

tablas



40 cts
4/87

- Acercamiento crítico a la fiesta teatral
- Memoria y voces del XXII Congreso
- Confesiones de Denise Stoklos

XXII CONGRESO
DEL INSTITUTO
INTERNACIONAL
DEL TEATRO

FESTIVAL
DE TEATRO
DE LA HABANA
1987



El Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros de la República de Cuba, Fidel Castro Ruz impone la Orden Félix Varela de primer grado al dramaturgo nigeriano Wole Soyinka, Premio Nóbel de Literatura



tablas

XXII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO / EL DESARROLLO, DERECHO A LA VIDA / Graziella Pogolotti / NEGAR LA CULTURA ES EMPOBRECER EL MUNDO / Ghassan Maleh / NO EXISTE IDENTIDAD SIN LUCHA / Miguel Acosta Saignes / IDENTIDAD CULTURAL: AQUI Y AHORA / Rosa Ileana Boudet / DECLARACION FINAL / OCHO TESIS DEL TEATRO ARTISTICO / Ralf Langbacka / III ENCUENTRO DE TEATRISTAS DE LA AMERICA LATINA Y EL CARIBE / DISEÑOS DE LA ESCENA SOVIETICA / Ricardo Reymena / FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA 1987 / DIALOGO SOBRE AFIRMACIONES Y DESENCUENTROS / EL ACTOR, LA MASCARA Y EL TIEMPO / Eberto García Abreu / LIBRETO No. 16: LA GRAN TEMPORADA / Ricardo Muñoz / OMAR VALDES: UNO DE ESOS SERES "HORRENDOS" / Mónica Alfonso Esperón / VICTORIA DEL DUENDE / Amado del Pino / COLON Y MATIAS: EL RETO DE LA AVENTURA / Osvaldo Cano / IR A TI: CONFESIONES DE UNA ACTRIZ / Denise Stoklos / DE LATINOAMERICA VARIEDAD Y DESBALANCE / Vivian Martínez Tabares / TABLAS EN FESTIVAL / PLAZA VIEJA: UNA EXPERIENCIA DE LA IMAGINACION / Miguel Barnet / SUEÑO DE UN SUEÑO / Raquel Mayedo García / INDICE 1987.

Teatro e identidad cultural

En una edición dedicada parcialmente al XXII Congreso del ITI, *Tablas* reproduce las contribuciones de Ghassan Maleh, Miguel Acosta Saignes, Graziella Pogolotti y Rosa Ileana Boudet al tema El teatro por la identidad cultural y el desarrollo.

Diálogo sobre afirmaciones y desencuentros

Un pequeño grupo de artistas y críticos teatrales debate acerca de los resultados artísticos del Festival de Teatro de La Habana 1987 y sus rasgos más significativos.

El negrito regresa a la escena

El joven dramaturgo Ricardo Muñoz debuta con *La gran temporada*, un texto que recrea la imagen del negrito, un personaje fundamental de nuestro teatro vernáculo.

Theatre and Cultural Identity

An issue partially devoted to the XXII Congress of the ITI reproduces the contributions of Ghassan Maleh, Miguel Acosta Saignes, Graziella Pogolotti and Rosa Ileana Boudet on the theme "Theatre for Cultural Identity and Development".

Dialog on statements and divergences

A small group of artists and critics discusses the artistic results of the Havana Theatre Festival 1987 and its most significant features.

See *precis* of both events in p. 80.

The "negrito" comes back to the stage

Young dramatist Ricardo Muñoz debuts with *La gran temporada* (*The Big Season*) a play recreating the theatrical image of the "negrito", a fundamental character of our "teatro vernáculo".

Revista *Tablas* No. 4 octubre-diciembre de 1987. Directora: Vivian Martínez Tabares. Editor: Amado del Pino. Diseño: Orlando Silvera. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111 entre 1ra. y 3ra., Miramar, Playa. Teléfono 29-3351. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: Teatristas cubanos en el Festival, fotomontaje de O. Silvera sobre fotos de Marquetti y Falcón. Contraportada: Omar Valdés, actor del Teatro Irrumpe, foto Marquetti. Reverso de contraportada: 25 años de *Santa Camila de la Habana Vieja*, collage de O. Silvera.

Entre el 23 de mayo y el 7 de junio La Habana se convirtió en la capital del teatro del mundo al ser la sede de tres importantes eventos: el XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro, el III Encuentro de Teatristas de América Latina y el Caribe y la cuarta edición del Festival de Teatro de La Habana. El Congreso del ITI, reunido en torno al tema "El teatro por la identidad cultural y el desarrollo", tenía lugar por primera vez en nuestro continente en los casi cuarenta años de vida de la organización, y contó con la presencia de 390 delegados y observadores de 62 países.

La apertura oficial se celebró en la tarde del 31 de mayo en el Museo de la Ciudad con la entrega de la Insignia Dorada de Huésped Ilustre al dramaturgo, novelista y poeta nigeriano Wole Soyinka, Premio Nóbel de Literatura 1986 y presidente del ITI. A las nueve en punto de la noche, con el tradicional cañonazo, se desataron la música y el baile en un singular Sábado de la rumba que tuvo como escenario la Plaza de la Catedral. El espectáculo del Conjunto Folklórico Nacional, de eficaz comunicación, fue revelador de un fenómeno artístico interdisciplinario, al recorrer expresiones de las raíces hispánicas y africanas que conforman nuestro mestizaje cultural, y culminó con un carnaval



EL DESARROLLO, DERECHO A LA V



en el que se fundieron artistas y público, en medio de una explosión de fuegos artificiales.

Pocas horas después, en acto solemne, el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros de la República de Cuba, impuso a Wole Soyinka la Orden Félix Varela de Primer Grado, la más alta condecoración que otorga nuestro país a las personalidades del arte y la cultura. Al recibir el reconocimiento, Soyinka expresó emocionado que este era un símbolo de la amistad entre su pueblo y el pueblo cubano y un honor cultural. "No acepto esta orden en nombre propio sino en el de África en general y en el de Nigeria particularmente".

Las reuniones de la asamblea general y los comités permanentes sesionaron en el Palacio de las Convenciones de La Habana. En la asamblea general dedicada al tema del Congreso fueron leídas y sometidas a análisis ponencias de Graziella Pogolotti (Cuba), Miguel Acosta Saignes (Venezuela), Ghassan Maleh (Siria), —incluidas en esta edición—, Antonio Gala (España), Lee Tae Ju (Corea), Reoti S. Sharma (India), Samuel Rovinsky (Costa Rica) y Rogerio Paulo (Portugal), contribuciones que se inscriben como prólogo al Decenio Mundial del Desarrollo Cultural, auspiciado por la UNESCO.

EL DESARROLLO, DERECHO A LA VIDA

GRAZIELLA POGOLOTTI

Foto: BERUVIDES

Nosotros, los que pertenecemos a un mundo llamado tercero, hemos crecido a través de violentos procesos de desarraigo. El coloniaje en nuestra América tronchó el desarrollo normal de las culturas indígenas. En Cuba, como en otros países los primitivos habitantes fueron exterminados. Incontables africanos fueron arrancados de su tierra originaria, transportados como mercancía encadenada, para ser convertidos en esclavos. Otras formas de violencia, la miseria, el hambre y la persecución política, otras formas de servidumbre trajeron a chinos, hindúes, japoneses y, también, a los blancos pobres de Europa.

La identidad es, para nosotros, eje de un conflicto histórico entre las fuerzas que destruyen vida y cultura y las que rescatan la cultura y se enfrentan a la muerte.

Esa lucha no ha cesado. La pérdida de identidad está presente en las masas rurales que constituyen crecientes sectores marginales en las superpobladas ciudades de América Latina, en los emigrantes que se constituyen en minorías discriminadas, víctimas de nuevos choques culturales. Está presente en la influencia de las transnacionales que introducen, en la vida cotidiana de nuestros pueblos, subproductos culturales, portadores de falsas imágenes, a contrapelo de nuestras más auténticas tradiciones históricas y de nuestros mejores valores artísticos.

A pesar de estos factores de desintegración, la creación artística ha ido forjando

la imagen de la historia y de la vida de nuestros pueblos. Estas imágenes son múltiples, como diversos han sido los componentes y los procesos culturales que les dieron origen. Esta variedad no está llamada a desaparecer, porque la imagen de la identidad no se constituye solamente a partir de la reivindicación de una herencia.

Hoy como ayer, sigue creciendo en medio de la lucha, que aún no ha terminado, por la conquista de la plena soberanía, en el trabajo esforzado por vencer las secuelas del atraso y del subdesarrollo, en las fiestas y celebraciones, animadas por la alegría y el amor a la vida.

En esta diversidad subyace, sin embargo, un factor de unidad, derivado de los rasgos esenciales de una historia común, que ha contribuido a caracterizar nuestros procesos culturales. Es por ello que existen nexos estrechos entre las demandas de un nuevo orden económico internacional, las de un nuevo orden de la información y las de una cultura que se reafirma en la cristalización de su identidad, inseparable, hoy día, de la lucha por el desarrollo. Es por ello que sería justo hablar también de la exigencia de un nuevo orden internacional de la cultura, en el que tuvieran rango y cabida, derecho a existir, nuestros propios modelos.

Este reclamo no corresponde a criterios estrechamente aislacionistas. Nuestras culturas se han nutrido de influencias venidas de todas partes. Esta es una de



las razones de su multiplicidad y riqueza. Es justo decir también, que han contribuido a nutrir el resto del mundo. De lo que se trata es de no convertir los productos terminados en paradigmas de una escala de valores, con independencia de los procesos y de las profundas necesidades a que responden. De lo que se trata es de favorecer la implementación de políticas culturales que propicien la consolidación de culturas nacionales de raíz popular y que contribuyan a su difusión.

Afirmación de la identidad nacional no significa aislamiento. Tradición y modernidad tampoco son términos antagónicos. Hay una tradición que vive en formas de comportamiento, en el modo de asumir la muerte y la vida, en la fiesta y en el sentido del humor, en el modo de comunicarse entre los hombres, en la música y en el baile. También, la conciencia de la propia historia se constituye en tradición viva. Es tradición viva, porque se inscribe en una dinámica en que el presente, cargado siempre de nuevos conflictos y contextos, establece la perspectiva, establece jerarquías y vigencias, descarta lo contingente para preservar, según la demanda de la hora, lo esencial.

Válidas para el conjunto de manifestaciones artísticas de nuestros países, estas consideraciones lo son, en particular, para el teatro. Este hecho, único e irrepetible, se produce en el espacio del encuentro

entre los creadores y su público. Por ello, desde sus más antiguos orígenes está instalado en el centro de la vida de la comunidad. Su existencia misma depende de la presencia de ambos factores, artista y público, en un diálogo implícito o explícito, a través del cual se verifica un reconocimiento y, por ende, una afirmación de identidad. Cada contexto cultural determina el peso que corresponde, en este fenómeno de comunicación escénica a la danza y la música.

La política cultural cubana ha favorecido el desarrollo de un amplio movimiento teatral, animado históricamente por la continuidad en las búsquedas de reafirmación de la propia identidad. Ha establecido las garantías laborales necesarias para la profesionalización de los trabajadores del teatro. Ha impulsado la formación de grupos de aficionados a las distintas manifestaciones de las artes escénicas. Ha estimulado el estudio y la revitalización de expresiones culturales por mucho tiempo marginadas. Ha propiciado el intercambio de especialistas y de colectivos artísticos con otros países y, en particular, con los de América Latina y el Caribe.

Ha mantenido una línea de consecuente respeto a la libertad de creación artística, todo lo cual ha estimulado la aparición de las más variadas tendencias.

La memoria de nuestro presente está permeada por lo que podría denominarse una cultura de la resistencia. Subsistió en los festejos de los esclavos, como rescate de una herencia que parecía perdida y como forma de unidad. Estuvo en los relacioneros de Santiago, en los espectáculos del carnaval, compuestos en los barrios populares. Produjo los tipos populares y la forma de comunicación característica del teatro vernáculo. Se expresó en el lenguaje cifrado de las primeras manifestaciones anticolonialistas. Inspiró el pensamiento teatral de José Martí.

Cada época, cada circunstancia, cada público generaron respuestas diferentes. Cuando pareció que el teatro iba a morir, víctima de la pujante invasión de las salas cinematográficas y de la posterior introducción de la televisión, siguió subsistiendo en las breves escenas, representadas de manera precaria por miséri-

mos circos ambulantes. Y subsistió el carnaval, como gran fiesta de participación.

Siguiendo un camino similar al de otros países de América Latina, en la década del treinta los artistas comenzaron a organizarse, a fin de dar nueva vida a la escena cubana. Con esfuerzo propio, con el apoyo de unos pocos amigos y colaboradores, emprendieron a la vez, un empeño de modernización y el estímulo al desarrollo de una dramaturgia nacional. Nuevas perspectivas se habían abierto también en lo que concierne a la danza. Las investigaciones en torno a la etnología y a la música preparaban el terreno para una más plena comprensión de nuestro proceso cultural.

La voluntad de hacer, de rescatar un oficio, de reconquistar sectores de público, se sobreponía entonces a las posibilidades reales de llevar adelante la empresa. Nada garantizaba la permanencia o, siquiera, la estabilidad. La dramática búsqueda de la identidad caracteriza los textos que entonces se escribieron, obras que esperaron largo tiempo para subir a la escena.

En ellas, en el duro aprendizaje de aquellos tiempos, se encuentra también uno de los antecedentes de lo que hoy se hace. En ese difícil empeño se forjaron intérpretes y directores.

Hoy el mundo de las artes escénicas ha conquistado un público, que demanda la apertura de nuevos espacios, que impone la permanente búsqueda de nuevos lenguajes, presionado por una dinámica social extraordinariamente rápida. Los lindes tradicionales que separaban la música, la danza y el teatro dramático se quiebran progresivamente y las relaciones interdisciplinarias se estrechan. En la dramaturgia implícita de cada historia contada, en el gesto de los intérpretes el espectador encuentra una vía para descubrirse y para seguir descubriendo el mundo.

En la vida y en la escena, los distintos componentes culturales se han integrado en una herencia común. Esa unidad esencial es obra de la historia, que rompió las barreras conducentes a la estratificación de culturas marginales. Es obra también de los creadores, atentos al diálogo con un público participante.

La tendencia a la marginalización ha sido suplantada por la multiplicidad de las alternativas. La afirmación de la identidad no significa hoy solamente el reconocimiento de un ser histórico. La conciencia histórica opera para nosotros en función del esclarecimiento de la realidad contemporánea, asumida por un teatro crítico mayoritariamente joven. La identidad no se define en tanto que culto al pasado. La vigencia del pasado opera como fuerza del presente para la dilucidación de conflictos, proyectada hacia la perspectiva del futuro.

De igual modo, a pesar de su diversidad, se define el reclamo de identidad para los pueblos de América Latina y el Caribe. Para América Latina, toda, involucrada en la lucha tenaz por el desarrollo, sometida al bombardeo de las transnacionales productoras de consumismo cultural, amenazada por nuevas formas de desarraigo interno y externo, presente en numerosas comunidades situadas en el interior de los países ricos, la afirmación, en términos contemporáneos de su identidad es hoy una necesidad de primer orden.

Pero no se trata solamente de una necesidad de nuestra América. No se trata siquiera de una necesidad del tercer mundo. Hace cerca de cien años, en vísperas de iniciarse la guerra por la independencia de Cuba, José Martí veía en las Antillas un punto clave para el equilibrio del mundo. Indispensables para nuestro desarrollo, una cultura, un teatro nacionales, también son un componente necesario de la cultura del mundo. Para la implementación de programas prácticos, destinados a la investigación, la formación, el intercambio y la difusión, se requiere la ayuda de todos.

Hace tiempo, Alejo Carpentier descubrió, en una vieja iglesia de nuestra América, un ángel con maracas. Allí, desde los inicios de la colonia, el artesano local, había estampado su marca original. Desde entonces, muchas veces de manera subterránea, el hombre afirmaba su derecho a existir. Hoy, cuando la propia supervivencia de la especie está amenazada, nuestros pueblos, en la afirmación de su identidad, reclaman su derecho al desarrollo, que es derecho a la vida.

NEGAR LA CULTURA es empobrecer el mundo

GHASSAN MALEH

Es realmente un gran honor, participar en esta reunión de hombres y mujeres de teatro de todas partes del mundo reunidos en La Habana para intercambiar experiencias y criterios, para revisar el pasado y prepararse para el porvenir, unidos por un sentido del compromiso con la cultura en general y el teatro en particular, llevados por la convicción de que la cultura debe y es capaz de mejorar el mundo del hombre y contribuir a su presente y futuro bienestar.

En nuestro mundo de hoy, ligeramente más ilustrado, por fortuna no consideramos la cultura como un lujo exclusivo de los ricos, sino un componente básico de un proceso al que hemos denominado desarrollo. La cultura es básica, es central, tan importante como la economía y la política, y tan vital como otros medios de la supervivencia humana más reconocibles. De las actividades culturales del hombre la más importante es aquella que celebra su habilidad para actuar y representar por otros hombres, afirmando la comunicación humana y enfatizando no sólo su posibilidad sino su potencial para

afirmación de la identidad cultural puede el contribuir a la liberación de los pueblos mientras que la supresión de esta identidad sólo puede ser el resultado de esta causa. La identidad cultural es un incentivo para que el hombre moldee su propio patrimonio así como para que

no entienda incompatible con la su-
ya.

Junta las culturas con una herencia co-
mún brindan la posibilidad de la interac-
ción y la interrelación. Las culturas
taueren en el aislamiento; la denomina-
ción, la imposición de valores foráneos,
los intentos de suplantar y reemplazar, de-
dicar y de dictaminar sólo pueden des-
truir las culturas, todas son importan-
tes. Negar una cultura es empobrecer el
mundo.

La Declaración de Nuevo México no se
hubiera formulado si no hubiera habido
hegemonía cultural, colonialismo e impe-
rialismo cultural. Fue necesaria debido al
interrumpido proceso de desarrollo y
alienación cultural. Durante siglos los po-
bres más ricos y más poderosos han im-
puesto a los pueblos sometidos, sus idio-

el cambio. En otras palabras, en el teatro
vemos un papel de desarrollo para la cul-
tura, un papel que puede quizás perdurar
más fácil y rápidamente de acuerdo con
las expectativas de aquella histórica de-
claración hecha en Nuevo México en 1982.
Nuestro Congreso ha escogido con gozo
como su tema, central la cuestión de la
identidad cultural y el desarrollo y sería
superficial, si no insolente de mi parte,
atreverme a recordar algunas precisiones
de la Declaración de Nuevo México. Pero
la considero un importante punto de par-
tida. La cultura, afirma la Declaración,
puede verse como la suma total de las
características espirituales, materiales, in-
telectuales y emocionales de una socie-
dad o comunidad. La misma abarca las
artes y los derechos fundamentales del
ser humano. La cultura le brinda al hom-
bre la capacidad de enfrascarse en el au-
toexamen y la facultad de razonamiento y
compromiso moral.

Como cada cultura posee sus propios va-
lores intrínsecos, ella constituye el más
efectivo medio de expresión nacional. La

afirmación de la identidad cultural puede así contribuir a la liberación de los pueblos mientras que la supresión de esta identidad sólo puede ir en detrimento de esta causa. La identidad cultural es un incentivo para que el hombre moldee su propio patrimonio así como para que se apropie de los recursos de otras culturas no enteramente incompatibles con la suya.

Juntas las culturas con una herencia común brindan la posibilidad de la interacción y la interinfluencia. Las culturas mueren en el aislamiento: la denominación, la imposición de valores foráneos, los intentos de suprimir y reemplazar, de dislocar y de dictaminar sólo pueden destruirla. Las culturas, todas, son importantes. Negar una cultura es empobrecer el mundo.

La Declaración de Nuevo México no se hubiera formulado si no hubiera habido hegemonía cultural, colonialismo e imperialismo cultural. Fue necesaria debido al ininterrumpido proceso de desarraigo y alienación cultural. Durante siglos los países más ricos y más poderosos han impuesto a los pueblos sometidos, sus idiomas, modos de expresión, estilos de vida, costumbres, valores, formas artísticas y literarias, perturbando la urdimbre misma de la cultura nacional, arrebatándoles a cientos de pueblos su identidad cultural, dejándolos incapaces de expresarse por sí mismos; eunucos en un juego desigual que continúa aún después de la liberación nacional. Porque ahora los medios masivos reemplazan a los administradores salientes para proyectar a los antiguos súbditos la imagen de sí mismos hecha por otros y propagada por otros.

Culturalmente impotentes, los antiguos súbditos toman la imagen de sí mismos conformada en el extranjero como final —esto sólo conlleva a una impotencia aún mayor. La única vía es el despertar de nuestra propia identidad —el proceso es a la vez difícil y doloroso pero absolutamente vital. A menos que se reconozca la cultura propia, sólo se puede ser una mala copia, pero siempre será una caricatura ridícula: sólo la cultura nos dará la dignidad con la cual continuar y luchar. La identidad cultural por sí misma es capaz de brindar a una comunidad los tér-

minos de referencia necesarios para el desarrollo, si no, siempre habrá un constante retorno al punto de partida; nunca el resultado acumulativo que puede lograrse cuando se construye una base con raíces.

El teatro nos brinda múltiples ejemplos. Todas las naciones del Tercer Mundo han tenido teatro en un determinado momento de la historia.

Puestos en contacto con Molière e Ibsen quedan muy impresionados y se disponen a emular con ellos. No habiendo llegado a ninguna parte con las lenguas de otros y las formas artísticas y modos de vida de otros, pronto despiertan a la necesidad de desenterrar sus viejas formas y expresarse a través de ellas. Esto es lo que presenciamos en decenas de países en todo el mundo; algunos intentan recorrer todo el camino, otros aún algo tímidos se preguntan constantemente si Stanislavsky o Brecht aprobarían o si el ITI consideraría respetables las heterodoxas formas de los nativos.

Afortunadamente el Instituto Internacional de Teatro las aprueba. No sólo considera respetable el renacimiento de formas indígenas sino que insta a que sean el centro de la actividad teatral. Advirtiéndole que sólo aquellas formas que emanan de las identidades culturales y las reflejan pueden contribuir al desarrollo de los teatros, el ITI ha implementado un comité especial, ahora un Foro por la Identidad Cultural y el Desarrollo. Lo ha hecho así porque considera que el teatro puede crecer sólo dentro del medio cultural de una nación utilizando sus formas de expresión e interactuando con todas sus demás actividades.

Esto no es una posición chauvinista, provinciana ni aislacionista. Por el contrario, afirmar la propia identidad cultural es un acto de fe en la diversidad de culturas y una declaración de principios en condiciones de igualdad con otros. El subyugamiento y la dominación sólo pueden resultar en el empobrecimiento tanto de los poderosos contribuyentes como de los poderosos receptores.

La afirmación de la propia identidad cultural podría o debería conducir inevitablemente al respeto por otras identidades



de las esferas de la creatividad, o por el holocausto perpetrado por vanidosos y autosatisfechos contra los débiles y los pobres. Puedo haberme sentido frustrado por el robo de una nación de la herencia de otra, por las demandas y contrademandas de los pueblos pero siempre he tenido fe en la habilidad de una organización como la nuestra para acercarnos, para comprometerse con la defensa de aquellos principios que salvaguardarían los valores mediante los cuales podemos sobrevivir y perdurar.

Y las clases oprimidas, las que poseen la

culturales, a la tolerancia y a la comprensión. Los regímenes fascistas prosperan en la negación auto-glorificadora, auto-satisfecha y egocentrista de otras culturas, fermentando el odio y la enemistad allí donde es posible el entendimiento creativo. El teatro de la identidad cultural y para la identidad cultural basado en el respeto hacia sí y hacia los otros está destinado a servir los intereses de la humanidad, los derechos humanos, la democracia y la creatividad. Tal teatro servirá consecuentemente al desarrollo cultural, político, social e intelectual del país. La cooperación internacional en un contexto tal se hace imperativo. Porque es imposible el desarrollo sin entendimiento y es a esto a lo que el Instituto Internacional de Teatro se ha dedicado de modo tan capaz. Trabajando directamente a través de sus comités o centros nacionales, el ITI ha unido a la gente de teatro para que intercambien experiencias y profundicen su sentimiento de pertenecer a una cultura mundial enriquecida por la diversidad de sus identidades componentes.

En mi caso siento que el ITI ha ampliado mi perspectiva internacional y ha señalado nuevas direcciones hacia un mayor entendimiento constructivo a través del arte que libera y construye. Debo haberme sentido muy frustrado a veces ante la embesitada de los autosatisfechos contra los iluminados, por la intrusión de los super-

visores culturales autodesignados en las esferas de la creatividad, o por el holocausto perpetrado por vanidosos y autosatisfechos contra los débiles y los pobres. Puedo haberme sentido frustrado por el robo de una nación de la herencia de otra, por las demandas y contrademandas de los pueblos pero siempre he tenido fe en la habilidad de una organización como la nuestra para acercarnos, para comprometerse con la defensa de aquellos principios que salvaguardarían los valores mediante los cuales podemos sobrevivir y perdurar.

Naturalmente tenemos que admitir que nuestros logros no tendrán sentido mientras la guerra se erija como una amenaza constante. La identidad cultural, como el desarrollo, pueden prosperar solamente en la paz, de ahí la necesidad del hombre de detener la diseminación de las armas nucleares y evitar la apertura de manufacturas clandestinas de estas armas diseñadas para imponer la hegemonía global o regional. La paz es en última instancia el respeto al derecho de otros.

Los árabes en su búsqueda en pro del desarrollo han llegado a reconocer que este debe emanar de su herencia; en el teatro están utilizando los antiguos anfiteatros grecorromanos así como sus *carvanserai*s medievales para las representaciones dramáticas. Están hurgando en su pasado y reviviendo formas tales como el drama procesional, el cuentero y el teatro de sombras. Estas son a menudo asimiladas en una estructura de tipo occidental —testimonio de una significativa fertilización mutua en el orden cultural. La ALECSO, conocida como la UNESCO árabe, se está tomando en serio el Decenio Internacional para el Desarrollo Cultural, particularmente en el campo del teatro. Hace muy poco tiempo, el pasado mes de abril, tuve el privilegio de asistir a la Conferencia Ministerial de Cultura Árabe celebrada en Damasco. Presencé con placer la aprobación de una ley modelo para la protección de los artistas, el establecimiento de un centro de investigación teatral en Marruecos y otro sobre creación teatral en Bagdad. A los festivales de Damasco y Cartago se les añaden nuevos con la recomendación de que se celebren en antiguas ciudades protegidas y conservadas. (Trad. Blanca Acosta)

NO EXISTE IDENTIDAD SIN LUCHA

MIGUEL ACOSTA SAIGNES

¿Qué es identidad cultural y qué es desarrollo? ¿Cómo se reflejan en el teatro?

Las discusiones actuales sobre el tema *identidad* son innumerables. Parten todas, aún sin quererlo, de la afirmación de *identidad nacional*, fenómeno económico-social que nos ha tocado vivir en la época de la lucha entre el imperialismo y el socialismo. Pero naturalmente, en la historia han existido y persisten muchos tipos de identidades: la instintiva que los positivistas denominan "instinto gregario", presente en la escala zoológica; las identidades étnicas, vivas desde las primeras hordas de los remotos antepasados paleolíticos; la identidad de los oprimidos ya en la civilización, que se expresa en la lucha de los esclavos a quienes dirigió Espartaco; la identidad de los siervos expresada en las guerras campesinas que estudió Engels; la de los proletarios en el capitalismo, profundizada desde los sucesos de Chicago; la de las comunidades étnicas de todos los países que se denominan civilizados; la identidad en luchas de valor universal, como la que une a todos los combatientes actuales por la paz del mundo, es decir, por la conservación de la propia vida de la Humanidad.

El término identidad no sólo implica la ocurrencia de los hechos históricos, sino, fundamentalmente, la conciencia de ellos, que conduce a luchas a veces milenarias como la de los productores directos en el período que Morgan llamó civilización. Componente ínsito en el fenómeno colectivo de la identidad, que es conciencia de solidaridad en el pasado, el presente y el futuro, es la lucha, la búsqueda de igual-

dades de equilibrios sociales, de formas de conducción social dentro de las cuales se realicen los postulados de la justicia colectiva. Es decir, no existe identidad sin lucha, sin espíritu combatiente.

Y las clases oprimidas, las que poseen la razón histórica, para buscar incesantemente la igualdad, en cada período, han expresado su identidad, su sentido de un pasado común para un porvenir mejor, en peleas innumerables, en todos los continentes y en todas las épocas. Nunca ha existido mayor identidad en el pasado de América Latina que durante las guerras por la independencia. Y se cruzaron allí en ciertos momentos, varias identidades históricas: la de los llamados por los historiadores blancos-criollos, que fueron una extraordinaria clase para sí, y la de los esclavos, otra clase para sí, que durante todo el período llamado colonial sostuvo una intensa lucha de liberación, que culminó en Haití, en 1803, con la primera república independiente en el continente latinoamericano y en la incorporación final a los ideales nacionales defendidos por Bolívar.

¿Ha expresado el teatro todas esas identidades? No hay duda de que sí, pues él expone los sentimientos de la esperanza siempre viva de una sociedad mejor. ¿Cuál es, en los días tremendos para la humanidad de 1987, la finalidad que corresponde al trabajo teatral? Vivimos en medio de una lucha decisiva y dolorosamente prolongada entre los dos períodos históricos del capitalismo imperialista, que toca a su fin; y el socialismo recién llegado, pujante, que puede enarbolar orgulloso las banderas de la paz universal,



porque dentro de la convivencia solidaria se resolverán en contradicciones fecundas todos los problemas colectivos.

¿Qué podemos expresar sobre la segunda parte de nuestro tema polémico? ¿Qué es desarrollo? Académicamente el término expresa todo incremento, en cualquier sentido. Así, el *desarrollo* de los pueblos sería simplemente un producto de lo que el capitalismo idealista de los tiempos progresistas de la burguesía, en lucha contra el feudalismo, denominó "la infinitud del proceso del mundo". Es decir, todos los pueblos, todas las etnias, todos los grupos y sociedades humanas estarían siempre en pleno desarrollo. Pero en la época del imperialismo, éste ha querido monopolizar las interpretaciones totales y ha creado para consumo obnubilador las expresiones contrapuestas de "países desarrollados" y "países subdesarrollados". La misericordia de algunos añadió un tercer capítulo: "naciones en desarrollo".

¿Cuáles son los parámetros para subdividir el término que expresa lo que es sin duda simplemente una de las características diversas de la dialéctica social? Para el imperialismo son subdesarrollados todos los pueblos que no siguen sus pautas, que no se someten al posible crecimiento lento y torturado que imponen las deudas, las maniobras monetarias, la explotación de los productores del mundo. Y llaman "en desarrollo" a aquellos que aceptan la coyunda, o no han podido aun romperla, de una manera o de otra. Pero hay una historia compleja y en ella han crecido las dos grandes corrientes que ahora chocan en contienda prolongada y definitiva: el capitalismo y el socialismo. Es decir dos formas opuestas del desarrollo: la una para la continuación clasista en escala nacional e internacional; la otra, para la creación de la solidaridad, la convivencia y el crecimiento total, conjunto y armónico. De manera que hay ahora cuando menos dos posibilidades de desarrollo. Y efectivamente, en 1987 encontramos numerosas naciones en vías de ser plenamente capitalistas y otras que marchan aceleradamente hacia el socialismo. La elección quedó aclarada hace tiempo, en las preguntas que hacían los grandes líderes africanos encabezados por Fanon:

¿Por qué obligar a los pueblos llamados "subdesarrollados" a pasar por el calvario del capitalismo para alcanzar formas antiguas de convivencia en solidaridad y emulación, que muchas sociedades conservan?

¿Qué expresa en nuestros días el teatro? Naturalmente, de un lado formas extremas, conducidas por el imperialismo, para crear sentimientos de sumisión y conformismo. Enfrente, otro universo de formas creativas, para entender e incrementar las luchas de liberación. Hay formas para el estancamiento y aun el retroceso y, contra ellas, otras, de teatros populares en el mejor sentido, para entender el fondo de las oposiciones y para guiar el progreso del mundo.

Ese teatro posee dos vertientes en Nuestra América: la popular, que va desde el antiguo teatro indígena y de los negros, que inconteniblemente se conservó en rebeldía siempre, y el teatro que podemos llamar previsto, anunciado, preparado, combatiente, que puede surgir de reuniones internacionales como esta de La Habana, una vez más. Desde el mundo socialista se ve al teatro como un compañero más en la lucha, como producto siempre cambiante, como resultado dialéctico de una hora crucial de la historia humana, donde los conocimientos técnicos y científicos pueden conducir a un tiempo de paz e igualdad que no ha conocido nunca la sociedad de clases. ¿Cómo impulsar el verdadero desarrollo, autónomo, de las conciencias colectivas? ¿Cómo convencer a los indecisos, por medio del teatro, de los factores reales de la lucha universal? ¿Cómo impulsar hacia un futuro de solidaridad todas las representaciones que a veces surgen fragmentarias o tímidamente, frente a la gran contienda universal de nuestros días? ¿Cómo crear, por medio del teatro, una solidaridad global dentro de los factores en lucha, para que sean metas generales los impulsos de generar autonomías nacionales completas, la autodeterminación de los pueblos, que se niega a Nicaragua, la libertad de crear nuevas regiones de mundo libre, que se impugna a Cuba? ¿Cómo incrementar e impulsar, desde el teatro, la decisión de construir un futuro de igualdad y equilibrio, en medio de una paz activa y creadora, para siempre?

IDENTIDAD CULTURAL. aquí y ahora

ROSA ILEANA BOUDET

Foto: BERUVIDES

Hace algunos años sólo unos pocos precursores se interesaban por el tema de la identidad cultural y el desarrollo. Hoy, la nutrida representación de hombres y mujeres de teatro de todos los continentes presentes en el XXII Congreso del ITI confirma que por una parte cristalizan ideas expuestas en coloquios y seminarios realizados por la institución —desde que se oficializara en Manila un comité del Tercer Mundo— y por otra, que la conciencia de la identidad cultural y la necesidad de su afirmación y defensa son ya universales.

La identidad cultural es un objeto de atención a partir de una fecha reciente. Se con-

vierte en reclamo cuando en tierras de Asia, Africa y América Latina las formas de opresión colonial fueron reemplazadas por sutiles medios de dominación neocolonial. La identidad ha adquirido su exacta dimensión frente a los que quieren desidentificarnos, desvirtuar, amordazar las expresiones de los pueblos y su memoria colectiva. O para decirlo con una polémica frase acuñada en el coloquio "Identidad y universalidad en la dramaturgia latinoamericana", celebrado en Caracas en 1978: "atreverse a olvidar la historia".

Allí la figura, de apariencia endeble, pero fuerte del venezolano César Rengifo argumentó lo peligroso que resultaba para



los dramaturgos latinoamericanos cualquier intento de enterrar el pasado, cuando el presente es la evolución del pretérito y cuando la acción colonizante del imperialismo ha estado interesada en borrar la historia de nuestros pueblos. Recuerdo el polémico intercambio de ideas hace nueve años y las candentes discusiones en otros momentos, también auspiciadas por este Instituto. ¿Por qué? Pienso que porque es un concepto que se arraiga en la batalla, ya que mientras algunas naciones desarrollaron su cultura otras fueron sofocadas; unas florecieron y otras han pretendido ser aniquiladas. Y mientras a todos nos daría risa definir la identidad cultural en Shakespeare o Molière, todavía tenemos formas escénicas descalificadas por el teatro occidental, que a título de para-teatrales o tercer teatro no integran para muchos el "gran teatro del mundo". Afortunadamente en estos años somos muchos más los visionarios, como Artaud, Brecht, Brook, Bob Wilson u otros fascinados con culturas milenarias. Afortunadamente Teatro de Naciones encontrará nueva inspiración y cauces, y las palabras intercambio, diálogo, puente, vasos comunicantes y confluencias culturales dejarán de ser sólo lugares comunes para convertirse en acciones concretas, en práctica teatral.

Es por eso que la identidad cultural emerge como un baluarte o una herramienta. Es un concepto beligerante y definitorio.

Esta segunda mitad del siglo XX ha tenido entre nosotros los latinoamericanos profundas repercusiones mundiales. Han desaparecido paulatinamente los vestigios del colonialismo europeo en las Antillas, ha triunfado la Revolución Cubana, Nicaragua lucha por hacer desaparecer su pasado humillante, emergen a la luz procesos democráticos y los pueblos que integramos esta comunidad que en el siglo pasado José Martí llamó Nuestra América, unidos por estrechos vínculos y una común historia de opresión y de sangre —una región del mundo que ha conocido combinación de etnias y culturas— y que por encima de fronteras idiomáticas, geográficas, religiosas o de cualquier otra índole, reafirma su identidad cultural. Identidad cuyo signo es nuestra múltiple variedad.

