didáctico de la pieza. En gran medida, el peso de la puesta descansa en el sensitivo trabajo de la actriz Annete Holk, quien, al principio, les dice a los niños: "A ustedes les cuentan esta historia en la escuela, pero ahora nosotros les vamos a contar como fue en realidad". A continuación, Annete y los otros dos actores representan la historia de un muchacho que durante la Guerra de los Treinta Años se ve obligado por las circunstancias a convertirse en soldado. En



suma, el proceso por el cual un ser humano se convierte en bestia al vivir en una época de brutalidad en medio de una guerra innecesaria.

PARA TODAS LAS EDADES... Y LO MEJOR

El grupo Den Bla Hest (El caballo azul), de Aarhus, presentaba *Amerika*, creación colectiva sobre la novela homónima de Franz Kafka, bajo la dirección de Alexander Jochwed y Kaj Pedersen. Trabajada sobre la base de las analogías, esta puesta resulta en extremo atractiva por su gran despliegue imaginativo y el frecuente hallazgo de imágenes escénicas que resultan efectivas y —lo más importante y difícil en este tipo de teatro— de clara comprensión para el espectador. La fábula narra la historia del joven europeo de 16 años Karl Rossmann, que es enviado por su familia a América (léase USA) para labrarse un porvenir. Vemos como Karl aprende inglés (y casi toda la obra es hablada en este idioma, salvo el principio y el final), pasa de un empleo a otro, es engañado, explotado y perseguido por la policía, hasta que al fin encuentra su lugar en el mundo del teatro.

Con elementos escenográficos muy selectivos y un vestuario que acentúa los elementos grotescos, la puesta resulta, ante todo, entretenida y hasta divertida, y siempre impregnada de imaginación y buen gusto. Quizás el espectáculo opaque a veces el espíritu de la novela, pero algunas imágenes, como la del trabajo agotador y enajenante de Karl como botones de un hotel y, en general, el alienante ambiente del *American way of life* unido a la actuación de conjunto, de la que sobresalen algunos trabajos brillantes, convierten la puesta de *Amerika*, en uno de los mejores espectáculos del festival. Pero la sensación fue *Hans Hansen*.

Esta pieza en un acto para un solo actor, creación colectiva del grupo Kaskadeteatret, de Aarhus, y dirigida por Jan Torp, lleva por título uno de los nombres daneses más comunes y nos relata mediante la mímica, las acciones físicas, algunas palabras en danés y mucho de un idioma inexistente —pero comprensible para todo el mundo— la vida de un hombre común desde el momento en que nace.

No es posible hablar de la pieza por separado sin comentar la labor de su único intérprete, Hans Ronne. Se trata de un actor dotado de una gran expresividad facial, una estupenda flexibilidad física y una aguda sensibilidad, lo que le permite incorporar con maestría y relevante gracia las diferentes etapas de una vida humana.

Con mínimos elementos de utilería: una silla, una maleta, algo parecido a una cuna, un latón de basura y una lona que lo cubre todo, el actor construye su propio ámbito escénico. Lo mejor del espectáculo se produce en la escena de su matrimonio, cuando Ronne se convierte en un pintor que habla una jerga semi-francesa y va dibujando a su mujer. Con mímica y esa misma jerga expresa las diferentes etapas del matrimonio hasta llegar al rompimiento; entonces arranca el dibujo y lo lanza al latón de basura.

Al final, Hans Hansen no ha encontrado su camino; ha sido una vida confusa y bastante inútil, como la de otros miles de Hans Hansen, 'pero expresada mediante la magia y la síntesis del teatro en una hora, con una enorme dosis de amor, ternura, agudeza y ironía por un actor que parece haber encontrado en esta obra el punto máximo de sus posibilidades expresivas.

ADIOS BORNHOLM

Pienso que lo más valioso del movimiento teatral que he comentado, aparte de su vitalidad y variedad de recursos expresivos y formales, es su capacidad para reflejar sobre la escena la vida contemporánea del país en que se desarrolla. A lo anterior se une la primacía de un estilo realista de representación que no excluye, como hemos visto, otras tendencias pero que resulta acertado y se aviene muy bien con el método de trabajo de los grupos, que *llevan* su teatro a los más diversos y lejanos lugares. En este sentido, el realismo permite la comunicación con un conglomerado grande de personas en un



país en el que la televisión (el grueso de la programación está formado por espacios de la TV norteamericana) hace estragos en la conciencia y en el gusto de la gente, especialmente en los niños y jóvenes.

En cuanto a los jóvenes, quizás el eslabón más débil de esta sociedad, resulta importante la abundancia de piezas que tratan sus problemas. Aun cuando no podemos decir que exista una dramaturgia sólida al respecto, sí hay un intento valiente de reflejar y someter a crítica las tensiones sociales que afectan al país mediante un vasto potencial de excelentes actores.

El teatro para niños y jóvenes es un género peligroso: puede convertirse en una gran bobería o puede influir de manera efectiva en la vida de sus destinatarios. Tras la última función del festival los actores se despidieron, montaron en sus carros y, cruzando el mar, se alejaron de la bella Bornholm para seguir recorriendo los caminos, armando sus escenografías, plantando sus luces y viviendo cada día vidas ajenas y al mismo tiempo propias. El festival terminaba pero dejaba en todos la certeza de que el teatro para niños y jóvenes danés, con sus virtudes y defectos, devela la verdadera faz de Dinamarca. De ahí su utilidad y su importancia en la sociedad danesa de hoy. □

Convergencias de una imagen

Ileana Azor Hernández

Desde hacía varios años venía escuchando anécdotas acerca del teatro soviético, descripciones de ensayos, diálogos sobre un público particularmente atento que me llenaban de inquietud.

Sin embargo, tiempo después me di cuenta que no bastaba tener referencias más o menos directas de una tradición dramática cuya solidez estructural se dibujaba nítidamente desde el siglo pasado, ni conocer los sustanciales aportes de sus teatristas a una estética renovadora para la escena mundial. Sólo al transitar por las principales calles de Moscú y caminar con el vertiginoso ritmo de sus habitantes, al descubrir en cada plaza, en la monumentalidad de su concepción arquitectónica la presencia actuante de una cultura, comprendí hasta qué punto la visita al teatro podía ser un suceso significativo, largamente deseado, un culto de participación comunicativa, expectante, magnética y, al mismo tiempo, lúcida, sensible, en una palabra, inteligente.

Por eso no me sorprendió distinguir entre ese numeroso grupo de personas que diariamente a las seis de la tarde se dirige presuroso al metro para llegar en pocos minutos a su casa, cómo una muchedumbre, no muy menor por cierto, decidía permanecer próxima a la avenida Gorki,

o bien caminar hasta el Teatro Bolshoi, disfrutando la excelente temperatura de los primeros días de abril, para esperar el comienzo de las funciones, al atardecer, cuando desaparece el murmullo de la ciudad tras la doble puerta de entrada al teatro y se encienden las luces en su interior, hasta el inicio de cada espectáculo.

UNA IMAGEN POÉTICA DEL FUTURO

Caballos azules sobre la yerba roja, de Mijail Shatrov desconcierta por su interesante dualidad conceptual, contrapunto que recorre toda la obra en un intento por enriquecer la percepción de la realidad actual.

Desde el propio título de la pieza, *Estudio revolucionario*, que precede a esa sorprendente imagen simbólica de los caballos, Shatrov propone un lenguaje dramático ambivalente que le permite relacionar planos, opuestos en apariencia, y una estructura polirrítmica en varios niveles espacio-temporales, que de otra manera resultarían inconciliables o al menos, ofrecerían una imagen desajustada, no del todo comprensible.

