

tablas



40 cts

4/88

- . Notas sobre el discurso crítico
- . Aproximación al teatro clásico
- . La obra más reciente
de Roberto Orihuela



XX aniversario del Teatro Escambray



vea pág. 62

Un comentario sobre La cuarta pared

Revista Tablas 4/88 (octubre-diciembre). Portada: Calle Cuba 80 bajo la lluvia, último estreno del Teatro Escambray, foto Tablas. Reverso de portada: La cuarta pared, foto Marquetti. Contraportada: Mariana, del Teatro Irrumpe, foto Hastié. Reverso de contraportada: Sergio González, actor del Teatro Escambray, foto Tony López. Directora: Vivian Martínez Tabares. Redactores: Amado del Pino y Armando Correa. Diseño y realización: Orlando S. Silvera. Distribución y venta: Oscar de Soto. Secretaria: Idania Botana. Administración: Unidad Presupuestada del Teatro Nacional. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Calle 6 No. 111, e/ 1ra. y 3ra., Miramar, Playa, Ciudad de La Habana, teléfono 29-3351. Impresa en los talleres de la Unidad 01 Osvaldo Sánchez, del Ministerio de Cultura. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.



Con el Teatro Escambray

En los veinte años de Teatro Escambray, dedicamos un reportaje, una encuesta y una entrevista al destacado actor Sergio González; en busca de una imagen de la actualidad del colectivo.

With the Escambray Theatre Group

In celebration of the 20th anniversary of the group, a cover story, a survey and an interview with distinguished actor Sergio González are featured; in search for a contemporary image of the group.

Siete días en la vida de un hombre

Roberto Orihuela, uno de los autores fundamentales del Teatro Nuevo en Cuba, da a conocer en esta edición un nuevo texto que toma como centro el derecho del hombre a la individualidad en el Socialismo.

Seven days in a man's life

Roberto Orihuela, outstanding New Theatre dramatist, offers a new play centered on the right to individuality in a Socialist society.



Críticas y testimonios

Varias reseñas críticas sobre la programación habitual de la escena cubana y reportajes o reflexiones sobre el panorama escénico internacional.

Criticisms and testimonies

Several reviews about contemporary Cuban theatre and about the international panorama.

TEATRO ESCAMBRAY: 20 AÑOS DESPUES	2
Vivian Martínez Tabares	
FUNDAMENTACION	6
Grupo Teatro Escambray	
VALORACION Y VIVENCIA DE UN COLECTIVO TEATRAL	9
LOS TRES PREMIOS DE SERGIO GONZALEZ	17
Amado del Pino	
TEATRO DE LA VILLA: PREPARACION Y SALTO	23
Joel Sáez	
AFICIONADOS HACIA LA RENOVACION	27
Roberto Gacio	
POR UNA EXPRESION INTEGRAL	29
Rigoberto Espinosa	
ELECTRA GARRIGO: UNA CONQUISTA DEL MOVIMIENTO	31
Mayda Bustamante y Pompeyo Pino	
ORIHUELA: LA AFIRMACION DEL INDIVIDUO	35
Maria Antonieta Collazo	
SIETE DIAS EN LA VIDA DE UN HOMBRE	LIBRETO No. 20
Roberto Orihuela	
EL ESQUEMA ANTE EL PUBLICO NICARAGUENSE	38
Freddy Artilles	
REPORTAJE A ORILLAS DEL DANUBIO	41
Osvaldo Cano	
NOTAS SOBRE EL META DISCURSO CRITICO	44
Anne Ubersfeld	
VIEJAS OBRAS Y NUEVO REALISMO	46
Clive Barker	
LA CONTEMPORANEIDAD DE LOS CLASICOS	53
Juan Antonio Hormigón	
TEATRO DE LA GUIMBARDE: ENTRE IDEAL Y NECESIDAD	57
Roxana Pineda	
APUNTES PERSONALES: LA CUARTA PARED	62
Eberto García Abreu	
INVENTARIO DE INEDITOS	69
CONVOCATORIA UNEAC	71
INDICE 1988	72

TEATRO ESCAMBRAY: 20 AÑOS DESPUES

Vivian Martínez Tabares



Cuando a principios de noviembre de 1968, Sergio Corrieri, al frente de doce teatristas insatisfechos, emprendiera el camino del Escambray, se abría una opción plena de riesgo y vocación creadora para el teatro cubano. Sin una conciencia plena del alcance del salto, y sin el conocimiento minucioso de cada paso a seguir ante condiciones nuevas, les asistía sin embargo una firme voluntad de insertarse, activamente, dentro del proceso de transformaciones sociales de la Revolución; de investigar zonas concretas; de trabajar para un público nuevo y conocido a profundidad, con el que lograran entablar una comunicación efectiva; de encontrar perspectivas novedosas para la práctica escénica, en consecuencia con el ritmo y el aliento de la nueva vida.