Y ello ha sido posible porque la lucha por nuestra identidad la han librado las masas populares y porque entre nosotros, ha crecido y madurado una conciencia de la historia, que ha hecho que los artistas más lúcidos se sumerjan en una voluntad común de reafirmación de sí mismos y recuperación de su historia, en la certeza de que no hemos sido sólo como ha dicho el maestro Santiago García, culturas receptoras de los valores de las antiguas metrópolis, sino que en el proceso de transculturación, en el entrecruzamiento violento de culturas, ha surgido, un producto otro, que en el caso del arte latinoamericano, ha conocido el intento por plasmar en la escena una imagen en la cual se reconozca, con sus múltiples mutaciones y conflictos, el hombre de hoy.

No nos planteamos un teatro cubano aislado y enquistado en sí mismo. Nos proponemos una búsqueda de nuestra identidad no como un acto de soledad o estrecho nacionalismo, sino como un hecho de solidaridad patente ya en la auténtica premonición martiana de "Injértese en nuestras repúblicas el mundo pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas". Y si precisamente nuestro tema contiene identidad ligado al desarrollo es porque pienso que la base del florecimiento de una cultura teatral está en la posesión plena de los recursos naturales y humanos, en el acceso a la educación y el conocimiento, en un desarrollo económico social

que permita un disfrute pleno del arte y la cultura por nuestro pueblo.

Como afirmación de identidad, el teatro cubano del siglo XIX empleó la parábola en las obras cumbres del romanticismo, en tanto que en las piezas de Luaces, iniciador de la comedia nacional, aparecía una imagen de la vida criolla marcada ya por el signo de lo propio. Mientras que a los estereotipos del negrito y el gallego de nuestro teatro bufo, se añadía la "mulata" que como símbolo del mestizaje, deviene de objeto discriminatorio sexual hasta figura reivindicada que pobla la escena cubana de nuestros días. Y en la década del 40 las obras de Ferrer, Piñera, Alfonso y Felipe, ofrecieron heroicas iluminaciones de lo nacional y lograron el reconocimiento de valores legítimos mediante la asimilación de influencias europeas.

¿Qué es para nosotros la identidad cultural? ¿Califica una tendencia o privilegio un estilo oficial? Es un sábado de la rumba donde público actual recrea fuentes hispánicas, congas o yorubas en increíble participación y "ajiaco" escénico. Es el teatro de relaciones, que rescata el ambiente de jolgorio del carnaval, genuina institución de la ciudad de Santiago de Cuba. Son las numerosas piezas basadas en la narrativa oral o escrita de los mitos anónimos a Onelio Jorge Cardoso o los más jóvenes. Es cuando leyendas afro-cubanas se vuelven danza o cuando en una pieza clásica un criado de Goldoni asume la gestualidad de un personaje del bufo o los símbolos afrocubanos acentúan el carácter trágico de una obra de Lorca. Son todos los elementos integrantes de una cultura nacional en un proceso dinámico y transformador que asume las necesidades del espectador como parte imprescindible de la imagen escénica. Son los nuevos temas surgidos en fecha más reciente, piezas que hablan de asuntos contingentes o se remontan al pasado, inmediatas o trascendentes pero encaminadas a encontrar al público de hoy.

No pensamos en identidad como inmovilismo conservador sino como un encuentro-diálogo con diversas influencias, porque en éste vórtice halla su esencia la renovación. Porque sin formas obligadas,

recetas o dogmas, el teatro asume muy variados caminos para enriquecerse y alcanzar un lenguaje universal.

En medio del proceso revolucionario, por tanto, la imagen de la identidad se torna más compleja, porque como en todo legítimo cambio social se superponen contradicciones entre nuevos y viejos valores y porque artistas y público tendremos que superar muchos escollos. El primero, el del estrecho localismo, la visión singular que afincada en lo propio, responda sin embargo a imperativos de más vasto alcance. Y el otro, entre los principales que se me ocurren, la enorme responsabilidad de que al popularizar la escena, asome el riesgo de su empujamiento, la visión populista o banal. Y el tercero, que el apoyo creciente del estado cubano al teatro no se asume siempre como riesgo, aventura y fantasía.

Afirmación de la identidad nacional y lucha de liberación han seguido en nuestro país senderos paralelos. Pero conseguida la emancipación de la sociedad y por tanto, la más alta reafirmación de identidad, nuestra batalla no ha terminado. El monopolio de la información de las transnacionales y la homogenización de la cultura a escala planetaria, amenazan nuestra identidad. Nuestros autores son todavía ilustres ignorados, nuestros festivales silenciados, nuestras puestas en escena, en ocasiones, marginales. Sin embargo, desde la década del 70, con el protagonismo que en América Latina llegó a alcanzar el nuevo teatro, surgido en condiciones precarias pero que abrió significativos espacios a la invención, el teatro de los límites —como lo calificara Skármeta— se hizo presencia y gozo y hoy no se ha extinguido sino que asume variadas y enriquecidas formas de expresión. En Cuba esta imagen está por ejemplo en la versión danzaria de Electra Garrigó, de Virgilio Piñera, pilar de nuestra contemporaneidad. Aquí el mito griego se funde con la idiosincrasia cubana, la parodia y el choteo. Para nosotros identidad cultural significa encontrar una imagen propia. Pero no confundimos identidad con penetración, influencias con imposición, creación con colonización. Deseamos, como diría Nicolás Guillén, incorporar la expresión teatral contemporánea "al perfil definitivo del hombre".

Cuba fue ratificada en el Comité Ejecutivo del ITI, al que se sumaron en esta elección como nuevos miembros Noruega y México. Nuestro país pasó a formar parte también de los buroes de todos los Comités de trabajo (Autores Comunicaciones, Danza, Educación Teatral, Nuevo Teatro, Teatro Musical) y del Foro por la Identidad Cultural y el Desarrollo, creado como uno de los acuerdos de este cónclave.

La actividad del Congreso se extendió hacia otras instituciones culturales en intercambios con artistas de la escena cubana: El Comité de la Danza sostuvo encuentros con las tres compañías danzarias de la capital, Ballet Nacional de Cuba, Conjunto Folklórico Nacional y Danza Contemporánea de Cuba, y apreció demostraciones prácticas de su trabajo. El Comité de Teatro Musical dialogó acerca de la expresión lírica y folklórica dentro del género en el salón Alhambra del Teatro Musical de La Habana. El Comité de Comunicaciones asistió a un encuentro con las publicaciones teatrales latinoamericanas donde se expusieron los perfiles, objetivos y estados de desarrollo de cada una de las participantes. El Comité de Educación Teatral se trasladó a la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte para presenciar ejercicios y propuestas realizadas por los estudiantes y profesores.



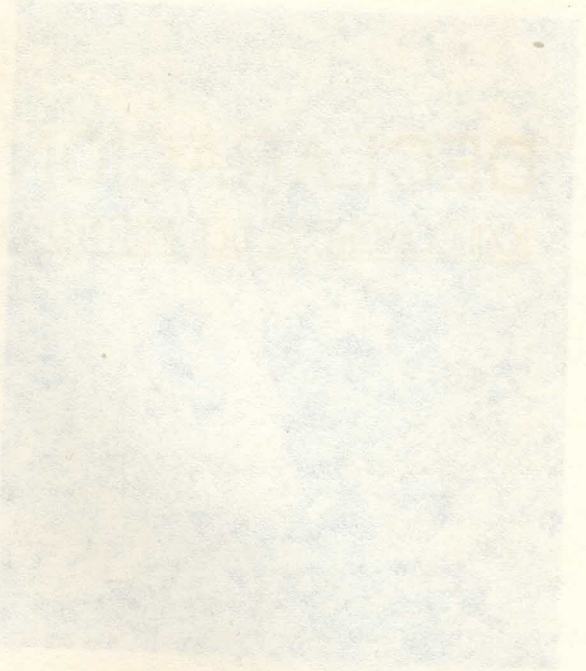
XXII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO
FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA 1987
24 de Mayo al 6 de Junio
El teatro por la identidad cultural y el desarrollo

Los delegados al XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro visitaron también la Escuela de nuevo cine latinoamericano, donde tuvo lugar un encuentro entre dos Premios Nóbel: Soyinka y Gabriel García Márquez, y con los alumnos; efectuaron un recorrido por La Habana Vieja, Patrimonio Cultural de la Humanidad y una excursión a la playa de Varadero.

El Centro Cubano propuso dedicar el Festival de Teatro de La Habana correspondiente a 1991 al tema "El teatro por la identidad cultural y el desarrollo", con la participación de experiencias teatrales representativas de todas las áreas geográficas del mundo.

La Asamblea aprobó por unanimidad la celebración en Praga, en 1988, de un simposio internacional para conmemorar el 40 aniversario del ITI y en 1992 el Teatro de las Naciones en España, con una jornada de cinco meses de festejos y espectáculos de compañías de todo el mundo, bajo el título "Plus ultra, más allá con el nuevo mundo".

Pocos minutos antes de clausurarse oficialmente el XXII Congreso, los delegados dieron su apoyo unánime a la propuesta de Ralf Langbacka, secretario general del centro de Finlandia, de convertir a Helsinki en la sede del XXIII Congreso. Langbacka saludó la celebración de esta reunión en La Habana y expresó con alegría: "No podremos darle el calor de Cuba pero sí serán bienvenidos en Helsinki en 1989".



DECLARACION FINAL



XXII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO

El XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro, reunido en La Habana, Cuba, del 1.º al 6 de junio de 1987, con la presencia de representantes de 51 Centros Nacionales y Asociados de todo el mundo y de 11 países observadores de Asia, Africa, América Latina y el Caribe, declara:

Los debates sobre el tema "El teatro por la identidad cultural y el desarrollo" han constituido un aporte de indiscutible relevancia al permanente intercambio de ideas que constituye principio esencial de la institución y un prólogo que converge con los objetivos generales de la UNESCO en el marco del Decenio Mundial para el Desarrollo Cultural. Las contribuciones escritas y el animado diálogo aquí iniciado deben proseguir.

El placer artístico es cada día menos buscado en el aislamiento y por ello la afirmación de la identidad es universal. Juntas, culturas provenientes de una herencia común permiten la interacción e influencia mutua. Aisladas, las culturas mueren. La dominación, la imposición de valores ajenos, los intentos de suprimir y reemplazar, dominar y suplantar sólo pueden producir la destrucción de una cultura. Negar una cultura es empobrecer el mundo. La idea

de que el teatro en particular es un componente básico del proceso de desarrollo ha cobrado fuerza entre nosotros porque actuar y representar es la celebración vital de la vida de una comunidad.

Como consecuencia de amplios y fructíferos debates acerca del futuro de una organización que incorpora nuevas ideas para ser genuinamente renovada, en La Habana, capital de un país de los que pertenecemos a un mundo llamado tercero, se proclama la creación del Foro por la Identidad Cultural y el Desarrollo como forma de enriquecimiento de la acción concreta del Instituto Internacional del Teatro al responsabilizarse con experiencias y proyectos regionales. A pesar de que incluso actualmente la mayoría de los centros del ITI se encuentran en países en vías de desarrollo, el Instituto, a través del Foro será un estímulo a variadas iniciativas y propósitos y, en especial, a la incorporación creciente de los países en vías de desarrollo al quehacer cotidiano del ITI.

Pero la cultura y la identidad sólo pueden ser preservadas en un mundo de paz. Pensemos en este Congreso como un acto de amor y alegría pero, como una responsabilidad con el presente y un compromiso con el futuro.

OCHO TESIS DEL TEATRO ARTISTICO

Ralf Langbacka, destacado director teatral finés, formuló ocho tesis acerca de las condiciones necesarias para el teatro artístico.

Estas tesis son el núcleo de un ensayo incluido en su libro *On Brecht among others*, escrito entre 1977 y 1980, y resultan del estudio de las características generales del teatro en una muestra de seis períodos y culturas diferentes: el Teatro de Arte de Moscú, el Berliner Ensemble, el Piccolo Teatro de Milán, el Teatro Taganka, el Divaldo za Branou de Praga y el Shaubühne am Halleschen Ufer.

Langbacka por su parte, junto a Kalle Holmberg en el Turku City Theatre, demostró como un teatro establecido podía convertirse en el principal teatro de arte del país. Sus tesis se inscriben actualmente en un debate que tiene lugar en Finlandia acerca de cómo las estructuras administrativas podrían transformarse hacia un teatro artístico.

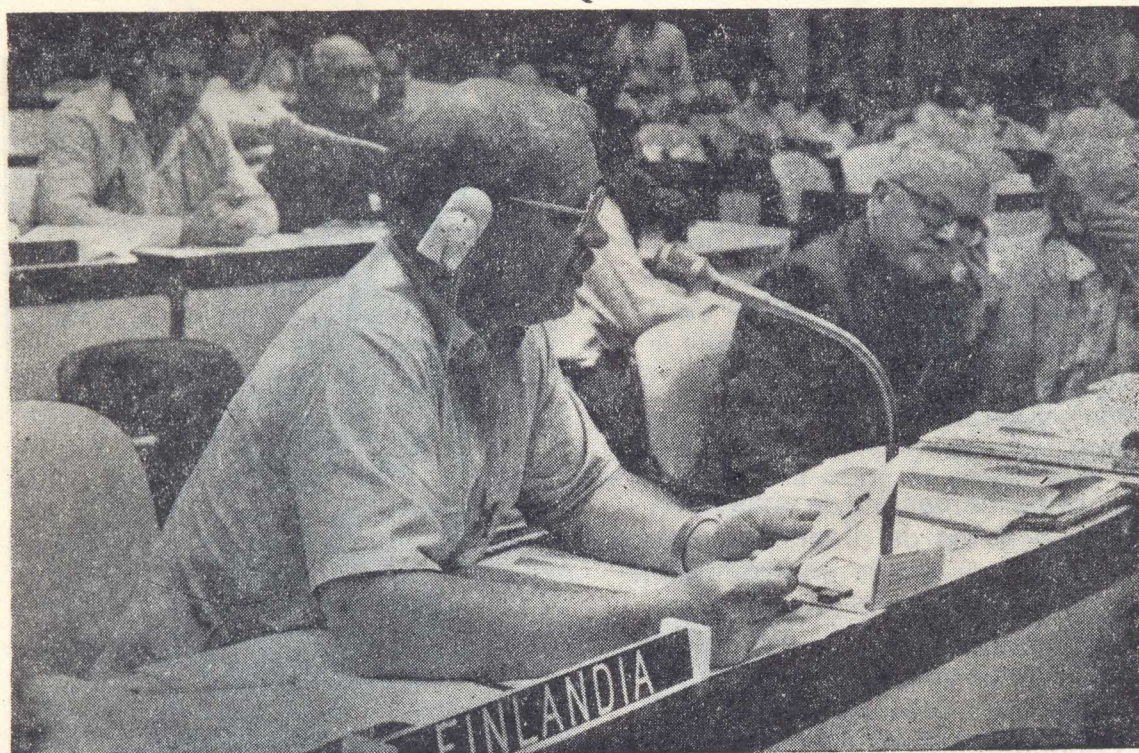
Por su valor actual y en saludo al XXIII Congreso de Helsinki, *Tablas* las reproduce.

RALF LANGBACKA

Foto: BERUVIDES

Primera tesis: El teatro artístico demanda un grupo o colectivo con puntos de partida comunes y un objetivo común, que se agrupe alrededor de una o varias figuras centrales.

Tesis número dos: El teatro artístico se define en oposición al teatro viejo y petrificado. Se desasocia de la ideología, formas de producción, modelos de estilos petrificados y actitudes estereotipadas del viejo teatro.



Tesis número tres: El teatro artístico debe volverse hacia un nuevo público o cambiar activamente la estructura de su propio público y la experiencia teatral misma.

Tesis número cuatro: El teatro artístico tiene un repertorio claramente selectivo construido sobre la base de soluciones generales, cuyas partes individuales se apoyan las unas a las otras.

Quinta tesis: El teatro artístico busca métodos de trabajo artísticos que contengan un concepto general del teatro y aplica esos métodos lógicamente de modo que cubran todo el trabajo teatral y a todos los que trabajen en teatro. La base de su método de trabajo es ideológica y el método es un proceso que se transforma constantemente.

Sexta tesis: El teatro artístico tiene una organización interna y externa que busca obtener los mejores resultados artísticos

posibles. La organización busca facilitar el proceso artístico, no mantener la institución.

Séptima tesis: El teatro artístico tiene exigencias muy altas para el trabajo del miembro individual del grupo y para la labor colectiva.

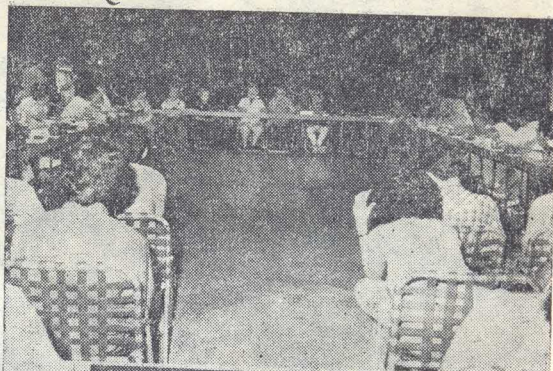
El hecho teatral es en mayor o menor grado una experiencia colectiva, y cuando los intereses sociales u otros y las demandas artísticas entran en conflicto, se le debe dar prioridad al resultado artístico.

Octava tesis: El teatro artístico es motivado por algo que va más allá de la motivación de mantener la vida, de continuar la existencia. Sólo es artístico mientras sea capaz de producir renovación artística y de mantener o renovar sus relaciones con las realidades políticas y sociales a su alrededor, de donde ha surgido. (Trad. Blanca Acosta).

El III Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y del Caribe se celebró en la Casa de las Américas entre el 25 y el 29 de mayo como continuidad a los celebrados en La Habana, Cuba (1981) y Granada, Nicaragua (1983).

Con la participación de más de treinta artistas de diecisiete países del área, propició la confrontación de diferentes movimientos teatrales, el análisis de la realidad actual que presenta la creación del teatro en cada país, así como el conocimiento de las nuevas fuerzas aparecidas en el panorama escénico de los años 80, con vistas a evaluar futuros proyectos o programas regionales, entre ellos, la creación de una Escuela latinoamericana de teatro que incorpore la multiplicidad de estilos y el rico acervo de la práctica escénica en Nuestra América, y la apertura de un centro de documentación del teatro latinoamericano y caribeño.

Al finalizar el encuentro, la Casa de las Américas organizó una semana de la dramaturgia latinoamericana donde trece autores fueron llevados a la escena: Francisco Urondo, Griselda Gambaro, René Marqués, Juan Radrigán, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Díaz y Rodolfo Santana, entre otros; se celebró el Día de Chile con un homenaje al actor Roberto Parada y se entregaron los premios Ollantay que otorga el CELCIT.



DISEÑOS DE LA ESCENA SOVIETICA

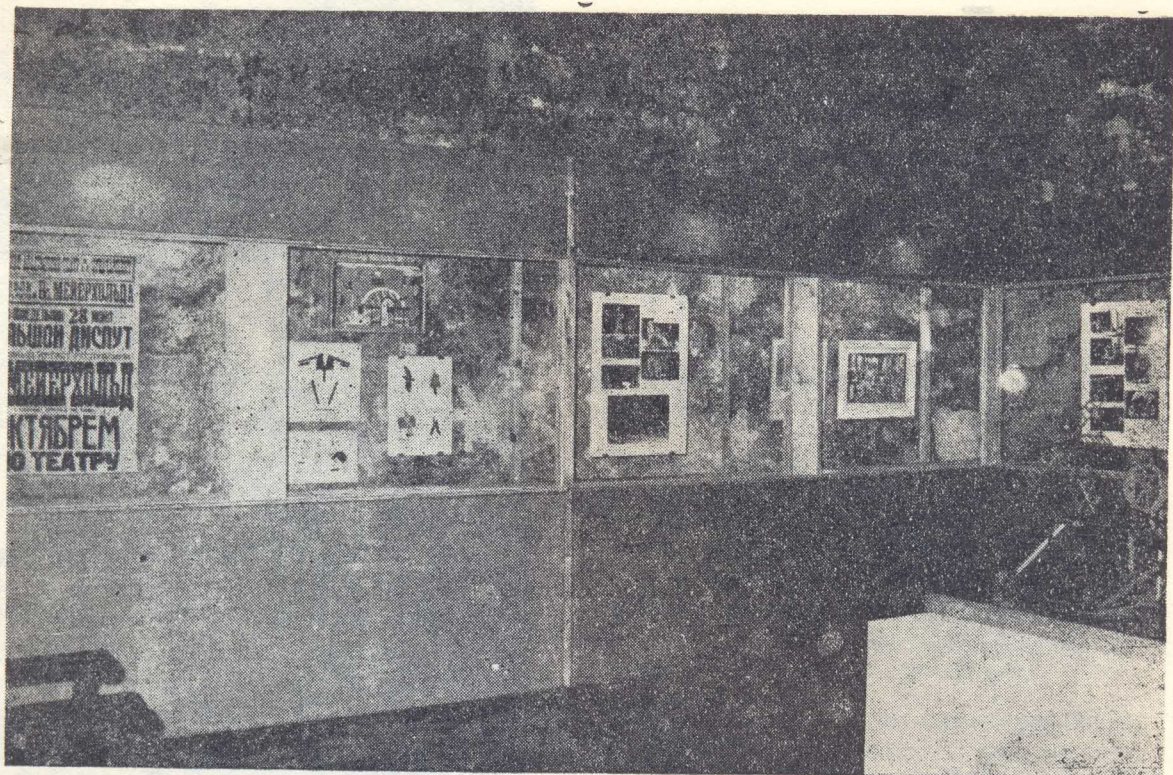
RICARDO REYMENA

Con motivo del XXII Congreso del ITI y del Festival de Teatro 1987 se presentó en La Habana la exposición de diseño teatral soviético, organizada por la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC y el Museo Nacional de Bellas Artes. El severo entorno de los espacios interiores del Castillo de la Fuerza acogió la importante muestra, trasladada a Cuba por quien fungió en calidad de comisario, el teatrólogo soviético Valery Goube, director del Museo Teatral de Moscú.

La exposición que abarcó varias décadas, mostró dibujos originales de diseños de escenografía y vestuario, maquetas, carteles y programas de mano, junto a imágenes fotográficas que conformaban el efectivo complemento, ya que las fotos ofrecían la posibilidad de conocer el resultado final de los diseños realizados, o sea, la ropa sobre el cuerpo de los actores y los decorados ampliados al espacio escénico, en última instancia, la prueba de funcionalidad para todo diseño teatral, calidades plásticas aparte.

De la muestra, donde se podían apreciar las obras de diversos diseñadores, desde los primeros años de la Revolución de Octubre hasta el actual decenio, su verdadero lujo fue la representación de los diseños creados durante la década del veinte, etapa de definición de la ideología estética del movimiento conocido como constructivismo. Poder apreciar los originales de valiosos diseños de vestuario; valiosos, tanto por el tiempo transcurrido desde su creación como —y lo fundamental— por sus concisas, a la vez que atractivas soluciones de limpios y recios dibujos, así como los muchos diseños escenográficos y sus auténticas maquetas en perfecto estado de conservación, constituyó un espléndido obsequio de la exposición de diseño teatral soviético.

El constructivismo se inició poco después de la primera guerra mundial, en Moscú, en las obras de los hermanos Gabo y Pevsner quienes diseñaron escenografías realizadas en materiales plásticos traslúcidos o transparentes— promulgando ambos que

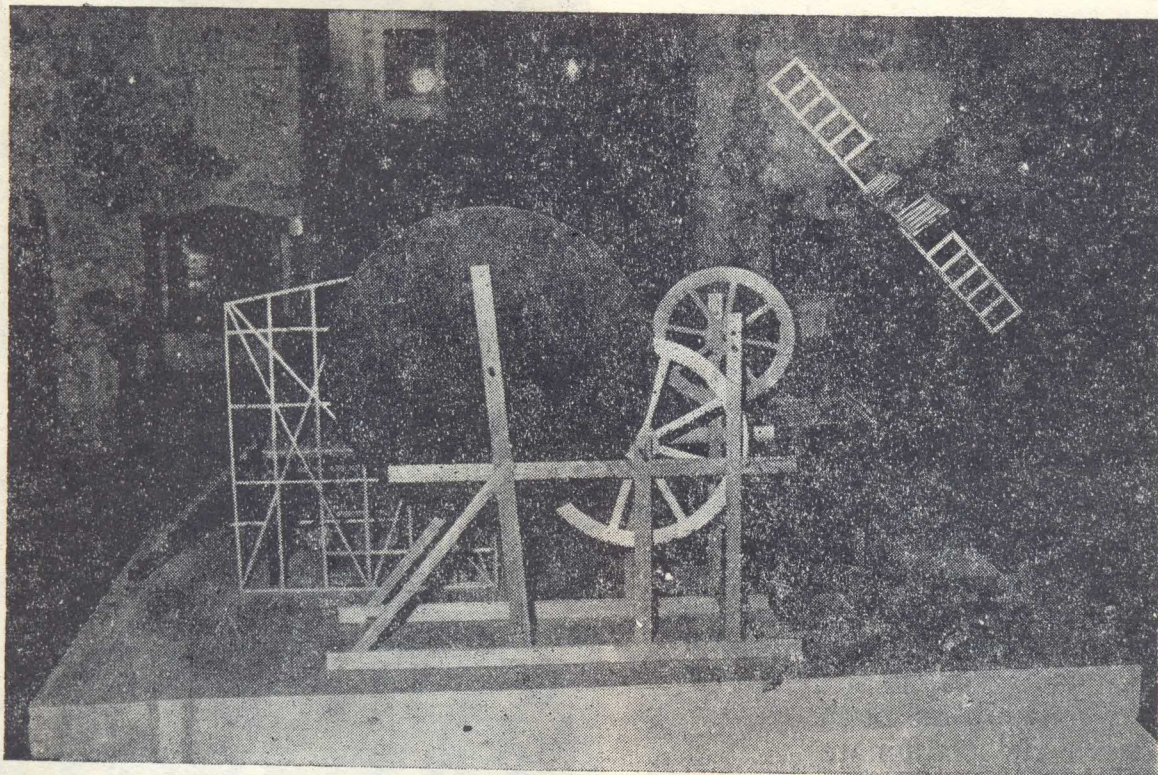


los pintores ya no pintarían cuadros ni los escultores harían esculturas, sino que crearían construcciones en el espacio. Al movimiento se sumaron otros creadores rusos de todas las artes plásticas, incluso gráficas, pero partiendo sobre todo de la escultura y empleando los más variados materiales; asimismo, el diseño arquitectónico participó funcionalmente en el constructivismo. Si muchos de los proyectos interesantes del constructivismo quedaron en el estado de "proyectos", eso no reduce el movimiento, en tanto hallazgo de la plástica del siglo XX. El diseño que en 1920 presentó Vladimir Tatlin para el monumento a la Tercera Internacional en Moscú, es buen ejemplo de ello. Este magnífico proyecto es una construcción en espiral con puntales libres de acero, que tiene tanto de arquitectura como de escultura y que igualmente podría haberse concebido para el teatro, puesto que es muy escenográfica: su curva espiral que se va cerrando ascendente e inclinada, en contraposición a los soportes verticales, perpendiculares a la línea de tierra, se tra-

ducen en feliz solución para una aparente dicotomía severidad-ligereza bien decorativo.

Si muchos proyectos arquitectónicos quedaron en los croquis, los diseños teatrales sí llegaron a su culminación, y el constructivismo se adueño de los escenarios. La exposición de diseño teatral soviético nos ofreció un variado espectro de los recursos estéticos del movimiento, y en principio, algunos de estos diseños no sólo constituyen una fuente de información sino también pueden funcionar aún como puntos de partida para retomar ideas susceptibles de nuevos desarrollos.

En *Los amaneceres*, de E. Vernaeren, dirigida por V. Meyerhold en Moscú, 1920, V. Ditriev y V. Betuvov crearon un diseño de escenografía realizado sobre telones pintados, representando una antigua edificación rusa, a través de una composición geometría emparentada al cubismo, movimiento que ha sido insistentemente relacionado con el constructivismo. Relacio-



nados legítimamente o no, vale recordar una vez más que las relaciones simples de formas geométricas en la naturaleza, ya habían sido enunciadas anteriormente por Cézanne.

En la representación de *El asalto del Palacio de Invierno*, en la Plaza Vritsky, en 1920 (actualmente Plaza Dvortsovaya, en Leningrado), el diseñador Y. Annenkov conjugó excelentemente la arquitectura de un edificio con elementos diseñados al efecto, dejando ver fragmentos de la fachada, perfectamente integrados al diseño, utilizando además la escalinata del inmueble en cuestión. En *Un magnífico cornudo* de F. Grommelink, escenificado por Meyerhold, en Moscú, 1920, la diseñadora L. Popova propuso una estructura de varios pisos, unida en sus partes por rampas-puentes y escaleras, con ciertos elementos formales repartidos en distintos puntos de la estructura; elementos aparentemente inútiles, pero que suponemos móviles. También hizo uso de una tímida intervención de caracteres tipográficos distribuidos en algún que otro panel.

La pantomima acuática *Moscú en fuego*, sobre texto de V. Mayakovsky, fue repre-

sentada en el Circo Estatal de Moscú, en 1930, bajo la dirección artística de S. Radlov. Una escena de dicha puesta se centraba en una construcción piramidal de enormes proporciones, formada por varios discos dispuestos de mayor a menor y unidos por un eje central. Era como un gran pastel donde se colocaban estratificadamente a los actores, con grotescos maquillajes, encarnando a los burgueses, los aristócratas, la cúpula del ejército, los dirigentes religiosos y en el disco superior, el pastel coronado por el Zar. Todo, en fin, una satírica alegoría, no por satírica menos certera, y aunque vista ahora resulta obvia e ingenua, en su momento tradujo con eficacia la repulsa de los artistas revolucionarios hacia la estructura de la entonces recién aniquilada sociedad regida por la autocracia y el despotismo zaristas.

Señalemos finalmente que, para hacer más efectiva la trascendencia de esta muestra entre nosotros, el Museo Teatral de Moscú donó a la Sección de artes escénicas de la UNEAC el material fotográfico que acompañaba la exposición de diseño teatral soviético. Gesto sensible y solidario que los diseñadores cubanos agradecemos.

El Festival de Teatro de La Habana 1987 estuvo dedicado por entero a la expresión de la escena latinoamericana, marco propicio para que los visitantes de todo el mundo conocieran de cerca una muestra del quehacer teatral del continente.

Diecisiete colectivos latinoamericanos trajeron al Festival veinticuatro espectáculos, expresivos de variados temas, formas y tendencias. Junto a las cincuenta y nueve puestas de veinticuatro colectivos cubanos profesionales, dieciséis de ocho grupos del movimiento de aficionados y la exhibición de videos, conformaron un panorama de diversas opciones que incluyó experiencias de integración interdisciplinarias y programas conciertos de ballet clásico, danza moderna y folklórica.

La fiesta teatral se extendió a lo largo de toda la Isla, con presentaciones de los grupos invitados en las catorce provincias y contó con una masiva afluencia de público, integrado en su gran mayoría por jóvenes.

Una exposición de pintura "¿Quién le presta los brazos a la Venus de Milo?" de Consuelo Castañeda,





una muestra internacional de carteles de teatro, la exhibición de publicaciones "El libro en el teatro" y la exposición fotográfica "La imagen detenida" animaron las sedes durante el Festival.

De especial relevancia resultó el Encuentro con la Crítica, un diálogo fecundo entre los grupos que nos visitaron y los jóvenes críticos de la Asociación Hermanos Saíz y estudiantes de arte. La reapertura del Café Cantante, del Teatro Nacional, la inauguración del Café Brecht, del Teatro Político, y la improvisación de locaciones para pequeñas representaciones en las Casas del Estudiante multiplicaron las ofertas y propiciaron espacios de fraternales intercambios y discusiones al final de la noche.

Los 125 mil 156 espectadores y los cientos de artistas y técnicos participantes del teatro recordarán con nostalgia la imagen morada, sepia y negra de Elegguá concebida por Orlando Silvera, mitad deidad estilizada, mitad máscara de actuales resonancias, que abrió los caminos para que cada noche, con su magia y su fuerza efímera, se hiciera el teatro.

DIALOGO

sobre afirmaciones y desencuentros

Cuando todavía resonaban los aplausos de más de ciento veinte mil espectadores reunidos en la fiesta teatral, **Tablas** convocó a tres directores artísticos, dos críticos y una investigadora con la provocación de aproximarnos al saldo del Festival para el teatro cubano y a sus rasgos más significativos.

ES LA HORA DE CRECER

RINE LEAL

Los telones del Festival 87 se han cerrado y entramos en ese largo interregno en que La Habana languidece teatralmente hasta el próximo Festival. Es el momento de la reflexión, del balance, de la meditación crítica y de la necesaria valoración.

Creo, en primer lugar que este Festival marcó un punto máximo de crecimiento cuantitativo. Las cifras más elevadas de los eventos anteriores perecieron ante una explosión de público y una avalancha de representaciones y actividades que pusieron en quiebra la infraestructura organizativa, con la consiguiente, y justificada, queja de los espectadores.

La cuestión parece situarse entre dos antípodas: o seguimos este crecimiento hasta la macrocefalia, o por el contrario reducimos cifras para aumentar calidad. Si bien nuestro teatro necesita la fuerza impulsora de los festivales que garantizan público masivo, promoción amplia y trabajo intenso, está más urgido de un salto cualitativo que sitúe la escena como expresión artística y profesional. Sería partidario de disminuir en el futuro el número de espectáculos y hasta la misma duración del Festival con tal de garantizar una óptima calidad, y mostrar el evento como lo que debe ser: el resultado justo y verdadero de nuestra realidad teatral, y no lo

que es actualmente, una muestra excepcional que no guarda relación con la actividad escénica de cada bienio.

La presencia de grupos extranjeros es fundamental, y sólo su aumento (a expensa de los colectivos cubanos) puede transformar al Festival en un evento latinoamericano. Esto nos llevaría a la necesaria confrontación con nuestro teatro, encerrado en sí mismo a lo largo de estos años.

Reflexiono sobre los premios. Esta vez se renunciaron a los mismos por la coincidencia con el XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro, y nuestra condición de país sede y huésped. Soy amante de los premios (aunque sé que la mayor parte de los festivales internacionales no son competitivos), pero también de una premiación muy reducida de carácter colectivo, dejando a un lado la larga lista de menciones personales que no provocan más que insatisfacciones en artistas y jurados. Los concursos de la sección de Artes Escénicas de la UNEAC y la futura selección de la crítica teatral que debe comenzar este año aseguran que los artistas tengan una doble premiación anual e individual. Volveré más adelante sobre esta reflexión.

Somos aún muy débiles y paternalistas en la selección de las obras del Festival.



Una parte de las representaciones no respondió a un alto nivel de exigencia creadora, y esto resiente el evento, aunque en comparación con Festivales anteriores esta cifra se redujo. Es necesario que el verdadero galardón sea la asistencia al Festival y la confrontación con grupos extranjeros aunque nos quedemos apenas con una docena de obras cubanas que tipifique el desarrollo del bienio.

Pero lo que más necesita nuestra escena es la apertura al teatro mundial. Basta ya de mirarnos el ombligo pensando que somos el centro de América Latina, hay que despertar del sueño de que las excepcionales condiciones económicas que gozamos garantizan automáticamente un teatro superior al de otras latitudes. La dialéctica enseña muchas cosas, entre ellas que la solución de problemas teatrales no descansa en organismos administrativos sino en el talento de los creadores. En definitiva, que el teatro es algo tan importante (o por lo menos, debe serlo) que sólo los teatrístas deben orientarlo. Por eso me gustaría que las próximas ediciones del Festival fueran más latinoamericanas y

que las distinciones se otorgaran por un jurado internacional ¡Cuántos altares no se desplomarían! Sería también una elegante manera de evitar la repetición de los premiados, de situar más sólidamente nuestros valores. En pocas palabras, arribar a la mayoría de edad de nuestra escena. Y es hora de crecer.