Este acierto de Shatrov en una obra dedicada al 110 aniversario del natalicio de Lenin y cuya tesis central se expone definitivamente en el discurso que dirigiera al III Congreso de la Unión Comunista Ru-

sa de la Juventud el 2 de octubre de 1920, conocido como su testamento a los jóvenes soviéticos, alcanza además en el Teatro del Komsomol Leninista —que ocupa hoy el mismo local donde se efectuó aquel encuentro— una realización escénica altamente expresiva.

Los tres planos propuestos por el dramaturgo, que se corresponden con testimonios del año 1920, episodios de un día en la vida de Lenin y la presencia de la actualidad; unido a la ya compeja estructura externa de esta pieza —dos partes, un prólogo, cinco cuadros y un epílogo—, son un difícil reto para la dirección, que Marc Zajarov asumió con el caudal de su experiencia.

La imagen teatral comienza en el vestíbulo con elementos de diseño alusivos a los años veinte y termina en el escenario, tapizado, como la propia sala, de afiches y pancartas con las consignas de entonces. La escenografía cubre todo ámbito disponible, produciendo deliberadamente una decoración abigarrada a la que se superpone la reproducción de la oficina de Lenin en el Kremlin al centro, escoltada por dos hileras de maniqués, cada una con el atuendo femenino o masculino de los Komsomoles.

Siguiendo esta concepción, que se inicia en el texto, Zajarov define su espacio dramático más allá del escenario, extendiéndolo hasta el proscenio, el pasillo central de la platea y un pequeño balcón lateral, destinado en otras ocasiones a la iluminación; y es justamente allí, en los tres últimos recintos, donde se desarrollan las escenas más dinámicas —marchas, bailes, canciones, fusilamientos, asambleas—; donde el movimiento y la palabra incorporan un énfasis especial, evocativo, cuando los actores, sin abandonar del todo su personaje, se adelantan para relatar acontecimientos que ya ocurrieron o sucederán dentro de unos días, quizás dentro de unos años, como si el tiempo no pudiera detenerse y cada minuto decidiera el destino de un siglo, convirtién-

dose así en la maravillosa síntesis de su época.

Entretanto, el escenario se reserva para los momentos más reflexivos de Lenin —interrumpidos sólo por la intensa polémica con Dolgov, corresponsal de la Agencia Rusa de Telégrafos o la que sostiene con Alexandra Tijonovna Sapóshnikova, dirigente del Soviet de Moscú—, produciendo una atmósfera meditativa, de honda preocupación por la complejidad y magnitud de los problemas que debía enfrentar el joven estado soviético.

Pero el paralelismo se esboza desde el prólogo mismo, cuando después de conocer el orden del día para el III Congreso del Komsomol, un actor lee la conmovedora carta a Lenin del pintor Alexei Lienkov, herido mortalmente como él en 1918 y cuyo sueño será también legar al futuro un canto vital, su cuadro "Caballos azules sobre la yerba roja".

A partir de entonces, Oleg Yankovski, que hace una interpretación diferente de Lenin, nos presenta al personaje como un hombre agotado en los últimos días de septiembre, con nuevos síntomas agravantes para su salud, quebrantada ya por las dos balas que aún permanecían allí, cerca de su cabeza, como una bomba de tiempo y no dejaban entregarse de lleno a la dirección del país. Rusia continuaba aún asediada en dos frentes, desde hacía varios meses y estaba devastada por la guerra civil que todavía causaba víctimas tan dolorosas como las tres muchachas fusiladas en la estación Yakov-Petrovsky por sus convicciones revolucionarias.

El segundo cuadro refuta las teorías de Trotski sobre la guerra y la paz y expone lo que es una verdadera definición de moral comunista. El enfrentamiento con las ideas equivocadas de Dolgov será el preámbulo del debate ideológico que no cesará hasta el desenlace, pero ahora casi siempre a través de encuentros entre komsomoles interesados en la cultura proletaria o los temas relativos al amor, cuyas inquietudes reciben por toda respuesta afirmaciones lapidarias, tales como que el

... el mundo por los siglos ...



arte proletario es el creado por los propios obreros, porque ni los campesinos, ni los "llorones" Turgueniev, Tolstoi, Chejov y Dostoievsky son sino escritores burgueses que nada tienen que enseñar a los jóvenes comunistas, o se acude a la conocida teoría del "vaso de agua" como equivalencia del amor libre.

Cada encuentro de Lenin durante ese día de trabajo le confirmará la carencia de un sostén cultural que haría peligrar las bases de la joven revolución si no se atendía con diligencia y apasionamiento. Recordaba cómo Marx había planteado que "la ignorancia era una fuerza demoníaca" capaz de causar aún muchas tragedias.

En las numerosas conversaciones sostenidas ese inolvidable día de septiembre Lenin descubría que el país, desangrado por guerras interminables, olvidaba una directriz esencial, pues el amplio programa educativo que permitiera el ejercicio cotidiano de una auténtica cultura, contribuiría a desmoronar todo el repudiable andamiaje que servía de soporte a burócratas oportunistas, esquemáticos, aduladores, revisionistas y sectarios. Sólo una adecuada política cultural salvaría a Rusia y al socialismo.

Estas fueron las ideas que transmitió a los jóvenes en su testamento, y como Lienkov, morirá sin concluir su hermoso cuadro onírico del futuro.

La actuación es uno de los elementos que le aportan mayor coherencia a la propuesta de Zajarov, concebida sin artificios, en la que cada actor no llega a despojarse enteramente de su identidad, porque con sólo añadir un elemento de vestuario ante los ojos del espectador se produce la fusión de planos que recorre toda la obra.

La caracterización de Oleg Yankovski insiste en transmitir una imagen interna de Lenin y no en reproducir sus rasgos gestuales y fisonómicos. Deprovisto de maquillaje, Yankovski nos convence con un Lenin que, por momentos, resulta de un fino humor o nos brinda la agudeza del brillante polemista, matizado con el Lenin

íntimo, afectivo, profundamente sensible ante el dolor humano, atento a los detalles más sutiles, amable y, al mismo tiempo, inflexible con los principios revolucionarios. La carismática personalidad de este actor contribuye a conformar un trabajo muy profesional, elaborado, sobrio, preciso en las acciones, armónico, sin violentas rupturas, concentrado en la mirada que por instantes es intensa, nostálgica, sombría, tierna, épica.

Clara Zetkin, interpretada por Tatiana Peltser, cobra una dimensión inesperada, mientras los jóvenes permanecen a lo largo de todo el espectáculo con la fuerza de su vitalidad contagiosa, invadiendo la sala, haciéndola estallar en estruendosas carcajadas, contenidas tan sólo por las referencias a un acto heroico frente al enemigo o la noticia de un asesinato a mansalva. Así el humor espontáneo surge de una concepción mucho más totalizadora y optimista, de la leyenda que hoy debemos conservar.

UNA RETROSPECTIVA DIRIGIDA AL PRESENTE

Otro Lenin, enriquecido por situaciones dramáticas de mayor tensión, nos entrega Shatrov en *Así venceremos*, drama testimonial en dos actos que estrenara el Teatro de Arte de Moscú (TAM) en la pasada temporada, bajo la dirección de Oleg Efremov.

Todo el espectáculo está concebido por el destacado maestro de la escena soviética como una magnífica sinfonía, similar a esa caja de resonancias que multiplica cada gesto y acentúa en la anécdota las implicaciones más sutiles, dejándonos la impresión de una imagen múltiple de gran actualidad.

Muchos son los elementos artísticos que Efremov y su equipo han hecho confluír favorablemente en el escenario del nuevo edificio cuyo plano inclinado dimensiona la imagen teatral hasta hacerla casi infinita.