Así, eligieron la zona central del país por su complejidad, su riqueza histórica y su inserción en acelerados planes de desarrollo. Con el apoyo directo del Partido y las organizaciones sociales de la base comenzó la aventura: colectivamente instrumentaron y pusieron en práctica un sistema de investigación y análisis que les permitiera adentrarse en el conocimiento de su público; superaron los riesgos de la convivencia y fueron capaces de extraerle la utilidad vivencial para la labor de creación; actores devinieron autores, probaron fórmulas y propusieron puntos de vista con entera libertad; ensayaron métodos y se lanzaron al riesgo en medio de centenares de campesinos y a la luz de faroles, para descubrir junto a ellos po-

sibilidades inusitadas de diálogo y dejar atrás, cada vez más, criterios preestablecidos y prejuicios. El Grupo aprehendía una nueva ética, comprobaba la efectividad del trabajo, afirmaba sus raíces y se ganaba el respeto del público, del pueblo del Escambray.

Los espectáculos se perfilan poco a poco hacia los presupuestos trazados. Los primeros, dirigidos esencialmente a establecer contacto con los habitantes de la zona; van surgiendo las obras escritas por el Grupo, como respuesta a distintas vertientes temáticas. Obras de autor nacidas de una experiencia de análisis colectiva que incluye al público, primero durante las entrevistas y luego durante el propio proceso de confrontación del espectáculo, en los debates, pruebas de aceptación y de eficacia para el material teatral.

En el difícil camino en la creación de un repertorio, lleno de dudas, el GTE supo eludir los peligros de un enfoque epidérmico, limitado a lo fenoménico y fue capaz de calar en la médula de los problemas para producir obras que, comprometidas con su aquí y ahora, pudieran compulsar a públicos de otras regiones y mantenerse hoy valederas en el repertorio activo, al tiempo que, en concordancia con la evolución de su propio público, enriquecen su propuesta formal y su universo temático.

Periódicamente los seminarios internos permiten tomar la temperatura del trabajo, sistemati-

zar hallazgos, conceptualizar experiencias vírgenes, corregir rumbos. En los seis celebrados (ver *Tablas* 2/85), por medio de encuestas en las que participa todo el colectivo se definen intereses, se ajusta el repertorio y se suprimen temas o asuntos que han perdido interés o han sido superados por la práctica social.

Hoy, el Grupo Teatro Escambray se compone de cerca de sesenta miembros. De ellos, dieciocho son actores, cinco músicos, tres directores artísticos, dos asesores teatrales, dos técnicos... pero sigue en vigor la concepción «guerrillera» la asimilación del principio brechtiano del «actor de la era científica», y no es difícil oír a un intérprete explicar entusiasmado acerca de los planes de ampliación constructiva de la sede o descubrir a un chofer tra la barba enmarañada de un bandido en medio de una representación.

UN GRUPO AL COMPAS DE SU EPOCA

Cuando el equipo de *Tablas* llegó a la Macagua a finales de junio pasado sorprendió al Grupo en pleno quehacer. No podríamos ver ninguna función, pues la etapa de trabajo no coincidía con las presentaciones al público, pero en cuatro días compartidos con los actores, directores, asesores, técnicos y personal de apoyo del campamento sí conoceríamos de cerca los proyectos más apremiantes y los rumbos actuales de la trayectoria del Teatro Escambray.



No éramos los únicos forasteros: con nosotros llegó una teatrista boliviana en proceso de doctorado, interesada en la participación de la mujer en el teatro, e iniciaba una estancia de quince días con el Grupo; luego pasó fugazmente un bailarín y profesor norteamericano, de regreso de un recorrido por los grupos teatrales de la región oriental y a punto de retornar a su país, pero a tiempo de coordinar un intercambio más prolongado con el colectivo a través de un taller de actores.

En el Teatro Escambray la atención a los visitantes, nada formal e integrada a la práctica cotidiana del trabajo, es una tarea habitual. En veinte años muchos han sido los que han llegado desde lejos en busca de información, se han detenido a rastrear los archivos o se han sumado a una gira de un pueblo a otro, desde Laurette Sejourne, Dahd Sfeir o Joan Manuel Serrat, para dejar testimonio de su reconocimiento a la labor del Grupo. O los que vienen a ofrecer sus experiencias: recientemente, el director colombiano Santiago Garcia realizó un provechoso seminario de actuación.

El régimen de vida de los artistas incluye junto a los ensayos y funciones un entrenamiento matutino con ejercicios de ritmo, técnica básica de danza, movimiento con música, expresión corporal y actuación, dirigidos siempre en función del montaje que emprenden cada vez.