Desde el primer Festival descubrimos que lo realmente importante era el público. Desde 1980 los Festivales redujeron a cenizas premisas que se consideraban sagradas y demostraron dos verdades: 1) en pocas horas se puede hacer el montaje de una obra; 2) si hay teatro el público acude. Este año los más de ciento veinte mil espectadores transformaron el evento en una fiesta perpetua y llenaron las sedes de un entusiasmo delirante. Como siempre he creído que es el público el que hace al teatro, esta explosión que rebasó los cálculos más conservadores, es lo que más me impresionó, sobre todo por el carácter juvenil de los espectadores, esas caras nuevas que miraban los escenarios por primera vez y descubrían la magia del espectáculo. ¿Volverán terminado el Fes-

tival? Es la gran pregunta. Pero cada día me convezco más de que sólo una actividad teatral continuada y un mecanismo de comunicación que les hable a esos espectadores en un mismo código de señales será la mejor manera de formar un público estable y duradero. Y por favor, que no se confunda esto último con la concesión populachera ni con la reducción del arte al didactismo.

Otro recuerdo impresionante: el ICTUS con su *Residencia en las nubes*. Una lección de verdadero teatro, la feliz conjunción de la inteligencia, la sensibilidad y la sagacidad, la prueba de que la escena puede desarrollarse y decir cosas que valen la pena aún en las condiciones más difíciles. O mejor, que cuando hay obstáculos el artista debe aprovecharlos para su expresión. De lo contrario perece.

Creo que el ICTUS estuvo a la altura de las expectativas críticas, pues a pesar de la propuesta de La Candelaria, o de las virtudes de los brasileños, tanto éstos como los colectivos mexicanos, venezolanos, argentinos o centroamericanos no alcanzaron la resonancia que se esperaba. Realmente la presencia extranjera fue amplia, diversa, estimulante, pero no marcó el perfil definitivo del Festival, especialmente por algunas ausencias que desnivelaron el balance latinoamericano. No culpo a los organizadores, muchas de estas ausencias escaparon a sus mejores deseos, como en el ejemplo del Yuyachani.

El tercer aspecto fue el de las reposiciones cubanas. Este Festival se caracterizó por la puesta en escena de obras "históricas", es decir, premiadas en eventos anteriores, lo que elevaba la calidad general y "salvaba" momentos memorables de los últimos años. La realidad demostró que como nuestros colectivos no trabajan la política de repertorio, estas reposiciones eran ficticias, trataban inútilmente de rescatar un fenómeno artístico ya desaparecido. La mayor parte de estas obras se mostraron desfasadas, gastadas, interpretadas desde afuera como un mecanismo aislado de su contexto artístico y epocal. Eran en realidad "nuevas" versiones que se estrenaron en el Festival o pálidos recuerdos de otros momentos y elencos.

Exceptuó *Contigo pan y cebolla* que a pesar de más de veinte años de su estreno se mantenía tan fresca y viva como el primer día. La inestabilidad de los colectivos, la ausencia de repertorio y la falta de coherencia de nuestro movimiento teatral explican este fenómeno, y demuestran la necesidad del sistema de repertorio, único que nos permitirá mantener una programación estable de calidad, así como el progresivo desarrollo de los intérpretes.

Los telones del Festival '87 se han cerrado en medio de una impresionante ovación. ¿Lograremos abrirlos de manera continuada en este interregno de dos años que nos separa del Festival del 89?●

REFLEXIONES EN TORNO A UNA "CRISIS" MIRIAM LEZCANO

Parece ser "crisis" la palabra más utilizada cuando en estos tiempos se habla de teatro cubano. Tanto es así que he llegado a pensar que crisis y teatro son sinónimos. Claro, nuestro oficio es el arte de la crisis. A los teatristas nos encanta esa palabra. Un poco que vivimos de las crisis. Si no existieran tendríamos que inventarlas; estoy segura. En este caso las fronteras de esta posible crisis del teatro nuestro de todos los días se han hecho coincidir con determinadas fechas o títulos.

Confieso que jamás he estado de acuerdo con tal lectura de nuestra situación presente, pero tampoco disponía, ni dispongo de manera consciente y sobre todo organizada de argumentos, si se quiere científicos, para fundamentar otra. Sin embargo se advierte, no se puede dejar de advertir que *algo* está conspirando contra la dinámica.

Si en la búsqueda de una respuesta observamos el panorama teatral retrospectivamente, encontramos en los últimos quince años períodos de inercia (escaso número de estrenos, carencia de reposiciones de puestas significativas y sobre todo una ausencia casi absoluta de polémica abierta sobre nuestra principal razón de ser: la creación teatral). Es común que en nuestros grupos de teatro, paradójicamente se hable de manera cotidiana, sistemática de cualquier cosa, menos de teatro. Lo que otrora fueron templos inviolables de creación han devenido salvo contadas

excepciones, clubes de delirantes afiliados al cumplimiento de la norma, tendencia que sí me parece peligrosa, esencialmente peligrosa pues pone en peligro la calidad, en la búsqueda insoportable e inescrupulosa de la cantidad en la creación artística. Claro, que esta mirada hacia el pasado inmediato también nos descubre fugaces períodos de florecimiento, mostrando una vitalidad, una puzanja que nada tienen que ver con las etapas en que la escena se marchita. Esos períodos coinciden casi siempre con los Festivales de Teatro.

Los festivales son momentos en que todas las fuerzas se ponen en tensión de forma compulsiva. Todo está entonces en función del teatro, y llegan a ocurrir, en muchas ocasiones, verdaderos "milagros".

En el orden artístico, me refiero al recién finalizado Festival internacional, fue significativa la diversidad de nuestro movimiento. Cada grupo mostró una personalidad propia que se apreciaba tanto en la selección de los materiales dramáticos, como en cierto sello plástico, gestual, vocal, muy personal, que no se disfruta comúnmente. Dejamos de ser *aldeanos vanidosos*, sumergidos cada cual en la pequeña isla de su grupo teatral y comprendemos entonces verdaderamente que el mundo entero no es nuestra aldea. ¿A qué se debe el cambio repentino? ¿Qué fuerza extraña, qué *deus ex machina* espiritual nos cohesionó de repente? ¿Por qué no fue así antes del Festival? ¿Limitaciones administrativas? ¿Actitud individual del artista cuando se trata de un evento internacional? ¿Estaré yo demasiado influenciada por Guelman, que en todo veo el conflicto entre las estructuras y la responsabilidad del individuo? ¿Qué interesante ver salir a los colectivos de sus predios y enfrentarse a escenarios diversos! ¿Qué impresionante la masividad y receptividad de los espectadores! ¿Existe un público, un público sensible! ¿Por qué constantemente se da a la fuga? Me parece que la culpa la tenemos los creadores y el andamiaje administrativo existente.

El "milagro" del Festival de Teatro 1987 consistió precisamente en que poniendo en quiebra muchos pronósticos, demostró que existe un altísimo nivel de creatividad, una diversidad de estilos y fuertes

individualidades artísticas en las diferentes especialidades que intervienen en el fenómeno teatral. Prueba de ello fue la cantidad y calidad de las obras de una muestra que salió airosa en la confrontación internacional.

Creo que la existencia de un repertorio teatral que en momentos de depresión hemos considerado perdido y de cuya vida dieron fe casi todos los colectivos, es una de las verdades más hermosas que nos mostró el evento.

¿Quiere decir que "todo está que mejor no puede y éste es el mejor de los mundos posibles", como diría Cándido? Pues no, *no está que mejor no puede*. Hay demasiada rigidez e institucionalización en la mayoría de los grupos. Algunos necesitan replantearse su razón de ser y su composición. Los profesionales del teatro preocupados por los problemas esenciales de la *creación de todos los días*, son los menos.

Se pierde demasiada fuerza y demasiado tiempo en discusiones "domésticas", se respira una atmósfera desesperante de mediocridad general antes y después de cada festival.

Pienso que una de las causas principales de este hecho es que no existe la suficiente flexibilidad para que los creadores se reagrupen atendiendo a razones artísticas. Si se alcanza esa necesaria flexibilidad la dinámica de nuestro movimiento teatral va a dar un salto tal que en el Festival del 89 nos vamos a preguntar cómo pudo ser de otra manera.

En éste se dinamitaron las estructuras, que lejos de sustentar la producción teatral le sirven de freno. Lo más importante era el espectáculo y en virtud de esto, el sistema de dependencias, de canales correspondientes, asesorías, planillas, archivos y burós fue violentado. Quisiera que esta violencia continuara●

EL PUBLICO ¿REALIDAD
O ESPEJISMO?

RAQUEL CARRIO

Una muestra amplia siempre tiene sus riesgos. Si nos atenemos a un criterio cuantitativo (de espectáculos ofrecidos o



de público asistente a las funciones) el Festival puede considerarse sin dudas exitoso. Pero exigimos algo más, si hablamos de calidad o de propuestas que enriquezcan logros anteriores, empiezan las interrogantes. ¿Qué evidencia este Festival de Teatro de La Habana? En principio, algo demostrado en ocasiones anteriores: la existencia de un público mayoritario, interesado en el hecho teatral, que acude a las salas y acepta, en mayor o menor medida, la imagen de sí (o de otros) que se le ofrece. Un público no necesariamente "pasivo" —en tanto reflexiona, enmudece, disfruta o discrepa— pero que generalmente *cree* en la experiencia que comparte. Si acepta, es porque otorga al arte un valor de reconocimiento: expresión —directa o distante— de sus preocupaciones e ideas. Me lleva entonces a establecer algo así como una idea contestataria del hecho teatral. Y sí. Pienso que el espectador cubano va en busca de respuestas. Pero para que esto funcione —y es un viejo principio— el espacio teatral debe convertirse (o concebirse) como un hecho vivo, productor y

generador de sentidos que *alcancen* al espectador.

Algunos inconvenientes —quizás tampoco del todo ingenuos— afectan la comunicación. Para empezar, sospecho que el teatro cubano en los últimos años ha caído en la trampa de contar (en el doble sentido del término) excesivamente con ese mismo carácter mayoritario del público. De hecho, los colectivos tienen garantizado el espacio, la programación, los medios y los fines. Sobre todo, saben que, con un mínimo de condiciones o de interés (un "clásico", la comicidad, o la mediana divulgación) se llenará la sala.

Al parecer es sencillo, pero si aceptamos esa delicadísima relación público-escena en todas sus implicaciones, no podemos quedarnos solamente en que el artista "trabaja" para el espectador. El problema reside en cómo trabaja para él; qué mecanismos —organizativos, de proyección, técnico-artísticos— establecen y regulan el sistema de comunicación teatral. Es obvio que quiero significar que cualquier alteración (o lo contrario: falta de dina-

mismo, inercia, apego a soluciones simplistas o esquemas de representación) afectan el sistema como totalidad. Más claramente: ¿el público "garantizado" incide de manera activa en la producción y la renovación teatral?

Resulta indiscutible que un logro mayor del teatro cubano en las últimas décadas es la conquista de un público mayoritario para sus producciones. Sin embargo, en ningún caso esta cualidad puede confundirse con una masa amorfa de "expectantes". Se trata, por el contrario, de un conjunto de individuos relacionados entre sí por experiencias históricas, sociales y culturales comunes e inmersos en un activo proceso de transformaciones del cual no se excluye la formación y sucesivas reeducaciones del gusto artístico. Significa que en la creación de valores sociales, materiales y espirituales, el hombre remodela un espacio en el que la tradición e innovación, recuperación de lo histórico y búsqueda de nuevas formas y sentidos, interactúan a favor de un desarrollo progresivo. Intento subrayar que el término "público" antes que una categoría sociológica o estética señala una condición vital, vínculo real, vivo en la escena.

Lo siguiente sería preguntarse si el teatro que vemos (y hacemos) se corresponde y da respuestas a los requerimientos vitales, estéticos del espectador. Conste que no me refiero sólo, o especialmente, al área de las temáticas abordadas. Pienso que un buen tema no hace una obra de arte. Otros factores intervienen. Digamos que a nuevas y más evolucionadas formas de la conciencia y la existencia social corresponden nuevos conceptos de causalidad e interrelación de los hechos; vínculos más ricos y complejos entre la esencia y sus manifestaciones múltiples, variables. En suma: el hombre-espectador requiere imágenes teatrales que, más allá de toda preceptiva, expresen nociones de espacio, tiempo, causalidad y dinamismo que satisfagan los requerimientos de la sensibilidad contemporánea. El excesivo apego a un lenguaje conocido —codificado, archivado por el espectador, y en esa medida vehículo de una fácil comunicación— ¿no lastra el hallazgo de formas más complejas y actuales de realización? ¿Puede hablarse entonces de una eficacia

comunicativa? El público deviene ¿realidad o espejismo?

Un ejemplo claro pudiera ser lo que ocurre con las reposiciones. No creo en absoluto que haya que resignarse a perder las mejores o más significativas puestas en escena. Lo del "arte fugaz" me parece un buen reto, y creo que obras como *Contigo pan y cebolla*, *Santa Camila de La Habana Vieja*, *Ramona* o *María Antonia*, las creaciones de Vicente Revuelta, Berta Martínez o Roberto Blanco forman parte de lo mejor del patrimonio teatral cubano. La vigencia de estas piezas me parece indiscutible. Se trata de no dejarlas desaparecer... pero tampoco envejecer.

Un análisis cuidadoso del repertorio teatral en los últimos años arrojaría resultados de interés. Falta de sistematicidad en el trabajo, apresuramientos nocivos, abandono de proyectos o realizaciones una vez cumplido el ciclo selección-montaje-estreno. En síntesis: carencia de repertorio sostenido, estable, entendiendo por ello no la repetición que diseca y corresponde más a la muestra museable que a la labor creadora; sino al proceso consciente de actualización y enriquecimiento que supone la práctica artística.

En algunos casos, un falso concepto del texto dramático, sus potencialidades y funciones escénicas, el llamado "respeto a los clásicos" (cubanos o extranjeros) y una carencia de audacia y creatividad para abordarlos desde un punto de vista actual, han lastrado proyectos valiosos. El acomodo a fórmulas y caminos trillados, la búsqueda de una fácil comunicación (¿identificación?) con el público explican esa sensación —para el espectador— de estar viendo lo mismo muchas veces y desde hace mucho tiempo.

Como contrapartida, el texto teatral se afirma cada vez con más vigor en la práctica escénica contemporánea como guión o "partitura" abierta a nuevas y múltiples interpretaciones y búsquedas expresivas. Nuevos conceptos del espacio, el tiempo, la caracterización o el sentido de la acción sacuden viejos polvos, remodelan las figuras, el gesto, la emisión de la voz, la sonoridad, la iluminación o el vestuario. ¿Por qué dejar envejecer lo que nos puede ser aún entrañable? Reponer una obra



de interés supone replantearse los medios y los fines: Crear otra vez, a partir de nuevos presupuestos y necesidades comunicativas. Lo contrario, es darle al "paso del tiempo" toda carta de crédito. Una actitud en esencia no creadora.

Pienso que estas opiniones corren el riesgo de sugerir una imagen de estancamiento. Sin embargo, me parecería más justo afirmar que las inquietudes e ideas más fértiles están apresadas, y de hecho limitadas, por factores no siempre de orden artístico. Frente a la muestra del Festival, siento tensiones, tentativas y esfuerzos no resueltos pero que revelan un estado en que elementos y valores distintos pugnan entre sí sin lograr una coherencia expositiva. Faltan audacia, creatividad, capacidad de riesgo artístico y humano en la mayoría de las producciones. Pero habría que preguntarse, también, si formas de organización obsoletas, concepciones existentes sobre el trabajo y la práctica teatral no están frenando el desarrollo de un movimiento que, en esencia, gira sobre sí mismo sin definir caminos de renovación y de apertura.

A más de una organización laboral deficiente, quizás a la naturaleza y funciones de la producción artística, los colectivos

teatrales adolecen, en sentido general, de una falta de superación sistemática en el área de la información y entrenamiento de sus medios expresivos. Ausencia de un espíritu de creación e investigación, de una práctica experimental rigurosa sobre los contenidos del arte escénico. Se abandonan el "laboratorio", el "estudio" y la investigación teatral en favor de una engañosa entrega al "gran público" —sea dicho sin rodeos— la "masividad" entendida como logro y no también, y esencialmente, como desafío y estímulo a la renovación.

El problema no es nuevo, y tiene antecedentes bien remotos. Sin embargo, sabemos que un teatro popular, abierto a diversos niveles de participación y de lectura, no significa —o no debe significar— la pérdida o abandono de lo que le es consustancial. El teatro es arte y no servicio; y sirve en la medida en que defiende y expresa su verdadera identidad. La vieja polaridad entre arte masivo y expresión vanguardista va resultando obsoleta. El desafío mayor, en nuestro tiempo, es un arte que, desde posiciones de vanguardia —en el orden de las ideas y de las formas— incida activamente y dé respuestas a un público cada vez más numeroso.

Dos obras significativas en esta dirección: *En el parque*, de Alexander Guelman, puesta en escena de Vicente Revuelta, y *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer, en versión de Flora Lauten y el grupo Buendía. En ellas encuentro, por distintas vías, valores que me parecen imprescindibles: vocación de hacer arte sin apoyatura costumbrista o sentido artificial de la belleza, y desafío al espectador. En contra de lo que se suele suponer, un lenguaje simplista o directo genera un área restringida de "lectores". El poder metafórico, traslaticio del lenguaje, propicia en cambio, una multiplicidad infinita de interpretación y lectura. Aún así, hay problemas más urgentes. Por ejemplo, el escaso desarrollo del movimiento teatral en otras provincias del país; grupos y expresiones que, luego de alcanzar un nivel en sus propuestas, han perdido fuerza o debilitado sus proyecciones.

¿Un nuevo perfil? En todo caso impreciso, ecléctico, sin resonancias definidas. No me refiero a la pluralidad de expresiones, que es síntoma de riqueza y diversificación. Pero creo que hay líneas que han agotado —cumplido— una trayectoria (lo cual implica un llamado a la reflexión), y otras que ven limitadas sus fuerzas por condiciones de trabajo o carencia de objetivos definidos.

En mi opinión, el saldo mayor de este Festival —muestra que recoge resultados de varios años de creación— reside en evidenciar estas contradicciones. Un movimiento fuerte, diverso en sus manifestaciones, pero que tiene que replantearse sus medios y sus fines; la actualidad de sus formas y la eficacia comunicativa de sus señales. Hay que romper. Romper esquemas y convenciones ya vencidas. Proponer formas de organización que viabilicen el desarrollo y activar un mayor intercambio de ideas y experiencias a nivel nacional e internacional. La ocasión de ver el trabajo de Argentina, Chile, Brasil, Colombia, México, o la confrontación de criterios en el marco del Encuentro de teatristas latinoamericanos y las sesiones del Congreso del ITI, ampliaron el área de referencias. El "intercambio con el mundo" me parece un factor decisivo para la renovación.

Pero sobre todo, creo que hay que profundizar críticamente en las experiencias de años anteriores. No subestimar al público, a riesgo de que nuestro arte se convierta en explicativo, retórico, banal. Hacer un teatro que plantee un nuevo reto al espectador. Que su "lectura" cueste y no su luneta. En décadas anteriores, el teatro cubano se planteó —era su reto histórico— incidir activamente en la conquista y transformación del público. Supongo que algunas cosas han cambiado. El público se ha transformado. ¿No le toca ahora de nuevo al teatro? ●

ESPACIO DE INTERCAMBIO Y REFLEXION

CARLOS PEREZ PEÑA

En algunos momentos parecía que el Festival era visto no como un medio, sino como un fin, y esto, a pesar de lo reconfortante que resultó la enorme afluencia de público a la mayoría de las representaciones, necesariamente determinó en dicha afluencia. En mi opinión fue saludable, la exclusión de las premiaciones aunque no parece ser el consenso general; si existe una rigurosa selección de los espectáculos a presentar, si ese proceso se realiza lo mejor posible, ¿qué más premio? En otros festivales y encuentros me ha tocado juzgar y también ser juzgado. La tensión inevitable con que se va a luchar por el premio, de alguna manera adultera los propósitos del hacer teatral, creo que en ocasiones hasta linda en aspectos éticos de la profesión. Por otra parte, ¡qué relajado se trabaja cuando un festival resulta ser un verdadero espacio de intercambio y reflexión! El Festival arrojó, por otro lado, el ya conocido desnivel entre la capital y la provincia. El peligro de estar en la provincia y además ser provinciano es terrible y me parece que muchas veces el paternalismo con que se nos mira (me refiero a los que trabajamos "en el interior") influye en la complacencia y el poco rigor con que se nos selecciona. ¿Todas las puestas que "llegaron" de provincia tenían el derecho de participación? ¿Es eso un verdadero estímulo?

Hubo un hermoso clima de reconocimiento y comunicación no sólo entre nosotros,



FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA 1987

sino con los visitantes y fue interesante conocer cómo están trabajando grupos ya vistos y grupos desconocidos. La posibilidad de este conocimiento es enriquecedora para todos y esta es una alternativa que los festivales por venir no deben dejar de lado.

Lo último, pero no lo menos importante: el Festival hizo que vibráramos por y para el teatro, y eso ya es más que suficiente.

El hecho de ser yo mismo participante y parte del Festival me impidió ver todo lo que hubiera querido. Por supuesto, se tiene más hacia los grupos visitantes y así me quedó el gusto de conocer al excelente Núcleo Pessoal do Victor, tuve la suerte de admirar la inteligente *Residencia en las Nubes* de ICTUS; la búsqueda constante, el riesgo inagotable de *La Candelaria*, el virtuoso despliegue de Denise Stoklos, la impecable factura literaria y escénica de *Zenea*, la belleza de la *Mariana* de Irrumpe. En fin, que tuve suerte.

París bien vale una misa. Junto a los posibles y lógicos desaciertos, el Festival alcanzó alturas que ojalá sean la medida, el punto de arrancada para lo que venga, no sólo festivales, sino el trabajo cotidiano, la búsqueda de repertorios coherentes, la localización de diferentes sectores del público, el desarrollo de algo en lo que muchos de nosotros llevamos años de lucha: el teatro cubano●

CREATIVIDAD Y DIALOGO CON EL PRESENTE

ALEX FLEITES

El Festival de Teatro de La Habana 1987 es, en realidad, dos festivales en lo que a la participación nacional se refiere. Por un lado está la muestra antológica que, si bien por imperativos de la realidad se vio obligada a excluir puestas memorables, al menos reunió un grupo de espectáculos imprescindibles. Por otra parte están las piezas que el comité de selección señaló como lo más destacable entre lo estrenado por colectivos nacionales en los últimos tres años.

Con respecto a la primera *sección*, creo que ésta confirma la idea de que, a nivel de movimiento, el teatro cubano es obra de la Revolución, y que durante largos años de búsqueda y tanteos de errores y aciertos de todo tipo, podemos exhibir con legítimo orgullo espectáculos que se inscriben en una línea que nos singulariza y expresa, con altísimos valores conceptuales y formales, como nacionalidad.

Claro que estos aportes se dan más bien aislados y no en el número que sería de desear. Mezclando directores, dramaturgos y colectivos, creo que los nombres que dominan el período son: Vicente, Roberto Blanco, Berta, Suárez del Villar; Teatro Estudio, Teatro Irrumpe y Teatro Escambray; Héctor Quintero, Estorino, Orihuela, Albio y Eugenio Hernández.

De la nómina anterior se desprende que todavía hoy, a casi 30 años del triunfo revolucionario, el movimiento teatral cubano es un fenómeno que se centra en la capital, y que a lo largo de ese período muy poco de lo producido en el interior del país puede ser tomado en cuenta. Este hecho se agrava si recordamos que casi la mayoría de los colectivos profesionales de provincias cuentan con más de una década —cifra conservadora— de fundados. Creo que es el momento del replanteo, de tomar decisiones definitivas, pues el actual estado de cosas no sólo está contribuyendo a empobrecer la vida cultural en vastas zonas del país, sino que, además, gravita en los no muy holgados presupuestos provinciales.

¿La solución? No creo que haya una solución única. Se trata más bien de encon-



trar soluciones particulares a cada uno de los colectivos. Un grupo de teatro profesional no debe ni puede ser una cifra más en informes y balances. Se trata de poner la creatividad de actores, directores y dramaturgos en función del constante diálogo con el presente, ya sirva para estos fines una obra de carácter histórico u otra que afine el conflicto en la más cercana cotidianidad. La mejor manera que tiene un panadero de hacer revolución es realizar su trabajo con calidad y amor. Esto se cumple también para los creadores de bienes espirituales, llámense escritores o teatristas.

Lo más significativo: a) La definitiva disolución del *conflicto* entre el llamado teatro de autor y el llamado teatro de creación colectiva. b) La aparición de dos jóvenes dramaturgos que avanzan por caminos anteriormente abonados: Alberto Pedro y Abilio Estévez. c) Denise Stoklos y *Feliz año viejo* (Núcleo Pessoal Do Victor), entre lo traído por los extranjeros: verdaderas lecciones de buen hacer teatral, disciplina, talento y excelentes condiciones interpretativas. d) Lo presentado

en conjunto —en una u otra sección del evento— por Vicente, Berta y Roberto, siguen siendo los maestros indiscutibles de la escena cubana contemporánea●

¿HACIA DONDE VAMOS?

RAQUEL REVUELTA

El Festival de Teatro de La Habana confirma en primer lugar que existe un público para el teatro, un público ávido y entusiasta. Para la cita teatral se hizo un gran esfuerzo por parte de los artistas, se unieron gentes de distintos grupos para dar una muestra amplia, en la que se revivieron algunos espectáculos notables de nuestra historia teatral. Esa ocasión de diálogo entre los artistas, ese intercambio que propicia el Festival me parece muy importante, es un momento en que todo el mundo se ve y se reúne, desde encuentros programados en la escena, hasta los espontáneos en lugares como el Café Cantante que reverdecen especialmente en esta época pero luego nunca más se produce igual.



Es una paradoja que espectáculos rescatados para el Festival a la semana siguiente ya no se puedan mostrar igual. Por eso creo que la muestra antológica es un error. Nunca se pueden revivir de verdad puestas para las que no existe una razón artística viva. Aunque hay espectáculos que sí mantienen un interés, como *Contigo pan y cebolla*, y llegan al público, incluso al más joven, que descubre en ellos aspectos significativos de una época que no conoció de cerca. A mí me emocionó mucho ver otra vez a Berta haciendo a Lala Fundora después de tantos años. El Festival evidenció también la parálisis de algunos grupos, incluso entre los visitantes. Es saludable analizar como fórmulas efectivas de otros tiempos llega el momento en que se estancan y pierden su significado.

Me impresionó mucho la puesta de los chileños, *Residencia en las nubes*, porque con gran simplicidad, solo con la utilización de unos pocos elementos lograron entretener al público de una forma inteligente. Me gustó mucho el segundo cuento —*La rayuela*— donde ellos juegan con

el factor sorpresa y consiguen un gran resultado.

Ahora los teatristas tenemos que reflexionar sobre qué estamos haciendo, hacia dónde vamos, qué queremos lograr. Debemos analizar si es lógica la dispersión que existe entre todos los grupos y entre los talentos por estructuras insuficientes. Cada grupo tiene buenas figuras y para el Festival todas se reúnen ¿y esto es lógico?

No estamos ante una crisis artística sino conceptual. Cuando un director comienza a dirigir una obra sin un concepto claro ¿qué pasa? A veces hay una tendencia pasajera, una moda que viene y va detrás de efectos formales o de criterios superficiales y luego de eso queda muy poco. La crisis conceptual llega hasta las estructuras ¿Con qué criterio funcionan actualmente muchos grupos? ¿bajo qué principios están reunidos colectivos de actores, músicos, diseñadores, técnicos...? Creo que ahora, después del Festival con sus éxitos y sus errores se hace imprescindible una reflexión profunda sobre hacia dónde vamos ●

EL ACTOR, LA MASCARA Y EL TIEMPO

EBERTO GARCIA ABREU

Ilust. ROBERTO FABELLO

Desde hace ya mucho tiempo se identifica el texto dramático como un elemento integrante del hecho teatral, pero no como su componente definidor. Considerar nuevamente esta aseveración, reconocida como una verdad prácticamente indiscutible, constituye la primera inquietud que me incita *La gran temporada*. Como todo texto escrito para el teatro, este que ahora presento, resulta al mismo tiempo consecuencia del proceso de desarrollo de una vertiente temática y estilística que nuestros dramaturgos han definido en los últimos años, y es además el punto de partida para una propuesta escénica en la que descansará —me atrevo a asegurar— el rasgo diferenciador de la primera obra de Ricardo Muñoz Caravaca.

El azar ha querido jugarme ahora una "mala pasada" al tener que ofrecer una de las primeras lecturas sobre esta obra. ¿Pero en realidad puedo asumir *La gran temporada* como una obra teatral? Estoy plenamente convencido de que el autor volverá varias veces sobre el texto antes de iniciarse definitivamente el proceso de producción de sentido del mismo. Incluso las múltiples interrelaciones que se evidencian en la escena durante la gestación del espectáculo y en cada una de las funciones, cambiarán dialéctica y necesariamente esta oferta inicial que recién ahora

comienza a recorrer el camino de su plasmación y completamiento escénicos.

Precisamente por tratarse estas cuartillas de una interpretación personal sobre el germen de un futuro espectáculo y no sobre una puesta, un "resultado", es que hablaba antes de una "mala pasada". Porque al considerar sólo los aspectos literarios de esta propuesta, aun cuando mi objetivo rector sea destacar en ellos la rigurosa teatralidad que encierran, mi lectura estará prácticamente parcializada e históricamente limitada. No obstante agradezco participar en este feliz alumbramiento que constituye la publicación del primer proyecto dramático de Ricardo Muñoz Caravaca.

Nunca sospeché que la primera vez que presentara una obra, texto, guión o como quiera llamársele cuando no se refiere al espectáculo, sería de alguien que compartió junto a mí los pasillos, las aulas y los muros de *El sinor* —nuestra Facultad de artes escénicas—, y por supuesto, el albergue de nuestra beca, con sus permanentes discusiones sobre el teatro y tantas cosas. Esas cotidianas coincidencias a veces no permiten que nos valoremos profundamente unos y otros. Por eso siento una gran satisfacción al "descubrir" a Ricardo, ese muchacho escurridizo, calla-

do y generalmente ausente, que extiende su mano para ofrecer *La gran temporada*.

Recuerdo una tarde en que entablamos un peculiar debate sobre el bufo, el vernáculo, el Teatro Alhambra. Ricardo preparaba entonces la defensa de un trabajo de curso sobre ese campo de nuestra historia teatral a partir de una perspectiva realmente polémica por lo novedosa e inusual. No es común entre los estudiantes de la Facultad dedicar trabajos de investigación a estos temas, al menos conozco muy pocos ejemplos, sin embargo sostenía con pasión un punto de vista apartado en cierta forma de las definiciones que aparecen tradicionalmente en los libros. No recuerdo con exactitud el contenido del diálogo, pero sí la advertencia que le hice, en tanto sus observaciones entrarían en contraposición con los criterios de nuestro maestro Rine Leal. Por diversas razones no pude asistir a la discusión del trabajo y perdí la confrontación entre el maestro y el alumno. Pero luego felicité a Ricardo por alcanzar la máxima calificación.

Ahora, después de algunos meses recibo la sorpresa de encontrar en *La gran temporada* la expresión metafórica de aquella nueva mirada, de aquella otra historia que Ricardo construía sobre el mundo teatral de la primera mitad del siglo XX en Cuba. En esta experiencia se revela como soporte y antecedente de la escritura del texto, el análisis teórico en torno al quehacer escénico precedente, las principales problemáticas de la gente de teatro de esos años, las preocupaciones de los hombres por la vida en la escena y la lucha por la subsistencia en la realidad. Unido a ello, el conocimiento y el dominio de las técnicas y recursos expresivos que caracterizan las obras más renovadoras del teatro cubano hoy día.

De esta forma la propuesta de Ricardo es por derecho propio heredera de una tradición teatral que se utiliza como punto de partida del cuestionamiento que tiene lugar en la obra, concebida desde el teatro y para el teatro.

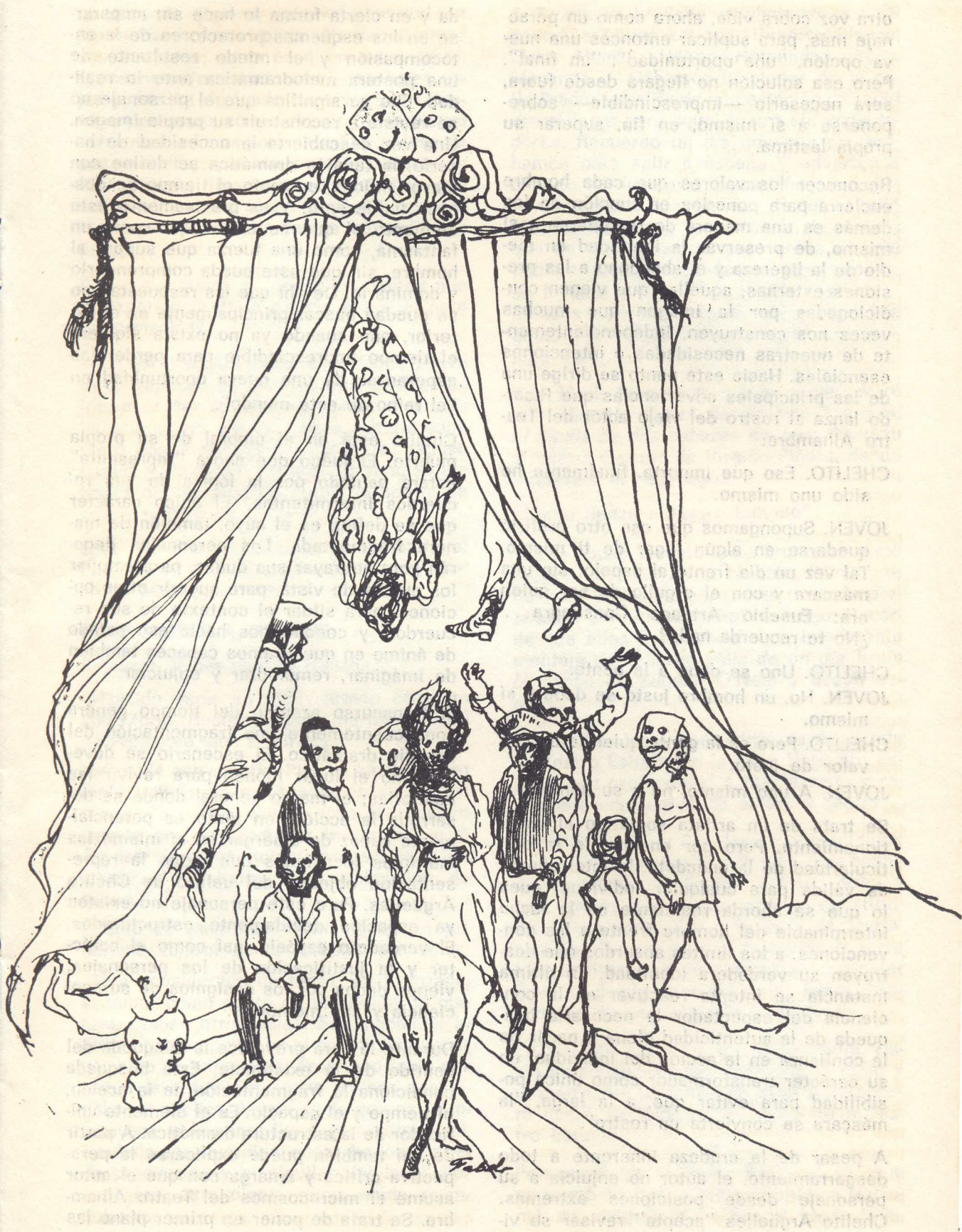
Sin embargo sería muy ingenuo pensar que *La gran temporada* se dirige especialmente a reordenar la imagen ya distante y caótica de un teatro que no sólo caracteriza a un período de nuestra cultura, sino también de nuestra historia social. No

se pretende recordar una manera de hacer para poner en evidencia los valores de un género que ha sentado escuela entre nosotros. Tampoco se intenta realzar la figura, la trayectoria y el mérito de los principales protagonistas de aquella escena. *La gran temporada* es una aguda reflexión sobre el artista del teatro, el actor en particular. La permanente inquietud de este hombre que noche tras noche ha de cambiar su indumentaria y su imagen externa para componer y "dar vida" —si tal cosa fuera realmente posible— a un conjunto de ideas y contradicciones que se definen en el espacio del personaje que ha de representar, resulta el planteamiento medular de esta obra.

Avanzando un poco más, pienso que se trata del reencuentro del individuo consigo mismo, de la inaplazable necesidad de cuestionar el camino que se ha vencido, de revalorizar las decisiones personales, de mirar atrás antes de dar el próximo paso. Justamente por ello, *La gran temporada*, intenta explicar desde los ángulos difusos de un escenario, el sentido de la vida, pero no en términos abstractos y generalizadores, no como una vía para imponer sentencias que marquen el rumbo de cualquier posible espectador, sino para abrir las puertas que a veces "cierra el egoísmo", para obligarnos a mirar hacia fuera y reubicarnos en nuestra dimensión más trascendente.