El diseño de N. Tkashuk utiliza al máximo y en función dramática las posibilidades técnicas de giratorios y plataformas mecánicas, reduciendo al mínimo la escenografía, compuesta esencialmente por el despacho de Lenin en el Kremlin, cuyas paredes se desplazan de acuerdo con las necesidades de la acción, una larga mesa de reuniones, banderas, fusiles, cámaras fotográficas y otros accesorios de utilería. La apoyatura musical con fragmentos sinfónicos de Beethoven, Wagner y Chopin responde a la grandiosa concepción de Efremov para la puesta en escena, basada en la singular estructura dramática del texto y la brillante actuación de Alexandr Kaliaguin, quien sabe traducir con maestría, a través de agotadoras acciones físicas y una impecable técnica vocal, el acelerado desgaste al que se vio sometido Lenin desde el triunfo del Poder Soviético hasta su desaparición física en 1924, por la complejidad de los numerosos problemas que debió enfrentar un país situado súbitamente en el vórtice de los conflictos internacionales.

Por ello, si *El carillón del Kremlin* de Pogodin centraba su debate en torno a la crisis interna por la que atravesaba Rusia entonces, y en especial sobre aquellas situaciones que se deriban del enorme atraso económico, Shatrov desplaza hoy su mirada hacia planos más trascendentes, cuando la confrontación ideológica mundial ha rebasado todas las fronteras previsibles y amenaza con destruir hasta el menor vestigio de vida.

En cuanto a su estructura, *Así vencemos* parece desarrollarse en forma circular, cerrada, pues casi culmina con la misma imagen del comienzo. Entre la presentación y el desenlace el autor sitúa quince minutos, pero durante el transcurso de este breve tiempo "real", el pensamiento de Lenin recorre seis años decisivos en la historia de la URRS (1917-1923), los seis interminables años que lo separan del triunfo revolucionario, absorbiéndolo hasta el agotamiento, como si una vorágine lo envolviera en su ritmo acele-

rado. Sin embargo, Lenin permanece lúcido, seguro ante cada dificultad.

El colosal desplazamiento de Kaliaguin por las distintas zonas del escenario o su momentáneo estatismo que permite el movimiento inverso de los dos giratorios con agrupaciones de actores, símbolos de toda Rusia, halla una respuesta precisa en la caracterización concentrada, intensa del actor que trasmite la inquebrantable voluntad leninista de construir el socialismo, a pesar de las campañas escisionistas de Trotski y Bujarin desde que se planteó el tratado de paz Brest-Litovsk, o cuando años después tuvo que discutir la necesidad de cesar los enfrentamientos armados con Polonia, pues le hacían el juego a las potencias extranjeras y debilitaban inutilmente al país; o el diálogo que sostuvo con los campesinos para resolver los problemas económicos más urgentes; las posiciones anarquistas de algunos dirigentes sindicales que combatió personalmente porque aspiraban al control estatal, pretendiendo eliminar a los Soviets y al Partido; es decir, su decisión de consolidar las conquistas revolucionarias como única vía para ayudar después a otros países.

Todo esto recuerda Lenin en su última visita al Kremlin, el 18 de octubre de 1923, meses antes de morir, cuando gravemente enfermo pensaba en el destino de la revolución rusa, en los peligros internos y externos que la amenazaban, fecha cercana en la que escribiera su carta-testamento analizada en el XIII Congreso del Partido, donde criticaba la traición de Trotski y prevenía sobre las limitaciones de Stalin para ejercer una eficaz influencia en la política del joven estado, reflexiones junto a la ventana de su despacho, con la mirada sobre la ciudad, que el montaje de Efremov traslada hacia el público para plantear una interrogante al hombre contemporáneo.

LA PALABRA EN LA ESCENA

Otra naturaleza tiene la propuesta de V. Prudkin sobre la versión que hiciera G.

Epifantsev de la novela *Maestro y Margarita*, de Bulgakov, para el pequeño salón en el nuevo edificio del TAM.

Baile entre velas, estreno de la última temporada, se inscribe en una estética experimental que intenta magnificar la palabra narrada, apoyándose en determinados componentes expresivos como la atmósfera de la semipenumbra que acompaña gran parte del espectáculo, los distintos planos en el escenario, la proyección hierática de los actores y la síntesis, de varios sucesos significativos en la novela.

El título de esta versión es en sí mismo una clave para entender lo que ocurre en la escena. Su sentido metafórico se desdobra en imagen plástica y conceptual, al tiempo que hace alusión al episodio del encuentro entre Margarita y Voland, el diablo, a la luz de las velas, en el Libro Segundo del relato.

No por azar Epifantsev ha seleccionado los encuentros entre Voland y los principales personajes de Bulgakov, descartando episodios o situándolos en otro plano como los que se desarrollan paralelamente en la novela sobre Poncio Pilatos que escribe el Maestro, de los cuales aparecen referidos el interrogatorio a Jeshua (Joshuá), condena y resurrección. Mientras tanto, reproduce con exactitud las entrevistas con el desafortunado Berlioz y el poeta Iván, cuando conversaban en "Los Estanques del Patriarca"; la instalación de Voland y Asaselo en el apartamento de la calle Sadóvaya, después de sobornar al incorruptible Nicanor Ivánovich Bosoi, presidente de la Comunidad de Vecinos; la historia amorosa de Margarita y el Maestro; el accidentado destino de su novela; el Gran Baile de Satanás y el definitivo viaje de los amantes al paraíso.

La versión altera en ocasiones la secuencia original de los capítulos, persiguiendo una lectura más teatral, que en la síntesis no pierda la esencia y se concentre en aquellas ideas relacionadas con la auténtica necesidad de preservar un espacio vital para el hombre en la tierra.

El movimiento sinuoso, casi imperceptible de los actores, la sobriedad del diseño, la actitud introspectiva, distanciada y el carácter fundamentalmente verbal subrayan los aspectos temáticos y discursivos, en un montaje que recrea el argumento de la novela y pretende ofrecernos un motivo de reflexión.

DE LOS DIAS DE LA GUERRA

Los amaneceres son aquí apacibles de Vasiliev nos remonta igualmente al pasado, como ocurre con la acción de las tres piezas anteriores, en una sobrecogedora puesta de Liubimov para el Teatro Taganka.

La guerra aparece en la escena con toda su carga destructiva y por momentos sentimos que se abalanza sobre nosotros el proscenio hasta cada asiento de la sala.

Lo interesante es que el montaje concentra su capacidad expresiva en el alto nivel profesional de los actores que alcanza este elevado dramatismo en medio de un escenario desnudo, sombrío, pero donde cada elemento corpóreo —físico, sonoro o luminoso— será decisivo para producir ese espacio enrarecido, traumatizado, endurecido por la guerra.

Por lo tanto la trágica historia de estas cinco heroicas jóvenes que murieron en la lucha contra el fascismo, adquiere una dimensión épica mayor por el agudo contraste entre esas biografías portadoras de una imagen frágil, humana, que desaparece ante el peso de una maquinaria despiadada que no ha dejado de existir.

El diseño de David Borovski es muy funcional y de gran nivel artístico, logrando sugerir con unos pocos paneles de madera las más disímiles formas y situaciones. Asimismo, la banda sonora de Yuri Butsko impresiona al espectador con una fuerza tal, que su recuerdo permanece intacto mucho tiempo después de haberla escuchado.

Uno de los momentos más logrados de la puesta es la persecución de los paracai-

distas nazis en el bosque. Desde su aterrizaje en el escenario, se produce el estratégico camuflaje en la vegetación, para aparecer de pronto, cuando menos lo esperamos, al voltearse un panel sobre el cual se encontraba alguna de las combatientes del Ejército Rojo, por lo que uno piensa que la ha descubierto y va a darle muerte de inmediato, pero recobra la calma momentáneamente al ver la mirada del soldado fascista que se pierde acechante en la otra orilla del río. De tal modo, la propuesta del Taganka superpone el espacio que debía continuar en la sala, dentro del propio escenario, repetidas veces y en fracciones de segundo, con precisión matemática, logrando un *crescendo* que nos mantiene tensos hasta el desenlace.