Durante nuestra visita, la filmación de un serial de televisión sobre la lucha contra bandidos ocupa casi todas las mañanas y las tardes, en pugna con la lluvia de verano, y el programa de ejercicios se altera. En la noche algunos ensayan, otros estudian su personaje libretto en mano y el resto se reúne en la sala o el cuarto de la acogedora casita de Gilda Hernández, a jugar domino, compartir una sesión de video, o simplemente intercambiar ideas sobre el trabajo del día.

Gilda, Tota para los escambrayanos, es la integrante más antigua del colectivo, miembro de

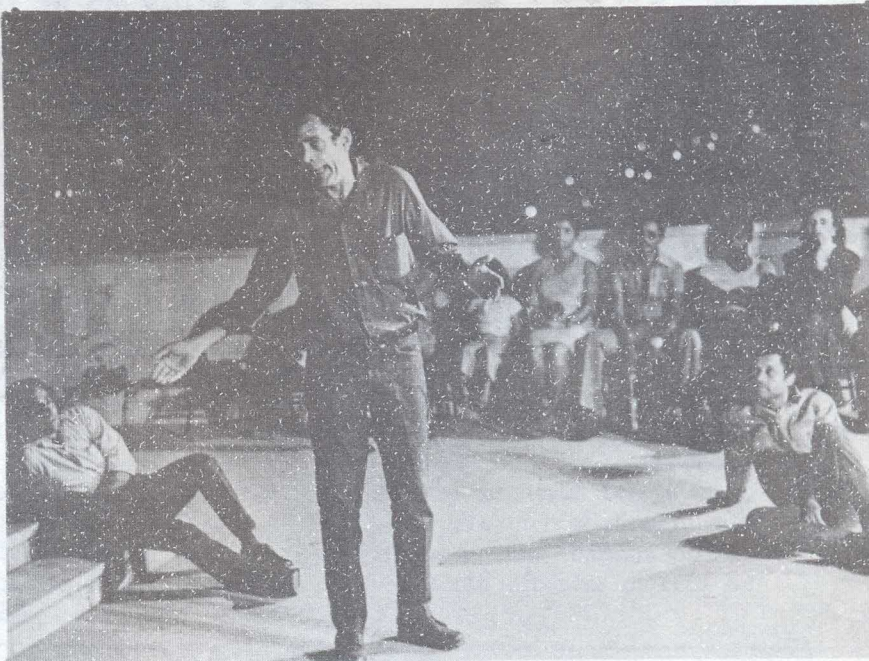
su núcleo fundador y un elemento de notable pujanza en la vida del Grupo. Con su setenta y cinco años Gilda sorprende por su juventud de pensamiento, sus ideas abiertas y su incansable vigor. Inolvidable en la Herminita Sarah de *El paraíso recobrado*, audaz dramaturga en *El juicio*, hoy repone la obra de Albio Paz con cinco actores jóvenes en los papeles protagónicos y guía a nuevos directores con su rica experiencia, extraída de una práctica multifacética y de vivencias asumidas con todo arrojo.

Como en *El paraíso...*, todo el repertorio está concebido como escuela: los actores se entrenan en la asunción de nuevos papeles. Otra vía de desarrollo para los intérpretes es la filmación de obras del repertorio y la participación en seriales surgidos de guiones elaborados por los dramaturgos del Grupo o por otros creadores. Esta es a la vez una forma de extender el radio de acción del Teatro Escambray, de hacer llegar su trabajo a millones de espectadores a través de otros medios y de conservar momentos memorables de su historia.

Mientras viajábamos hacia la locación del serial, basado en un texto de Orihuela, pensaba si el cine y la TV, con sus azares a ex-

pensas de miles de condiciones que pueden prolongar interminablemente el trabajo, no serían un obstáculo en la proyección teatral inmediata del colectivo, un escollo retardatario que distanciara a los artistas de la confrontación más directa. Pero mientras en pleno bohío me escurria entre lámparas y cámaras para ver una escena de dramática confrontación entre Fernando Hechevarría, Sergio González y Jorge Luis Leyva, en medio de los ¡cornten! de Daniel Mena y Carlos Cajaraville, pensé mejor que el camino del Escambray de hoy apunta hacia una concepción de complejo cultural, núcleo de creación y promoción, coherente con aquellos propósitos fundacionales y que se expresa a través de múltiples maneras y variados lenguajes.

En octubre de 1987 el Grupo celebró su primer taller interno, como forma de propiciar a los actores más jóvenes una experiencia artística diferente, para probarse en papeles disímiles, explotar otros estilos. Surgieron propuestas que iban desde improvisaciones ligadas a la investigación más reciente, hasta montajes de escenas convencionales del repertorio universal, pero primó la inquietud de poner a prueba resortes comunicativos o lecturas audaces, tanto en la es-





cena que planteaba la situación de disyuntiva y la visión del mundo de un recién graduado sin posibilidad de empleo, como en el recital de poesía hecha por mujeres a cargo de un grupo de actrices.