Durante las jornadas del Festival de Teatro de La Habana 1987, Nissim Sharim, actor y director del grupo ICTUS decía que el teatro permite al actor "volver a apostar", intentar reordenar su imagen al ser en muchos casos más auténtico en el escenario que en la vida cotidiana. La obra de Ricardo confirma en cierta forma estas palabras, pues el verdadero conflicto de Chelito Argüelles es enfrentarse a su identidad desvirtuada, a su imagen totalmente descompuesta por las presiones del medio y las circunstancias en que se desenvuelve, por la debilidad de sus convicciones, por su enajenación y autoaislamiento.

Todos esos factores condicionan su destrucción y al mismo tiempo la necesidad de revocar el pasado y utilizar el fugaz momento de la representación, esos instantes absolutamente efímeros en que



otra vez cobra vida, ahora como un personaje más, para suplicar entonces una nueva opción, "una oportunidad", "un final". Pero esa solución no llegará desde fuera, será necesario —imprescindible— sobreponerse a sí mismo, en fin, superar su propia lástima.

Reconocer los valores que cada hombre encierra para ponerlos en función de los demás es una manera de respetarse a sí mismo, de preservar la identidad en medio de la ligereza y el abandono a las presiones externas, aquellas que vienen condicionadas por la imagen que muchas veces nos construyen, independientemente de nuestras necesidades e intenciones esenciales. Hacia este punto se dirige una de las principales advertencias que Ricardo lanza al rostro del viejo actor del Teatro Alhambra:

CHELITO. Eso que importa, finalmente he sido uno mismo.

JOVEN. Supongamos que ese otro prefirió quedarse en algún lugar de ti mismo. Tal vez un día frente al espejo; sin una máscara y con el orgullo de ser quien era: Eusebio ; Arteaga Consuegra... ¿No te recuerda nada?

CHELITO. Uno se debe a la gente.

JOVEN. No, un hombre justo se debe a sí mismo.

CHELITO. Pero es la gente quien te da ese valor de justo.

JOVEN. A uno mismo, no a su nombre.

Se trata de un artista sometido al cuestionamiento. Pero por encima de la particularidad de la anécdota, la interrogante es válida para cualquier individuo, pues lo que se aborda realmente es la lucha interminable del hombre frente a las convenciones, a los límites absurdos que destruyen su verdadera identidad. En última instancia se intenta reactivar en la conciencia del espectador la necesaria búsqueda de la autenticidad plena a partir de la confianza en la acción del individuo, en su carácter transformador como única posibilidad para evitar que, a la larga, "la máscara se convierta en rostro".

A pesar de la crudeza inherente a todo desgarramiento, el autor no enjuicia a su personaje desde posiciones extremas. Chelito Argüelles "acepta" revisar su vi-

da y en cierta forma lo hace sin ampararse en los esquemas protectores de la autocompasión y el miedo resultante de una postura melodramática ante la realidad. Ello no significa que el personaje no se resista a reconstruir su propia imagen. Una vez descubierta la necesidad de hacerlo, la tensión dramática se define con mayor nitidez, en tanto el tiempo se des hace indiferente. Y es precisamente este elemento el que se erige aquí como un fantasma, como una fuerza que supera al hombre, sin que este pueda comprenderlo y dominarlo. De ahí que las respuestas no se puedan buscar principalmente en el exterior, aún cuando ya no exista siquiera el tiempo imprescindible para perder las esperanzas de una nueva oportunidad en "el reino de este mundo".

Chelito está en el umbral de su propia muerte. El juego que ahora "representa" estará pautado por la lógica de sus recuerdos intermitentes. El único carácter que se define es el suyo, también de manera fragmentada. Los personajes llegarán para subrayar sus dudas, para ampliar los puntos de vista, para sugerir otras opciones, para situar el contexto de sus recuerdos, y conducirnos hacia ese estado de ánimo en que seamos capaces también de imaginar, rememorar y enjuiciar.

El transcurso azaroso del tiempo genera consecuentemente una fragmentación del espacio dramático. El escenario se revela como el lugar idóneo para revivir las memorias; el marco general donde se desarrolla la acción, en tanto es potencialmente capaz de albergar en sí mismo las múltiples locaciones que exige la representación objetiva del delirio de Chelito Argüelles. Para este personaje no existen ya espacios debidamente estructurados. El verdadero espacio, así como el carácter y la justificación de los personajes, vienen dados por los designios de su conciencia y sus memorias.

Durante la obra prevalece la búsqueda del sentido de la existencia. Esta búsqueda condiciona la fragmentación de la acción, el tiempo y el espacio. Es el elemento unificador de la estructura dramática. A partir de ahí también puede explicarse la perspectiva crítica y amarga con que el autor asume el microcosmos del Teatro Alhambra. Se trata de poner en primer plano las



distancias entre la fastuosidad, el brillo, la superficialidad de la mascarada y la naturaleza de los hombres que le entregaban sus fuerzas. Todo ello supone un acercamiento riguroso al fenómeno que se revela eludiendo los caminos de la parodia, la farsa o el humor gratuito. Como componentes del lenguaje alhambresco, esos recursos son utilizados para subvertir su sentido tradicional y mostrar las verdaderas motivaciones de sus creadores.

Al abordar este aspecto de la obra Ricardo refiere: "Empiezo a tropezar con la verdad y a cuestionarme toda una serie de tópicos como tradición, popularidad, tipicidad y otros que son siempre tocados al hablar de este teatro. Al final resultó que la comedia era una máscara de gloria y éxito popular, tras la cual se escondía la tragedia del hombre, la sociedad y el propio teatro en decadencia. El fenómeno Alhambra se presenta como una gran máscara que escondía en su esencia misma la corrupción de esa sociedad agonizante, y sus empresarios, consciente o inconscientemente se hacían cómplices de la tragedia. Cuando terminó la función todos sus actores quedaron perpetuados en un largo silencio. Y entonces comenzó mi obra."

Esa misma concepción justifica el planteamiento que a mi juicio aporta la mayor trascendencia a esta obra: "la depauperación del hombre-artista, de su creación y de toda su vida silenciada por el ocio, el olvido y el tiempo" —según palabras del autor. Las circunstancias en que se encuentra el personaje confirman este criterio que Ricardo señala como una posibilidad eventual en el destino de todo artista. Creo, sin embargo, que tal preocupación se dirige a todo aquel —artista o no— que no sea consecuente con su propia acción a pesar de las presiones sociales. Para sustentar sus preceptos Ricardo no acude a excesos ni a estridencias, elige el tono íntimo de una confesión, con lo que condiciona de algún modo la teatralidad del futuro espectáculo.

El susurro y la contención son los términos que me resultan más cercanos para caracterizar la relación Chelito-Joven. Ambos personajes son una unidad dramática en constante confrontación. Sobre ella

descansa el andamiaje de relaciones entre los dos caracteres, desarrolladas en el texto a partir de las necesidades que surgen de su encuentro. Chelito es el objeto de las confesiones, del desenmascaramiento; el Joven es al mismo tiempo la conciencia del viejo actor y su interlocutor desde el presente. En este punto debo advertir que el conflicto no se da entre lo "viejo" y lo "nuevo", pues ambos personajes son en realidad una visión distanciada de sí mismos. De ahí que por momentos se fusionen, se complementen e incluso se nieguen dialécticamente.

Quienes lean este texto encontrarán sin dudas referencias a obras como *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* y *Morir del cuento*, de Estorino; *Mascarada-Casal*, de Salvador Lemis (inédita y sin estrenarse); *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez, y en cierta forma a *Catálogo de señales*, de Carlos Celdrán (también pendiente de publicación y montaje). Como decía al principio, *La gran temporada* revela huellas de una corriente dramática que se propone revalorizar la imagen del hombre a partir de sus recuerdos personales y de las marcas que ha dejado en la memoria de sus contemporáneos. La "sensibilidad por el recuerdo" como germen del proceso dramático y como condicionante de su teatralidad es el signo que relaciona todas estas obras. Como en las restantes, en la pieza de Ricardo, el espacio del teatro, ese lugar que sugiera infinitas variantes, se toma no sólo para mostrar los resortes que articulan la imagen escénica, sino para demostrar como éstos pueden ayudar también a rehacer la imagen de un individuo. En otras palabras, *La gran temporada* intenta reintegrar al hombre a su identidad, y señala al teatro como una vía que él posee para "reconciliarse con la realidad".

Mi primera lectura adolecerá sin dudas de un parcial enfoque crítico. Quizás debí señalar algunos desaciertos en el manejo del diálogo, algunas escenas reiterativas y otros detalles fallidos. Sin embargo eso no me preocupa, porque estas notas apresuradas sólo tendrán sentido cuando el texto que acompañan sea una realidad palpable en la escena. Sólo el tiempo, el azar y los hombres —por supuesto— dirán la última palabra ●

tablas

Libreto No. 16



LA GRAN
TEMPORADA

obra de: RICARDO MUÑOZ



foto: MAQUEIRA

RICARDO MUÑOZ CARAVACA (Cienfuegos, 1964) Sus primeros pasos en la creación se vinculan al taller literario del centro donde cursaba el preuniversitario. Participó como poeta y actor aficionado en varios festivales de la FEEM. En 1982 ingresa en el Instituto Superior de Arte, donde se incorpora activamente al movimiento cultural y escribe varios textos. Con su obra *Concierto para violines: fuga al sol sostenido* obtuvo Mención en el Concurso 13 de Marzo 1987. Es miembro de la Asociación Hermanos Saíz. Trabaja como asesor teatral en la provincia de Cienfuegos. La gran temporada constituyó su tesis de grado para la licenciatura en Teatología-Dramaturgia en el ISA.

OBRA EN TRES CUADROS

PERSONAJES

CHELITO ARGÜELLES O ZUABANA

JOVEN

GENTE DE LA PROCESION

TECNICOS, TRAMOYAS Y DEMAS
TRABAJADORES DEL TEATRO

LA MAQUILLISTA

LA MULATA

UTILERO

LA SANTA

"... porque a la larga,
la máscara se convierte en rostro."

Margarita Yourcenar

Esta obra está concebida para un escenario pequeño, íntimo, de cámara; preferiblemente el espacio de un sótano o un café cantante.

CUADRO PRIMERO

Plena oscuridad. Chelito avanza trabajosamente hacia el escenario. Lo acompaña su bastón y el joven. Aparecen por el lateral izquierdo, dan unos pasos y se detienen.

CHELITO. *(En voz baja y sujetando al joven por un hombro)* Espera... *(husmea al igual que un perro y murmura)* tablas, cortinas, polvo, sólo pol-

vo... *(volviéndose)* ¿No crees que hay demasiada oscuridad para empezar?

JOVEN. *(Manteniendo el diálogo en tono de susurro)* Su Habana ya se ha acostado, señor. Cada ventana encierra un misterio. No hay salida. Es el color apropiado para el recuerdo.

CHELITO. Al menos un poco, para no tropezar.

JOVEN. Es sólo un momento, señor, cuestión de llamar a las sombras y ya está.

(Chelito mira hacia arriba como si algo le llamara la atención. El joven lo imita).

CHELITO. *(Enronquecido y algo misterioso)* Nos convertiremos en murciélagos, ¡murciélagos gi-

gantes! *(agrede al muchacho haciendo un chillido extraño).*

JOVEN. *(Asustado)* ¡No, no, señor, el juego será... el tiempo será..., si usted quiere... *(corre turbado a proscenio y grita).* ¡Luces! ¡Luces! ¡Luces!

(Pausa. Momentos después se hace una media luz. En las tablas se descubre una escenografía abandonada por alguna compañía de teatro bufo de la década del veinte de la República. Por algunos detalles nos recuerda un pequeño rincón de La Habana Vieja. Cuando se hace la luz, Chelito abre los brazos como para estrechar y sentir el placer de la claridad. Luego hace un movimiento bailable con el bastón, tropieza y cae al suelo. El joven corre a levantarlo y lo lleva hasta una silla que habrá dispuesta en el centro).

JOVEN. *(Según avanza con dificultad junto al viejo)* Tiene que ver por donde camina, señor. Debe aceptar que está en La Habana, ciudad del comercio y el juego sucio. Bailar así entre tanto calor y tanto mosquito puede resultar desastroso para el juego. Por otra parte tiene que hacerse de una buena máscara, algo agradable que le guste a la gente. Uno se debe a la gente. Una buena máscara es una buena estrategia para el engaño. Sobre todo si hace reír. Ese es el gancho. Reír, reír... *(Chelito suelta una carcajada)* ¡eso es! ¡Ría señor, ría! *(Chelito se interrumpe a sí mismo).* ¿Qué pasa ahora?

CHELITO. Nada.

JOVEN. Se ha asustado, no lo puede negar.

CHELITO. No he negado nada.

JOVEN. ¿Y entonces?

CHELITO. He sentido algo extraño.

JOVEN. ¿Algo como qué?

CHELITO. Como un silbido.

JOVEN. Es el viento, un viento fuerte que viene del sur.

CHELITO. Eso ya pasó. No quiero recordarlo.

JOVEN. Aún no ha pasado, suena como un aullido.

CHELITO. Mejor será que dejemos esto.

JOVEN. Sabe que no hay salida. Usted ha elegido este juego y ahora debe seguir.

CHELITO. Yo no he elegido nada.

JOVEN. Vamos, no se haga... No vaya a decirme ahora que fui yo quien le trajo a este lugar. Yo no soy otra cosa que su misma cabeza, usted siempre se sale con la suya. Pensó que era el lugar apropiado para escaparle al ocio y aquí estamos. Ahora debe continuar.

CHELITO. Es de noche, alguien puede venir.

JOVEN. Nadie vendrá, las puertas están clausuradas.

CHELITO. Alguna pareja puede colarse.

JOVEN. Pierda cuidado, nadie se atreverá.

CHELITO. He cambiado de idea.

JOVEN. Ya va a comenzar el juego.

CHELITO. Me da vueltas la cabeza... Estoy como aturdido.

JOVEN. Suponga que hemos caído en un año: 1926. El tiempo no anda bien.

CHELITO. *(Para sí)* ¿Qué es lo que quiere, atormentarme?

JOVEN. Ya debe empezar a volver. Todo hombre tiene momentos en que quiere volver. No podrá escaparle a esos momentos. Ya sabe lo del tiempo. Lo he leído en la prensa.

CHELITO. Es un engaño.

JOVEN. Hoy es un día señalado. Veinte de octubre de octubre veinte de octubre de octubre veinte de octubre de...

CHELITO. No sigas, no sigas, ¡no sigas!

JOVEN. ... 1926. Su nombre aparece en el *Diario de la Marina*. Desde hace una semana está anunciando una gran temporada en el Teatro Alhambra.

CHELITO. *(Ensimismado)* Octubre de 1926... la gran temporada.

JOVEN. Recuerde... *(con tono de anunciador)* ¡Esta noche, con una compañía que goza de un amplio y bien merecido crédito de confianza habanera, con un juguete cómico de Manuel Fernández y las actuaciones de Carmencita del Río, Pedrito Santana, el gallego Enríquez y el magistral negrito Chelito Argüelles... se inicia hoy la gran temporada del Teatro Alhambra! ¡La gran temporada!

(Se sienten aplausos lejanos. Chelito turbado trata de escapar por cualquier parte pero lo detienen ciertas paredes imaginarias que finalmente, lo tiran al suelo. Pausa. El joven avanza despacio y se hinca de rodillas tras él.)

AMBOS. *(Como si fueran uno mismo)* Tablas, cortinas, polvo, sólo polvo...

CHELITO. *(Volviéndose con arrebato hacia el joven y sacudiéndole por los hombros)* ¡Sólo polvo!, ¿entiendes? ¡Sólo polvo!

JOVEN. *(Alzándose pausadamente)* El cambio de tiempo, señor, recuerde, lo he leído en la prensa. Sugiere que debemos pensar que todo lo pasado ha sido un sueño futuro, y ahora hay que borrar, borrar y volver atrás.

CHELITO. *(En voz baja)* Todo hombre tiene momentos en que quiere volver.

JOVEN. *(Alejándose)* Entréguese a la memoria, señor, entréguese. Usted ya no es todo usted, sino una cabeza que se registra y vuelve. Todo se precipita con el tiempo. Estamos en 1926. Es un octubre lluvioso y usted deberá actuar esta noche. Registre en su cabeza, señor. Recuerde.

CHELITO. Tablas, cortinas, polvo, sólo polvo.

(Termina haciendo unos movimientos bruscos y exagerados como zafándose de ciertos brazos negros que se asoman desde la sombra, intentando alcanzarle. Se siente el gong-gong de un reloj que se acerca. Chelito, aterrado, se acurruca en el suelo. Por el fondo pasa lentamente un hombre semidesnudo, con todo el cuerpo escrito, como si fuera un papel periódico. Lleva largas cadenas en los hombros, con las que arrastra un reloj que duplica su altura. Detrás una procesión de otros hombres y mujeres con idéntica composición, avanza con desconsuelo.)

PROCESION. Paso del tiempo que estás en todos los cuerpos
Santificados seamos en tu silencio

Danos hoy una oportunidad en tu reino

Y no nos dejes caer en la inacción Y el olvido... Amén.

Paso del tiempo que estás...

CHELITO. *(Grita tratando de escapar entre las paredes de su imaginación)*. ¡Una oportunidad! ¡Una oportunidad!
(Oscuridad. Pausa).

CUADRO SEGUNDO

(En off. La escena transcurre según se construye una escenografía. Los que participan en este diálogo son todos técnicos, tramoyas y escenógrafos, luminotécnicos, diseñadores, mujeres de vestuario, maquillaje y trabajadores en fin del teatro. Se siente un martilleo y todo ruido que produce el propio montaje de la escena. Poco a poco se siente un relajamiento en el trabajo a causa de la conversación.)

VOZ PRIMERA. ¿Qué pasa con la luz?

VOZ SEGUNDA. No le han pagado, está en huelga.

VOZ TERCERA. ¡Por favor, pueden callar un momento el martillo!

VOZ CUARTA. Si quieres lo dejo, no tengo ningunas ganas de utilizarlo.

VOZ PRIMERA. Señores necesito un poco de luz.

VOZ SEGUNDA. No hay luz.

VOZ QUINTA. ¿Y así piensan dar la función?

VOZ SEXTA. Esto es una mierda y para colmo el ciclón. Se espera para la media noche.

VOZ SEGUNDA. A ver si volamos todos de una vez.

VOZ TERCERA. Por favor, señores...

VOZ QUINTA. ¿Quién va a hacer por fin el Don Crispín?

VOZ SEXTA. *(Con intención)*. El Don - Zuábana, preciosa.

VOZ QUINTA. Ay, no me gusta. ¿Es verdad que aceptó un dueto con Gloria Gil?

VOZ TERCERA. ¿Qué otra cosa puede hacer un negro si no es aceptar?

VOZ CUARTA. Lo que pasa es que no lo es. Si los negros del teatro fueran como los de la calle, bien que despreciarían la mascarita.

VOZ SEXTA. ¿Quieren que les suene un chisme?... Chelito era un zapatero de Monte donde trabaja una amiga mía, también fue tapicero, peñetero y vendedor de coles en una plaza de Cienfuegos, donde nació.

VOZ PRIMERA. Todo es una falsedad.

VOZ SEXTA. ¿Lo de las cosas que ha sido?

VOZ PRIMERA. Lo del dueto con Gloria Gil. Ella nunca se ha ofrecido para tal cosa.

VOZ SEPTIMA. ¡Pero si salió hasta por la radio!

VOZ PRIMERA. Mentiras, tácticas del negocio.

VOZ CUARTA. Por eso no me gusta el teatro. Vengo porque me pagan por esto. Mal o bien, a veces resuelvo, y además no es mi único negocio.

VOZ SEXTA. En verdad esos payasos viven engañados. Es una tristeza como las demás.

VOZ CUARTA. *(Con ironía)* El Don... galán de los escenarios...

VOZ PRIMERA. Sandeces, no es más que un actor de costumbre.

VOZ CUARTA. Siempre pensé que todos los actores eran de costumbre, una máscara sobre otra y otra sobre la otra, en fin, toda una cuestión de costumbre.

VOZ SEXTA. Eso es otra cosa, un actor de costumbre es...

VOZ CUARTA. No me irás a decir que es un gran actor...

VOZ SEGUNDA. ¿Hay alguien parado que me pueda alcanzar la escalera?

VOZ SEPTIMA. Yo voy a ver a Rodolfo Valentino en el Fausto.

VOZ SEGUNDA. ¿Cuál ponen?

VOZ SEPTIMA. "El hijo del Sheik", su última película. Dicen que se ve sensacional.

VOZ SEXTA. Si no fuera por el ciclón...

VOZ OCTAVA. Frank, por favor, ponme luz amarilla.

VOZ PRIMERA. ¡Al fin, viejo!

(Se hace la luz amarilla. Todos al verse iluminados se levantan y vuelven a su ajeteo. Debe suponerse que todo esto ocurre tras las cortinas del escenario, de manera que el típico telón de cuadros estará en el foro, como si el público estuviera en el fondo del teatro. La escenografía alzada a medias es la misma del principio del acto, pero ahora está reluciente. Intervienen actores que se pasean ensayando sus textos. A ratos se les puede oír algunos parlamentos seleccionados de las obras del teatro referido.)

UNO DE LOS EMPLEADOS. *(Leyendo el periódico en alta voz y con cierta ironía)* ¡No se la pierda! ¡La revista de los llenos, la que ha bateado un récord de entradas, la que por sí sola mantendrá brillantemente varias temporadas del Alhambra! ¡Con... "La mulata de piernas milagrosas"... esta noche en el Alhambra: la gran temporada!

(Todos aplauden. De pronto interrumpe un silencio. Dos jóvenes traen cargado a Chelito y lo dejan caer sobre la silla, que entonces ha sido sustituida por un sillón de limpiar zapatos y está un tanto más a la izquierda. Seguidamente se le acerca una negra gorda muy coqueta con todo un equipo de maquillaje y empieza a pintarle el rostro de negro.)

MAQUILLISTA. El teatro es un engaño. Mira que calificarle de magistral a usted, que es todo un esperpento.

CHELITO. ¿Lo dice en serio? ¿No se ha fijado bien, o es que no se ha enterado de que a mí me dicen el galán de los escenarios de La Habana?

MAQUILLISTA. No se engañe, usted lo que se la juega como otros para sanarle un viejo dolor a su estómago.

CHELITO. Hacer reír es un buen negocio, no se puede negar.

MAQUILLISTA. Reír no, el negocio es hacer famoso a un negro que no lo es, porque a los que lo son se los traga la mierda.

CHELITO. Así es el juego.

MAQUILLISTA. ¿Del gobierno o del teatro?

CHELITO. Lo mío es el teatro. Allá los que tengan que ver con el gobierno. En realidad no

me importa de donde salió ese negro. Mi problema es actuar.

MAQUILLISTA. ¿Engañar?

CHELITO. Actuar.

MAQUILLISTA. Engañar.

CHELITO. ¡Actuar!

MAQUILLISTA. (*Gesticulando*)

"Andando fierro carrí

Pues yo va jacerte ver

Que no puee músico ser

Un aprendiz de añañí

CHELITO. "¡Todo lo cambia el dinero!
Si ayer pobre era un borrico,
Hoy que sabemos que es rico,
Es el congo un caballero."

MAQUILLISTA. ¡Caballero! ¡No jorobes, anda...!,
mira, ya está.

(*Le muestra un espejo. Chelito vacila, pero finalmente lo coge. Lo acerca bien a su rostro y deja escapar una suave sonrisa. Hace algunas muecas ensayando su boca y termina soltando una carcajada.*)

LA MULATA. (*Que se acerca practicando un libreto*) No te rías no te rías, te ganaste la lotería.

CHELITO Ah, menos mal paloma mía
que a justa hora has llegado
pa' que me quites del lado
a esta negra ta' cendía
porque le pesan he calculado
las tetas como alma mía.

MAQUILLISTA. No te salió muy mal, pero faltó
que a éstas (*cargándose los senos*) las tengo
bien ajustadas y les saco su sano provecho.
En cambio tú, por más que te cubras, vas a su-
frir que un día la máscara se te convierta en
rostro. (*Se vuelve riendo y se va.*)

(*Chelito vuelve a mirarse en el espejo. Con una mano lo sostiene y con la otra, horrorizado, trata de tapar el espanto que éste le devuelve. Lo hace con gestos rígidos y con tal desesperación que acaba dejándolo caer. Luego salta sobre los pedazos y los esparce con patadas para no verse repetido. La Mulata y la Maquillista se han estado riendo incontinentemente. Chelito las mira con frialdad. Ellas callan. De pronto Chelito las sorprende con una carcajada y ellas confundidas vuelven a reír.*)

CHELITO. (*Interrumpiéndose seriamente*) No le veo
la gracia.

LA MULATA. (*Con coquetería*) ¡Ay mi dios, mi rey,
mi congo, con eso que te has sacao, el demonio,
de calenturas, me está soplando aguardiente en
el pecho! ¡Ardo como un santo enfurecido!

CHELITO. Deja de actuar que a mí no me engañas.

LA MULATA. (*Tirándose con arrebató*) ¡Sóplame
mil demonios! ¡Sóplame! ¡Deja que me corra
tu plata como una ventolera por mis carnes! ¡A
ver si refresco, virgen santa!

(*Chelito se deja seducir y ambos, bien apretados, hacen un movimiento de cintura, repitiendo con*

cierta armonía: Zuábana, zuábana, zuábana, zuábana...! Luego la mulata se zafa bruscamente.)

CHELITO. ¿Nos vemos después de la función?

LA MULATA. Eso no va ahora.

CHELITO. Aquí va lo que yo ponga.

LA MULATA. Déjate de inventos, que el americano tiene reservada una de las primeras butacas para verme bien cerca.

CHELITO. Y a mí qué.

LA MULATA. No quiero líos.

CHELITO. ¿Ya le tumbaste los pesos?

LA MULATA. ¿Qué pesos?

CHELITO. Los que nos hacen falta para el viaje a Santa Clara.

LA MULATA. No tuve tiempo. Ayer me dijo que me iba a llevar a los Estados Unidos.

CHELITO. ¿Y tú qué le dijiste?

LA MULATA. Qué le voy a decir: que yo nunca he ido a los Estados Unidos y que me gustaría ir.

CHELITO. Ese va a saber lo que es el filo de un criollo.

LA MULATA. Ay, déjate de tanto alarde, Chelito.

CHELITO. "Trompá limpia, sí señó
¡Mucho leña, mucho leña!
Como lo juega lo ileña,
Se lo sabe jugá yo!"

LA MULATA. "Contigo pan y cebolla
Al casarme comería
Y fuera una tontería
Cuando puedo comer olla."

CHELITO. Ah... "Interesada mujer
que no sé cómo he podido
tan callado haberte oído
sin apretar a correr."

LA MULATA. Te remorderías. Eres muy débil Chelito, además esa cuchilla no corta.

CHELITO. ¡Qué sabes tú de cuchillas, ingrata, qué sabes tú! Este hierro es criollo, criollo, recomendado por Yarini.

LA MULATA. Ese es otro que con to' lo bueno que está, ahorita se parece a un muerto.

CHELITO. "Trompá limpia, sí señó
¡Mucho leña, mucho leña!"

LA MULATA. Mira que la de él es Gillette, y de las grandes.

CHELITO. (*Mostrándole un número de la lotería*) ¿Tú crees?

LA MULATA. (*Tirándole la mano y fallando*) ¡Ay mi dios, es un decir, con esos fuegos que te conozco, yo sé que tu hierro se mueve... rápido!

CHELITO. (*Abrazándola tiernamente*)
"Al pie de tu ventanita
Para ablandar tu alma dura
Sobre un cajón de basura
Te canté una guarachita."

LA MULATA. Mentiroso.

CHELITO. Zorrita.

LA MULATA. Guanajo.

CHELITO. Serás mía.

LA MULATA. Suéltame.

CHELITO. Antes vas a ser mía.

LA MULATA. ¡Sué!-ta-me! (*Se desprende bruscamente y escapa*) ¡Zángano de mierda!

CHELITO. *(A la Maquillista)* ¿Has oído? *(A la Mulata)* ¡Estúpida! Al americano no se le compra como al gallego por un par de kilos. Allá no es lo mismo. Te van a chupar la sangre, y el papelito no te servirá de nada.

LA MULATA. Mira Chelito, si el blanco se pinta de negro y le resulta, no es nada que yo me pinte de blanca. Me gusta jugar con todas las barajas y voy a la suerte.

CHELITO. No es lo mismo, imbécil, no es lo mismo.

(La Mulata se encoge de hombros y se vuelve haciendo mutis. La Maquillista ríe. Se acerca un utilero con unos trajes en el brazo.)

UTILERO. Señor, parece que va a caer un torrencial.

CHELITO. ¿Y tú qué me quieres decir con eso?

UTILERO. Si la función no se da... ya sabe, llevamos una semana sin sacarle un ápice al negocio. El ciclón está por la Isla de Pinos, y no puedo dejar a los muchachos solos en casa.

CHELITO. Si quieres puedes traerlos. A estas cosas no se les puede coger miedo.

MAQUILLISTA. *(Al Utilero)* Hay mal tiempo, muchacho; huye. La lluvia para el teatro es como para el central las vacas flacas: el mismítico rostro de la quiebra. ¡Huye! ¡Esta noche va a caer una tormenta, he soñado con eso!

CHELITO. La gente vendrá de todas formas, he sabido que está ansiosa por verme.

MAQUILLISTA. Tú mueves bien el bate, hijo. Te he visto jugar con los azules del Almendares. El béisbol puede darte más. Nunca cambiaría un marido pelotero por uno actor; es como morir de hambre. Piensa en tus hijos.

CHELITO. *(Terminante)* ¡La función se va a dar aunque un rayo parta estas tablas!

MAQUILLISTA. No te engañes, hijo. Esto es un teatro, date cuenta. La calle también lo es, pero allí es donde hay que ganársela de verdad. Todo esto es una caja de sorpresas; una máscara, un engaño. ¡Huye, muchacho, no te dejes trampalear! ¡Huye!

CHELITO. Yo soy un gran actor. *(Grita)* ¡Yo soy un gran actor!

(Todos ríen. Se suma la risa de alguien del público. De pronto un rotundo silencio. Por unos momentos todo queda en un perfecto estatismo. Se siente como un eco lejano que repite: ¡Huye, huye, huye...! Fuertes ráfagas de viento soplan por el exterior de la sala. Actores y demás van dando pasos atrás, lentamente atrás, desapareciendo por diversos puntos del escenario, al tiempo que se reduce la luz hasta hacerse casi imperceptible sobre Chelito, que entonces ha sido atacado nuevamente por los dolores de cabeza.)

(Aparece el joven a sus espaldas. Debe lograrse que sólo se vean los rostros de los dos personajes, haciendo un fuerte contraste entre la palidez del joven y la propia máscara de Chelito. El joven sostiene ante él el marco de un cuadro.)

CHELITO. *(Quejumbroso)* Ah, mierda, no puedo con esta cabeza.

JOVEN. Hay algo que no comprendo.

CHELITO. ¿Qué quieres ahora?

JOVEN. Un nombre no se cambia como una casa.

Hacerlo es como vestirse de otro y dejarse uno mismo abandonado. Yo sé de una máscara convertida en rostro, pero un hombre es un hombre y no una máscara.

CHELITO. No hay nada que definir. Siempre he sido uno mismo: éste... yo: Chelito Argüelles.

JOVEN. No es cierto. *(Apartando el marco hacia un lado)* Supongamos que has tenido otro nombre.

CHELITO. Eso qué importa, finalmente he sido uno mismo.

JOVEN. Supongamos que ese otro nombre prefirió quedarse en algún lugar de tí mismo. Tal vez un día frente al espejo; sin una máscara, y con el orgullo de ser quién era: Eusebio Arteaga Consuegra... ¿No te recuerda nada?

CHELITO. Uno se debe a la gente.

JOVEN. No, un hombre justo se debe a sí mismo.

CHELITO. Pero es la gente quien le da ese valor de justo.

JOVEN. A uno mismo, no a su nombre.

CHELITO. Es igual.

JOVEN. ¿Tú crees? *(Mueve el marco hacia un lado y otro del rostro de Chelito)* Argüelles, Arteaga, Argüelles, Arteaga...

CHELITO. *(Deteniendo el marco ante él)* ¡Es lo mismo, coño, es lo mismo!

JOVEN. Supongamos que ambos disponen una partida de ajedrez.

CHELITO. Odio el ajedrez.

JOVEN. De todas formas... ¿con cuál jugaría Arteaga? *(echando el marco a un lado)*. Vamos, decidase.

CHELITO. *(Vacila, luego balbucea)*. Blancas.

JOVEN. ¿Argüelles las negras? *(Poniendo el marco ante él)*.

CHELITO. ¡Ah, carajo, no jodas más, déjame solo ¿quieres?!

JOVEN. Vamos señor, es cuestión de poner las cosas en orden.

CHELITO. *(Con elocuencia)*. Me llamo Chelito Argüelles. Soy comediante. Cambié mi nombre para que nadie supiera que era actor. Desde los dieciocho años, a escondidas de mi padre, me nombré Chelito Argüelles. Así me conoce la gente. Insisto en que a ella me debo. Yo soy el comediante. El otro ya no existe. ¡No existe!

JOVEN. ¿Jugamos?

(Chelito vacila, pero finalmente coge el marco con sus manos. El joven desaparece.)

CHELITO. *(Metiendo y sacando su rostro en el marco.)* Peón blanco, caballo negro, peón blanco, caballo negro, peón blanco, caballo negro...

(Lo repite cada vez más rápido hasta que se cansa y queda cabizbajo, con el marco colgado en el cuello. Vuelve a sonar el gong-gong. Chelito se levanta momentáneamente, se arranca el marco de un tirón; trata de huir, pero otra vez es frenado por las paredes imaginarias. Paso de la posesión del tiempo.)

PROCESION. Paso del tiempo que estás en todos los cuerpos

Santificados seamos en tu silencio

Y no nos dejes caer en la inacción
Danos hoy una oportunidad de
tu reino
Y el olvido... Amén.
Paso del tiempo que estás...

(Chelito tumbado en el suelo trata de gritar algo desgarradamente, pero la voz no le sale. Se arrastra con desesperación "engarfiando" sus dedos sobre la madera. Se retuerce, se queja mímicamente y termina vencido. Se escuchan exclamaciones lejanas como un eco desordenado y entrecortado que repite:)

VOCES. Sugieren que hay que borrar, borrar y volver atrás, atrás, atrás. Sugieren que borrar hay sugerir a que borrar sugí atra vol tras hay que sugí a ver su traaaa... bo...

(Las luces se ahogan en la oscuridad. Pausa larga.)

CUADRO TERCERO

(Según crece una débil iluminación, se van sumando sonidos y efectos radiales creados por los propios actores que están dispersos en el escenario. En el centro, un maniquí desnudo que van vistiendo entre la Santa y Chelito durante toda la escena, con un traje de colorines y muchos colores.)

SANTA. ¿No sientes?

CHELITO. ¿Qué cosa?

SANTA. Viene de muy lejos.

CHELITO. Di tú lo que sientes, yo no tengo orejas para estas cosas.

SANTA. Siento una lluvia, como cristalitos que caen, caen; caballos que trotan suavemente con cascos que suenan como tacones de vidrio; susurro de árboles que secretean; viento, una tormenta de viento embravecida y todo oscuro, muy oscuro.

CHELITO. ¿Y eso qué quiere decir?

SANTA. Es un llanto.

CHELITO. ¿Crees que me vas a asustar con esa mierda?

SANTA. ¿No te recuerda nada?

CHELITO. Estoy harto de recuerdos y de buscar oportunidades.

SANTA. Dicen que cuando el cuerpo está así, es que no le caben las horas.

CHELITO. Estoy esperando.

SANTA. Esperando estamos todos, pero aquí sale algo pronto.

CHELITO. Acaba de una vez ¿quieres?

SANTA. Veo una sombra que se acerca. Se asoma con un rostro blanco pero en realidad es negro. Y te está pidiendo algo.

CHELITO. El tiempo gira en mi cabeza como el disco de la ruleta.

SANTA. Tal vez sea eso mismo: un juego. Es un muerto joven, parece divertirse con esto, ríe, goza mucho contigo. A veces los muertos parecen vivos. Esto lo hacen para confundir. A ti te quieren volver loco. Si no te aseguras vas a terminar en un manicomio.

CHELITO. ¿Qué tengo que hacer?