El destacado trabajo de actuación permite disfrutar de un Vaskov como el de Cha-

pavalov, recio e ingenuo a la vez. Poco diestro en tratar con mujeres soldados, se le ve al principio torpe, casi ridículo en su ferocidad, hasta tornarse un compañero paternal y solícito. El lirismo apenas aparece, la sombra de la guerra lo impide. Sólo por instantes y a partir de la presencia del pelotón femenino, en actuaciones como las de N. Chatskaia y N. Saiko que interpretan a la Komelkova y la Gurvish, respectivamente, podemos reconocer sobre todo una cuidadosa construcción del personaje, más brillante o introspectiva, pero siempre poética.

En el saludo, una anciana por sobre los aplausos se adelanta conmovida y agradece a los actores este homenaje a los héroes y cuando abandonamos la sala una llama eterna arde en el vestíbulo, solemne.

□

LIBROS

Monólogos de amor por donde cruzan gaviotas

Tal vez hoy resulte manida aquella afirmación de que la expresión más alta de la poesía es el teatro. Pero, qué difícil resulta encontrar en la dramaturgia de nuestros días, obras en las cuales, la acción y los personajes se manifiesten con autenticidad, pero plenos de ese lirismo que convierte la realidad, con todas sus contradicciones, en una apasionante aventura, en la que deseamos participar con avidez. A nuestro juicio, ello se plasma en Monólogos de amor por donde cruzan gaviotas,¹ del valioso creador cubano Francisco Garzón Céspedes.

Juglar periodista, narrador oral de cuentos, poeta, dramaturgo, ensayista, este joven escritor constituye una de las voces destacadas que ha producido la isla en su vital proceso revolucionario. Y si bien, es el amor, el centro de este conjunto de monólogos, las diferentes variantes que allí se desarrollan, conforman una visión compleja y amplia del comportamiento humano.

Garzón otorga, también desde nuestro

punto de vista, tratamiento distinto a cada una de estas obras breves. Si en "El rencor no aparece en las radiografías", "De par en par las puertas de mi confianza" y "La gaviota disecada va a volar", la palabra, la imagen, la metáfora, alcanzan una mayor valoración que la acción dramática, siendo en este caso, la expresión literaria, el centro de cada uno de ellos; en "Dos monólogos para estar vivos" y "Esta certeza del más sereno y profundo fulgor", la acción ocupa un lugar de mayor transcendencia. Así, los tres primeros se muestran casi como una prosa poética teatralizada, mientras los últimos alcanzan la más exacta condición de monólogos. Ello, en caso alguno, debilita la calidad de unos u otros. Simplemente, existe acá un diferente trato para enfocar el material dramático elegido.

Si expresa el autor, diferenciación en el enfoque

de estos textos, ofrece por otra parte, elementos constantes y comunes. Desde el ángulo de contenido, una capacidad de observación y recreación para indicar las actitudes humanas frente al sentimiento y la pasión; un mundo interior de los personajes que logra aflorar en imágenes bellas y cuidadas; la evocación de hechos y experiencias que se convierten en verdaderos cuadros plenos de poesía. En su forma, el monólogo suele transformarse en solloquio (valga el ejemplo de la intervención de la mujer en "Dos monólogos para estar vivos"). Y el juego comparativo ("... el rencor es como una esponja dentro del pecho"), ("... siempre con el mar como una línea del costado") y el símbolo permanente de la gaviota, pueden leerse con tantas connotaciones como la imaginación del lector o del espectador de teatro sean capaces de concebir.

El monólogo es uno de los géneros dramáticos más difíciles de enfocar. Por eso, solemos identificarlos con la madurez creadora de un escritor. Recordemos al pasar a Chejov y a O'Neill. Y cuando alguna vez, un escritor joven nos preguntó sobre las posibilidades para escribirlo, hemos señalado que lo ideal sería abordarlo luego de una gran experiencia como creador y como ser humano. En el caso de Garzón, la exacta ubicación de cada uno de ellos en la secuencia del libro editado en 1981 en Santiago de Cuba —y que ahora en 1984 conocimos en Caracas—, se convierte, y pensamos que sin preponérselo el autor, en etapas cronológicas para abordar este tipo de obras. Cuando hemos señalado antes que en los últimos monólogos de este grupo,

predomina u obtiene un mayor tratamiento la acción dramática, nos parece encontrar una mayor maduración del autor, para enfrentar las exigencias de esta modalidad.

Por otra parte, no quisiéramos dejar de especificar, la doble línea de contenido que se expresa en estos textos. Si el núcleo dramático se asienta en introspección, reflexiones, comentarios, evocaciones en individuos determinados, el contexto social está presente y en un caso concreto —“Dos monólogos para estar vivos”— ese entorno resulta determinante sobre el comportamiento individual y los sentimientos que definen esa individualidad. Lo personal, lo individual, nunca están desvinculados del medio que les rodea y que influye de manera decisiva en parte de esas actitudes.

Garzón nos ha entregado acá una faceta distinta o menos conocida de su tarea creadora. Su vinculación al quehacer escénico durante años, como autor y como crítico, ha encontrado en estos monólogos una síntesis apretada, pero donde además, su trayectoria poética se ha fundido con el hombre de teatro, y el fruto de ella, junto con comprobar los valores de ambos caminos —teatro y poesía— permite avizorar otras realizaciones de tanta o aún más calidad que estos bellos monólogos. La juventud y permanente renovación y búsqueda del autor, permiten exigir textos acordes con la mayor madurez que este autor vaya alcanzando en el correr del tiempo.

(Orlando Rodríguez B)

¹ Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1981, 49 páginas.

Doce creaciones de Rolando Ferrer

Un criterio sustentado hace largo tiempo por los especialistas se refiere al doble carácter del teatro dada su condición de literatura dramática y también de suceso escénico. Todavía hoy se discute al respecto en diversos coloquios y encuentros, se trata de dilucidar cuál de los dos aspectos de esa dicotomía ocupa el lugar preferencial.

Cuando nos enfrentamos a la producción dramática de Rolando Ferrer (1925-1976)¹ resalta, en primer lugar, cómo en su teatro se fusionan

ambos presupuestos: el del texto literario construido con máxima calidad y el de las sugestivas proposiciones para su puesta en escena.

Estas características se manifiestan a través de las doce obras que aparecen en el presente volumen y que abarcan sus tragedias escritas antes del triunfo revolucionario, su teatro breve y las muestras de teatro para los niños. Ferrer, denominado un dramaturgo “de transición”² junto a las figuras de Virgilio Piñera y Carlos Felipe, también puede ser considerado un

teatrista integral, pues realizó adaptaciones, versiones, asesorías y ya en su juventud había incursionado en labores de actor, asistencia de dirección y traspunte. Más tarde, a finales de la década del sesenta, se convirtió en director de recordadas puestas, como Teatro Noh y ¿Quién le teme a Virginia Wolf?, entre otras. Son variadas las constantes de su dramaturgia. Por una parte su cubanía y su modo de asimilar lo histórico-social en cada etapa se unen a la poesía que brota de sus diálogos, junto a los cantos

populares incorporados. Por la otra, la innovación en la búsqueda de nuevas estructuras para un nuevo público surgido a partir del triunfo revolucionario. Ha señalado al respecto Raquel Carrió: "si no logró su propósito de crear una nueva dramaturgia al menos dejó hermosa imagen de la ruptura".³

En el tomo de reciente aparición se encuentra *La hija de Nacho* de evidente influencia lorquiana, donde el psicologismo freudiano se sitúa en primer plano. Las tres hermanas como gallinas en un gallinero (léase encierro), simbolizan a la mujer oprimida de la seudorrepública. Un personaje referido, la hija de Nacho, víctima de las circunstancias, determina un ciclo que se repetirá inexorablemente en aquellas condiciones asfixiantes.