La proyección actual concibe mecanismos de comunicación que eluden la participación directa del público dentro de la estructura de la representación. Carlos Pérez Peña, actualmente Director general del colectivo, me comentaba cómo creía que esa línea podía haberse agotado, quizás en relación directa a la evolución temática, donde permanecen latentes problemas de amplia incidencia social como los de *La Vitrina*, *Ramona* o *Accidente*, pero reclaman mayor énfasis aspectos éticos que tienen que ver con la interioridad del ser humano, al afilarse cada vez más los instrumentos de la


sociedad para combatir y superar los problemas más inmediatos.

Desde fuera pienso que son posibles ambas líneas, a la luz de la complejidad de los problemas centrales en los últimos textos. *Siete días en la vida de un hombre*, de Roberto Orihuela, incluida en esta edición, refuerza la legitimidad de un sector íntimo de la vida privada, excluyente para los demás y cuyas contradicciones no deben mezclarse con la otra parte del individuo.

Calle Cuba 80 bajo la lluvia, de Rafael González, cuestiona en un enfrentamiento las crisis de valores de dos parejas de distintas generaciones y reclama la presencia de la espiritualidad en la comunicación entre los hombres. Con las imágenes del ensayo aún frescas, su autor me habló de los

interesantes resultados que arrojó la investigación que tangencialmente le sirviera de fuente y es la base de un texto en proceso: qué piensan hoy los jóvenes frente a la relación de la pareja, sobre la familia, sobre qué patrones se juzga la conducta moral, cómo conciben la ética, el futuro, qué grado de conocimiento poseen sobre la realidad inmediata de su país, entre otros.

A veinte años del primer ascenso, enclavado en la región que ha visto avanzar y ha ayudado a crecer con su trabajo, el Teatro Escambray sigue proponiendo una solución colectiva a los conflictos del desarrollo de la nueva sociedad, al ritmo de su época formula un arte problematizador, crítico y revolucionario en su incidencia para la transformación del hombre ●



Por el interés y la vigencia de sus planteamientos
Tablas da a conocer un documento inédito,
elaborado por Sergio Corrieri en 1967, donde se
formulan por primera vez los propósitos
que darían lugar a la creación del Teatro
Escambroy.

¿Qué se plantea este grupo? Una búsqueda, para la cual es indispensable una investigación previa que debe originarse a partir de determinadas y radicales rupturas.

BUSQUEDA

Es un hecho que el teatro en todas partes del mundo, sobre todo en los países desarrollados, busca nuevos caminos de expresión y nuevas formas de comunicación con el público, tanto a través de textos nuevos como de nuevas formas de representar textos antiguos. En Cuba se presenta una paradoja: muchos artistas y un reducido número de la población (estudiantes, profesionales, etc), el sector más informado culturalmente, sigue con avidez (y a veces con mimetismo, sin el necesario ajuste a nuestra realidad) este movimiento generalizado, cansados también, al parecer, del teatro convencional, mientras la gran mayoría de la población ni siquiera ha satisfecho la experiencia sostenida de un, aunque sea, anticuado teatro convencional. El abismo y la desconexión pueden llegar a ser peligrosos.

A nuestro entender, no se trata de que los artistas "esperen a las masas", o que estas den un imposible salto en el vacío para alcanzar el nivel cultural adecuado. Se trata de que como artistas somos responsables ante nuestro arte y no debemos hacerlo peor, o con más baja calidad de lo que sabemos, en aras de una supuesta comprensión popular; criterio que tiene un marcado sabor paternalista. Pero como hombres, somos también responsables de la situación histórica que nos ha tocado vivir: el subdesarrollo. Escapar a esto aduciendo razones de Arte con mayúscula es una forma de indiferencia, ignorancia o irresponsabilidad. Creemos en la posibilidad de un equilibrio de estas dos responsabilidades: este proyecto entraña una búsqueda de ese equilibrio.

Lo que hemos aprendido del teatro moderno, del hapenning, del teatro de la crueldad, del teatro documento, etc, es aprovechable en esta búsqueda, siempre que partamos de nuestra realidad concreta. Nuestros espectáculos serán el resultado de nuestro actual desarrollo confrontado a una realidad que en gran medida desconocemos. Deberán perseguir fines concretos y tendrán un desarrollo paulatino según vaya dictando la experiencia. La ideología teatral que encierren, puede resumirse así: el teatro es un formador de conciencia; la actividad teatral debe estar encaminada, esencialmente, a desarrollar la sensibilidad. el pensamiento y los criterios propios como paso indispensable en la formación de un hombre pleno; el teatro debe plantearse una comunicación viva con el espectador y de ser posible, que éste esté tan integrado al espectáculo que se convierta en el espectáculo mismo, siendo los actores provocadores conscientes de una confrontación colectiva de ideas.