SANTA. Aceptar el juego, llevarlo hasta el final para ver qué pasa.

CHELITO. Tengo que irme.

SANTA. Espera... Creo haber sentido tres campanadas. Sabes que para ustedes los artistas eso es mala suerte. Debes rogar por este muerto.

CHELITO. ¿Tiene que ser ahora?

SANTA. ¿Por qué no? ¿Tienes miedo?

CHELITO. Esperan por mí en el teatro.

SANTA. No tendrás tiempo. Habrá tormenta. El viento soplará más fuerte que en 1906. Será incalculable la desgracia. Entrará el hambre y la muerte a muchas casas. El llanto se oír en el cielo. Y será el fin para muchos.

(Todos los actores repiten como un eco, al tiempo en que van haciendo una emboscada alrededor de Chelito. Este, atormentado, trata de escapar al cerco.)

ACTORES. No tendrás tiempo. Habrá tormenta. El viento soplará más fuerte que en 1906. Será incalculable la desgracia. Entrará el hambre y la muerte a muchas casas. El llanto se oír en el cielo. Y será el fin para muchos...

(Finalmente, Chelito cae de rodillas abrazado al maniquí que entre todos los actores despedazan al salir.)

CHELITO. *(Grita)* ¡Una oportunidad! ¡Una oportunidad!

(Pausa. Poco a poco empieza a hacerse un murmullo de ciudades. Chelito aún permanece desolado en escena. Se oyen voces de gente que se acerca y comenta aglomerada, sin llegar a aparecer en el escenario. Es ya el amanecer del día 21.)

—¿Qué es lo que pasa?

—Desde anoche está todo cerrado.

—Según la prensa el ciclón no empezará a sentirse hasta después de pasada la media noche.

—Eso fue ayer. ¿Usted no siente ya los vientos?

—Oiga no me empuje.

—Dicen que será más fuerte que el anterior.

—¡Mamá, mamá! Este señor me ha pisado un pie.

—Estará aquí alrededor de las diez de la mañana.

—No seas estúpido, eso no puede ser.

—Oiga, si me vuelve a tocar le voy a patear el culo.

—La presión bajará entre los setecientos y setecientos veinte milímetros.

—Es una exageración.

—Nada de exageración, señora, es una tormenta.

—Y yo que pensaba ver a Valentino en la matiné.

—¿Ya sabe que para los primeros días de noviembre se define quién será el alcalde de La Habana?

—Eso qué tiene que ver, jovencito, si no sobrevivimos de esto, no habrá alcaldes ni presidentes.

—Mamá, este señor me ha vuelto a pisar.

—¡La noticia! ¡La noticia! ¡Entérese, entérese, entérese! ¡La noticia!

NIÑO. *(Se viene oyendo desde lejos hasta que entra en escena con un jolongo de periódicos.)* ¡La noticia! *(a Chelito)*. ¡La noticia!, ¡señor! ¡La noticia! ¡Entérese, entérese, entérese! ¡La noticia!

CHELITO. ¿Sabes si salió algo del Teatro Alhambra?

NIÑO. Lo de anoche en el Arena Colón, señor. La máxima pelea, el *star bout*. Puño de Marfil fue derrotado en su última pelea contra La Muerte. Fue lo más sensacional del programa. Aquí están al detalle los últimos minutos. *Round 16*. Los dos púgiles pegados a la sogá: siete segundos en el cuerpo a cuerpo. La Muerte fue derribado hasta contársele seis, pero reaccionó gallardamente y continuó con la tenacidad de un *bulldog*. Ganchos de izquierda a derecha: llaveo a distancia; una derecha a la cara del campeón; una izquierda a la mandíbula; otra derecha, un mareíto, un conteo... siete, ocho, nueve..., otra vez contra la sogá y esto no termina, fue la gran pelea de la noche; ganchos vienen, ganchos van, un golpe detrás del otro y finalmente un *upper cut* con las dos manos dejó al campeón en la lona. ¡Qué golpe, señores. Cayó de calle. ¡Qué golpe, señores! *Knock out* sensacional! ¡Entérese, entérese, entérese! ¡La noticia! ¡La noticia!

CHELITO. ¡Es una mierda eso que estás contando!

NIÑO. ¡Vaya a limpiarse, señor, no se meta en mi negocio!

CHELITO. ¡Eso está mal, sabandija, eso está mal!

NIÑO. ¿Que cosa anda mal, señor? El que está mal es usted, parece haberse tragado una rata del demonio.

CHELITO. A ver eso.

NIÑO. El níquel primero.

CHELITO. ¡A ver eso, no seas estúpido! *(El niño se acerca desconfiado. Chelito toma un periódico y lo examina. Luego coge al niño por los hombros y le habla rápidamente. Este se mantiene todo el tiempo asustado.)*

CHELITO. Puño de Marfil murió hace tres años solamente, y fue en 1963, no en el veintiséis.

NIÑO. Pero estamos en 1926, señor, usted está loco.

CHELITO. Puros inventos de los periódicos. Mañana aparecerá que todo fue una falsedad. Puño de Marfil murió en 1963 y fue la muerte de verdad la que lo derrotó para siempre. ¡Puf! La Muerte ya no boxeaba desde 1930, desapareció después que Puño de Marfil le partió los dos brazos en el *Madison Square Garden*, Puño murió porque contaba demasiado sus victorias. Estaba como un loco en un asilo de ancianos. Nosotros los viejos no podemos pasarnos la vida contando, porque nos toman por mentirosos o por locos. A Puño se le paralizó la lengua después de una enfermedad. Y fue su nieta quien lo mató enseñándole a hablar como a un niño. De todas maneras, ya la vida lo había matado desde mucho antes, y enterrado en una tumba que no tiene paredes para el recuerdo, porque es la tumba del olvido. *(Esto último lo dice entre lágrimas y el niño sale llorando. Chelito lo ve desaparecer y luego se levanta taciturno. Las luces se reducen a él. Pronto a sus espaldas vuelve a acercarse el joven. Ahora están uno de espaldas al otro, bien pegaditos).*

JOVEN. Octubre de 1926. Recuerde.

CHELITO. Los diarios andan errados.

JOVEN. Es su cabeza.

CHELITO. Todo está confundido.

JOVEN. Es preciso volver, volver.

CHELITO. Manuel Fernández había escrito un libreto acerca de la vida de un ídolo. Era largo, pero logramos arreglarlo. Trabajamos en el mismo teatro que ahora tiene otro nombre.

JOVEN. Un nombre no se cambia como una casa. Hacerlo es como vestirse de otro y dejarse uno mismo.

CHELITO. Sonaron tres campanadas, porque lo exigían otros tiempos. Eso para nosotros era mala suerte y efectivamente todo fue un fracaso. La función se fue abajo. Las luces no sirvieron. El telón de cuadros cayó al suelo. Todo estaba demasiado viejo... *(Ambos se vuelven. Chelito queda de frente al público y el joven de espaldas. Este último, se va alejando hasta desaparecer en la oscuridad).*

AMBOS. El tiempo viejo, el arte viejo, el viejo viejo, todo viejo, viejo...

CHELITO. Buscamos la forma de salvarnos, y el público se mantuvo callado por respeto. Nosotros no alcanzábamos el control. Empecé a sentir como se caían las alas de mi tiempo. Creo que la gente también lo notaba. No sabía que hacer. Toda mi vida caía y explotaba como pompa de jabón. Era imposible evitar la desgracia. Habían quedado atrás las grandes temporadas. *(Pausa.)* Un grupo empezó a molestarse, y luego otro y otro y otro más, *(comienza a sentirse el público)* se oyeron los primeros chiflidos, las trompetillas, el público entero se fue embullando y terminamos agredidos por todo lo que estaba al alcance de ellos. ¡Estamos viejos!, grité, y luego me dije a mí mismo: pero yo soy un gran actor, ¡Yo soy un gran actor!; me dije tres veces pensando que nadie me oía pero lo estaba gritando a toda voz: ¡Yo soy un gran actor! ¡Yo soy un gran actor! ¡Yo soy un gran actor!

(El murmullo del público ha ido, in crescendo, y ha llegado al máximo de la confusión y el escándalo. De pronto un rotundo silencio.)

VOZ LEJANA. Sugieren que hay que borrar, borrar y volver atrás atrás, atráaaaaaass...

(Vuelve a sentirse el paso del tiempo. Chelito se lleva las manos a los oídos. Trata de escapar al recuerdo, pero otra vez es detenido por las paredes imaginarias y nuevamente acaba en el suelo. Por esta vez la procesión no llega a salir a escena. Pausa. Aparece el joven por el fondo.)

JOVEN. *(Avanzando)*. Recuerdo un día claro. Yo oía las voces de un coro que han metido en su casa, y pensaba que él debía estar acurrucado en algún rincón apretándose los oídos. Lo ví salir con su bastón y caminar sigilosamente hacia el teatro. Lo hacía con miedo, como perseguido por alguien. Había un muchacho en la acera de enfrente, que lo miraba sin que él se diera cuenta. No quise asomarme para que no se me escapara del sueño. Pero entonces sentí un mareo. Las calles se me cruzaban desordenadamente, haciendo un garabato de toda mi ciudad. Lo veía a él multiplicado en todas las ventanas; lo veía abriendo puertas y más puertas; corriendo desesperadamente de un lado a otro; escarbaba

el asfalto y sólo encontraba espejos y más espejos. De momento, todo se detuvo nuevamente. Mis ojos de tan abiertos arrojaban el asombro en una lágrima roja. Vi a la muerte enlutada atravesando la calle. El ya no estaba. Se había perdido en el parque, entre sus mármoles, su glorieta y sus viejos. *(Pausa)*. Cuando volví a mi lugar, la calle desnuda. Sólo la habitaba aquel niño, que entonces lloraba sentado en su puerta.

CHELITO. Lo recuerdo...

la calle
las casas
los portales
los sillones
los gatos
la magia de los tejados
los rostros endomingados
el parque
su glorieta
sus árboles
sus viejos
el teatro donde estaba
las butacas
luz azul
"preludio
cadencia
y final"
aplausos
fin.
Ah... lo recuerdo.

JOVEN. ¡No recuerdo nada! Eso era un sueño.

CHELITO. No, no era un sueño. Era yo quien miraba todo eso. ¿Tú eras el niño?

JOVEN. ¡Todo era un sueño imbécil! ¡Todo era un sueño y si no, dime, ¿dónde está él? ¿dónde estás tú?!

CHELITO. El murió fuera de Cuba en abril de 1926. Había sido todo el sueño de mi carrera. Después creo que todo lo nuestro se quedó en aquel tiempo, pero no fue un sueño.

JOVEN. Todos hemos sido ese pedazo de tiempo. ¿De qué te sirve saber quién soy? Una vez que me conozcas tendrás que aceptarme de todas maneras. Tal vez fui el niño, por qué no, pero ya no lo soy y tú no podrías probar nunca si verdaderamente lo fui. Ahora soy simplemente una sombra, y no seré ni eso cuando se apague mi sol. Mi historia es quizás la de haberme muerto deseando este juego estúpido. Por fin el juego ha terminado y ya es hora de ir saliendo de esa cabeza loca que tienes sobre los hombros.

CHELITO. Espera... puedes quedarte a ver la función.

JOVEN. No habrá función. Afuera llueve, no tendrás espectadores.

CHELITO. ¿Qué día es hoy?

JOVEN. ¿Para qué quieres saberlo?

CHELITO. Sí, hoy es veintiuno de octubre de 1926. La gran temporada... ahora no recuerdo si pudo haber sido una gran temporada.

JOVEN. Falsedades. No hubo tal temporada. *(Con Intención)*. La isla estaba llena de actores mediocres. El ciclón entró ese mismo día a las diez y cuarenticinco de la mañana. Duró dos horas que fueron suficientes para dejar al país en las ruinas. Tú tuviste que abandonar el teatro. Cuando lo de Puño de Marfil te sacaron loco del escenario y te internaron en un hogar de ancianos.

Desde entonces asisto allí. *(Breve silencio)*.

CHELITO. Pero eso fue después, ya estaba viejo... yo he sido un gran actor.

JOVEN. Ahora ya se apagan las luces, se apaga tu máscara y tu cuerpo.

CHELITO. Entregarme, entregarme, esas son las reglas ¿no? Estoy dispuesto a seguir. ¿Jugamos otra vez?

JOVEN. Ya no hay juego. Debemos ir hasta los sótanos. Allí se ha refugiado nuestro mundo. Escuche, sus aplausos se esparcen como cenizas, y entre ellos nuestras sombras están haciendo su danza.

CHELITO. Tengo dolor de cabeza.

JOVEN. Es el dolor del final.

CHELITO. Sandeces, podemos empezar otra vez.

JOVEN. Ya se aproxima el cortejo. ¿No sientes la música? *(Pausa. Ambos escuchan. Canto con tono agudo y lejano)*.

Guaracheeroooss...

Mangueros chinos y bullangueerooos,

Aquí se va Don Chelito Zuábana

El mejor rumbero de La Habaana.

Guaracheerooos...

Mangueros chinos y bullangueeroos,

Aquí se va Don Chelito Zuábana

El mejor rumbero de La Habaana.

Zuábanaaaaaaaa...

CHELITO. ¿Qué es eso que traen?

JOVEN. Es un féretro.

CHELITO. Pero lleva a alguien dentro.

JOVEN. Es sólo su máscara, antes debe decidir: romperla o dormir con ella eternamente.

CHELITO. Una vez soñé que pintaba mi rostro y por más que lo hacía él mismo se borraba y se borraba con una sonrisa como para mortificarme. Pensaba que tal vez lo mejor era no hacerlo más. Pero luego me encontraba una máscara estrujada por cualquier parte. Anoche me veía soplando cenizas y sentía que en ellas se me iban los huesos. *(Adolorido)*. ¡Ah, mierda ya siento que los telones me están mordiendo. La vieja maquinaria se abalanza sobre mí. No puedo resistir tanto polvo. Siento que un público entero me adentra sus manos por el vientre arrebatando con palmadas mi recuerdo. ¡Ah, muerte de mierda, ven por este cuerpo podrido! ¡Vamos, cierra este telón de una vez! ¡Apaga mis luces! ¡Dame un final! ¡Un final!

(El canto se sigue oyendo lejanamente. Se suma el gong-gong, del reloj y pasa la procesión del tiempo. Poco a poco se va disolviendo la luz).

PROCESION. Paso del tiempo que estás en todos los cuerpos

Santificados seamos en tu silencio

Danos hoy una oportunidad en tu reino

Y no nos dejes caer en la inacción y el olvido... Amén.

Paso del tiempo que estás...

(La procesión arrastra a Chelito y éste se resiste gritando).

CHELITO. ¡Una oportunidad! ¡Una oportunidad para un final! Un final, un final, ¡un final!

La obra de Virgilio Piñera, en su etapa más fecunda, constituye un testimonio de la vanguardia cubana. Su lenguaje, de gran potencia expresiva, se manifiesta en una constante búsqueda de la forma, que le permite abordar temas de gran profundidad humana y social. En este sentido, su obra es un reflejo de la realidad cubana de su época, pero también de la búsqueda universal de la verdad y la justicia. Su estilo, caracterizado por la claridad y la fuerza, le permite transmitir con precisión sus ideas y sentimientos. En definitiva, la obra de Virgilio Piñera es un legado invaluable para la literatura cubana y latinoamericana.

Este libro, que reúne textos inéditos de Virgilio Piñera, ofrece una oportunidad única para descubrir la riqueza y variedad de su pensamiento. Desde sus ensayos más lúcidos hasta sus relatos más audaces, el autor muestra una constante preocupación por la condición humana y la búsqueda de la justicia social. Su lenguaje, siempre claro y contundente, refleja una profunda comprensión de la realidad cubana y latinoamericana. Este libro es un testimonio de la vitalidad y creatividad de Piñera, un artista que no dejó nunca de buscar la verdad y la justicia en su obra.

Lea en el próximo Libroto
un texto inédito
de VIRGILIO PIÑERA

Este libro es un testimonio de la vitalidad y creatividad de Piñera, un artista que no dejó nunca de buscar la verdad y la justicia en su obra. Su lenguaje, siempre claro y contundente, refleja una profunda comprensión de la realidad cubana y latinoamericana. Este libro es un legado invaluable para la literatura cubana y latinoamericana.

OMAR VALDES: uno de esos seres "horrendos"

MONICA ALFONSO ESPERON

—Cuando tenía doce años y estudiaba el primer curso del Bachillerato en el Instituto de Santiago de Cuba, la profesora de Español tuvo la idea de formar un grupo de teatro. Me incorporé al colectivo y participé en el montaje de *El genio alegre*, obra de los hermanos Quintero; hice un "extra".

Nunca antes había visto teatro. Iba de vez en cuando al cine pero no era lo mismo. Sin lugar a dudas, la experiencia de la escena me cautivó.

Es este el comienzo de la evocación de Omar Valdés ante la tradicional interrogante que pretende hacerlo volver al momento en que sus pupilas se iluminaron, por vez primera, con el resplandor de las candilejas.

En algunas ocasiones he escuchado decir a periodistas que entrevistar a determinadas personalidades no es tarea sencilla.

Confieso con absoluta sinceridad que hoy, frente a Omar, experimenté idéntica sensación de impotencia, pues él se "roba" la conversación sin apenas respetar el orden de preguntas y respuestas, convirtiéndola en un desenfrenado monólogo donde uno de nuestros imprescindibles de la escena relata sus vivencias de más de cuarenta años subiendo cada noche al tablado para *ser y dejar de ser*.

Al intentar describirlo obtendremos siempre un resultado trunco. Ese hombre que todas las mañanas acude con puntualidad a las clases de folclor en el Irrumpe, está constituido por partículas muy diversas en inimaginables dosis. Omar es la fusión de los ciento setenta y cuatro caracteres que ha representado en su carrera.

En el pasado Festival de Teatro de La Habana 1982, sus desempeños en *Aire frío* (Virgilio Piñera-Abelardo Estorino), *La hija*

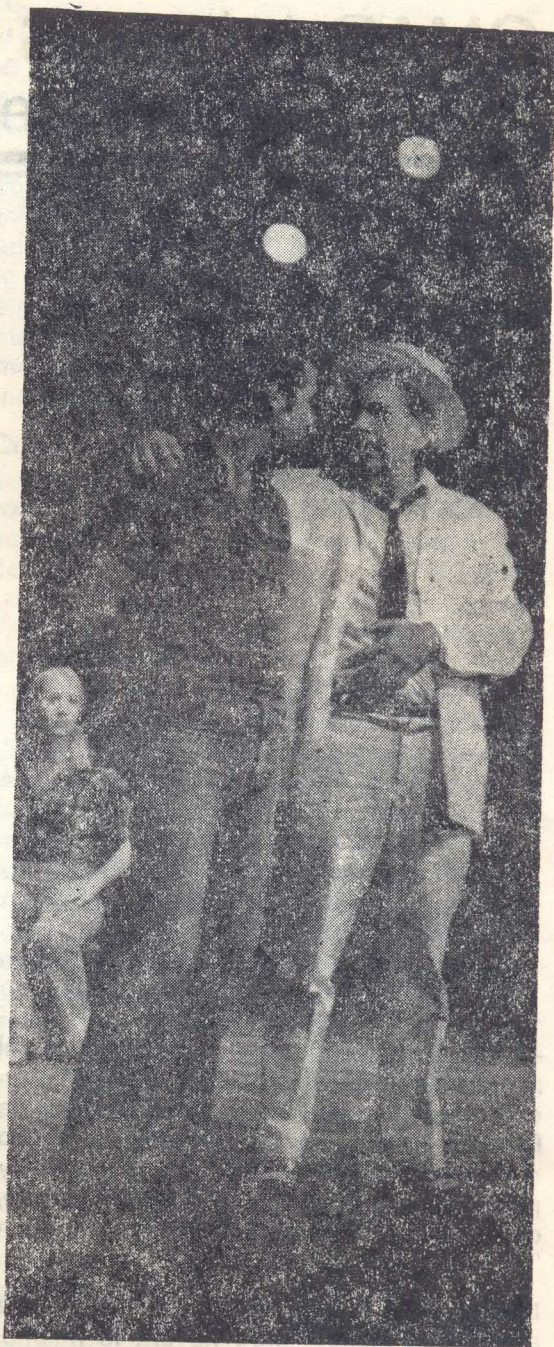
de las flores (Gertrudis Gómez de Avellaneda-Armando Suárez del Villar), *Ni un sí ni un no* (Abelardo Estorino) y *La duodécima noche* (Shakespeare-Vicente Revuelta), le valieron uno de los premios de actuación masculina que otorga el certamen. Ahora, durante el Festival celebrado en mayo, volvió a distinguirse como el histrión más atareado del evento, ya que su participación con los roles de importancia en cinco obras, entre ellas *Mariana* (Lorca-Roberto Blanco) y *María Antonia* (Eugenio Hernández-Blanco), no le dieron un respiro en más de dos semanas de fiesta teatral.

“Los actores son unos seres horrendos sin los que no podría vivir”, dijo en pública confesión el dramaturgo Abelardo Estorino. Tomémosle pues la ingeniosa frase cargada de amor para aplicarla a Omar Valdés, y dejemos que este ser “horrendo” nos conduzca, como a espectadores interesados por esa vida que comenzó con el bautizo en el escenario a los doce años.

—Pasé un tiempo sin actuar. Al cumplir los veintidós ocurrió algo importantísimo: Francisco Morín viajó a Santiago de Cuba para organizar un curso de actuación. Empezamos con él a practicar el método Stanislavski en un aula de la Universidad. Por aquellos días estudiaba en la Escuela de Comercio y recibía clases de Juan Chabás, Ciro Alegría y José Antonio Portuondo.

“Tú eres actor”, me dijo un día Morín. A partir de ese momento decidí cambiar el rumbo de mi vida. En la casa pensaron que me había vuelto loco, pues yo trabajaba en el banco americano por un salario altísimo y pretendía entregarme al azar dejando a un lado un futuro casi construido.

Mientras tanto comencé a actuar en la galería de artes plásticas de Santiago de Cuba y en un grupo de teatro. La galería era un asunto de más envergadura. Las funciones se daban en teatro arena. Me presenté la primera vez con el monólogo de Segismundo en *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca. Esa noche ocurrieron dos cosas horribles. Resulta que como el público se sentaba alrededor de los actores, mi pequeña sobrina se acomodó muy cerca de donde yo debía comenzar a decir el texto. Se escuchó la música y exclamé: “¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!/



● Junto a Aramis Delgado en *Ni un sí ni un no*.

Apurar, cielos pretendo./ya que me tratáis así, que delito cometí/ contra vosotros naciendo...”; y en eso la niña, que no pudo aguantarse más, viéndome tan cerca, me agarró por el pantalón y tiró muy fuerte; gritaba tío, tío...”.

La segunda historia está relacionada con Marta Farré. A mi salida ella debía entrar con su parte; pero pasé un gran susto. Marta había ensayado con unas luces rojas y música de fondo, mas yo, que intentaba probarme como director, cambié el color de los focos por el verde y en vez de una melodía apacible puse un disco de Bela Bartok. ¡Imagínate el escándalo que me gané cuando Marta salió de escena! Nunca nadie me dijo tantas barbaridades juntas.

Por lo que cuentas, ¿podemos deducir que la experiencia de la galería fue vital para tu formación?

—En parte sí. Allí materialicé ideas y tuve la oportunidad de conocer mis verdaderos intereses con respecto al teatro. Por otro lado, la galería era un centro cultural completo donde se daban conciertos, exposiciones y, al mismo tiempo, se vendían los bonos del 26; algo así como un centro de arte y revolución.

Esta fue una etapa dura para Santiago; cada día la situación era más tensa y casi no se podía hacer teatro.

DE PROMETEO A IRRUMPE

Entonces vienes para La Habana...

—Decido venir en 1957, previo contacto con Morín. Recién llegado me uno al grupo Prometeo, que él dirigía.

Me mudé con una tía. Pasaba hambre y no tenía trabajo, no me aceptaban en ningún banco. Tuve que vender toda la ropa de cuando era empleado de los americanos. A pesar de estas vicisitudes escribía a mi familia: "... estoy bien, trabajando de nuevo..."

¿Cómo se insertaba Prometeo en el panorama teatral de la década del 50?

—Era considerado un teatro de avanzada, al tomar como punto de referencia lo que presentaban otras salas. Estrenábamos lo último que se ponía en el mundo, sin pecar por esto de miméticos. Prometeo tenía por virtud la actualidad; pero no nos respaldaba un público. Morín decía que no le interesaba si la gente iba o no a vernos; él, ayudado por un amigo, costeara los gastos de producción y el alquiler del local. Por supuesto, este dinero nunca pudo reembolsarlo.

A Prometeo le debo muchas cosas. Allí conocí a Liliam Llerena, Roberto Blanco, Elena Huerta, Helmo Hernández, Berta Martínez... Dábamos funciones en la calle Prado; la salita de una estación de radio era el lugar para aquel teatro sin espectadores. Recuerdo un día que nos preparábamos para salir a escena y advertimos que en el lunetario aguardaba una sola persona. Elena Huerta, muy decidida, salió al proscenio con intenciones de decirle que no trabajaríamos, pero antes de que pudiera articular palabra el desconocido se levantó y dijo: "Mi nombre es tal, si ustedes quieren me quedo o me voy". Ese gesto fue tan comovedor que actuamos para él.

Con Morín hice siete u ocho obras, entre ellas *Beatriz Cenci* de Alberto Moravia, *El águila de dos cabezas* de Jean Cocteau y *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, donde interpreté al pedagogo.

¿Cómo llegas a Teatro Estudio?

—Una noche Vicente fue a Prometeo y me esperó después de la función. "Omar, te he visto varias veces, ¿no te gustaría pertenecer a Teatro Estudio?, me dijo. Recuérdeme que ellos habían hecho un interesante montaje de *El largo viaje de un día hacia la noche* de Eugene O'Neill y decidí seguirlo.

Pocos días después se formó la Academia de Teatro Estudio en la calle Neptuno; estudié con profundidad a Stanislavski y recibí entrenamientos de solfeo y teoría.

Cuando triunfó la Revolución presentamos en el Museo de Bellas Artes *El alma buena de Se-Chuán* de Bertolt Brecht, dirigida por Vicente. Luego pasamos, ya constituidos como compañía, a la sede de Mariano. Ese fue un período maravilloso, pues los actores desempeñábamos cualquier función, desde luminotécnicos hasta diseñadores de escenografía, o vestuario.

En 1960 mi situación era inmejorable. Hacía personajes en la televisión, la radio y el teatro. Me llamaban de todas partes, pero decidí dedicarme por completo a Teatro Estudio.

Permanecí en el grupo hasta el 63, que comencé en el Conjunto Dramático Nacional; de ahí pasé a La Rueda, hasta 1968,

fecha en que Roberto Blanco regresa de un viaje por Africa y funda Ocuje. Con él estuve hasta el año 1972.

¿Puedes referirte al trabajo en Ocuje?

—Roberto es el director con quien tengo más afinidad. *Divinas palabras, María Antonia, Lumumba, El alboroto y De los días de la guerra*, teatralización del *Diario de campaña* de José Martí, son algunas de las realizaciones más significativas del período.

Guardo especiales recuerdos de *María Antonia y De los días*. . . Esta última marcó el inicio de un profundo trabajo con la obra del Héroe Nacional que, desgraciadamente, casi no conocemos. De *María Antonia* podría hablar largo rato. Creo que es el acontecimiento que define con exactitud el esplendor del teatro cubano en la década del 60. Aún hoy esta obra continúa dándome satisfacciones. Muchos años después, ya en Teatro Irrumpe, en la gira que hicimos con ella a Canadá logramos un gran éxito. A pesar de que actuamos en un lugar bastante alejado del centro cultural, la sala se mantuvo llena todas las noches. Muchos espectadores pagaron por entrar y permanecer de pie. Siempre aplaudían emocionados; trajimos un cassette grabado con más de veinte minutos de ovación cerrada.

Háblame de tu segundo período en Teatro Estudio.

—Volví a la sala Hubert de Blanck en 1974, un tiempo después de haber dado una gira por toda la isla con *Los días de la comuna*, gigantesco espectáculo dirigido por el teatrista alemán Hanns Fischer.

A mi regreso vuelvo a trabajar con los directores y amigos de antes. Actué en obras admirables, esas que a uno le gustaría hacer siempre: *La última carta de la baraja, El conde Alarcos, El precio, Ni un sí ni un no, La duodécima*. . ., Puedo sentirme feliz al hablar de esta etapa; tuve buenos personajes y los mejores directores.

¿Intentarías caracterizarlos? Por ejemplo: Roberto.

—Incansable. Siempre buscando la perfección.

¿Vicente?

—Llegar hasta lo último.

¿Estorino?

—Dirigiendo es muy abierto; tal vez sea porque nunca ha tenido la experiencia de la actuación.

¿En cambio Berta?

—Muy buena actriz y directora; por eso lo marca todo en el escenario.

¿Cómo son tus relaciones con ellos durante el proceso de montaje?

—Los directores son gente difícil. Cuando me plantean un proyecto, casi nunca entiendo qué quieren; creo que tampoco ellos lo saben. El trabajo diario es hermoso, juntos discutimos y encontramos las claves. A veces, por desgracia, no se encuentran nunca y el espectáculo fracasa.

El día del estreno yo odio al director; luego lo abrazo y le pregunto hasta el agotamiento. He llegado a pensar que para ellos es difícil lidiar con nosotros, los actores. Lo innegable es que cuando se logra conjugar los intereses de ambas partes el resultado es sobresaliente.

¿Tienes tus propias "manías" al enfrentar el trabajo diario?

—Llego al teatro dos horas antes de la función. Cuido mi ropa y utilería. Si observo cualquier anomalía en el escenario trato por todos los medios de resolverla. Antes de salir a las tablas debo hacer algo, chistes o acciones por el estilo. Esa es mi concentración.

Uno "entre patas" no puede saber qué está sucediendo frente al público, por eso cuando hago mi primera entrada me fijo en el tono que mantienen mis compañeros. El teatro es el arte más colectivo que existe; si esta máxima se olvida pueden ocurrir catástrofes.

¿Has tenido algún contratiempo en el escenario?

—Una vez me quedé en blanco; cuando esto se presenta, hay que inventar. Hace años de eso. Empezó la obra, dije un texto y mi mente quedó vacía. Miguel Navarro, René de la Cruz y Helmo Hernández, que compartían conmigo el inicio, no sabían cómo salir de aquella situación. René



● Al centro, en una escena de *La duodécima noche*.

empezó a hablar cosas que nada tenían que ver con la pieza. De pronto recordé un parlamento que —¡vaya casualidad!— resultó ser el final del primer acto. El tramoyista, al oír la frase, emprendió el cierre del telón. Cuando las cortinas casi nos ocultaban, Helmo recordó mi bocadillo, lo dijo y la representación pudo continuar.

NECESIDAD Y NOSTALGIA

¿Sientes necesidad de hacer teatro cubano?

—Necesidad y nostalgia. Hoy día encuentras pocos textos cubanos de calidad que intenten reflejar los problemas. De pronto uno ve otras como *Weekend en Bahía* de Alberto Pedro o *La verdadera culpa* de Juan Clemente Zenea de Abilio Estévez,

una pieza demasiado perfecta para ser *opera prima*. Pero no todo es esplendente. Creo que el problema de nuestro teatro en estos tiempos reside en su falta de comunicación con la realidad. Es triste decirlo, pero en demasiadas ocasiones, recurrimos a los esquemas que nada aportan.

Recuerdo que en la década del 60, La Habana era una plaza teatral importante de América Latina, una escena representativa de las mejores tendencias del quehacer mundial. Vimos como desaparecían opciones importantes: el *Guiñol* para adultos, la *Casa del teatro*, las salitas...

Muy esporádicamente se ha planteado la vuelta a los clásicos. ¿Cuál es tu posición acerca de este asunto?

—Si yo decidiera, haría hasta los griegos. Los clásicos entablan una rápida comunicación con cualquier público. Eso lo comprobamos en Nicaragua y México, países adonde llevamos *La duodécima*. . . Otra posibilidad que ofrecen estos textos está relacionada con la formación de los jóvenes actores; para ellos ésta es una experiencia básica. Lo malo es que a veces los directores se equivocan al retomar las obras y preparan montajes con carácter museable, dejando a un lado la perspectiva contemporánea que asegura el éxito.

Uno de mis proyectos para el futuro es hacer *El rey Lear*, de Shakespeare; estoy convencido de que será una puesta memorable.

Al comienzo mencionaste tu labor en la televisión, ¿quisieras narrar alguna anécdota o momento significativo relacionado con este medio?

—Empecé en la televisión en 1958 como modelo de la pasta Colgate y un tónico para el cabello. En aquel entonces, no pocos nos sentábamos en el *banco verde*, un lugar adonde uno iba y preguntaba a los directores: "oiga, ¿usted cree que sea posible?"

Después del 59 hice mucho teatro en la TV. Una vez estábamos ensayando —hablo de TV en vivo— Liliam Llerena, Ana Viña y yo una escena en la que debía darle una bofetada a Liliam. Ella me pidió que no la golpeará, pues recién había dado a luz y se sentía algo débil. En el ensayo recordé la advertencia, por eso no hubo contratiempos. Mas, a la hora de la verdad, es decir, de la transmisión le descargué un manotazo tan fuerte que no sólo le herí la boca sino que la tiré sobre Ana Viña, que estaba detrás; Ana se desmayó y de la caída quedó con una pierna fracturada, no sin antes tumbar al suelo con bandeja y todo, a un extra que hacía de camarero.

Salimos corriendo para el hospital y de ahí para la estación de policía para declarar cómo había ocurrido el desastre. Lo más gracioso del cuento es la cara que puso el carpetero de la unidad cuando nos vio llegar de frac y trajes largos. Pensó que éramos burgueses escapados de una fiesta. Nunca entendió nada.

El pasado año, formé parte del equipo de la aventura *Furia Blanca*. A propósito de esta actuación, la gente decía: "¿Omar haciendo un guajiro?"

¿Hay razones para alarmarse?

—No puedo asegurarlo. Lo cierto es que a veces he confrontado problemas con directores —especialmente de cine— que han llegado a negarme un personaje alegando que no doy la imagen del cubano. Algo similar me ocurrió en la prueba para el filme *Historias de la Revolución*, de Tomás Gutiérrez Alea. Ese día me presenté de traje y corbata. No pasé el primer vistazo.

Pero a pesar de eso he filmado más de quince películas con varios realizadores: Humberto Solás, Gutiérrez Alea, Pastor Vega, Sergio Giral y Manuel Octavio Gómez, entre otros.

Sin embargo, en una oportunidad dijiste que tu película aún no se ha plasmado en el celuloide, ¿podrías adelantar el título?

—*Aire frío*. Pienso llevarla a la pantalla este año con Enrique Pineda Barnet. El personaje que interpretaré lo tengo muy estudiado; llevo varios años con él y creo conocerlo perfectamente. Si me preguntaras cuál es el papel más significativo de toda mi vida, te respondería sin vacilar: Angel, el viejo de *Aire frío*.

Me gustaría saber si en cinco años de diferencia entre una y otra puesta de *Aire frío* ha ocurrido un cambio de tu perspectiva hacia el personaje. ¿Puede hablarse del clímax de la madurez artística o de una comunión más íntima con Angel?

—Ambas cosas. Los años no pasan por gusto y, como es sabido, la madurez se adquiere con los años. En este caso la edad me ha ayudado; también el estudio. El tiempo me ha permitido adentrarme más en la obra y el pensamiento de Virgilio Piñera, un dramaturgo que admiro.

La última vez que subí a la escena de la sala Hubert de Blanck con esa obra, me sentí muy libre; como en casa. Difruté hasta el último detalle. No sabría decir si el que se abanicaba en el sillón frente al público era Angel o yo.

Y ahora, ¿quién eres tú, Omar Valdés?

—¿Yo? Uno de esos seres "horrendos" ●

VICTORIA DEL DUENDE

AMADO DEL PINO

"García Lorca, Federico (1899-1936). Se inició en el cultivo de las letras con un libro escrito en prosa titulado *Impresiones y paisajes* (1918) y tres años más tarde dio a la estampa su *Libro de poemas* algunas de cuyas composiciones revelan ya, extraordinaria calidad. Posteriormente estrenó sin éxito *El maleficio de la mariposa* y más tarde dio a la escena el drama *Mariana Pineda*, obra genuinamente popular..."¹

Así habló del poeta la tradicional Enciclopedia UTEHA, que tengo desde la infancia ante mis ojos. Un viejo maestro rural la compró para sus hijos, hace tanto tiempo...

¹ Enciclopedia UTEHA. Reimpreso en México, 1953, pág. 461. El resto de las fuentes señala 1898 como el año de nacimiento del poeta.