Superior desarrollo en la temática social refleja *Lila la mariposa*, la mejor obra de Ferrer, uno de los singulares momentos de nuestra literatura dramática. En *Lila*, lo español y lo cubano se imbrican orgánicamente, la asimilación de Lorca se entremezcla con los motivos míticos, poéticos y con los propios del género tragedia. La escena del velorio satiriza agudamente esta vieja tradición, y mediante un diálogo corto e incisivo trasmite los rasgos contradictorios de la pequeña burguesía.

En los albores de 1959, se estrenó *La taza de café*, farsa brillante en la exposición del discurso. El injusto tratamiento brindado por una supuesta marquesa a sus sirvientes, así como la respuesta de éstos cargada del odio y desprecio que merece aquella, hicieron del título un espectáculo muy popular. Función homenaje mezcla el absurdo con el realismo para contar la historia de Etelvina,

una vedette vernácula. En este caso la imagen se fragmenta, devienen entonces inconexos los dos planos en que se halla expuesto el conflicto.

El recurso del teatro dentro del teatro, indicio del interés de renovarse formalmente se plasma en *Fiquito*, primera obra de temática revolucionaria del autor. La historia de un joven combatiente que no pudo alfabetizarse, asesinado por la dictadura, concluye con un final optimista porque el resultado de su acción vive hoy en nosotros.

Del teatro breve de Ferrer se publican además: *El corte*, "apropósito", cuyo lenguaje escénico es heredero del teatro vernáculo, el texto a la par de divertido, deviene obra de agitación política. El que mató al responsable estrenada en el Frente de Arte de Combate, cuando los días de la Crisis de Octubre, narra jocosas incidencias durante una guardia en una unidad militar. Se advierte en *A las siete la estrella*, la estampa terrible de la pobreza de una mujer y sus hijos durante el capitalismo, el tono es pesimista pues no avizora una salida para los personajes. La historia de la nación es el sustrato presente en *Los próceres*, donde la protagonista Amelia, carácter bien definido, expresa toda su frustración y arremete contra un orden injusto de cosas. En esta ocasión el grito final alude a la esperanza de un cambio salvador para la isla. En *Las de enfrente* aborda Ferrer las relaciones interraciales, la obra es novedosa en su concepción y muy teatral. La historia, la familia y la mujer, como en toda su producción son los ejes centrales en ésta. Se denuncia la acción imperialista sobre nuestro país mediante un lenguaje ágil y el desdoblamiento de los personajes.

El teatro para los niños está representado por *Cosas de Platero*, adaptación de Platero y yo de Juan Ramón Jiménez y *Busca buscando*, comedia musical, original del autor. En la primera, logra trasladar la belleza de las imágenes del genial poeta español al hecho teatral; en la segunda, brinda útiles consejos a la infancia, se exaltan los valores patrióticos, así como los mejores sentimientos del niño hacia la naturaleza.

El libro presenta, además, un cuidadoso estudio de la vida y obra del dramaturgo debido a la ensayista y poeta Nancy Morejón. Ella esclarece a través de la biografía ciertas claves para comprender mejor las posiciones ideológicas de Ferrer, clasifica su producción en diversas vertientes y las caracteriza tanto en su forma como en contenido.

Acompañan a los textos fotos de las puestas en escena, en algunas ocasiones demasiado poco nítidas, y una cubierta de Ruky Gamboa atractiva por su colorido y la selección del material fotográfico.

La publicación del legado de uno de los autores imprescindibles en la historia de nuestra dramaturgia contemporánea constituye además de un homenaje, la oportunidad de analizar de conjunto la creación autoral de una figura de trascendente significado. (Roberto Gacio Suárez)

¹ Ferrer, Rolando, *Teatro*, Colección Repertorio Teatral. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980

² Leal, Rine. *Breve historia del teatro cubano*. Colección Panorama, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1980.

³ Carrió Raquel. "Tres autores de transición"; en *Tablas* No. 2, 1982 p. 23.

vía telex

CAMAGÜEY.- Causa número..., uno de los últimos estrenos del Conjunto Dramático de Camagüey, es una demostración de que con pocos recursos pero con imaginación y talento también se pueden conseguir resultados en el teatro.

Lourdes Gómez, autora y directora de esta puesta en escena, ingresó en el teatro profesional en 1967; tuvo desempeños actorales de importancia en Las Yaguas, Contigo pan y cebolla, El derrumbe y El médico improvisado, con esta última obtuvo premio de actuación por la mulata Tomasa en el Festival de Teatro Cubano Camagüey 83.

Paralelamente realizó el análisis teórico (dramaturgia) de algunas puestas en escena del Conjunto y posterior a ello comenzó a escribir sus propias piezas. En 1981 estrenó su primera obra, el monólogo Generosa. Al año siguiente comenzó un estudio, apoyada por la Fiscalía de Camagüey, cuyo fruto es Causa número...

La obra reproduce la actividad de un tribunal que juzga a Rosa, una mujer de vida

desordenada que se refleja en la educación de sus hijos, al punto de que éstos llegan a convertirse prácticamente en delincuentes juveniles. La pieza apela al recurso de la retrospectiva para informar a los espectadores de los hechos acaecidos en la vida de esta mujer y que de alguna manera condicionan su conducta posterior.

El veredicto lo ofrece el jurado pero la estructura de la pieza da pie a que también el público que asiste a la representación emita su opinión. Así, la obra desborda el marco mismo de la escena e involucra a los espectadores en su dinámica.

En este primer trabajo de dirección podrán señalársele a Lourdes Gómez algunas manchas que empañan su creación. Sobre todo por los desequilibrios que se observan en la conducción de los actores (algunos verdaderamente sobreactuados y que rompen la unidad del espectáculo) pero en general las interpretaciones son aceptables y se consigue un trazado veraz de personajes, buenos movimientos y

agrupaciones escénicas de calidad. Dos equipos interpretan la obra: uno formado por los actores más experimentados y otro por los más bisonños. Bien por ambos, con la virtudes e insuficiencias de cada quien.

Quizás el lado débil de la representación estribe en el texto. Desde el principio todo hace indicar la culpabilidad de Rosa (aunque existe una buena dosis de ignorancia que no se reconoce en la obra) y precisamente esta construcción sin contradicciones convierte en lineal al personaje y el público no tiene que pensar mucho para sacar conclusiones. Los actores, por otro lado, deben insistir en mecanismos que contribuyan a acercarlos a los espectadores y consigan que éstos participen activamente, vital en una obra que se apoya en el auditorio. Precisamente uno de los aspectos que el periodista considera de más importancia es el descubrimiento de un público no habitual a las representaciones teatrales que colmó la sala Tasende a pesar de otros espectáculos artísticos de calidad presentados esa noche. El Conjunto Dramático de Camagüey debería continuar cultivando a ese público (se realizó un trabajo de promoción a nivel de zonas de los Comités de Defensa de la Revolución que rindió buen fruto) el cual parece estar deseoso de ver presentados en la escena los

problemas que afectan a la comunidad.

La agrupación teatral camagüeyana parece haber conseguido un objetivo importante con Causa número... Aplaudimos su puesta en escena, la que ha sido ya representada en algunos municipios de aquí y en la provincia de Villa Clara, donde fue programada en once localidades.

El público y los interesados en el teatro nos preguntamos si el Conjunto Dramático de Camagüey, a partir de esta experiencia, retome el camino de la labor de extensión y postergue —al menos un tiempo— los grandes espectáculos montados preferentemente para el inmenso escenario del Teatro Principal y que han entorpecido en alguna medida el contacto directo de la agrupación con los espectadores del resto de la provincia, depositarios no sólo potenciales de su labor artística.