Emprendemos la búsqueda de una expresión teatral acorde con nuestras realidades. Asumiendo nuestra realidad total (cultural, económica y políticamente hablando) es que creemos poder contribuir a que el teatro cubano encuentre un sello propio con que inscribirse en una panorámica mundial. No es en suntuosidad, recursos técnicos, estructuras convencionales, etc, que Cuba puede competir con países altamente desarrollados, con mayor nivel cultural y larga tradición teatral; lo que podemos aportar son nuevas soluciones y nuevas interpretaciones del quehacer teatral; podemos aportar frescura, vitalidad, violencia y audacia.

INVESTIGACION

Para lograr lo anterior, y como paso previo, se hace necesario una confrontación directa, una vivencia y un análisis de lo que está ocurriendo en el interior del país, que es sin duda el terreno donde ocurren las mayores transformaciones sociales, políticas y éticas. Sentimos la necesidad de vivir para poder expresarlas, la amplia problemática que estas transformaciones conllevan. Es por esto, que el trabajo de este Grupo no deberá medirse, sobre todo inicialmente, por la cantidad de funciones que ofrezca mensualmente ...

Se elegirá una zona lo más vírgen posible de manifestaciones culturales; la zona deberá tener grandes flujos homogéneos en cuanto a nivel cultural y problemática local, así como la posibilidad de agrupar en centros de trabajo o instituciones, amplios grupos de su población. Esta población debe ser estable, no flotante o transitoria, como única manera de comprobar en la práctica el resultado del trabajo y tomar la experiencia necesaria para futuras rectificaciones (...).

La tónica general será guerrillera; entendiendo por ésto, la conquista definitiva y paulatina de un territorio para nuestra influencia, sobre el cual, si volvemos, tendremos asegurado un reconocimiento y una atención.

EL GRUPO

Deberá contar con un núcleo inicial pequeño, pero dispuesto a todo: actuar, improvisar, escribir, sembrar, inventar al momento, trabajar en lo mismo que trabajen los habitantes del lugar y, sobre todo, a regirse por una valoración distinta, por una ética diferente a la acostumbrada en su trabajo como creador: este grupo se expresa colectivamente y la expresión personal es el trabajo del grupo, no el tiempo que la persona consume sobre el escenario o la importancia de determinado papel.

Deberá contar con la libertad objetiva y subjetiva de romper con los moldes convencionales de hacer teatro (la realidad forzaría este rompimiento) para encontrar nuevas formas de plantearse todo: desde el repertorio a la comunicación con el público, pasando por el espacio escénico, la actuación, la promoción y todos los factores de la actividad teatral. (...)

El grupo no debe aspirar solamente a las funciones de teatro; como complemento de ello debe propiciar una actividad cultural: charlas, lecturas de obras, de poemas, proyección de láminas, etc ... No debemos olvidar que la aspiración es lograr que en la zona sometida a la influencia del grupo el arte y la cultura tengan un valor. ¿Cómo? Pensamos en dos posibilidades concretas: primera, la tónica de nuestros espectáculos estará encaminada a lograr una participación activa de los espectadores pero además debemos tratar de que participen directamente en los espectáculos, en pequeños papeles, incitándolos a escribir sus experiencias, enseñándolos a preparar sus propios actos, etc .. Segundo, montando espectáculos que tengan que ver directamente con su problemática, o, partiendo de sus propias experiencias, crear o escribir espectáculos a propósito de lo mismo, donde ellos se vean reflejados y urgidos de opinar. Sin duda, hablamos de un teatro crítico, y ante esto se presentan algunas preocupaciones que deben quedar esclarecidas ante nuestro organismo. (...) Para nosotros está claro que un teatro popular es aquel que refleja la problemática y los intereses del público que lo consume. Si se parte del criterio de que no hay problemas, pues no hay conflicto y, por tanto, no hay teatro. Estamos seguros de que nuestra actitud y nuestro trabajo serán decisivos para ganarnos la confianza de la zona en general, pero a partir de que nos dejen trabajar, experimentar y hasta equivocarnos, llegado el caso (...)