● *Bodas de sangre*, puesta en escena de Berta Martínez con Teatro Estudio. (Foto Min. de Cultura)

Lorca vivió en un mundo en el que la humanidad no se defendía expresamente de las bombas atómicas porque la tierra "no conocía esa impasible mordedura". A cincuenta y un años de su muerte, en la isla que visitó, triunfador y radiante, en sus mejores años, se convierte en el autor más representado y aplaudido. Se desata la magia, crece la paradoja, reaparece el duende.

Que Lorca es uno de los autores más representados en la escena contemporánea es una verdad que no necesita demostración. Su lenguaje teatral, donde el verbo no desemboca nunca en el verbalismo y sí en una fuerza singularísima, "recorre el mundo" y atraviesa la barrera de los idiomas. Por citar sólo un ejemplo, su *Bernarda Alba*... triunfa recientemente en Londres dirigida por Nuria Espert.

En un momento en el que en algunos países se mantiene vigente el cuestionamiento de la palabra y de otros (como la propia España del poeta) llegan noticias de un regreso a los grandes textos, Lorca estrena constantemente como lo que es: un autor actual e imprescindible.

José Luis Gómez, uno de los directores españoles que ha asumido la obra de García Lorca en los últimos años, confiesa su deslumbramiento "... que un hombre —Lorca— escriba esa gama de obras tan diferentes en el curso de dieciséis años de su existencia como escritor, de los 20 a los 36 años, ahí hay algo terriblemente fascinante".² La raíz de esa prodigiosa producción habría que buscarla en el concepto poético, a la vez preciso e inasible, que tenía Lorca del duende: "El duende... dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas".³

² *El Público*. Octubre de 1985, pág. 11.

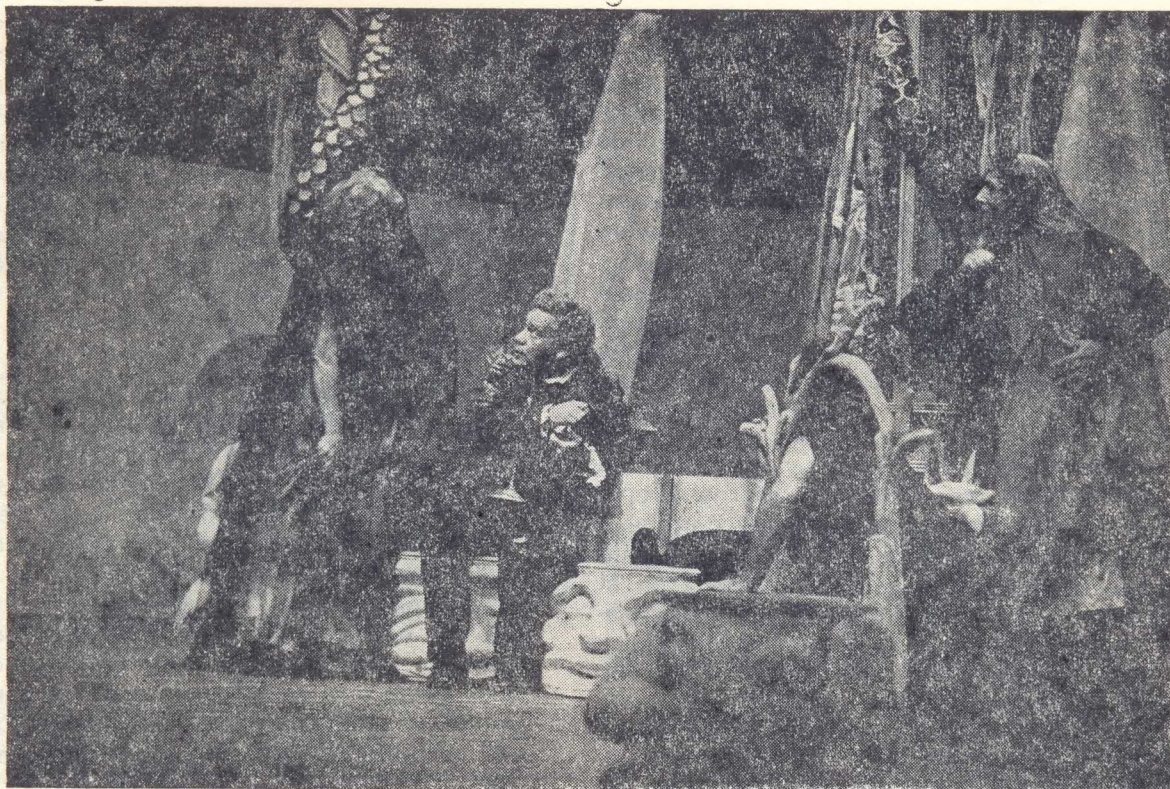
³ *Teoría y juego del duende*. Edición Aguilar, Madrid, 1954, pág. 42.

La presencia de García Lorca en nuestros escenarios no es reciente. Desde que Margarita Xirgu actuara en Cuba con su compañía, privilegiada con los estrenos del poeta, y anunciara el asesinato de su amigo, una tarde de agosto de 1936, varios han sido los montajes lorquianos entre nosotros; podría mencionarse la *Mariana Pineda* del Teatro Universitario o, a finales de la década del cincuenta, el *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Prometeo. De los primeros años de teatro revolucionario se recuerda especialmente la *Doña Rosita*... de Roberto Blanco con Teatro Estudio. Lo que nunca antes había sucedido es que coincidieran cinco puestas en escena entre lo más valioso y representativo de un Festival de Teatro de La Habana.

El "aporte" del duende granadino a la cita teatral incluyó: *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*, a cargo de Berta Martínez con Teatro Estudio, *Mariana* del Teatro Irrumpe con dirección de Roberto Blanco, *Amor de Don Perlimplín*... dirigida por José Santos Marrero (Grupo Extramuros) y un espectáculo fuera de lo común presentado por Danza Contemporánea de Cuba: *El poeta*, que integra el lenguaje danzario a textos lorquianos e imágenes de algunas de sus obras.

¿Dónde radica la clave de esta preferencia de nuestros directores? ¿Se trata de una crisis de la dramaturgia cubana actual que la grandeza de Federico hace más evidente?

Detengámonos ante estas interrogantes. Al revisar la programación del Festival vemos que, a pesar de tratarse de una muestra antológica, el único cubano que aparece con más de un título es Héctor Quintero con tres obras, de las cuales sólo *Sábado corto* fue escrita recientemente. Nombres como Freddy Artilles o Nicolás Dorr que han estado frecuentemente en la cartelera estuvieron ausentes de la muestra. Los directores más experimentados prefieren a los clásicos o —como en el caso de Vicente Revuelta al dirigir *En el parque de Guelman*— buscan un texto actual de autor extranjero.



● El elenco de Extramuros en *Amor de Don Perlimplín...*, montaje de Pepe Santos Marrero. (Foto Min. de Cultura)

Es una coincidencia sugerente y tiene mucho que ver con la mencionada disyuntiva en torno a la palabra, que mientras nuestra dramaturgia de los últimos años se remite a la "vida y obra" de los poetas, los textos de un gran poeta se montan con insistencia... ¿Se tratará de un llamado a que la poesía ocupe su lugar en nuestros escenarios?

EL POETA Y LA ESCENA

La atractiva y casi legendaria figura de Lorca se integra con mayor o menor presencia en cada uno de estos disímiles espectáculos. En *Bodas de sangre*, Berta Martínez utiliza una imagen en el prólogo a la cual regresa en el epílogo, donde asistimos al fusilamiento del poeta. La visión se hace especialmente fuerte en el principio de la obra, con una atmósfera épica, calzada con las declaraciones de Lorca sobre el hambre en el mundo y algunos

de sus esenciales principios estéticos. Sus acotaciones en boca de los leñadores, alcanzan también un nivel de homenaje orgánicamente integrado al discurso escénico.

En *La zapatera...*, la presencia es evidente sólo en las palabras iniciales que el autor dirige al público, pero el tono de esta puesta, brillante, y de una limpieza formal en las soluciones escénicas que permiten hablar de madurez en el estilo de esta directora, hacen que el autor esté presente a lo largo de todo el espectáculo. Se da aquí un caso ejemplar en cuanto al equilibrio entre el sello personal que la Martínez imprime a su versión y el respeto absoluto por el texto.

Mucho contribuye a crear la atmósfera de evocación y homenaje el trabajo musical de Marta Valdés y en particular haber incluido una canción de la época, acompañada al piano por el propio Federico y en

la voz de la Argentinita, a quien el poeta profesó siempre especial simpatía.

Si en *Bodas...* el montaje acentúa, con un profundo y nada esquemático punto de vista marxista, la contradicción económica que subyace en la trama; en *La zapatera...*, está la atmósfera de divertimento, de juego escénico sobre asuntos esenciales del ser humano, hasta el punto, que parece asomar el travieso rostro del duende desde la brillantez, casi mágica, de las soluciones escénicas.

Roberto Blanco, a siete años de su esplendente versión de *Yerma* vuelve a Lorca con una *Mariana Pineda* que pierde su apellido en esta versión pero sale enriquecida. Es aquí donde la figura del poeta está más elaborada. La puesta combina en el mismo actor (Roberto Bertrand) al fiel enamorado Fernando, El Conspirador, Alegrito y la imagen de Lorca. Lo más interesante es que la puesta mantiene en el mismo plano la línea de acción que procede de la anécdota de la obra y las "incorporaciones" de otros textos del poeta. Un momento singularmente logrado es cuando Lorca, a dúo con Mariana, dice los versos que eran sólo de la protagonista: "¡Yo te querré tanto a tí/tanto como tú me quieras!..."

Mucho menos evidente se hace la presencia del autor en el montaje de *Amor de don Perlimplín...*, conducido por José Santos Marrero. El espectáculo acentúa la teatralidad insinuada en el texto, con la incorporación de un retablillo. La participación de los duendes se hace vertiginosa y por momentos excesiva. Santos opta por la variante de la estampa, donde la plasticidad de la escenografía de motivos moriscos tiene una función protagónica. Pienso que este espectáculo en su diseño visual fue más coherente con la estética del autor que en la interpretación de los actores. Los duendes, tan significativos para Federico, pudieron alcanzar una mayor fidelidad al espíritu lorquiano.

En el caso de *El poeta* de Danza contemporánea de Cuba, con coreografía de Víctor Cuéllar, la vida de Lorca es el centro temático de la puesta, que utiliza fragmentos de poemas como el célebre *La sangre derramada*, interpretado por un actor desde el centro del público. Varias escenas de

sus obras se presentan con fluidez, pero falta por momentos que la imagen del poeta se diferencie, se destaque más sobre las tablas. A ratos el ritmo se hace repetitivo e ingenua la imagen del bailarín-actor. Particularmente hermoso es un fragmento de *Doña Rosita...*, donde aparecen con autenticidad e imprescindible colorido, Las Manolas, criaturas modélicas de la gracia popular de García Lorca.

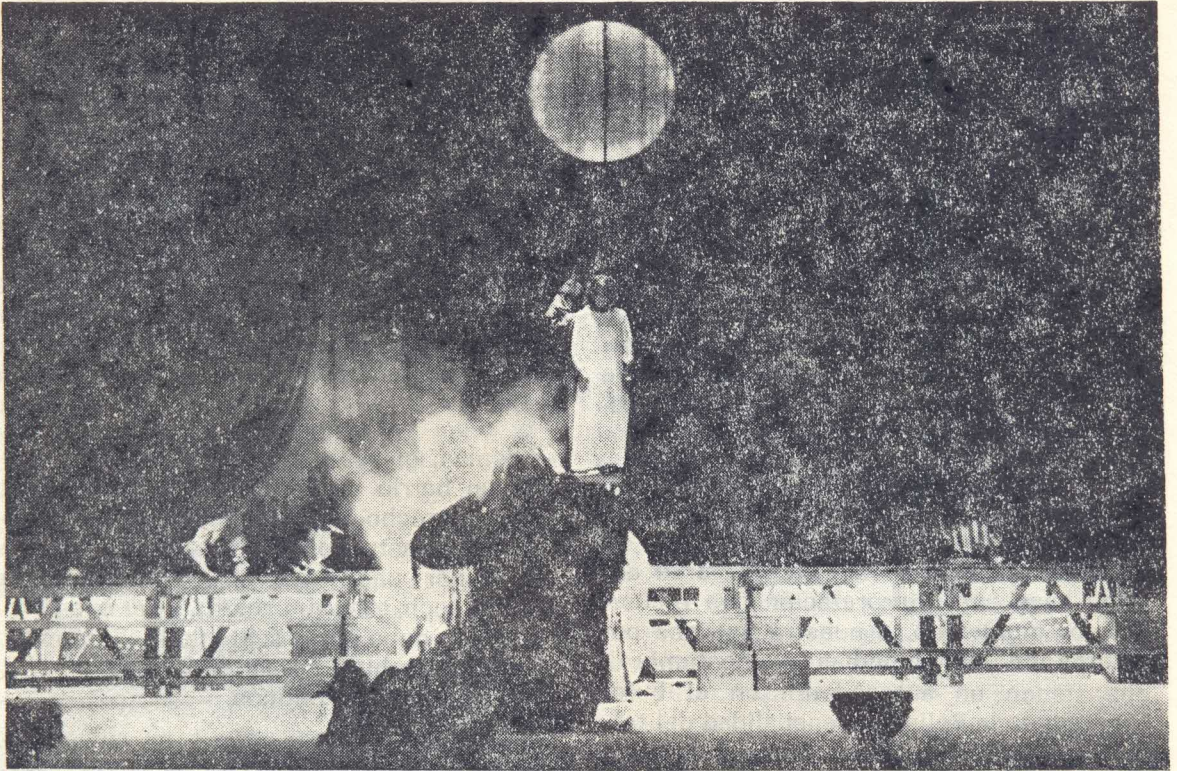
¿LORCA A LA CUBANA?

De este tema se ha hablado insistentemente, sobre todo a partir del estreno de *Bodas de sangre* en 1979 y la *Yerma* de Blanco en 1980. En la gira que Teatro Estudio realizara por España y Portugal recibió opiniones como esta: "Este Lorca visto desde la distancia de una meditación sobre España —a la vez doliente y dolorosa— y envuelto en aires, tonos y luces caribeñas, nos descubre la universalidad de un poeta que es capaz de suscitar, tan lejano —y sin embargo tan profundamente— el hallazgo de la imaginación y el talento".⁴

Es especialmente interesante la opinión cuando el cronista se refiere a una *meditación sobre España* porque, en efecto, es un proceso, que se había dado antes en la literatura, en el cual las ramas del árbol de la hispanidad portan una savia nueva y distinta al tronco fundador. Tanto Berta Martínez en *Bodas...* como Blanco en *Yerma* rehuyeron el folklorismo, la imitación superficial de lo español que sólo hubiese conducido a una parodia. Esta forma de encarar la dramaturgia lorquiana ha estado también en los otros espectáculos estrenados recientemente.

¿Cómo entonces subrayar la cubanía en un texto concebido *en y para* otro contexto? Creo que aquí nuestros directores han escapado a otra tentación no menos peligrosa. La cubanía de una puesta en escena de un clásico no debe buscarse, a mi modo de ver, en elementos "puestos" festinadamente para reafirmar una visión nuestra. Creo que la cubanía se garantiza, sobre todo y sólo con la autenticidad. Si un director cubano logra imprimir un sello personal a su espectáculo y si los actores

⁴ David Cuevas ABC (España). Fuente: Notas al programa, Teatro Estudio.



● *Mariana*, versión y puesta en escena de Roberto Blanco con Teatro Irrumpe. (Foto Hastié)

nuestros parten de su tradición, sin asumir poses o caer en la grandilocuencia... el resultado será una obra muy cubana. Además una aproximación inteligente y amorosa revelará siempre claves comunes entre una expresión nacional y otra; entre el público al que se dedicó originalmente y el nuestro de *aquí y ahora*. Se trata, más bien, de establecer un diálogo de esencias en vez de un contrapunto de esquemas pintoresquistas. Tal vez ante *La zapatera... o Mariana...*, alguien pueda decir que no está explícita la cubanía, sin embargo, para el espectador extranjero se hace evidente que esa forma de decir de los actores, el ritmo de la puesta, la luz, el movimiento son muy nuestros. Claro, porque la cubanía es infinitamente más que la maraca, o la rumba; como lo verdaderamente español desborda la simple imagen turística de la castañuela y la pandereta. Esa es otra lección del teatro de Lorca que, siendo tan raigalmente español, supo rehuir el localismo.

Un sello distintivo en nuestras puestas de los clásicos en general y de García Lorca en particular, es el elenco interracial, sin tener en cuenta "la lógica" del color de la piel del personaje. Esta variante, que el crítico Rine Leal ha señalado como una particularidad de nuestra oferta teatral y que en el extranjero llama la atención; no es un "vanguardismo" de nuestros directores, sino el resultado de la composición étnica presente en nuestra identidad, donde coinciden, profundamente mezcladas, las más variadas combinaciones raciales. Cuando Hilda Oates convence y emociona con *La Madre de Bodas...* poco importa el color de su piel porque logra, desde una legítima cubanía, la esencia del autor.

Algo similar podría decirse de la utilización de un actor mulato (Roberto Perdomo) para el Pedro de Sotomayor de *Mariana...*, el público no se sorprende porque la integración de la pareja racialmente mixta es una conquista social, entre nosotros.

Tampoco resulta ajeno que en las composiciones coreográficas de *El Poeta*, los bailarines negros integren el conjunto o que uno de estos artistas represente un elemento de fuerza dramática, tal vez un *duende negro* o un *duende mestizo*, un duende cubano. Ya el propio Lorca estableció el paralelo y preludeó los vasos comunicantes cuando en la misma *Teoría y juego del duende*, al referirse a un momento en el que una cantaora andaluza fue visitada por el duende, compara ese momento de virtuosismo, más allá de la técnica, con los ritos antillanos del culto a Santa Bárbara.

La inevitable cubanía de la actuación puede verse en el *Amor de don Perlimplín*... del grupo Extramuros, en el personaje de la madre de Belisa que sin apartarse del texto hace una interpretación que recuerda, por momentos, a nuestra actrices populares de las comedias de costumbres que tienen un antecedente en el bufo. También en la Belisa la sensualidad del trópico y la picardía cubana están subyacentes.

En *Mariana* el director prefirió sintetizar algunos personajes, fundir otros como La Clavela y Doña Angustias que dejó en un sólo papel, interpretado también por una actriz negra. En esta Clavela veo un compendio de la mujer humilde y abnegada. Ella, como la Poncia en *La casa de Bernarda Alba* a lo Berta, aparece como una amorosa visión de la mujer de pueblo.

MAÑANA, MAÑANA

Queda claro que la vocación lorquiana de dos de nuestros directores claves: Berta Martínez y Roberto Blanco, se ha ido perfilando en un lenguaje, muy personal en cada caso, de una efectividad creciente y renovada. Pepe Santos —teatrista de trayectoria— al encarar a Lorca amplía la gama de repertorio de su grupo Extramuros. Danza Contemporánea, que ya ha buscado otras veces sus temas en la literatura, se lanza esta vez en un proyecto ambicioso al situar a Federico como protagonista de su propuesta.

En la medida en que nuestros directores jóvenes retomen de manera original el reto que significa la dramaturgia lorquiana, podrá hablarse de una continuidad. Hace poco asistí a una puesta de *Bodas de sangre*

—fuera de la capital, en Pinar del Río— y, aunque al elenco le falta desarrollo artístico para la encomienda, el joven director Ricardo Salmerón se crece en esta prueba de fuego... ¿Se extenderán los textos de Lorca, y de otros grandes autores de este siglo, a colectivos sin tradición en estos empeños? Creo que un autor como el que nos ocupa, puede ser saludable para cualquier grupo, siempre que la decisión de llevarlo a escena no proceda del facilista "montar algo", que es casi sinónimo del más grosero "poner cualquier cosa".

Además, el público de las provincias o el de un barrio periférico de la ciudad, ¿no tiene derecho a conocer los mejores autores de nuestra lengua? Cada colectivo debe tener una línea de trabajo, que es como decir tener un rostro, pero ese perfil definido debe estar sustentado, a mi modo de ver, también por la capacidad de abrigar "sueños" artísticos.

Puede argumentarse que como mismo Lorca se formó para el teatro en la incesante labor de su grupo La Barraca y como supo apresar en su raíz los problemas de España, en los años de intensa colaboración con la compañía de la Xirgu, necesitamos de grandes autores vinculados a la práctica teatral y capaces de aprehender los asuntos cardinales de nuestra actualidad. El ejemplo lorquiano puede ayudarnos a evadir los peligros de la abulia o la mediocridad.

¿Qué hacer mientras la escena espera por su mejor dramaturgia? ¿Será preferible explorar otros caminos, ya transitados en muchos países, en los cuales el texto apenas existe o no es lo fundamental? ¿Debemos luchar por una oferta teatral rica y diversa capaz de crear el caldo de cultivo para que estalle el talento de nuestros autores del futuro?

Propongo buscar en las palabras del poeta *el duende* que nos haga merecedores de alguna respuesta y, sobre todo, de nuevas inquietudes: "Yo sé que no tiene razón el que dice: 'Ahora mismo, ahora, ahora' con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice 'mañana, mañana, mañana' y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo"⁵.

5 *Charla sobre Teatro*: Edición Aguilar, Madrid, 1954, pág. 39.

COLÓN Y MATÍAS: el reto de la aventura

OSVALDO CANO

La distancia que impone el tiempo hace que los recuerdos crezcan y se agiganten. A la memoria real se suman historias, anécdotas que pueden no haber tenido nada en común con el original. Si los recuerdos parten de criaturas legendarias, la dimensión, enorme en sus inicios, crece por los aportes constantes de la indecible cultura oral. Cristóbal Colón y Matías Pérez se hallan al centro mismo de esta tradición. Las hazañas desmedidas para sus épocas han cobrado vigor con el tiempo, quien junto a los hombres se ha encargado de echar a rodar la leyenda.

EL DISCIPULO DE NOE

"... los que como yo, penetraron en el reino de los monstruos, razgaron el velo de lo arcano".¹ "... hecho esto, escribí una brevísima relación de mi viaje, destinada a Sus Altezas, y la hice echar al mar en un barril, por si las naves naufragaban".² Cuando encanecido y cuarentón logró que Isabel —La Reina de Castilla— se entusiasmara con la idea de hallar otra ruta para Cipango y el resto de las indias, ya Colón suponía que su nao iba a topar con tierras nuevas, "casi" desconocidas, halladas años antes por los fabulosos vikingos, maestros en el arte de la navegación.

Marinero de olfato más que de brújula o astrolabio, sustituía la pobreza de conocimientos en torno a este difícil y apasionante oficio, con las incontables historias leídas o escuchadas a los marinos a lo largo de más de dieciocho años de recorrer Europa y sus cortes. Conocía mucho más de lo que necesitaba su carácter intrépido y optimista para levar anclas.

Pecador insistente, amante apasionado, fabulador —según la versión carpenteriana, fiel y constante a su empresa como caballero a su dama. Fue la encarnación de lo humano; su existencia legendaria es la negación absoluta de las doctrinas apostólicas. Esclavizador de indios, "estafador" de reyes y banqueros, prometededor de un oro inexistente, consagró su corta vida a alcanzar una ilusión: conquistar junto a las tierras del poniente la grata fortuna y la inmortalidad.

Los intentos de canonización de Cristóphoros, chocaron con la sólida muralla de su personalidad, con su hombruna existencia, plena de placeres y viriles pecados. La confirmada irreverencia y el olvido evidente —en sus relaciones de viaje— del Señor y las escrituras sacras, confirman que este paladín del renacimiento halló las costas americanas, por su audacia, aplomo y fe en lo humano y no por la mano tutelar de la providencia.

La contradictoria figura del Almirante no ha sido ajena a la pupila de aquellos que a pesar de las estatuas y los elogios, consiguen un análisis severo y lúcido de su manoseada imagen, transportándolo al

1 Carpentier, Alejo. En: El arpa y la sombra. Letras cubanas 1979, pág. 43.

2 Idem. pág. 101.



● Un Colón antillano en *La divertida y verídica relación...* del Cabildo Teatral Santiago. (Foto Maqueira)

mundo mágico de la literatura para acrecentar su fama y cimentar la figura real del Colón-hombre.

El arpa y la sombra (Alejo Carpentier) en la narrativa y *La divertida y verídica relación de Cristóbal Colón* (Tusy Caveda) en la dramaturgia, son obras que se aproximan al descubridor, *descubriendo* a su vez el sustrato vital del marino genovés.

En la novela, Carpentier fustiga la pretendida santificación del prolífico pecador. Para su análisis divide en tres partes el relato: *El arpa* —inicio del proceso de canonización— *La mano* —Colón desde su lecho de muerte recorre su vida a partir de los recuerdos—, y *La sombra* —el alma invisible de Colón presencia el fallido proceso de canonización.

La divertida... puesta en escena por el Cabildo Teatral Santiago, tiene como mérito fundamental en el terreno literario la sostenida recurrencia a la novela carpenteriana. El tradicional recurso del Teatro de relaciones de adaptar obras originales es llevado a la práctica también esta vez. El texto de la relación transforma nume-

rosos pasajes en escenas de la representación: el romance de Colón y la Reina o las desmedidas historias de los marinos. Hace a su vez referencia a otras figuras legendarias entre las que se destacan con elocuencia Galileo Galilei y el Quijote.

En la obra de Caveda se adivina un afán picaresco, satírico, heredado de la novela, que se acentúa por momentos en escenas como la del proceso de canonización donde se entabla un diálogo musical entre el Papa y Cristo, o las de los alabarderos suizos —con sus ridículas armaduras—, de tono evidentemente farsesco.

Sumadas a otras en las que se aprecian repetidas alusiones a nuestro folklore, conforman un producto final cuyo eclecticismo conspira contra una más diáfana comunicación con el público.

Uno de los principales aciertos de *La divertida...* es la propuesta de un Colón antillano, cubano, colocado en medio de nuestros rituales. Está presente aquí la influencia del teatro relacionero y sus ancestros carnalescos. La desmitificación del Almirante lo hace descender de óleos

y mármoles para echar a andar por las empinadas calles santiagueras al ritmo contagioso de tumbadoras y cencerros, convirtiéndolo en un Colón mestizo, amulatado, caribeño.

La puesta en escena de Pedro Castro y Ramiro Herrero tiende a la "desacralización" del legendario marino y sus coetáneos, incluyendo reinas y prelados. El desenfado excesivo con que se analizan los altos personajes se justifica en cierta medida por el cariz particular de este modo de hacer y por estar encaminado a lograr un efecto distanciador.

Considero sin embargo que trabajar la solemnidad de los ilustres, investidos, aportaría a la puesta un interesante contraste.

Los actores, como es frecuente en el colectivo, interpretan varios personajes. Del numeroso elenco descolla el intrépido y soñador Colón de Rogelio Meneses, bañado en una pátina caribeña. El mayor lucimiento actoral de Meneses aflora en escenas como la de Galileo o las referidas a la mágica y creíble travesía por el Atlántico. Dagoberto Gaínza (Rodrigo de Triana—Quijote —Diablo) demuestra una vez más ser un actor de recursos, con personalidad magnética. Consigue acaparar la atención del público al que hace reír o reflexionar. Debe cuidar los excesos en busca de la risa fácil.

La escenografía sugiere el entorno de una carabela colombina, con lo que establece una continuidad con el lenguaje escenográfico utilizado en otras puestas (*De como Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* o *La paciencia del espejo*). Con exotismo recrea estampas y personajes de la época —indígenas, colonizadores, la fauna americana— y consigue una atmósfera impresionante y barroca.

La dirección conjunta de un espectáculo no es muy frecuente entre nosotros, sin embargo Castro y Herrero aceptaron el reto que presuponen estas condiciones de trabajo. La puesta en escena no resuelve la heterogeneidad estilística del texto a que me referí antes. El trabajo a dúo deja entrever dos visiones, una más vinculada a la tradición carnavalesca, con su música, sus cantos y bailes y otra más apegada al teatro de sala y su particular lenguaje. La dirección no subsana por tanto los "pe-

cados originales" del texto y tampoco consigue un lenguaje coherente; la confluencia de géneros y estilos no llegan a acrisolarse para formar un solo modo de decir.

EL CRIOLLO QUE ASALTO EL CIELO

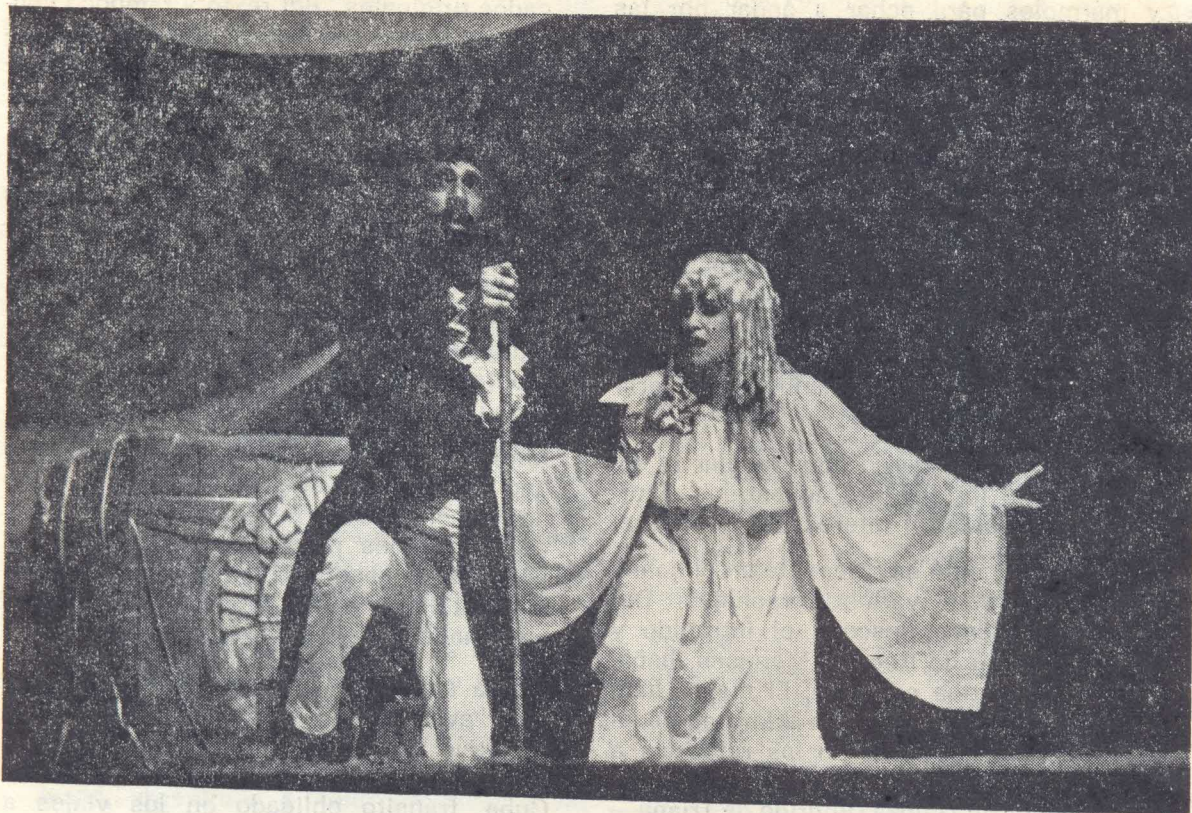
Casi al inicio de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los rasgos de nuestra nacionalidad se hacían más acusados y divergentes de los conquistadores españoles, un hijo de esta tierra, criollo como solía autotitularse, audaz e ingenioso decidió remontar el éter para con su "salto" milagroso cuestionar las nubes.

Matías Pérez emprendía en aquel lejano año de 1856, un viaje sin retorno que paradójicamente le daría la fama imprevisible de los héroes populares. Su nombre de leyenda, ha recorrido los tiempos dejando una estela de sagas tejidas en torno a la personalidad del toldero.

Era la época de la aerostática. Innumerables aventureros entusiasmados por el lucrativo y novedoso "pasatiempo" se hacían célebres de la noche al día. La isla de Cuba, tránsito obligado en los viajes a Europa, conoció en poco tiempo las emociones de los vuelos. Sin embargo, el privilegio le fue negado repetidamente a este hijo "de la tierra que produce la caña". Acusado de demente, abandonado por su familia, conoció la incompreensión de las autoridades y hasta la cárcel por su tenaz entusiasmo.

Tras la prohibición de emprender vuelo al criollo gravitaban sin demasiado interés por quedar ocultos— numerosos motivos de carácter político. La contradicciones entre la isla oprimida y su opresora que desembocarían en 1868, ya se mostraban con claridad creciente en la vida pública. La ascensión de Matías Pérez significaba la posibilidad de que un insular realizara una hazaña hasta ese momento no intentada por ningún español. El permiso que finalmente posibilitó el vuelo y desaparición del aeronauta fue logrado por claros motivos económicos, que casi siempre ayudaban a limar las diferencias políticas.

El paradero del atrevido criollo jamás fue conocido. Al remontar el vuelo el "Ville de París" ninguno de los asistentes al Campo de Marte imaginó que era la última ocasión de ver al fabricante de toldos



● Una imagen fuerte y simpática de Matías Pérez en el montaje del Colectivo Teatral Granma. (Foto M/n. de Cultura)

habanero. Mas lo sorprendente en torno al ingenioso personaje no es la audacia de su desaparición ni la presencia constante de su recuerdo, sino su posibilidad concreta de elevarse a héroe literario. Su azarosa aventura ha servido de motivo dramático a dos de nuestros dramaturgos: José Ramón Brene (*El ingenioso criollo don Matías Pérez*) y Norberto Reyes (*Don Matías Pérez y gravísimos rumores en el cielo*).

Brene con su acostumbrada agudeza, se remite al Matías "terrestre" en su lucha por elevarse y remontar el espacio, situándolo al centro mismo de una disputa por la nacionalidad. Reyes "descubre" el paradero del habanero antecesor de Gagarin y a partir de la aparente ingenuidad que impone más de un siglo de distancia juzga el turbulento presente y se alarma por el futuro. Mientras Brene centra su análisis en la figura histórica de Matías y los sucesos que en su época desencadena su

afán de vuelamundo, Reyes la utiliza, para de un modo desenfadado y burlón reflexionar sobre esta hora.

En la obra del joven dramaturgo granmenense, el criollo llega al cielo tras ciento treinta años de viaje, para sorpresa de la Madre Santísima que lo interroga sobre su especie y condición.

Nace el absurdo pero Matías no se considera un espíritu sino un hombre común, de la misma época en que emprendió el vuelo, lo que motiva en él una insaciable curiosidad por el presente. Asiste entonces a la historia que no ha vivido en su largo viaje. La alegría inicial de Matías se trastoca al conocer los males del presente y comienza a tomar partido. Con los elementos mencionados el autor logra construir una farsa ingeniosa y amena, que sobre todo en su primera parte agrada y divierte. A medida que nos adentramos en el texto verificamos que Reyes pudo de-

sarrollar más la interesante paradoja de Matías en un cielo de hoy. Más allá del contraste y de las explotables reacciones del protagonista, el autor "contemporaneizó" extremadamente la anécdota al colocar en el peculiar cielo al que llega su héroe los problemas actuales de modo demasiado explícito.

La propuesta escénica del singular texto fue asumida por el autor, quien además interpretó el rol protagónico y diseñó la escenografía del espectáculo. Uno de sus méritos fundamentales, en la labor de director, fue acentuar el equívoco, el carácter absurdo del texto. El mayor logro de la puesta es transmitir una atmósfera "aérea", "volátil", que hace entrar al espectador al mundo de Matías Pérez. La imagen es inapreciable a ratos, porque se trata de un soñador que puede recordar a Galileo o al propio Colón en su afán por hallar nuevos mundos.

La versión del Colectivo Teatral Granma, singulariza en la figura del irreverente criollo, la imagen que podría hacerse lejana del hombre desaparecido y casi mitológico.

La escenografía —cuyo elemento fundamental es un sugestivo ciclorama que cubre toda la parte superior del espacio escénico y el trabajo de luces, consiguen crear una atmósfera de irrealidad y desenfado a tono con los propósitos del espectáculo, al destacarse como dos de los elementos más logrados.

Desde que aparece Matías súbitamente, en una especie de globo, acapara la atención del público. Su imagen del legendario personaje es fuerte, simpática y muy creíble. La Santa Madre de Rayda Alfonso trabaja el contraste entre la posición retórica y estirada de la "jefa" del cielo y la cubanía que estalla por momentos con giros muy nuestros y hasta podemos decir que muy bayameses.