Manuel Villabella

● ● ● ● ● ● ● ●

NUEVA GERONA.— Después de prolongado silencio Pinos Nuevos ha revelado su presencia con el estreno de El grito en el cielo, en su escenario de trabajo, la Isla de la Juventud. La pieza, escrita por Agustín López y llevada a la escena bajo la dirección de José González, aborda el tema del embarazo

precoz pero desde la óptica de la responsabilidad de algunas madres, cuyas actitudes convierten innecesariamente el hecho en una tragedia. Existe el interés manifiesto del joven dramaturgo de tipificar en el personaje de la madre la suma de todas las concepciones retrógradas frente a un suceso de esa naturaleza y demostrar cómo los principios de la moral heredada, aplicados en su sentido extremo, pueden hacer peligrar la vida y el futuro de las hijas en esa situación.

El asunto había sido abordado antes con eficacia por Los novios, de Roberto Orihuela, pero un tema siempre es nuevo si se descubren aspectos novedosos, si se logra aportar en su tratamiento factores originales tanto para el análisis del problema planteado como en su recreación artística.

Lamentablemente no ocurrió así con El grito en el cielo. Agustín López —ésta es su primera obra de envergadura— no alcanzó los niveles de profundidad artística requeridos para que su pieza nos aporte una visión peculiar del tema, ni la calidad literaria que diferencia a un texto común de otro elaborado artísticamente. La historia que dramatiza parte de la consabida alarma que suscita en los padres saber que la "niña" —ya estudiante de preuniversitario— ha quedado embarazada, y por

ende, mantiene relaciones íntimas con el novio. Se refleja a renglón seguido los efectos nocivos que causan sobre la joven pareja en detrimento de su relación y finaliza con el desajuste emocional y social que todo ese proceso provoca en la muchacha. El elemento acentuado en la obra es la conducta histérica de la madre. Se nutre a este personaje de una cantidad tan elevada de características arcaicas, rozando con el oscurantismo y la insensibilidad, que resulta atípica y poco creíble, fuera de contexto. Se viola con ello los principios de la veracidad artística y aun cuando el tono farsesco de la representación aligera el problema, no lo soluciona.

Asimismo, se evidencia incoherencia genérica en la concepción dramática de El grito en el cielo. De esta forma, la primera parte de la obra ofrece diálogos dinámicos, sentido del humor en el tratamiento de las situaciones y un lenguaje de mayor colorido, propio de la comedia; mientras en la segunda mitad ese tono comienza a desvirtuarse hasta llegar a la utilización de recursos melodramáticos.

La puesta en escena, sin embargo, ha sido un éxito de público; primero porque temas como éste despiertan gran interés, y porque la concepción escénica comunicó agilidad y

dinamismo al texto. La intención parabólica, a través de la escenografía y el vestuario, aportó riqueza visual al espectáculo y contribuyó a destacar el superobjetivo de la obra.

La idea de Carlos Veguilla de expresar mediante los elementos plásticos de la puesta un enfoque crítico de lo que narra la pieza fue valiosísima y que el mismo se trabajara partiendo de un elemento religioso, como es la representación pictórica de la cena de los apóstoles, realizada por Leonardo Da Vinci, resultó otro tanto. Expresión de una buena muestra de coherencia entre los recursos expresivos más externos de la puesta y el sentido esencial de lo que se quería transmitir fue la connotación dada al suceso que crea los conflictos correspondiente a los rezagos de la moral religiosa impuesta por el colonizador, desde su llegada.

La funcionalidad es otra gran virtud de la escenografía de Veguilla, ella propicia la agilidad de los actores, los cuales logran incorporar todos los cambios escénicos como parte del propio lenguaje de la puesta.

No se puede hablar de un resultado homogéneo en cuanto al nivel de actuación, aunque tampoco de desniveles notables. Mayor seguridad y dominio de sus personajes mostraron Lucía Chión, Vivian Acosta y Enma Robaina. La

primera caracterizó con acierto tres personajes, mientras Vivian alcanzó buenos momentos a la hora de caricaturizar a la madre obsesiva. En tanto, Enma tuvo el trabajo más acabado, de mayor limpieza en matices al interpretar la atribulada joven, motivo del conflicto esencial. El resto del elenco -Israel Martínez, Jorge Luis Trepo y Jesús Trepo- tuvieron aciertos parciales, sobre todo en los movimientos, a la hora de transmitir los valores plásticos del cuadro bíblico representado, lo cual no ocurrió a la hora de transmitir sus personajes. Cuando se termina de ver este nuevo espectáculo, a pesar de las deficiencias con que se tropieza, se percibe haber estado ante un trabajo colectivo que ha tenido todo el tiempo en su mirilla a los jóvenes. Los desaciertos no opacan la intención renovadora en el lenguaje escénico y el interés del texto de fustigar los absurdos que crean conflicto a la joven generación y tanto a ella, como a sus padres, invita a reflexionar sobre el asunto.

En la entusiasta reacción del público -mayoritariamente juvenil- tal aseveración está confirmada. Los jóvenes se ven reflejados o al menos se comunican con El grito en el cielo y es que en el escenario se intenta vivificar la mirada propia de quienes, fruto de su tiempo, exigen enfrentar sus problemas sin ambigüedades.

A este grito le falta taller para que su alcance sea más contundente pero tiene ganado el derecho a figurar en el teatro de los jóvenes para los jóvenes que poco a poco florece en el país.

Soledad Cruz



CIEGO DE AVILA.— El Conjunto Dramático de Ciego de Avila presentó en el Festival de Teatro de La Habana 1984 la propuesta de provincias que, a mi juicio, mayor interés despertó entre la crítica y los especialistas. El título de los avileños mostraba a Lázaro Rodríguez, su autor, en una etapa de asimilación escénica y capacidad creadora. Los hijos se convertía a su vez en momento climático de la línea artística del colectivo y punto de partida para nuevos trabajos.

Luego, de regreso a la sede, el conjunto inició los ensayos de un texto de autor desconocido en el movimiento teatral. Para ganar un puesto bajo el sol, de Angeles de la Guardia, joven graduada de Dramaturgia del Instituto Superior de Arte y ubicada como asesora en el grupo, era una propuesta que se insertaba orgánicamente en el repertorio, más aún al responder a una continuidad respecto a Los hijos. Continuidad no sólo de los aspectos temáticos, sino también formales, en la

medida en que la autora abordó el texto con dominio del diálogo, un lenguaje cuidadoso, elaborado especialmente con sentido escénico y, a partir de un juego teatral apoyado en una representación dentro de otra, se enfrenta a la problemática juvenil vista desde la perspectiva de su propia generación.

Lázaro Rodríguez es un autor que parte de un primitivismo escénico, de su intrínseco sentido popular hacia una elaboración académica, consecuencia de una labor autodidacta. Angeles de la Guardia, todo lo contrario: ella va de la formación académica hacia búsquedas de comunicación con un público específico, esencialmente juvenil. Y este sentido inverso es tal vez lo que los complementa y los une en el trabajo. El primero fundador del grupo, la segunda cumpliendo su servicio social allí.

La obra de Lázaro está apoyada en el conflicto de los hijos que tienen que regresar a su hogar campesino después de haberse calificado como técnicos en la ciudad; la obra de Angeles se enmarca en la problemática del servicio social de aquellos estudiantes de la ciudad que vacilan ante la necesidad de profesionales en zonas del interior del país.