Sobre la proyección actual del Teatro Escambray, su presencia en el movimiento teatral cubano y la significación de esta experiencia para cada uno a nivel personal, responden a **Tablas** el fundador del colectivo, cuatro miembros activos y una crítica teatral

VALORACION Y VIVENCIA DE UN COLECTIVO TEATRAL

UNA EXPERIENCIA DE VIDA Y TRABAJO EXTRAORDINARIA

Sergio Corrieri

Cuando se crea el Teatro Escambray se nos plantea un reto en el orden estético porque las armas artísticas, culturales que teníamos para enfretar la realidad de la zona —y que afortunadamente teníamos porque si no, no hubiéramos podido hacer nada— eran las del teatro que hasta ese momento habíamos hecho, los estudios que habíamos realizado, el bagaje más o menos amplio pero real de haber conocido a los clásicos, la vanguardia, Stanislavski, Brecht. Se trataba entonces de enfrentar esas armas, ese lenguaje, esas formas, a un público ciertamente ingenuo. Aún en 1968 grandes zonas del Escambray no tenían fluído eléctrico y eso marca una diferencia esencial con la actualidad, no existía la referencia de la televisión; había una cultura radial, algún conocimiento de cine a través del cine móvil del ICAIC y una tradición oral, pero la imagen teatral era para ellos totalmente desconocida.

En los primeros tiempos era muy difícil emprender una representación. No teníamos prácticamente ningún recurso; el teatro se abordaba no en un escenario, no en el ámbito cerrado de una sala, con el apoyo cierto de las luces, de los ambientes, de los sonidos, sino sólo con el actor, el texto, la idea, la utilización de escenarios naturales muy variados, es decir, había que hacer un replanteo total del espectáculo como lenguaje.

Yo tenía la experiencia de obras diseñadas para el Mella o el Hubert de Blanck que habíamos llevado como extensión cultural al campo, pero eso no funcionaba porque el proyecto no estaba concebido desde el inicio para ese ámbito y había un sacrificio de orden artístico. Uno se sentía bien trabajando para ese público pero por otro lado se sentía sacrificado, afectado en su trabajo porque se daba cuenta que al trasladar todo un andamiaje diseñado para otro dispositivo ha-

bía que sacrificar efectos, formas, en última instancia había que sacrificar lenguaje, signo de comunicación.

Este problema sólo se pudo resolver cuando se concibieron integralmente los espectáculos para las nuevas condiciones, desde la primera idea antes de escribir el texto, cuando en esa concepción empezó a incorporarse de una manera orgánica nuestro propio conocimiento de la zona y sus problemas y de asuntos más específicos de la comunicación: los valores de los campesinos, su real nivel cultural, su posible capacidad de aprehender nuestro trabajo.

El proceso tuvo su etapa de tanteos con los cuentos de Onelio Jorge Cardoso. Al Escambray le cabe el honor de haber sido el pionero en esta idea de aprovechar la tradición oral y la cuentística para poner en práctica la idea primigenia del teatro: el actor y el público sin ningún