Con *Don Matías Pérez*... , Reyes nos demuestra que los dilemas terrenales son sólo de la incumbencia del hombre, a quien debe urgirle la conciliación de los mismos. Ninguna fuerza extraterrena puede ayudarnos. No podemos siquiera esperar por el ingenio y la audacia de Matías Pérez, porque si tardó ciento treinta años en llegar al cielo, cabría preguntarse: ¿cuánto tiempo necesitará para su retorno a la tierra?, y en tanto, ¿qué será del mundo?

La irrealidad y el aura misterioso de la leyenda se cierne sobre el cercano recuerdo de hombres como estos que acompañan a nuestro público desde la infancia. Colón logró "descubrir" América, tierra lejana, enigmática y desconocida para los europeos. Su ruta contraria a las habituales permitió confirmar la redondez de la tierra a científicos y difundir la humillante explotación, la guerra y los evangelios a los poderosos. Cuando el Almirante muere en Valladolid, era para muchos un pobre y desconocido extranjero. Matías, como Colón, sustuvo hasta el final su vocación por lo desconocido e intentó con sus vuelos "conquistar el reino de los cielos". Adelantados del pensamiento, sus personalidades sugestivas son muestra inequívoca de voluntad y esperanzadora confianza en el género humano.

En ambos casos se trata de una aproximación contemporánea al personaje legendario y en ese contraste entre la época concreta en que vivieron los personajes reales y el presente, radica la "gracia" y en gran medida la comunicación con el público.

Norberto Reyes y su grupo optaron por contraponer la figura de Matías a los problemas de hoy y vincular el ingenio del atrevido cubano del siglo XIX con los sucesos de la historia contemporánea. El Cabildo santiaguero subraya y exagera la vocación inicial del texto de presentar un Colón afrocaribeño, buscando la cercanía y el contraste. Lo que falla en ambos casos es precisamente no haber confiado más en la fuerza de estos personajes teñidos de leyenda. En *Don Matías Pérez*... se debilita la frescura del espectáculo con demasiados incidentes e información muy conocida del mundo de hoy. En *La divertida*... se dispersa la gracia del contraste en una barahunda excesivamente festiva, donde se pierden los límites de lo mitológico.

¿Por qué precisamente Colón y Matías motivan a nuestro dramaturgos? Se trata de dos figuras claves en la expresión de nuestra identidad, a la vez que resultan contradictoriamente divergentes. El reto está en pie para que otros creadores hagan de la leyenda otra realidad ●

IR A TI:

confesiones de una actriz

DENISE STOKLOS

Fotos: EXPOSITO

Irati. Ir a ti. Pequeña ciudad al sur de Paraná donde nació. Parece una bandeja, con aquellas montañas rodeando el valle donde están las casas. Desde la mía, yo veía los campos de trigo allá a lo lejos y pensaba: Debe haber algo más, algo más, todavía más lejos.

Sentí lo mismo con el mejor teatro que encontré, con Bob Wilson, con Eugene Barba, con Tadeusz Kantor, con Antunes Filho, con Antonio Abujamra. Pensaba: debe haber más, todavía. Y lo hay. El más es lo que está siempre viniendo. Me siento libre dentro de esa disposición dialéctica.

Lo que más me gusta del teatro es esa posibilidad de escoger. Así, escojo el *Teatro de lo esencial* y lo establezco como mío. Aquel teatro que tenga el mínimo posible de gestos. Movimientos, palabras, figurines, escenarios y efectos, al mínimo, y que contenga la máxima teatralidad en sí mismo. Que en la figura humana en escena se realice la alquimia única en que la realidad de la representación se haga más vibrante que el tiempo cronológico. Que critique ese tiempo, que lo rebele. Que en este fin de siglo el teatro pueda reafirmar el sentido esencial como mucho más evidente que la materia descartable. Quiero transmutar la fantasía de la com-



posición teatral por la presencia viva del actor. Creo en la relación de una nueva realidad que se hace a fuerza de la presencia de un actor comprometido en la historia con sus idiosincrasias, sin recursos de fabricación, limpiamente, como el agua en la fuente.

Los valores del teatro muchas veces están poblados de valores de bastidor, de camerinos. Yo quiero un teatro desnudo. Los figurines, los escenarios y los discursos radiofónicos muchas veces forman imágenes parasitarias en el actor. No quiero decoración; lo quiero en seco. Con rabia decreto el fin del exceso, la pirotecnica mental, quiero sinceridad.

La idea de los campos de trigo permanece de Irati a Londres, Roma, New York, o Sao Paulo. En cualquier lugar yo los veo en el horizonte provocándome el pensamiento: debe haber más todavía. Como actriz, mimo, directora, autora, mi preocupación siempre es el poder, las injusticias sociales, los comportamientos pa-

triarcales, la estética y la ética arcaica del sistema capitalista.

Cada vez estoy menos interesada en los movimientos microcósmicos de la sociedad. Cada vez menos quiero saber quién está enamorando a quién, quién dijo eso o qué ocurrió allí, cuál hecho se comenta. Cada vez menos cultivo ídolos. Cada vez menos creo en los *best-seller*. El sentido común está tan desmistificado en el Brasil que se detiene para ver telenovela, que elige sus mitos con los mismos parámetros con que reclama invariable y pasivamente del gobierno. Esa sociedad que se protege en el útero del patrón. Cada vez estoy más anarquista, cada vez me río más de los políticos (de los de profesión y de los de actuación), cada vez más me salvo por el camino personal, individual, único. Si mis ex-alumnos me preguntan qué hacer, siempre les digo: inventen, porque los principios se están resquebrajando, hay algo podrido en todos los lugares. Trabajo para las generaciones que vendrán, no tengo la menor creencia en el resultado inmediato, pero sé que el *Teatro de lo esencial* altera algunas bases de nuestro teatro. Ya no me quedo embriagada con el éxito. Apenas más científica sobre las plateas. No me deleito con el deslumbramiento. Quiero una organización más limpia de la comunicación. Que se respire de manera menos barroca.

Odio la mayor parte de las reglas de nuestra organización social. Considero anti-vida, con olor a moho todos los cánones comportamentales, el gusto de la estética burguesa, la despersonalización del colonizado, la tibia actitud de nuestra nación que vuelve mediocre nuestra experiencia vital. Ahí nuestra cultura refleja ese cómodo respirar consumista, esa falta de diversidad. El pequeño club de provincia que es nuestro ambiente cultural se resiente. Ser artista aquí exige que se enfrente el solitario deseo personal de transformar, de inventar, de revolucionar. En cuanto al mercado, sobrevivir dentro de él ya es otra perspectiva. Al igual que cualquier otro mercado.

Yo escojo conscientemente mi camino. E inconscientemente.

No tengo relación con personas del medio teatral. Huyó de los productores. Si lo



consigo, escapo ilesa de los directores y las telenovelas.

No me gustan los directores de teatro. No soporto los productores de teatro. Son manipuladores de capital y *marketing* envueltos con arte, ¿puede el artista trabajar para uno de ellos? ¿Puede?... pues casi todos.

Los directores teatrales ven en los actores seres ignorantes. Los actores, como diría Clarice Lispector, ríen con modestia percibiendo la pretensión y la envidia que ellos sienten por la magnitud del actor cuando es dueño de la escena.

El propio Bob Wilson, un arquitecto que gusta de pintar, muchas veces hace apenas "*tableaux-vivant*" con los actores. Y tiene seguidores llamados vanguardias en este teatro. Creer en el actor como fuente de teatralidad en sí es una fuerza utópica, el humanismo, el existencialismo, la semiótica del drama.

Mas ese teatro sólo está al alcance del actor. Y el actor es siempre oprimido por la rivalidad del director. El mito de *Edipo estrella* en la platea.

Volví de los Estados Unidos incomunicable después de tres meses. Encontré a mi vuelta el sensacionalismo a través de los padres de la vanguardia teatral en las portadas de revistas y diarios. Fuera de aquí esa gente es llamada de *bullshit*.

El Brasil está vencido por la ignorancia. Aquí hablar inglés, de Bauhaus y del teatro del absurdo identifica eruditos, edifica mitos.

Hablar de post-modernismo, concretismo, o circo son ingredientes en el hacer arte como una liquidación de tiendas, comentar el capítulo de la novela, la cotidiana labor de las mujeres conversando en casa. Y tiene el mismo valor. En la historia.

Basta pensar que nuestro patrón de calidad es el televisivo. Resta para una carrera ser amigo de personas influyentes, de los que conocen a los otros. Marx modificó más al actor moderno que Brecht. El neonaturalismo americano es el equivalente a lo que escuchó un vecino que oyó hablar de Stanislavski, no pasa de una conversación corrompida.

No quiero dar más entrevistas. Es algo trivial. Prefiero mantenerme alejada del

modismo consumista de imagen, muy sola en el panorama de mi clase. Pero mi libertad nadie consigue quitármela. Prefiero hacer declaraciones de puño propio. Los talentos en el Brasil no alcanzan nada con su pequeña calidad. La naturaleza es injusta, sería válido aquí una probeta. Así los ratones de Hamelin atacan el navío abandonado de la cultura brasileña incólumes. Gordos. Y repulsivos.

El teatro brasileño en 1977 era pobre. Londres sugería, y realmente allá estaba la mímica, detrás del Canal de la Mancha.

En la *Fitzroy Square*, en un curso. Todo muy tradicional, sin participación crítica del artista. Vuelvo de allá en el 80, después de tres años, de ausencia. Vuelvo madre. Mis hijos, ¡como ellos me rebelan! con ellos no puedo huir de la vida. Es imposible por la propia naturaleza. Los dos por separado, son tan diferentes... Durante mis gestaciones me sumergí enteramente en el proceso psicológico y biológico que acontecía conmigo. Criar un niño es un trabajo social, no se le educa para ser suyo. Uno asume la responsabilidad en la medida en que hay una escuela pero debía ser compartida con la sociedad. De otra manera las generaciones alimentan egocentrismos, posesividades.

Cuando se cuida de un niño no se trata simplemente de un botón que se acciona, es sobre todo un complejo de arquetipos que se reorganiza. Por eso veo la maternidad como una fuente de extrema fuerza modificante, poderosa. Tampoco veo el parto como un sufrimiento sino como un supremo momento de integración con la naturaleza que puede desarrollar una actitud permanente regresiva a lo sagrado, al poder creador. Si la mujer puede dar direcciones a su gravidez, al parto y al ejercicio de su maternidad, entonces ella es revolucionaria.

Mis relaciones se volvieron más elementales después de madre. La habilidad con que conduzco mi vida cambió. Tengo mucho más respeto y dulzura por mí misma. Redescubrí la fraternidad. Con mi hermana tengo un diálogo primitivo: conocimos juntas la *Coca-cola*, vimos televisión por primera vez juntas. Fuimos internadas en un colegio y juntas sentimos la ausencia de los padres. Una complicidad de vida,

es lo que se llama familia. Para mí la familia tiene como función la oportunidad de dar experiencias comunes. Me siento muy querida por mi hermana. Cuando la veo me pongo ropa limpia y me perfumo.

Después de mi experiencia con la maternidad cambié mis expectativas en relación con lo gestual. Antes hacía teatro, ahí descubrí la mímica, muy fuerte en movimientos. Traje buenas críticas de Inglaterra, Francia, Bélgica y Alemania. Vuelvo en 1980 con el cabello rubio-platinado erizado. En 1987, siete años después, el cabello rubio platinado pretende ser la sensación de las novelas del Canal Ocho. Son pocos los que inician, muchos los que copian.

No desperdicio la oportunidad de manifestarme en la expansión de mi femenino que es peculiar, que es único. Mi trabajo es el de una mujer en el siglo XX. ¿Cómo no ser especial? Yo sé que hay mucha personalidad específica en Pina Bausch, inteligencia en Susan Sontag, humor en Laurie Anderson, poesía en Victoria Chaplin, libertinaje en la mímica de Kate Duck, mímica-zen de Mamako Yoneyama. El pensamiento de Simone de Beauvoir, la artesanía teatral de Ariane Mnouchkine, el cine de Margareth Von Trotta, Agnes Varda, Liliana Cavani, la interpretación de Iben Nagel Rasmussen. No, no desperdicio mi camino femenino. Tenemos toda la historia escribiéndose. Somos nuevas, frescas y fuertes.

Para el público ya fui una desconocida, una sorpresa, una polémica, una moda, un tótem. Lo que me hace sentir bien es que frecuento salas del mundo entero, no tengo que someterme a cualquier tipo de expectativa. Escapo de los rótulos fácilmente. Tengo una gama de alcance en el público, diferentes cintas de medición sociales y geográficas. Porque pienso que para hacer teatro es necesario pensar en estructuras metálicas, en los campos de trigo, en *hai-kai*. Me gusta pensar en Kasuo Ono como el teatro ideal de hoy. El teatro del ser humano sobreviviente. Una estética esencial. Amplio como el pensamiento oriental. Pero lo quiero apasionado como nuestra sangre.

No participaré más de una manifestación política, ni siquiera contra la censura, porque también estoy en contra de la cen-



sura de los manifestantes. Hipocresía de los dos lados. Una censura es un decreto; la otra es una manipulación artística, en el arte preconceptual caduco. Ese es un tiempo francotirador. La tribu de los que se reconocen en el frente es grande. No es solitario actuar. Pero en un tiempo de vanguardia general. Sólo se sobrevive avanzando. La contemporarización se retiró al pasado.

Mi función es realizar un teatro posible y único alimentado con la idiosincrasia de mi cultura.

Quiero retomar el nudo, el nexo, la confección de mi brasilidad dentro del transgredido tejido del primer mundo, tan contenido, tan desastrosamente depresivo, muerto antes de la bomba atómica. No quiero la estética de ellos. De eso quiero ser una espectadora anónima. Escribo llorando que prefiero hacer, no ver.

Quiero hacer lo que no estuvo en los ingredientes de la bomba, lo que no tiene el primer mundo. Quiero la energía que no aparece en el elemento atómico, quiero el fuego del tesón de mi tierra. Yo lo quiero compuesto de la angustia de Graciliano, de la inventiva de Guimaraes, del espíritu del *bossa-nova* y del ardor de los bahianos cuando se inician. Quiero el no saber, no la respuesta acertada, con olor a aprobado cultural. Quiero el resultado de las indagaciones de la soledad asumida, no el barullo de la fiesta. Quiero la síntesis, la suma. Quiero la simplicidad de la fuerza generadora.

Es gracioso que en las entrevistas siempre quieren saber alguna cosa sobre el futuro próximo para así satisfacer el consumo del lector. No estoy muy interesada en el futuro próximo, necesito saber cómo me sitúo en el ahora.

Dejé un jugo de uva natural cerrado en la heladera. Al regresar de Nueva York después de tres meses, hago compras y descubro cuál es la botella vieja por el precio: \$1 200, el nuevo: \$4 800. No olvido la miseria del Brasil, la miseria latina. La miseria del no-pan, la miseria del no-pepón, la miseria de la no-escuela. La miseria del egoísmo, la miseria de los ideales, la miseria cultural, la miseria televisiva, la miseria de las relaciones humanas, la miseria de la salud, la miseria

de los sueños, la miseria de la lotería, la miseria de los engaños, de los remedios, del desespero, la soledad. La tragedia brasileña. Los camboyas cotidianos en los hospitales de Brasil. El heroísmo tirando la capa y espada, saltando para la página documental. Olor de suciedad y hambre, mucha hambre, en todas las clases brasileñas, de pan con vitamina, de faisán de una buena música. Hambre y ecología gritan en las escaleras del Palacio del Planalto, inútilmente.

Gritan en la historia. El artista tiene oídos de tuberculoso. El político es sordo.

Las personas pensantes, no las que no gustan de pensar sino las que saborean el cerebro y acarician el alma, están muy preocupadas. Con el virus, con el fin. Todo es muy urgente ahora. Muy. Los valores se atropellan.

En abril de 1986, en el Festival Internacional de Teatro de Montevideo, fui invitada por Ellen Stewart, directora del teatro La Mama a presentarme en su sala de Nueva York. En esa ocasión gané una beca de estudios de mímica en la Comisión *Fullbright*. Las fechas coincidieron: entre diciembre del 86 y marzo del 87.

La estancia en el American Mime Institute fue decepcionante, y lo abandoné luego del inicio. Constaté que mi experiencia dentro de la mímica aplicada al teatro no podía ser edificada allí. En una sala de ensayo de uno de los dos edificios de La Mama, acompañada de un monitor y de una cámara de video-tape partí para la recreación general del texto de Dacia Maraini, *Mary Stuart*. Transformé el espectáculo para una sola actriz, creé nuevas escenas, reescribí otras, destacué situaciones, extrapolé tiempo y espacio, introduje comentarios, llevé brasilidad y actualicé el asunto, suponiendo gesto y palabra en nuevo orden, contextualicé el tema. Ese proceso de recreación resultó una propuesta dramaturgica tan distante de la original que es ahora un nuevo texto llamado entonces: *Denise Stoklos in Mary Stuart*.

El espectáculo se estrena, el público lo recibe entusiasmado, llenando las secciones, lo que propició una invitación para extender la temporada. Debido a compro-

misos en el Brasil sólo pude aceptar una semana más. Ellen Stewart me propuso el estreno anual de mis trabajos en Nueva York en La Mama. Así se determinó mi nueva temporada, de noviembre de este año a marzo del 88. Antes, Italia y Gran Bretaña para presentaciones dentro de la celebración del cuarto centenario de la muerte de *Mary Stuart*.

Cuatro espectáculos en mis planes: *Orlando* de Virginia Woolf, *Madame Curie*, la científica, *Hamlet*, de todos, *Ir a ti* de mí misma.

Mi edad es un volumen, mi edad es bella. A los 36 años no se es más predicado ni sujeto. La gente se convierte en verbo de sí mismo. La gente se vuelve agente. Qué bueno que no hice ningún festival de la canción antes.

Hoy estoy más apta para los enemigos. Me siento más categórica con la rabia sin fin que trago contra la trivialidad, la superficialidad. Me siento la generación elegida para ser la última de media edad de este siglo redondo, el veinte. Para nosotros se reservó lo peor. Por eso fuimos tan violentamente entrenados en nuestra juventud precoz. Conviví mucho con el suicidio mental para despertar hoy los principios de la sobrevivencia con *Know-how*. Escoger y alimentarlos. La ilusión murió en los primeros gemidos del éxito. Después recogemos la placenta y la comemos como vacas. Se amamanta el feto. La razón anda de casa en casa. Acepto el fin de mi siglo como presente de poderosos: solamente *kharmas* autónomos se enfrentarán con creatividad y vitalidad. La verdad hoy se asume como pasaporte para el siglo veintiuno.

Recuerdo, un día, en los años sesenta, que escribí: "Un astronauta americano se posó sobre la luna. El monopolio se extendió por el universo".

Hoy, a dos décadas de guerra fría, me considero victoriosa en la resistencia, con una familia bien especial, un teatro personal y absurdamente feliz.

Londres, Nueva York, Roma, Río, Sao Paulo, hecha un caballo salvaje rehúso a salir del pasto de Irati. Y desde allí es que veo los campos de trigo... (Trad. Raúl E. Romero) ●

DE LATINOAMERICA

variedad y desbalance

VIVIAN MARTINEZ TABARES

Entre la amplitud de opciones que anunciaba la programación del Festival de Teatro de La Habana 1987, buena parte de las expectativas se dirigía hacia los espectáculos de los grupos invitados, algunos de ellos totalmente desconocidos. Como habitual asistente a estrenos y reposiciones de la escena cubana, conocía ya casi por completo la muestra nacional y decidí planificar mi tiempo en función de las puestas extranjeras, aún cuando la simultaneidad de las representaciones me obligara a exclusiones injustas, a una despiadada selección llena de riesgos por referencias previas no tan confiables, y no favoreciera una visión totalizadora.

Adelanto entonces mis primeras reflexiones sobre dieciocho espectáculos que permiten establecer ciertas coordenadas y una imagen incompleta pero representativa de la muestra extranjera que vio el público cubano a lo largo de la fiesta teatral.

ADELANTE BRASIL

Con *Feliz año viejo*, del grupo brasileño Núcleo Pessoal do Vítor se abría la presencia de los invitados en la noche inaugural, y la elección, creo que no prevista en todo su alcance, fue la más certera. La pieza, basada en la novela homónima de Marcelo Rubens Paiva, un *best seller* con sesenta y tres ediciones en Brasil, recrea en tres planos una historia que resume el avatar político del país en los últimos años: el golpe militar de 1964 y la etapa de la dictadura.

Tres personajes estrechamente vinculados y curiosas analogías soportan la historia: al centro Marcelo, el joven de veinte años que sufre un accidente y queda inválido; su padre Rubens, diputado socialista desaparecido durante la dictadura, y en medio de los dos, entre la realidad y el recuerdo, Eunice, la madre, empeñada en



● *Feliz año viejo* del Núcleo Pessoal do Vítor de Brasil. (Foto Juan Enrique González C.)

conocer el paradero del marido y conservar el equilibrio emocional del hijo.

Un joven director, Paulo Betti, al frente de seis excelentes actores: Adilson Barros, Denise del Vecchio, D'Artagnan Jr., Alzira Andrade, Marcos Kaloy y Christiane Rando, logra un montaje que despierta profundo placer estético y emotiva solidaridad humana.

Dos trapecios, una escalera, una camilla y una silla de ruedas son los únicos elementos escenográficos, y se utilizan exhaustivamente para un eficaz contraste entre monólogos íntimos y escenas de grupo, audaces movimientos acrobáticos en situaciones de violencia y escenas es-

táticas del protagonista, momentos de dramática tensión y circunstancias humorísticas y de alegría juvenil. Las imágenes teatrales hermosas y llenas de ingenio, las soluciones sugerentes de la música y la luz consiguen una atmósfera de significativa elocuencia y fuerza comunicativa que llena los vacíos de la palabra hablada en un portugués rápido y a veces incomprensible. *Feliz año viejo* quedará como uno de los recuerdos más entrañables del Festival.

De Brasil llegó también Denise Stoklos. Precedida de una aureola mítica de diva difícil cautivó con sus dotes indiscutibles de mimo y actriz empedernida, dueña de una expresividad corporal impresionante, dúctil y carismática.

Dirigida por Antonio Abujamra, la Stoklos presentó *Un orgasmo adulto escapó del zoológico*, cinco monólogos de Darío Fo y Franca Rame. Quienes tuvimos el privilegio de conocerlos en el 84 y ver a la Rame en escena interpretando *Todo casa, cama e iglesia*, nos preguntamos si sería interesante presenciar otra vez la escenificación de los monólogos. Y la brasileña superó las prevenciones y muchos después preferimos su versión, desbordante de energía satírica, dramatismo y humor, traducidos en la potente voz y el gesto escueto, limpio.

En *Elis Regina* la actriz prescinde del trabajo vocal para dar paso a la melodía de la destacada cantante en su disco *Yo quiero hablar con Dios*. En poco más de una hora Denise se desplaza por la escena sin pretensiones ilustrativas ni de narración. Música, interpretación cantada y mímica establecen un contrapunto sensorial de estímulos y reacciones que contagia al espectador. Recuerdo especialmente a la actriz avanzando lento, lentísimo, de un borde al otro de un círculo de luz durante toda una canción, en una ejemplar muestra de coordinación y descomposición del movimiento.

POR EL CAMINO DEL UNIPERSONAL

También el mexicano Manuel Guízar se dio a conocer con un unipersonal: *La vida inútil de Pito Pérez*, cuidadosa adaptación teatral de José Bolaños sobre la novela de José Rubén Romero.

En el recuento que hace Pito Pérez de su vida, llena de desenlaces amargos, Guízar construye su papel y transita por variados estados de ánimo con depurada técnica interpretativa a la vez que se desdobra con rasgos diferenciadores en los personajes fugaces que intervienen en la historia. Pero el montaje queda a medio camino por un concepto muy ligado a la postura narrativa que desaprovecha capacidades y renuncia a soluciones en imágenes teatrales que enriquezcan la labor actoral.

Según el propósito explícito del director de acentuar la presencia del actor, la escenografía es sintética —a mi juicio, completamente prescindible—: elementos figurativos planos hechos de cartón superpuesto, una escalera y un cubo. A excepción de los últimos que cumplen una apoyatura funcional bastante simple, el resto propone una decoración estática y de pobre expresividad.

Piedras y huevos fue otra de las representaciones unipersonales, a cargo de María Fiorentino y bajo la dirección de Daniel Panaro. El espectáculo asume un tono rebelde, lleno de ironías y sacudidas y en él la actriz transita por personajes y psicologías —o se hace portavoz de ideas— representativas de la trayectoria de su pueblo. Textos suyos, fragmentos de novelas de Marechal y versiones sobre có-

● El mexicano Manuel Guízar en *La vida inútil de Pito Pérez*. (Foto Min. de Cultura)



dices aztecas y crónicas españolas se eslabonan en un torrente de denuncias que culmina con "Yo soy", monólogo donde la actriz fusiona su condición de ser vivo y la dolorosa historia de la patria, personalizada, animada.

La fuerza temperamental de la Fiorentino se hace sentir al comienzo como uno de los principales méritos del espectáculo, creo sin embargo que esta misma fuerza desbordada y exaltada casi todo el tiempo, así como el sostenido tono contestatario confieren a la puesta una atmósfera densa por la reiteración de recursos.

REENCUENTROS SIN SOBRESALTOS

El Teatro Vivo de Guatemala, conocido por su visita anterior con *Un mundo de burros*, estuvo representado esta vez por dos breves espectáculos de la actriz Carmen Samayoa: *El despertar*, basado en el texto de Fo y Rame e *Ixok*, creación colectiva del grupo, bajo la dirección de Edgar Flores.

Los dos monólogos ofrecen tonos complementarios para poner en tensión las cualidades de la intérprete. Teatro Vivo reafirma sus búsquedas en torno al cuerpo como instrumento fundamental en el trabajo del actor: la pequeña figura de la actriz llena el espacio desnudo y a toda luz blanca con un lenguaje de expresividad facial, gestualidad sugestiva y sonidos onomatopéyicos oportunos. Libre de artificios, con un tono paródico que emana del acentuado melodramatismo o con un realismo ingenuo que sacude al público en la magnitud de su tragedia, en uno y otro caso la actriz acusa y alerta con gran eficacia comunicativa aunque en el primer monólogo el tono humorístico a veces resulta mecánico, aparentemente convertido en fin, y el efecto no se trasladada a la platea.

La Candelaria de Colombia, por cuarta vez entre nosotros, presentó dos montajes: *El viento y la ceniza* y *Corre, corre, Carigüeta*. Junto a *La tras-escena* las puestas vistas aquí conforman una trilogía resultante de un proceso de investigación sobre el problema de la identidad cultural y la aculturación, y son experiencias de obras de autor que se inscriben en los márgenes de la creación colectiva, a par-

tir de improvisaciones y confrontaciones con todo el grupo.

El viento y la ceniza, escrita y dirigida por Patricia Ariza, ofrece una visión grotesca para devolvernos la verdadera imagen de la conquista a través del viaje a las memorias de un conquistador, recuento de los horrores de la colonización. El indiano que le acompaña en sus peripecias y finalmente recoge sus memorias —"mezcla de indio, negro mestizo y zahorí"—, escapa de la plasmación deformada y asume la función de una suerte de narrador, "testigo de nuestras miserias"; llega a erigirse, en un juego de planos temporales, en un luchador independentista.

La actriz y directora colombiana hurga en las raíces del hombre americano en una propuesta trágico-épica que alcanza fuertes resonancias dramáticas e imaginería teatral con el uso de texturas vírgenes, tonos ocres y medias máscaras, en conformación de un lenguaje expresivo coherente y peculiar.

Santiago García en *Corre, corre Carigüeta* propone otro ángulo del choque cultural entre Occidente y América. Basado en un texto anónimo quechua, supuestamente escrito en 1555, la *Tragedia del fin de Atauwallpan*, el director se propone educar la percepción del público en una relación polémica, que se vale de formas no conocidas y que encierra un contenido directamente alusivo a la actual realidad colombiana: el dilema del pueblo entre luchar con las armas por el poder o entrar en un diálogo, en el juego político con el gobierno, con las fuerzas armadas, con el Imperialismo, y sus consecuencias.

Corre, corre... llama a una reflexión contemporánea conservando el trasfondo filosófico de un texto de más de cuatro siglos de escrito. El espectáculo mantiene la estructura del ritual con soluciones proxémicas hieráticas y cadencias de letanía en los parlamentos. El carácter litúrgico se refuerza con el uso de máscaras inspiradas en el Teatro No y que imprimen un sentido de modernidad al montaje en su propósito de distanciamiento.

Aventura llena de riesgos e inscrita en una lucha constante contra la rutina, *Corre, corre...* queda por debajo de sus propósitos al lastrarse la comunicación y



● Escuela de payasos de El clu del claun, de Argentina, (Foto Maqueira)

el ritmo por la perspectiva narrativa y el excesivo verbalismo.

Al Taller de Actuación Justo Rufino Garay le conocí en Nicaragua hace cuatro años con *La virgen que suda*, creación colectiva de fuerte acento crítico hacia actitudes negativas presentes en el contexto de la revolución sandinista. Me llamó la atención la habilidad en el uso de los resortes farsescos y la preocupación temprana por un teatro de elaborada riqueza visual. Sin embargo con los montajes vistos aquí, *La cosecha*, versión de *Las malangas* de Rómulo Loredo y en menor medida con el *Sketch urbano*, el colectivo se expresa a través de un teatro de agitación y propaganda, más primitivo en su elaboración formal, de menor alcance en el orden artístico.

La situación de Nicaragua constantemente agredida y en lucha permanente por la producción y la defensa, condiciona la mirada urgente sobre los problemas de la realidad inmediata y la preocupación ex-

plicita por convertirse en vehículos que ayuden a la erradicación de las dificultades. Pero no puede obviarse la naturaleza del teatro y los lenguajes de que se vale el arte. Sin eficacia artística no puede haber eficacia política y el Justo Rufino Garay debe aspirar al alcance expresivo de sus mejores producciones.

MI BUENOS AIRES QUERIDO

Desde Estocolmo llegó el Teatro Popular Latinoamericano, integrado fundamentalmente por argentinos. *El viejo criado* de Roberto Cossa fue su propuesta, dirigida por Hugo Alvarez.

Metáfora escénica que se nutre de los mitos y los códigos de la cultura argentina, la puesta gira en torno al ambiente de frustración y desajuste existencial del porteño. Un poeta y un boxeador juegan al truco mientras repasan entre situaciones absurdas los últimos cuarenta años de la historia sociopolítica argentina y dejan traslucir ansias insatisfechas y excep-

ticismos. Un tercer personaje, Carlitos, regresa de París buscando revivir falsas glorias y afanado en escribir un tango que finalmente usurpa a Gardel para presentarlo como suyo.

La anécdota gira en círculos que regresan al punto de partida y acusa la perspectiva del exilio en cierta atmósfera que se explicita en una fantástica nevada bonaerense. Del montaje, tradicional y principalmente en función de la palabra de Cosa, resalta el nivel de las actuaciones encaminadas a ofrecer una caracterización minuciosa y ortodoxamente stanislavskiana.

El Teatro Experimental Argentino Contemporáneo decepcionó con la puesta de *A la diestra de Dios padre*, mojiganga de Enrique Buenaventura. En contra del espíritu de búsqueda y descubrimiento de "nuevas poéticas teatrales" que enuncia el colectivo, y en especial de la voluntad de este montaje expresada por el director Marcelo Vernengo de hurgar en los elementos grotescos y circenses de los orígenes del teatro argentino, *A la diestra...* deja ver soluciones teatrales chatas, elementales, deficiencias en el ritmo y actuaciones poco veraces, más allá de los defectos imputables a la elección de una sala de dimensiones insuficientes para la concepción espacial de la puesta, en planos diferenciados de Tierra, Cielo e Infierno y acciones más allá de los límites del escenario.

Otro grupo argentino, El clu del clau, consiguió arrebatarse al público. Con *Escuela de payasos*, en versión libre del texto de Friedrich Karl Waechter y dirigidos por Juan Carlos Gené, El clu se impuso con una técnica de actuación integral y abierta en la explotación de amplios registros: el *clown*, que definen como un género puro derivado de la Comedia del arte y donde el intérprete parte del ridículo de sí mismo sin crear propiamente un personaje.

El riesgo, el "permiso al error" y la exageración de la dosis de ridiculización de cada uno son presupuestos constantes en el trabajo de Hernán Gené, Guillermo Angelielli, Gabriel Chame Buendía, Osvaldo Pinco, Cristina Marti, Walter Barea y Daniel Miranda. Con ellos Pitucón, Cucume-



● *Las dos Fridas*, de México. (Foto Min. de Cultura)

lo, Ramón, Pirinchilo, Alcachofita Petarda, el profesor Paporrreta y su ayudante Loreto desbordan el entusiasmo y desatan la carcajada con el simple gesto de torpeza o las situaciones absurdas o bien concretas que remiten a circunstancias reales del contexto social en que se mueven o a reflexiones de trascendencia universal.

La estructura abierta del espectáculo, con acciones sintéticas superpuestas y espacios para "meterse con el público", desaprovecha en ocasiones la posibilidad de explotar mucho más rasgos de los personajes o de llevar hasta las últimas consecuencias una formulación conceptual. Pese a esa limitación y al agotamiento que me produjo tanta hilaridad hacia el final del espectáculo, la acogida ávida y febril del público me hizo reflexionar sobre la ausencia de propuestas en una cuerda semejante entre nuestras opciones teatrales, demasiado parecidas entre sí y demasiado "en serio".

DOS DESENCANTOS Y UNA SORPRESA

Una opción muy esperada, sobre todo por los espectadores habituales después de conocer el filme de Paul Leduc, fue la puesta en escena de *Las dos Fridas*, escrita y dirigida por Abraham Oceransky, en colaboración con María del Carmen Fa-

rías y Bárbara Córcega, las dos actrices que asumen el desdoblamiento escénico de la polémica figura de la pintora, a partir del cuadro autobiográfico que da título al espectáculo. Pero el camino emprendido por los creadores, apegado a la imagen plástica más que teatral y a la revelación de facetas de la personalidad de Frida Kahlo —expuestas más que surgidas del desarrollo dramático— no encontró en la platea gran resonancia.

Las actrices hurgaron en la biografía de Frida a través de textos de su diario y otros sobre su vida y obra y encarnaron rasgos de su mundo interior con sinceridad y concentrada fuerza, pero a la base textual le falta progresión dramática que sacuda al espectador más allá de la admiración pasiva de éste o aquel momento, hasta llegar al final un poco sorprendidos e insatisfechos.

El grupo norteamericano La Familia, fundado en 1972 por Marvin Félix Camillo en una prisión de Washington e integrado por negros y latinos residentes en Estados Unidos, presentó *Throw down*, escrita y dirigida por Camillo, y *Petición de mano*, en versión suya sobre el original de Chéjov, una "comedia musical — calypso latino cuya acción transcurre en una isla imaginaria del Caribe.

Throw down indaga en el mundo del boxeo profesional, inserta sucesos reales de famosas peleas y pasajes de la vida azarosa de los boxeadores, sus deseos, sus frustraciones y las manipulaciones que les convierten en víctimas de un orden social despiadado, entre números musicales y escenas que involucran al público. El planteo no encuentra una solución dramática coherente y las actuaciones traslucen deficiencias elementales en el empleo del cuerpo y la voz. En *Petición de mano* tienen a su favor una base textual sólida pero afloran insuficiencias en las soluciones escénicas, en apariencias improvisadas, y problemas similares en la actuación. Sólo se salvan Gilbert Price, un actor de increíble gracia y estimables dotes musicales y la espontaneidad de J. J. Johnson y Kimberly Douthett.

La Familia trabaja habitualmente en las cárceles para ofrecer una vía de disfrute a los reclusos y ha acogido a varios ex-

presidarios para reincorporarlos a la comunidad a través del trabajo colectivo del teatro. Su mérito fundamental está en esa labor social en las condiciones de la sociedad norteamericana más que en una expresión artística profesional, de modo que sus presentaciones en el marco del Festival resultaron impostadas y fuera de contexto.

La gran sorpresa de la confrontación teatral la trajo el ICTUS de Chile. No sé por qué esperaba del colectivo de larga trayectoria —uno de los más antiguos de América Latina— una muestra de teatro tradicional, local y costumbrista. Y poco vinculado a la realidad actual de su país. Por eso *Residencia en las nubes* se convirtió en otro momento culminante del Festival; por eso y por sus notables resultados artísticos.