La autora no precisa rigurosas investigaciones, enmarca la

acción en su realidad inmediata y el texto deviene como un diálogo abierto entre quienes finalizan sus estudios universitarios. Es cierto que la juventud cubana siempre ha respondido a los llamados de la Revolución pero la toma de conciencia del estudiante respecto con el servicio social es aún un proceso evolutivo que responde a una realidad compleja, por lo que Angeles asume esta realidad objetivamente, sin alardes sociológicos, y la elabora a partir de su funcionabilidad escénica.

Sin dudas Para ganar un puesto bajo el sol, tesis de grado de la dramaturgia, es un proyecto que apunta hacia una obra mayor. Angeles expone los conflictos sin un desarrollo orgánico, a base de muestras que fraccionan la acción sin un avance consecutivo. Si la perspectiva de los conflictos en Los hijos era más amplia, en un limitado marco provinciano, Para ganar un puesto bajo el sol rompe con el provincianismo pero reduce las perspectivas.

Los dos títulos fueron conducidos por Jorge Estenez, joven director avileño en formación. La puesta en escena estaba encaminada, en ambos casos hacia un trabajo colectivo que incluía hasta la concepción escenográfica. En Los hijos, a través de cujes, taburetes, maderas sin curtir se recreaba el ambiente campesino, elaborado artísticamente y transformable por los propios actores-

personajes. En Para ganar un puesto bajo el sol, el diseño se apoya en figuras geométricas -cubos- a partir de los cuales se construye una realidad en un marco citadino y son los propios jóvenes, con sus nuevas conquistas, los encargados de transformarla.

Angeles apela a una acentuación poética que el montaje no logra transcribir eficazmente a la escena. Por lo que el trazado de la puesta aqueja un lenguaje, por momentos ecléctico, que dificulta en cierto sentido una mejor comunicación con los espectadores.

No obstante, Para ganar un puesto bajo el sol es un estreno importante que se suma orgánicamente al repertorio del Dramático y a su vez ha representado la oportunidad de dar a conocer un nuevo talento en formación de nuestra dramaturgia. Pero el trabajo aquí no se detiene, Angeles continúa escribiendo y Lázaro recién finaliza un título. Una primera lectura realizada por el autor y me arriesgo a definir el texto como la mejor propuesta escénica del internacionalismo proletario de los cubanos en Angola, desde un marco campesino.

Los cambios artísticos que se perfilan en el conjunto avileño no son arbitrarios. El Taller de Teatro Nuevo celebrado en la provincia en noviembre de 1982 constituyó una experiencia revitalizadora

para el grupo, vinculado en su mayoría al evento. La búsqueda de imágenes escénicas, la confrontación con directores de larga trayectoria teatral a través de diferentes métodos de trabajo, amplió la perspectiva del colectivo.

Conscientes de la nueva línea artística asumida, en la búsqueda de lenguajes expresivos que renueven la escena, los miembros del

Conjunto Dramático de Ciego de Avila proyectan construir una carpa movible y abrir su radio de acción a lugares alejados de la ciudad, para llevar el teatro hasta sus recónditos destinatarios.

Al parecer, andan ellos con paso firme buscando su puesto definitivo en el movimiento teatral cubano.

Armando Correa



LEA EN TABLAS 1/1985:

DOS ACERCAMIENTOS A LA OBRA DE FEDERICO VILLOCH / Por Eduardo Robreño y Antón Arrufat

CODIGOS PARA UN LENGUAJE / Aproximación al estudio de un nuevo lenguaje teatral

TEATRO Y CULTURA POPULAR / Una entrevista con el destacado investigador del folklore cubano Argeliers León

POR EL CAMINO DE LA OPERA-SON / Consideraciones críticas acerca de las últimas manifestaciones de esta nueva variante del teatro musical en Cuba



EN TABLILLA EN TABLILLA EN TABL EN TABLILLA EN TABLILLA EN TAB EN TABLILLA EN TABLILLA EN TABL

• El Congreso de la Asociación Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes (ASSITEJ) tuvo lugar en Moscú en septiembre pasado. La destacada teatrista germanodemocrática Ilse Rodenberg fue reelegida como Presidenta de la organización y Cuba, en la persona de Eddy Socorro, ocupa nuevamente una de las Vicepresidencias de su Comité Ejecutivo. La delegación cubana a este evento estuvo integrada además por Ricardo Garal y José González.

• Danza Nacional de Cuba festejó su XXV Aniversario con una temporada especial, pródiga en estrenos de coreógrafos consagrados y de otros noveles, y que tuvo como sede central el Teatro Principal de Camagüey. Con tal motivo viajó a nuestro país la prestigiosa compañía de danza contemporánea Ballet Nacional de México, la cual realizó presentaciones en la capital, Camagüey, Moa, Holguín y Santiago de Cuba. Asimismo el coreógrafo polaco Conrad Drzewiesky montó para el colectivo danzario cubano sus obras Canción eterna y Cuatro tangos.

• La Segunda Jornada de Teatro para Niños y Jóvenes de Ciudad de La Habana se celebró en octubre como parte de las actividades organizadas en esta provincia para festejar el Día de la Cultura Cubana. Esta vez la jornada contó con la participación de los grupos Anaquillé, Ismaelillo, Guiñol Plaza, Teatro para Niños y Jóvenes de Marianao y El Galpón de 10 de Octubre. Todos presentaron obras de su repertorio más reciente, las cuales fueron evaluadas por un jurado integrado por Eugenio Hernández Espinosa, Francisco Garzón Céspedes y Juan Carlos Martínez.

• La capital tiene una nueva sede teatral desde que en septiembre abrió sus puertas el Salón Ensayo, ubicado en la Casa de la Comedia, en la histórica Habana Vieja. Este nuevo proyecto abarcará, en un principio, cuatro líneas de trabajo: la de ser sala para montajes y/o experimentación teatral; la de servir para la superación del movimiento teatral; contribuir a la extensión de la cultura con programaciones múltiples de difusión teatral; y la de promocionar programas que integren diferentes ramas del arte. Este empeño ha sido asumido conjuntamente por el grupo Anaquillé, que dirige Yulky Cary, y la esfera de Teatro del De-

partamento de Arte del Sectorial de Cultura de Ciudad de La Habana. Su director artístico es Francisco Garzón Céspedes.

• Un Encuentro Nacional de Dramaturgos, auspiciado por la filial de la UNEAC en Camagüey y el Sectorial de Cultura de esa provincia, reunió en octubre a un numeroso grupo de escritores cubanos de teatro. Un total de catorce obras fueron leídas y discutidas entre los asistentes: autores, críticos, investigadores, profesores y estudiantes de Teatología y directores artísticos. Uno de los principales atributos de la iniciativa camagüeyana fue el posibilitar el trabajo conjunto de dramaturgos de reconocido oficio (Eugenio Hernández Espinosa, Ignacio Gutiérrez, José R. Brene, Maité Vera, Freddy Ártiles, Fuleda León, entre otros) con algunos de los más jóvenes escritores cubanos (Francisco Fonseca, Carmen Duarte, Esther Suárez, Rafael González, entre otros). Según han anunciado los organizadores del Encuentro, este tendrá lugar cada dos años, alternando con el Festival de Teatro Cubano que allí también se realiza bienalmente.

• La compañía teatral El Globo, de la Argentina, debutó en Cuba el pasado verano con la presentación de la puesta en escena de El gran deschave. El colectivo rioplatense tuvo cálida acogida de público y crítica donde quiera que se presentó, tanto en la capital como en el interior del país.

• La Opera Nacional de Cuba representó a nuestro país en el tradicional Festival Cervantino, en México. La compañía lírica llevó a ese país una nueva versión de la zarzuela cubana Cecilia Valdés. Según han reportado las agencias cablegráficas las presentaciones de la Opera Nacional han sido seguidas con mucho interés por la prensa especializada y por el público. También el Ballet de Camagüey hizo presentaciones allí como parte del Festival.