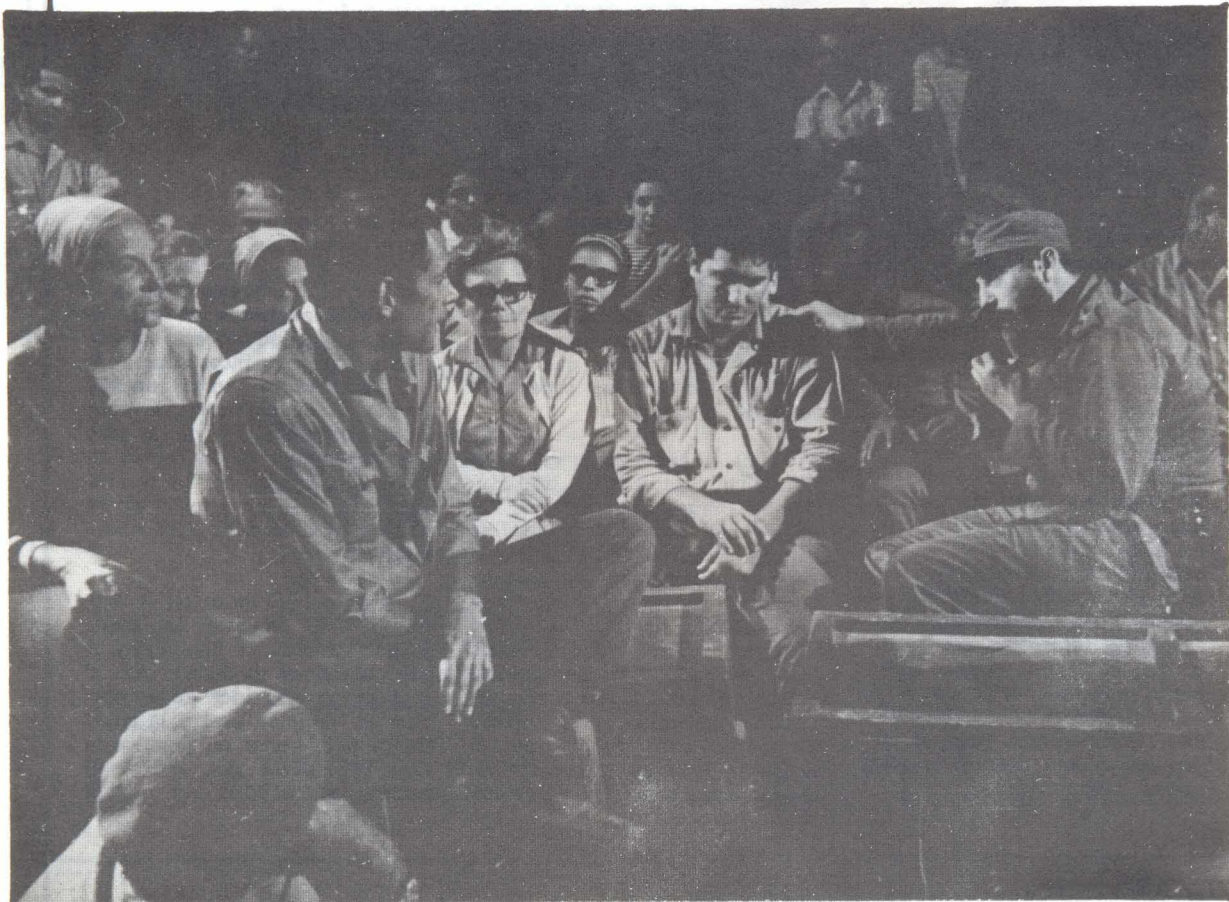
otro elemento. Todo esto se consolida y se inicia a la vez con *La vitrina*, en el sentido de que fue el primer espectáculo que tomó en cuenta esta nueva concepción desde su génesis. Con *El juicio* esto llega a su culminación. *El juicio* es una obra paradigmática porque desde el punto de vista de su estructura es, probablemente, la obra más interesante que el Escambray realizó, y sin embargo es una obra irreplicable -hacerla en estos momentos sería como revivir una pieza de museo- porque condensó y resumió una serie de búsquedas capitales en las cuales andábamos en esa época: una, la comunicación con el público; dos, la participación del espectador, no para discutir el mensaje preelaborado de la puesta sino para que fuera analizando en el transcurso del espectáculo los problemas que le planteaba, es decir, que la obra se iba haciendo, en buena medida, con la participación del público. Ninguna función era igual a la otra y el entrenamiento de los actores estaba dirigido en un sentido en el que nunca antes nos habíamos entrenado y en el que nunca más nos hemos entrenado después.

Cuando hacíamos *El juicio* nos parecía que estábamos haciendo algo subversivo, pero no subversivo de derecha sino subversivo de izquierda, porque cuando se estaba desentrañando algo tan complejo como la responsabilidad individual de una persona ante los acontecimientos sociales, sabíamos que más de la mitad del público estaba involucrado directamente en el problema. No le estábamos hablando por analogía, estábamos tocándole las entrañas. Eran funciones extraordinarias donde había una tensión tremenda. De repente, quince personas del público recogían a los muchachos y se iban porque no soportaban ver un problema que los agobiaba y que estaba en discusión en todo el Escambray tratado a través de una imagen artística.

Luego se presentó la necesidad de que el grupo se moviera, saliera a otras provincias, viajara a la capital, incluso de que se trasladara a otros países. Entonces se presentó un nuevo dilema:

las obras tenían que ser válidas para el aire libre, que era nuestro medio natural y también válidas para un dispositivo teatral. El entorno del Escambray también había cambiado. No hay dudas de que esas necesidades contribuyeron también a que todos estos mecanismos tan fascinantes que se consiguieron con algunas obras inclinaran su desarrollo hacia otra vertiente sin duda más tradicional, que yo creo que es un poco la realidad del grupo ahora.

El Escambray fue por una parte un microcosmos, un micromundo, porque como no fue un hecho episódico, transitorio sino una aventura total, fue ciertamente un cambio de vida, que implicó el desarraigo del contexto de cada cual en la vida personal y en el trabajo. Esto obligaba a una labor de equipo muy estrecha. Por eso esta experiencia nos dio no sólo lo que es más obvio y evidente, que fue la capacidad de relacionarnos con una parte de nuestro país bien interesante, bien compleja, de entrar en con-



tacto con muchos problemas sino también en el plano interno nos enseñó mucho sobre las relaciones humanas, la capacidad de convivencia, la perpetua lucha entre lo individual y lo colectivo, eso que es tan difícil de congeñar y al mismo tiempo algo que si un colectivo no resuelve no sobrevive. Y aunque ahora las condiciones de vida están resueltas en una mayor medida hay que estar en continua autovigilancia y esa fue una experiencia de vida y trabajo colectivos extraordinaria. No sin crisis, no sin contradicciones a veces, todo el mundo ha ido entendiendo que el trabajo del grupo es lo fundamental.