El condominio, La rayuela y La nube son las tres historias que conforman la propuesta de Nissim Sharim, en creación colectiva sobre textos suyos, de Delfina Guzmán, Carlos Cerda y Carlos Genovese. En ellas resalta el uso de una fina ironía como recurso dramático esencial para promover reflexiones sobre las consecuencias del adormecimiento del individuo, de "residir en las nubes" sin una conciencia clara del rumbo que toma la realidad social. Los textos y la escenificación mantienen un juego de ambivalencias y equívocos que convierten la escena en un espacio poético con imágenes de depurada estilización y actuaciones de riguroso profesionalismo; un "espacio de libertad" que provoca la participación inteligente y placentera del público.

El lenguaje teatral se aparta del naturalismo y la materialidad de la escena sirve de contrapunto a la palabra. El elemento trágico o melodramático presente en la historia de la mujer marginada que pierde a su hijo después de fingidas y ventajosas propuestas de venta vueltas en contra suya, o en el juego de los tres hombres elegantes que no permiten la participación del "intrínseco", miembro de una clase "inferior", o en la peripecia inusitada del espectador que sube a escena reclamado por el mago y entra en un juego fantástico donde su vida y su identidad pierden los contornos reales, se traduce en una visión aséptica, corporeizada en elemen-



● La Candelaria, de Colombia, en *Corre, corre Carrihueta*. (Foto Maqueira)

tos sintéticos. Las escaleras, como apoyo escenográfico principal sirven a los actores para mostrar el "despegue" de la realidad de sus personajes y sus limitadas posibilidades de acción, en medio de una música triunfal o ensoñadora y envueltos en tules de tonos pastel cuya atmósfera irreal sirve de expresión a temas y conflictos de inquietante proximidad.

Completaron el programa oficial del Festival el grupo venezolano Rajatablas con *Casas muertas*, basada en la novela de Miguel Otero Silva, los Teatros Ambulantes de Puerto Rico con *La otra maldad de Pateco*, *La leyenda del cemí* y *Ligia Elena está contenta*, y dos actores argentinos dirigidos por Daniel Panaro en *008 se va con la murga*, de María José Campoamor. Se presentaron además varios espectáculos unipersonales en programación lateral.

APUNTES PARA UN BALANCE

En la muestra está presente de modo decisivo la dramaturgia latinoamericana, entendida en su sentido más amplio: teatro

de autor, creaciones colectivas que adoptan métodos diferentes en cada agrupación, espectáculos que parten de obras de la narrativa —con bastante peso— o experiencias de integración —escasas. En muchos casos se aprecia la voluntad consciente de violentar un concepto rígido de la escritura dramática pero sin consolidar aún otras vías más abiertas y renovadoras.

En cuanto a la recepción, después de coleccionar mis propias impresiones con las reacciones del público que llenó cada una de las funciones y los comentarios de colegas cercanos, aprecio que cierta sensibilidad de esta época, sobre todo en la generación más joven, se define de manera precisa hacia las formas de hacer más ligadas a una visión optimista, no reñida con el cuestionamiento o la denuncia ni con lenguajes de difícil lectura, pero fresca y alegre en su concreción escénica.

Dentro de esas reflexiones también descubro cómo grupos que por diferentes vías ocupaban la primera línea en el teatro latinoamericano en la década pasada o a principios de los 80, no representan ya las mayores conquistas desde el punto de vista artístico, y otros que se valen de formas distintas, nuevas o viejas, muchas veces sin un perfil del todo definido, avanzan y se consolidan en propuestas escénicas de gran interés.

No pretendo establecer conclusiones absolutas de un movimiento porque ¿hasta qué punto me lo permite esta pequeña fracción del teatro latinoamericano? ¿en qué medida es representativa de todo el quehacer del continente? Del modo aleatorio en que se produjo la selección de los grupos extranjeros participantes, en ocasiones sin el conocimiento directo de sus propuestas, resultó una muestra heterogénea y desbalanceada en cuanto a regiones y formas teatrales. Dentro de la obligatoria variedad es necesario perfilar para futuros encuentros objetivos artísticos que definan la participación dentro de presupuestos comunes: un tema determinado o una vía para la confrontación de formas experimentales, por ejemplo, y sobre todo, mayor rigor y selectividad, que propicien un intercambio enriquecedor para el teatro cubano●

tablas en FESTIVAL

Si el Festival de Teatro de La Habana 1987 constituyó para el movimiento teatral cubano una singular oportunidad de confrontación y desarrollo, para *Tablas* la cita coincide con un momento en el que se aprecian algunos resultados importantes después de cinco años de trabajo y se hace imprescindible el salto que permita a la publicación no sólo reflexionar sobre la práctica escénica, sino además convertirse en un espacio más amplio de estudio, investigación y debate con los creadores.

Durante el Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y Caribeños *Tablas* recibió el Premio Ollantay, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Dentro del Festival aparecieron dos números de nuestra publicación. En ambos casos el contenido de las entregas, en sintonía con las tendencias y disyuntivas presentes en el evento, contribuyó a completar una imagen crítica sobre nuestro quehacer escénico. La revista estuvo representada en el encuentro de publicaciones latinoamericanas que sostuvo el Comité de Comunicaciones del ITI, como parte de las actividades del XXII Congreso.

El contacto directo con el público a través de la venta en los teatros, demostró cuanto podemos alcanzar en la proyección hacia los espectadores, que deberán encontrar cada día más en estas páginas una prolongación reflexiva y amena de las motivaciones que les acercan a las salas o a los nuevos espacios, donde se hace el teatro y donde aspiramos a que siempre esté, dinámica y viva, *Tablas*.





● Arriba: El clu del clau en el lanzamiento de *Tablas* 1/87, en la sede de la UPEC. Abajo: El teatrista maliense Moussa Maïga recibe el primer ejemplar de *Tablas* 2/87, que contiene un artículo sobre el Koteba, expresión escénica popular de Mali. Freddy Artiles, dramaturgo cubano, presenta el número en un receso de las sesiones del Congreso. (Fotos Expósito).



PLAZA VIEJA: una experiencia de la imaginación

MIGUEL BARNET

En 1982 el Fondo Cubano de Bienes Culturales creó el colectivo teatral Plaza Vieja, con la finalidad de estimular las dotes artísticas de los vecinos de la zona. Este grupo tiene unas raíces hondas y nutricias. Se originan las ideas de crear un movimiento teatral de aficionados y profesionales del teatro, la televisión y el cine, que tuvo su antecedente mismo en el teatro comunal de la Agrupación Genética del Este de la Habana, auspiciado por el Grupo de Desarrollo de Comunidades. Para crear este colectivo se contó con el aval de uno de los directores de teatro surgido de la Escuela Nacional de Arte, cuya trayectoria artística va desde el trabajo en la Columna Juvenil del Centenario hasta el grupo de Teatro Cayajabos.

Estos orígenes le confieren al actual director artístico del Grupo Plaza Vieja, un conocimiento cabal de la esencia popular de nuestro teatro y la destreza para conducir agrupaciones escénicas. El contacto directo y humano con personas que antes jamás habían subido a un escenario, el difícil trabajo de dirección de grupos, la puesta en escena de un repertorio cubano y universal, el esfuerzo por realizar montajes colosales con recursos precarios, acentúan y fijan las virtudes de este colectivo. La frescura, el dinamismo, el lenguaje directo pero poético, la espontaneidad de

los participantes, le dan al Grupo Plaza Vieja un signo de originalidad que deslumbra al espectador.

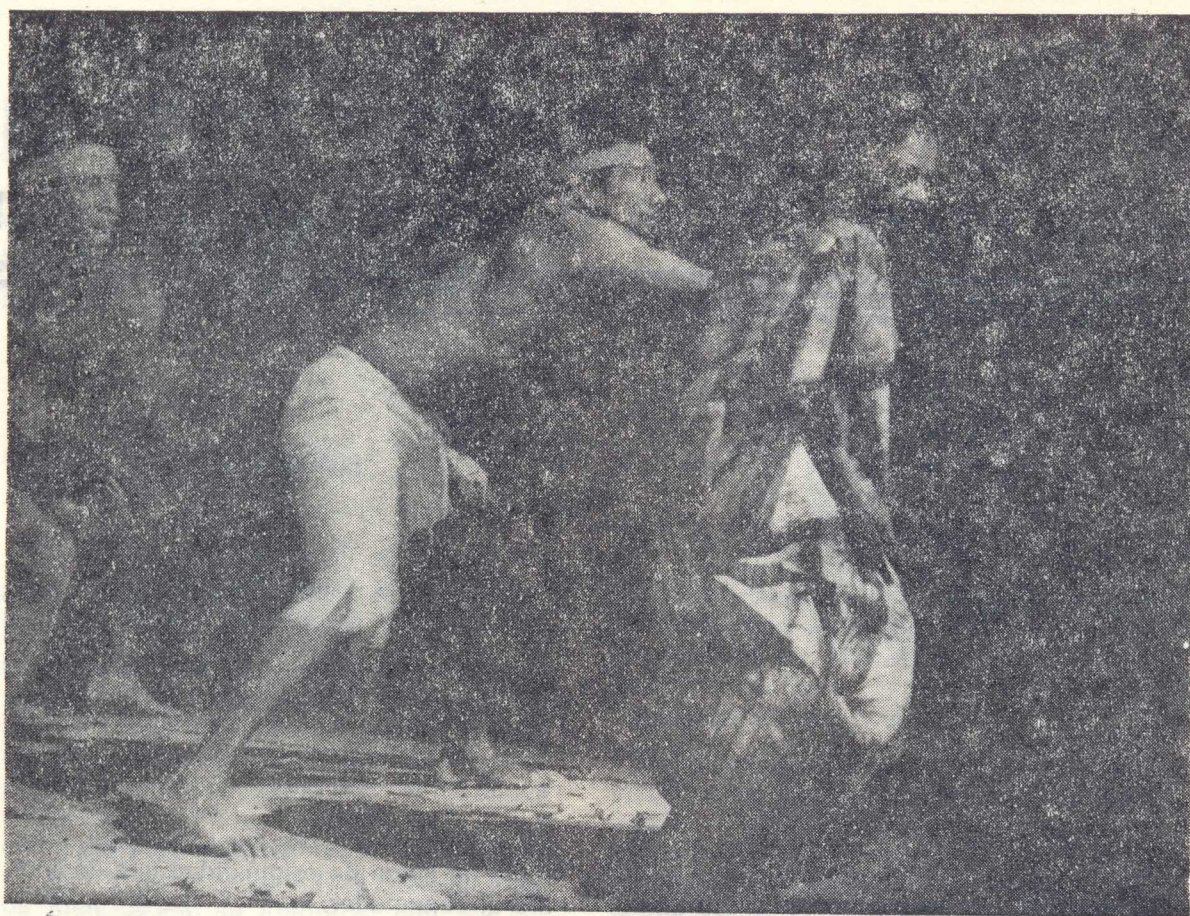
Nos sentimos en todo momento como si fuera en nuestra casa y sin importancia alguna, cuando presenciamos una puesta en escena de Plaza Vieja.

La utilización del recurso ambiental, de los balcones, escaleras, columnas y plantas ornamentales es sencillamente extraordinaria. Con decorados escasos pero plenos de imaginación, Huberto Llamas ha logrado mantener al espectador en un estado de satisfacción contemplativa, únicamente comparables con un *happening* o un espectáculo callejero de los que se puede disfrutar sin distanciamiento.

Esos espectáculos que al pasar por una esquina nos obligan a detenernos sin que sintamos el paso del tiempo.

Para mí esa es la raíz más profunda del teatro.

Y si he sentido esto en una silla plegable de aquella casona que una vez albergó para fustigar, a esclavos negros, entonces he estado frente a un hecho que puedo calificar, sin vacilación de acontecimiento artístico. Me he olvidado de la técnica de actuación, de Piscator o Stanislavski, he hecho abstracción total de Brecht, simple-



mente me he sentado a ver el movimiento gracioso y espontáneo del teatro. Me he dedicado a disfrutar esa gestualidad no académica, a veces desaliñada, pero siempre convincente del hombre que cuando sube a las tablas quiere con su voz y su cuerpo comunicar un mensaje que lleva el agua prístina de la vida.

Agradezco esta experiencia intelectual al trabajo de este grupo, de su director, Huberto Llamas y de su promotora, la entusiasta "animateur" de la cultura popular Nisia Agüero.

Sentimos cuando llegamos al Fondo Cubano de Bienes Culturales que estamos en un templo de la cultura cubana.

Las obras que hemos tenido el privilegio de disfrutar allí, vistas anteriormente en otros escenarios, adquieren dentro de este colectivo una fuerza especial, como si el viento de los siglos y el agua de los aljibes centenarios las renovara. El teatro se complementa con la música, con el circo, con el ballet: un todo integral sin el cual la eficacia del mensaje estaría malograda.

Aún cuando algunos de sus participantes no alcancen la talla profesional, se logra un todo eficaz y poético. Porque la complicidad entre el director, sus autores, y la *troupe* es total. Sellada por un entusiasmo sin contaminación pseudointelectual, sin snobismo.

Desde *El premio flaco*, *Mi prado un continente*, *Andoba* o *Santa Camila de la Habana Vieja*, hasta *Cimarrón*, el Grupo de Teatro Plaza Vieja ha demostrado que la sencillez, como escribió Antonio Machado, es más compleja cuando más lograda.

Ojalá estos esfuerzos de integrar aficionados y profesionales, vecinos de la zona, gente común, no se frustren. El público que asiste a las funciones del Grupo Plaza Vieja, al sonido seco del cañonazo de las nueve, y que entra a raudales a la vieja casona de los Conde de Jaruco, va en busca de encontrar en el entretenimiento, una respuesta a la desazón de todos los días, al peligro del adocenamiento y quiere verse ahí, en el escenario humilde pero grande de un teatro que se hizo para él y que le pertenece, como es suya, sin discusión, la sala de su casa ●

SUEÑO DE UN SUEÑO

RAQUEL MAYEDO GARCIA

Foto: EXPOSITO

Cuando en la cálida noche cubana se estremecieron los antiguos campos de golf y bajo los jagüeyes que rodean el río Quibú nació un enorme escenario, los estudiantes y profesores de las escuelas de arte se convertían en duendes, hadas y reyes, como un sueño en una noche de verano.

Esta profecía sólo conocida por algunos soñadores egresados de la Escuela Nacional de Arte se hizo realidad hace muy poco, con motivo de la celebración del XXV aniversario de las escuelas de arte.

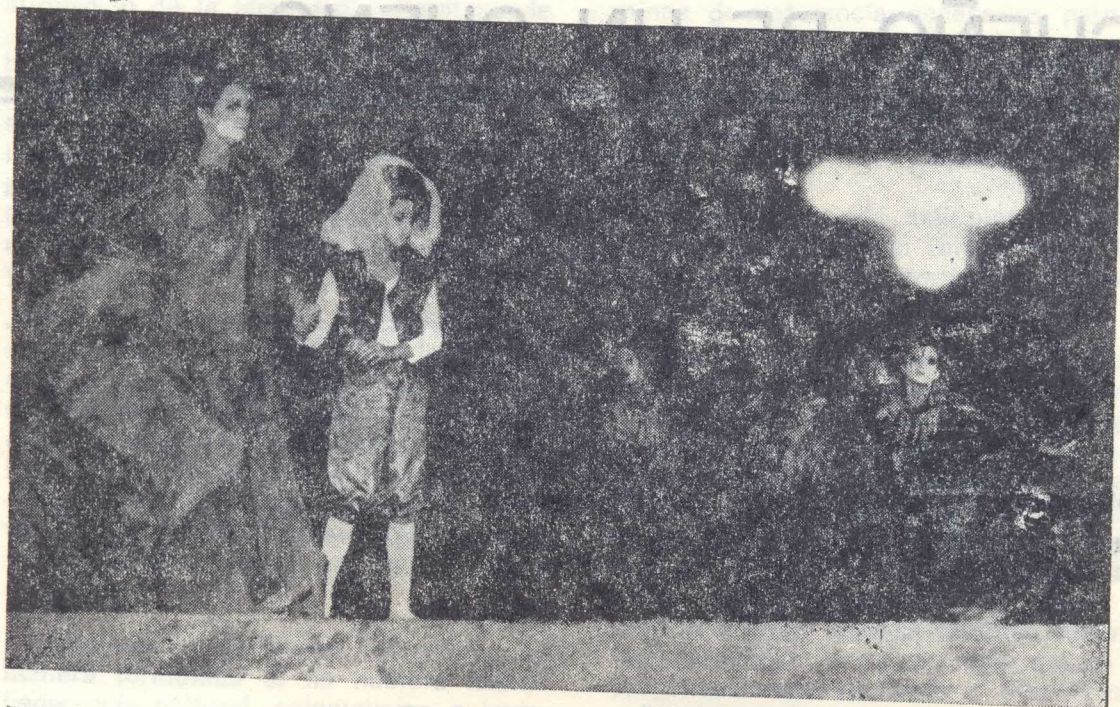
En una misteriosa noche en la que aún no se sabe por qué no llovió si toda la semana no dejó de hacerlo, se produjo la función única de *Sueño de una noche de verano*, delirante espectáculo que hizo realidad el deseo de muchas generaciones de graduados: integrar en un mismo montaje todas

las manifestaciones artísticas aprendidas en la escuela.

EN EL PRINCIPIO

Cuando comenzamos todos estábamos juntos; en la mañana estudiábamos nuestras especialidades: pintura, ballet, teatro, música y danza moderna. En la tarde nos uníamos para conocer ecuaciones, fórmulas o Historia de Cuba, y no era igual el Quijote que veía la bailarina al que dibujaba el "plástico". En la noche el actor escapaba a los ensayos de ballet y la bailarina a una descarga de jazz y muchas veces nos dábamos cita en un cuarto del albergue donde un joven pintor había terminado su última obra.

Desde entonces nació la idea de un espectáculo conjunto, pero los primeros intentos



no sobrepasaron las iniciativas de las organizaciones estudiantiles a la hora del acto matutino.

Luego llegaron los cambios: desaparecieron (para alegría de muchos) la matemática, la física y la química y fueron sustituidas por la "media especializada". Más tarde se separaron las escuelas —se dice que no fue separación sino multiplicación, pero lo cierto es que comenzó un triste distanciamiento y cada cual se encerró en su especialidad.

Las graduaciones fueron una suma de los mejores de cada escuela y en un mismo teatro como extraños nos sentamos en grupos separados los músicos de los actores, las bailarinas de las danzarinas y aún más lejos los nuevos estudiantes de circo. Se terminó el tiempo del aprendizaje, los primeros graduados concluyeron los estudios y desde entonces se aprecian los triunfos. Poco a poco fue creciendo el orgullo de pertenecer a una escuela que por un lado cosechaba éxitos resonantes y por otro permitía la creación de otras escuelas de arte en todas las provincias del país. Sin darnos cuenta los graduados

fuimos ocupando diferentes responsabilidades y de pronto sentimos que nuestra generación invadía la cultura de estos tiempos; sin embargo nunca olvidamos la vieja profecía y un día comenzó la lucha por convertirla en realidad.

SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Los festejos por el XXV aniversario de las escuelas de arte crearon un clima propicio para encontrar apoyo y nada pudo negarse a los fundadores que durante tanto tiempo acariciaron la hermosa idea.

Rogelio París fue seleccionado como director de la puesta por su experiencia en espectáculos de esta naturaleza. El trabajo de mesa incluyó algunos ajustes del texto original y comenzó un verdadero proceso creador con la participación de todas las escuelas, quienes bajo las orientaciones de París debían lograr la integración coherente y orgánica de un gran espectáculo.

No faltaron dificultades, pero el empeño fue tanto que llegó a retar a la naturaleza con todos sus aguaceros. Nada los detu-

vo, ni la falta de recursos, ni la coincidencia de los preparativos con el Festival de Teatro de La Habana y mucho menos el cansancio de tantos ensayos: el 30 de junio a las nueve de la noche en la arboleda del Instituto Superior de Arte se estrenaba *Sueño de una noche de verano*, versión libre sobre la obra original de William Shakespeare.

Todo en el espectáculo nació de las manos de alumnos y profesores, desde los programas, las banderolas ornamentales, hasta la escenografía, la utilería, el vestuario, el atrezzo, construidos por los estudiantes de Artes Plásticas e instructores de teatro. Aunque el montaje trató de conceder a todas las partes igual importancia, dos aspectos se destacaron notablemente y dieron extrema brillantez a la puesta en escena: el diseño de escenografía, vestuario y luces y las coreografías.

Experimentados egresados fueron los diseñadores: Diana Fernández y Ramiro Maceda. A ellos se debió la agradable atmósfera del bosque-castillo, las hadas y duendes que se entremezclaban con la arboleda natural y el atrezzo. Las luces lograron efectos inesperados, enriquecidos con algunas artes de pirotecnia. El vestuario, con elementos sencillos, resaltaba la candidez y belleza de los jóvenes intérpretes.

Vestidos con ligeros paños verdes irrumpieron los bailarines y rápidamente se hizo notar la solidez de la escuela cubana de ballet: piernas firmes, buen trabajo de brazos y gran expresividad. Las coreógrafas Adra Velázquez y Lourdes Ulacia no escatimaron variaciones complejas y exigencias interpretativas; sin embargo lo más logrado estuvo en la interrelación de bailarines clásicos y de danza moderna.

Aún se recuerdan las riñas entre las escuelas de ballet y danza sobre la fuerza de la técnica clásica y la creatividad y libertad de la danza contemporánea; por ello fue realmente alentador verlos a todos fusionados en una misma coreografía, sin importar la zapatilla de punta o los pies descalzos. Buena interpretación la del danzarín Marcos Valle en el duende Puck y excelente la escena de equívocos: entre las parejas en el bosque, donde además

se sumaron los actores en un juego lleno de imaginación que demostró las ilimitadas posibilidades que tiene la trilogía ballet-danza-teatro.

Los aportes de las escuelas de música fueron meritorios, la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por el maestro Manuel Duchesne Cuzán tuvo a su cargo la música incidental de Félix Mendelsohn que contribuyó notablemente al trabajo coreográfico. También participaron los coros de la escuela Amadeo Roldán y de la escuela profesional de música de Camagüey. No obstante, la utilización de una banda sonora no fue efectiva, como tampoco el doblaje del coro, que se desplazó torpemente en el escenario.

Poco coherente resultó la presencia de la escuela de circo, sobre todo en las escenas del bosque donde quizás se hubiera aprovechado mejor el frondoso follaje para unir a los trapezistas al delirante mundo de los duendes en lugar del plano al fondo que se perdía para el público.

Si bien la danza, la música, el circo y las artes plásticas tuvieron gran peso en el montaje, la actuación era vital pero falló la selección de actores. Al combinar estudiantes de la escuela de instructores con profesionales, el desnivel fue evidente y los oníricos personajes shakespearianos perdieron fuerza.

Sólo el travieso duende Puck fue rescatado por la muy buena interpretación de Michaelis Cué, quizás sus viejos deseos de encarnar este personaje lo llevaron a buscar resortes de efectiva comicidad para lograr un Puck simpático y moralizador con buen dominio corporal y de la voz.

Podría pensarse que el gran sueño quedó a medias, pero en sus presupuestos esenciales la profecía se cumplió al integrarse todas las escuelas en un alentador espectáculo que logró provocar y excitar la imaginación de estudiantes, profesores y egresados, quienes sin trabas dieron riendas sueltas a sus potencialidades creadoras.

Más allá de sus logros artísticos *Sueño de una noche de verano* se convierte en la apertura de un camino que permita a los futuros artistas conocerse mejor, unirse en una experiencia enriquecedora.

XXII CONGRESS OF ITI THEATER FESTIVAL OF HAVANA

Havana became theater capital of the world from May 23 to June 7, as the site of three important events: the XXII Congress of the International Theater Institute, the III Meeting of Theater People of Latin America and the Caribbean, and the fourth edition of the Theater Festival of Havana. The ITI Congress, which met under the theme "The Theater on behalf of cultural identity and development", was held in our continent for the first time in the almost forty years of existence of the organization, and had 390 delegates and observers present from 62 countries.

The official opening took place in the afternoon of May 31 in the Museum of the City, when the Golden Badge for a Distinguished Guest was pinned on Nigerian playwright, novelist and poet, Wole Soyinka, Nobel Prize winner for Literature in 1986, and ITI President. At exactly nine o'clock in the evening, the hour of the traditional cannon shot, music and dance broke out in a unique Rhumba Saturday staged in Cathedral Square. The performance given by the *Conjunto Folklórico Nacional*, of easy communication, unfolded and interdisciplinary artistic phenomenon that covered the forms of expression of the Spanish and African roots which make up our cultural cross breeding, and reached a climax with a carnival, when ar-

tists and audience merged in the midst of an outburst of fireworks.

A few hours later, in a solemn ceremony, Commander in Chief Fidel Castro Ruz, President of the Councils of State and of Ministers of the Republic of Cuba, bestowed upon Wole Soyinka, the "Felix Varela" First Degree Order, the highest decoration conferred by our country to personalities from art and culture. In his words of acknowledgment, Soyinka expressed the feeling that this was a symbol of friendship between his people and the Cuban people, as well as a cultural distinction. "I do not accept this Order in my own name but in the name of Africa in general and of Nigeria in particular."

The meetings of the general assembly and of the permanent committee were held in the Conventions Palace of Havana. Several papers were read and presented for discussion at the general meeting, devoted to the subject of the Congress, by the following persons: Graziella Pogolotti (Cuba), Miguel Acosta Saignes (Venezuela), Ghassan Maleh (Siria) —included in this edition—, Antonio Gala (Spain), Lee Tae Ju (Korea), Reoti S. Sharma (India), Samuel Rovinsky (Costa Rica), and Rogerio Paulo (Portugal), which contributions are inscribed as a prologue to the World Decennial for Cultural Development, sponsored by UNESCO.

Cuba was ratified as a member of the Executive Committee of ITI to which Norway and Mexico were elected as new members. Our country was also elected to the bureaus of the permanent committees (Playwrights, Publications, Dance, Theater Education, New Theater, Music Theater) and the Forum for Cultural Identity and Development, which was created by agreement reached at the general meeting.

Congress activities were extended to other cultural institutions in the way of exchanges with artists from the Cuban stage: the Dance Committee met with the three dance companies of the capital city: *Ballet Nacional de Cuba*, *Conjunto Folklórico Nacional* and *Danza Contemporánea de Cuba*, and watched practical demonstrations of their work. The Music Theater Committee lectured in the Alhambra Hall of the Music Theater of Havana regarding both lyrical and folk expression. The Publications Committee met with representatives of Latin American theater publications and each presented its profile, objectives and stage of development. The Theater Education Committee visited the Faculty for the Performing Arts of the Instituto Superior de Arte, for the purpose of watching exercises and proposals made by students and faculty members.

The delegates to the XXII Congress of the International Theater Institute also visited the School of New Latin American Cinema, where they met with two Nobel Prize winners: Soyinka and Gabriel García Márquez, and with the students; they made tours of Old Havana —Cultural Heritage of Monking, and Varadero Beach.

The Cuban Center proposed to devote the 1991 Theater Festival of Havana to the subject "The Theater on behalf of cultural identity and development", and to show theater experiences representative of all geographical areas of the world.

The Congress unanimously approved an international symposium to celebrate the 40th anniversary of ITI, which is to be held in Prague in 1988, as well as a Theater of Nations, in Spain in 1992, which will include five months of festivities and performances by companies from all parts

of the world, under the title "Plus ultra, farther of with the new world".

Shortly before the official closing of the XXII Congress, the delegates unanimously approved the proposal made by Ralf Langbacka, secretary general of the Finnish Center, to make Helsinki the site of the XXIII Congress. Langbacka greeted the XXII meeting in Havana and joyfully expressed: "We will not be able to give it the warmth of Cuba but you will be welcome to Helsinki in 1989."

Casa de las Américas was host to the III Meeting of Latin American and Caribbean Theater People from May 25 to 29, an extension of previous ones held in Havana, Cuba (1981) and Granada, Nicaragua (1983). With more than thirty artists present from 17 countries of the area, it brought together different theater movements and made possible an analysis of the situation of theater creation in every country and to know new forces emerging from the stage scene of the eighties, with a view to assess future projects or regional programs, among them, the creation of a Latin American School of Theater that would fuse the multiplicity of styles and the wealth of stage practice in Our America, and the opening of a documentation center for Latin American and Caribbean theater.

Casa de las Americas organized a week of Latin American plays at the end of the meeting, when thirteen playwrights were brought to the stage: Francisco Urondo, Griselda Gambaro, René Márquez, Juan Radrigán, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Díaz and Rodolfo Santana, among others. The Day of Chile was commemorated by honoring actor Roberto Parada, and CELCIT Ollantay awards were given.

The Theater Festival of Havana 1987, was entirely devoted to Latin American scenic expression, a favorable setting which allowed visitors from different parts of the world to obtain a close view of theater activity in the continent.

Seventeen Latin American groups brought 24 plays to the Festival, presenting a variety of subjects, ways and trends. These, together with the 59 performances staged by 24 Cuban professional groups, plus 16 by eight groups from amateur movement,

as well as video programs, provided a variety of options that included integrational interdisciplinary experiences and concert programs of classical ballet, modern and folk dance.

The theater fiesta took place throughout the island, where the visitors performed in all fourteen provinces for large audiences made up mostly of young people.

Other bustling activities were: the painting exhibit "Who will lend his/her arms to the *Venus de Milo*?" by Consuelo Castañeda; an international theater poster show; an exhibit of publications under the slogan "The book in the theater" and a photo exhibit called "The unmoving image".

Of special significance was Meet the Critics, a fruitful dialogue between visiting groups and young critics from the *Asocia-*

ción Hermanos Saiz, and art students. The reopening of the *Cafe Concert* of National Theater and the opening *Brecht-Cafe Concert* in the Political Theater, and the setting up of extemporary sites for small performances in student halls, multiplied the possibilities and allowed space for fraternal exchange and discussions at the day's end.

An audience made up of 125 156 persons as well as hundreds of artists and technicians who took part in the event will recall with nostalgia, the purple, sepia, black and white image designed by Orlando Silvera of Elegguá, half —stylized deity, half-mask of present day resonances, who paved the way to ensure that every evening, under his spell and fleeting night, the show would go on! (Trad. Natalia Revuelta).

INDICE 1987

- A**
- Acosta Salgues, Miguel: No existe identidad sin lucha, 4/87, p. 10-11.
- Alfonso Esperón, Mónica: Omar Valdés, uno de esos seres "horrendos", 4/87, p. 43-48.
- Artiles, Freddy: Diario de Toronto, 2/87, p. 28-32.
- B**
- Barnet, Miguel: Plaza Vieja: una experiencia de la imaginación, 4/87, p. 75-78.
- Boudet, Rosa Ileana: Limoges' 86, 2/87, p. 5-15/ Cinco personajes en busca de la dicha, 3/87, p. 29-33/ Identidad cultural: aquí y ahora, 4/87, p. 12-14.
- Britto García, Luis: El teatro popular, 2/87, p. 52-58.
- C**
- Caballero, Atílio: Los gatos ¿maúllan o rugen?, 3/87, p. 53-56.
- Cancio Isla, Wilfredo: Mariana: la tragedia irrumpe, 3/87, p. 34-38.
- Cano, Osvaldo: Colón y Matías: el reto de la aventura, 4/87, p. 55-59.
- Capote Castro, Raúl Fidel: Razones para un weekend, 3/87, p. 45-46.
- Centro Cubano del ITI: Memoria, 1/87, p. 4-8.
- D**
- Declaración final del XXII Congreso del ITI, 4/87, p. 17
- Dort, Bernard: ¿Actores en primera persona?, 3/87, p. 2-10.
- E**
- Estorino, Abelardo: Weekend en Bahía: dos mundos incompatibles, 2/87, p. 33-39.
- Evora, José Antonio: Aramis Deigado: hasta la última fila, 3/87, p. 17-21.
- G**
- Gacio Suárez, Roberto: Festival de Camagüey: balance necesario, 1/87, p. 7-13/ Inmedjatez y alcance, 3/87, p. 43-44.
- García Abreu, Eberto: El actor, la máscara y el tiempo, 4/87, p. 37-42.
- García Albela, Pedro: Para los amantes de la ópera, 2/87, p. 65-66.
- González Bello, Manuel: Violeta Casal: el olor de los telones, 3/87, p. 11-16.
- H**
- Hernández, Erena: Happy comienzo para un autor, 3/87, p. 47-50.
- L**
- Langbacka, Ralf: Ocho tesis del teatro artístico, 4/87, p. 18-19.
- Leal, Rine: La nueva pupila crítica, 1/87, p. 57-60.
- Lehtonen, Soila: Joukko Turkka ¡seguir intentándolo!, 3/87, p. 22-24.
- Lorenzo, María Elena: Aplausos para la zapatera, 2/87, p. 14-18.
- M**
- Maleh, Ghassan: Negar la cultura es empobrecer el mundo, 4/87, p. 7-9.
- Martlatu, Inés María: Teatro, danza e identidad, 1/87, p. 37-45.
- Martínez Tabares, Vivian: Jóvenes actores ¿conquista o expresión insuficiente?, 1/87, p. 46-50/ Un Don Juan en la vieja Habana, 3/87, p. 39-42/ De Latinoamérica, variedad y desbalance, 4/87, p. 66-72.
- Mayedo, Raquel: Sueño de un sueño, 4/87, p. 77-79.
- Moctar D'Á, Racine: El Koteba y el Teatro de relaciones, 2/87, p. 2-8.
- Muñoz Caravaca, Ricardo: Libreto No. 16: *La gran temporada*, 4/87.
- N**
- Navarro, Mayra: Un papalote en Cádiz, 2/87, p. 9-13.
- P**
- Pedro, Alberto: Libreto No. 14: *Weekend en Bahía*, 2/87.
- Pérez Díaz, Enrique: Siempre Pelusín del Monte, 2/87, p. 25-27.
- Pineda Labairo, Roxana: Triunfo del choteo, 3/87, p. 51-53.
- Pino, Amado del: Lili Rentería: ni cándida ni distante, 1/87, p. 51-56/ Libreto No. 15: *Tren hacia la dicha*, 3/87/ A la sombra de Elsinor, 3/87, p. 56-57./ Nace una variante editorial, 3/87, p. 60-61/ Inventario de inéditos, 1/87, p. 70-71, 2/87, p. 68-69, 3/87, p. 62-63./ Victoria del duende, 4/87, p. 49-54.
- Pogolotti, Graziella: El desarrollo, derecho a la vida, 4/87, p. 4-8.
- R**
- Rabassa, Clementina C.: Escena de la experiencia negra, 1/87, p. 68-69.
- Reymena, Ricardo: Diseño de la escena soviética, 4/87, p. 21-23.
- Rodríguez, Abraham: Libreto No. 13: *El sudor o Las cosas de la verdad*, 1/87.
- Royero, Maida: Teatro musical ¿segundo aire?, 2/87, p. 59-64.
- S**
- Sirgado, Miguel Angel: Electra: el mito en movimiento, 3/87, p. 25-28.
- Stoklos, Denise: Ir a ti: confesiones de una actriz, 4/87, p. 60-65.
- T**
- TABLAS: Premio Ollantay, 1/87, p. 2-3/ La imagen detenida (muestra fotográfica de José Alberto Marquetti, Juan José Vidal y Antonio López), 1/87, p. 14-18/ El rostro de los 80 (opiniones de seis directores teatrales: Vicente Revuelta, Armando Suárez del Villar, Elio Martín, Flora Lauten, Pedro Castro y María Elena Ortega), 1/87, p. 20-31/ Jóvenes actores por una expresión más plena, 2/87, p. 44-51/ Convocatoria al concurso de crítica y fotografía teatral, 2/87, p. 70-71/ Homenaje de Tablas, 3/87, p. 58-59./ Diálogo sobre afirmaciones y desencontros (opiniones sobre el Festival de Teatro de La Habana de Raquel Revuelta, Rine Leal, Carlos Pérez Peña, Miriam Lezcano, Alex Fleites y Raquel Carrió), 4/87, p. 26-36./ *Tablas* en Festival, 4/87, p. 73-74.
- V**
- Vázquez Pérez, Lilliam: El sudor o el derecho a la acción, 1/87, p. 32-36.

SUSCRIBASE A TABLAS.

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 12.00) Europa Occidental (\$ 13.00). El resto del mundo (\$ 14.00).

SUBSCRIPTION TO TABLAS.

From every part of the world you can receive the magazine of cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 12.00) Europe (\$ 13.00), other partes of the world (\$ 14.00).

SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA

tablas

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

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

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

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



Ediciones Cubanas

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES

Publicidad y Promoción
Obispo No. 461 — Apartado 605
Ciudad de La Habana. CUBA

Santa Camila

DE LA HABANA VIEJA

obra de : José R. Brene



25 años