• Nuevamente los mismos cubanos Olga Flora y Ramón fueron reclamados desde México para hacer presentaciones en el hermano país. La gira se extendió a tres meses, y además de sus habituales recitales ofrecieron conferencias y clases prácticas de su especialidad en diferentes instituciones culturales.

● El grupo teatral Extramuros, de la provincia La Habana, celebró su quinto aniversario en el mes de noviembre con una muestra de su repertorio que incluyó **Una plancha fotográfica**, **Los herederos**, **El médico a palos**, **Los novios** y la inauguración de su Taller Experimental con el montaje de **Tres mujeres alrededor de una mesa**, escrita y dirigida por Pepe Santos a partir de una selección de escenas de obras cubanas. El colectivo artístico analizó, además, los resultados de su trabajo y las condiciones necesarias para un teatro itinerante en un Coloquio interno y clausuró la semana con la entrega del premio del concurso de dramaturgia auspiciado por Extramuros a **Cuando el río suena**, de Luis Agüero.

● La revista **Conjunto**, que edita la Casa de las Américas, ha cumplido veinte años de fructífera y exitosa labor de difusión del teatro latinoamericano. Tablas se suma a la conmemoración deseándole una vida larga y fecunda a una de las publicaciones de mayor prestigio en América Latina.

● Con la puesta en escena de **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, de Federico García Lorca, el grupo Rita Montaner se presentó en la semana de la cultura de Caibarién, efectuada a fines de diciembre. También en ese mes viajó a Guantánamo el colectivo Guiñol Cienfuegos para ofrecer en escuelas, casas de cultura y otras instalaciones de diferentes municipios de esa provincia su montaje de **El cangrejo volador y los tres pichones**, basado en dos cuentos homónimos del narrador Onelio Jorge Cardoso. En noviembre el grupo Teatro Dramático de Las Tunas realizó una gira por diferentes escenarios de Holguín con un programa que incluía las puestas en escena **Un novio para Dora**, **Erase una vez un rey** y **Déjame que te cuente**.

● En lo que puede catalogarse como uno de los sucesos teatrales de 1984 un colectivo de actores argentinos se presentó en La Habana, a fines de año, con la obra **Papi**, de Carlos Gorostiza. Seis funciones —todas a teatro lleno— ofrecieron en el Mella los actores Luis Brandoni, Marta Bianchi, Julio Grazia y Darío Grandinetti, bajo la dirección artística de David Stive. La crítica cubana reflejó profusamente el éxito del colectivo rioplatense. "Papi es —dijo el periódico *Trabajadores*— una muestra acertadísima del mejor teatro argentino contemporáneo. Su lección artística y humana es como para no perderse".

● Del cuatro al nueve de diciembre tuvo lugar en Santiago de Cuba una Jornada de las Artes Escénicas en la que participaron grupos teatrales y

danzarios de las provincias orientales, entre otros: los cabildos teatrales de Santiago y Guantánamo, el Conjunto Folklórico de Oriente, el Guiñol Santiago y el Teatro Experimental Juvenil. También estuvo presente en la jornada un grupo de creadores del Taller Internacional de Música Electroacústica, quienes pusieron a consideración del público un espectáculo de Multimedia que integra música, danza y actuación, bajo la dirección general de Juan Blanco. Además se efectuaron varias actividades colaterales como conferencias, exposiciones y la lectura de una pieza inédita de Alejo Carpentier, entre otras.

● Por Resolución de su Buró Nacional la Unión de Jóvenes Comunistas de Cuba decidió estimular a los jóvenes más destacados del sector cultural en 1984 "por su contribución a divulgar los avances revolucionarios y en tanto muestras del desarrollo del arte y la literatura en la Revolución". Entre los nuevos valores distinguidos figuró un numeroso grupo de las artes escénicas: los actores Carlos Cruz, Alberto Pujols, Beatriz Valdés e Isabel Santos; los bailarines Lidice del Río y Pedro Martín; el escenógrafo Tony Díaz; el diseñador de luces Pedro Ramírez; el dramaturgo Rafael González y el director artístico Jorge Estenoz. El Ballet de Camagüey se hizo acreedor de la **Bandera de Colectivo Destacado del año**. Tablas los felicita a todos.

● El premio de teatro "José Antonio Ramos", que otorga la UNEAC en su concurso anual de literatura, correspondió en 1984 al novel escritor Abilio Estévez por su obra **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**. El jurado, integrado por Rine Leal, Ignacio Gutiérrez y Humberto Arenal, decidió además otorgar una mención al conocido autor Abraham Rodríguez.

● En saludo al VI Aniversario del nuevo Teatro Musical de La Habana, tuvo lugar en su Salón Alhambra un concierto especial de música electroacústica, bajo la dirección general y artística de Edesio Alejandro. Con la presencia de Alicia Alonso, nuestra primera ballerina, se realizó la segunda audición en Cuba de una obra inspirada en su arte y basada en el poema *Homenaje*, de Joaquín Baquero y que da nombre a esta composición de Alejandro. Entre las más aplaudidas ofertas del programa figuró Pirandelliana, una obra que integra a la música de Edesio y Juan Piñera una selección de textos de la pieza teatral del dramaturgo italiano. Esta noche se improvisa la comedia, con la actuación de Francisco García y Berta Martínez, ésta última responsabilizada también con la puesta en escena.

EL CARTEL DE TEATRO

Rolando de Oraá

(Ciudad de La Habana), 1933. Autor del cartel que reproducimos en la contraportada. Diseñador e ilustrador. Cursó estudios en la Academia San Alejandro, en las escuelas de Artes y Oficios y en la Profesional de Publicidad y en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Polonia. Ha expuesto colectivamente en la URSS, Inglaterra, Checoslovaquia, Argelia, Japón, Bulgaria, Francia, Polonia, Holanda, Bélgica, Canadá, Italia, España, Perú, México, Estados Unidos y Cuba, entre otros países. Ha participado en varias oportunidades como jurado en concursos de artes plásticas y diseño y ha impartido conferencias y escrito artículos especializados acerca del diseño. Fue profesor de la Escuela Nacional de Arte y de la Escuela de Diseño. Ha obtenido varios premios en concursos nacionales. Recibió la distinción Raúl Gómez García. Actualmente trabaja como director artístico de la revista Revolución y Cultura.

Adelayda Raymat

(Ciudad de La Habana). Debuta a los catorce años en el cabaret Tropicana y durante algunos años despliega actividades como modelo, bailarina y cantante, y realiza presentaciones en la televisión como miembro de un cuarteto de comediantes musicales. Hace su debut en el cine con el papel protagónico de **Las aventuras de Juan Quin Quin**, con la cual asiste al Festival de Cine de Moscú en 1968. Posteriormente interviene en el filme **El bautizo**. Integra el elenco del Teatro Musical de La Habana hasta su disolución en 1972, participando en las puestas en escena de **Vida y muerte Severina**, **Lo Musical** y **La pérgola de las flores**, entre otras. Entre 1972 y 1978 forma parte del grupo Teatro Político Bertolt Brecht, para el que trabaja en **Brigada 2506**, **Ha muerto una mujer** y **Los amaneceres son aquí apacibles**, entre otras obras. Con la creación del nuevo Teatro Musical de La Habana en 1978 pasa a integrar sus filas en calidad de comediante musical y aquí se destaca en papeles principales de puestas en escena como **Decamerón**, **Mi bella dama** y **La verdadera historia de Pedro Navaja**, entre muchas otras. En la actualidad comparte estas labores con actuaciones en el cabaret Caribe del hotel Habana Libre.





AGRUPACION DE TEATROS DE LA DIRECCION PROVINCIAL DE
CULTURA DEL PODER POPULAR DE CIUDAD HABANA |

TEATRO POLITICO BERTOLT BRECHT



DON JUAN