Esa fue una linda enseñanza porque se sustentaba también en un problema de expresión. No sólo era el hecho de mi expresión individual cuando actuaba o dirigía, cosa que es fundamental, sino que la gente también se sentía muy expresada por lo que se hacía aunque físicamente no estuviera sobre la escena, pero lo que decía la obra comprometía la opinión del grupo, de cierta manera ahí estaba la experiencia, los aportes en la investigación, en las discusiones, y todo el mundo se sentía dueño del resultado. Hay supuestos artísticos y también éticos en cuanto al trabajo artístico que me parecen fundamentales y que de verdad son las cosas por las que vale la pena hacer un grupo de teatro.

Para hablar de los aportes artísticos del grupo yo siento la necesidad de estudios mucho más especializados y más científicos que los que se han hecho. A veces ha habido una tendencia, quizás provocada por la propia gente del Escambray, o por una tendencia interesada de quienes no ven en el grupo más que una experiencia sociológica. Se ha hablado mucho de determinados esfuerzos del Teatro Escambray en el orden político, personal, de sacrificios, pero sobre lo eminentemente artístico existe poca indagación. Creo que solamente Rosa Ileana Boudet y Rine Leal han abordado estas búsquedas.

Todo el problema del arte moderno es la comunicación, alrededor de la necesidad de comunicación está el sentido mismo del arte y la definición del artista. Si tuviera que hacer una síntesis de todas las razones por las que surgió el Escambray no vacilaría en definir que fue una necesidad de comunicación y lo que el grupo avanzó en ese sentido está por estudiarse. Yo no soy la persona para valorarlo porque estoy demasiado involucrado en el asunto, debo tener una opinión muy parcial. Pero a mí no me cabe duda de que la influencia del grupo en el movimiento teatral cubano existe, en la dramaturgia, por ejemplo. Creo que del Escambray para acá la palabra investigar, la palabra debate, la palabra discusión, teatro abierto y en fin, toda una serie de terminologías que no eran comunes ni tomadas en cuenta se han hecho muy cotidianas. Y no sólo surgen del Teatro Escambray por supuesto, porque eso tuvo una influencia después en todo el movimiento del Teatro Nuevo latinoamericano, que se entronca en muchos aspectos con estas experiencias y que han dejado sus huellas en el teatro cubano, en un proceso inevitable de interinfluencias. Por eso sería muy interesante estudiarlo.

Creo que en la técnica del actor como tal no descubrimos nada nuevo, nosotros no elaboramos jamás una técnica en la formación del actor. Sin embargo sí había adecuaciones de la técnica. En obras como *El juicio* había una exigencia al actor nada común, se le pedía una capacidad de improvisación controlada y dirigida hacia un fin preestablecido. No era un *happening*, aunque tenía algo de *happening*. El sentido no estaba en que pasara cualquier cosa sino en que pasara algo que luego tratábamos inteligentemente de conducir hacia el terreno y los temas que queríamos que se discutieran con espontaneidad. Fue esa necesidad de la realidad que se hizo presente en *La vitrina*, en *El paraíso...*, en *El juicio*, en toda una vertiente de la dramaturgia que requiere también esa técnica del actor. Y esa es una capacidad

que yo no estudié en ningún ejercicio de Stanislavski ni en ninguno de los presupuestos de Brecht ni de Grotowski.

Cuesta mucho trabajo resumir tantos años de búsquedas. En la historia del arte constantemente se van dando ciclos. Cada época necesita su lenguaje, su forma, condicionada por muchos factores, no sólo los del artista. En buena medida, la búsqueda y el encuentro de la forma es el encuentro de uno mismo, porque la forma es uno. Yo veo muchas referencias con la actualidad. En la plástica, por ejemplo, hay una gran necesidad, que a mí me recuerda muchas cosas, de sacar el arte de las galerías, de los museos, de los salones cerrados y enfrentarlo a la realidad, a la gente en la calle, en los parques, incluso de enfrentarlos con un arte que tiene una serie de presupuestos críticos sobre nuestro acontecer. Y ahí hay un problema a dilucidar, porque en muchas de las experiencias que yo he visto hay una contradicción flagrante entre este impulso y la forma en que se da. A veces esa forma, por hermética o por otras características provoca rechazo. Este es un proceso interesante y que no está agotado, es un ciclo que se renueva continuamente cuando uno pretende buscar y salirse de los cánones establecidos para su manifestación.

Eso en el Escambray fue un proceso interesantísimo. El grupo ha seguido una evolución en buena medida coherente con la transformación de la zona. El público idóneo del Teatro Escambray son los jóvenes. Hasta el año setenta y tantos los jóvenes estaban en las montañas o en las comunidades, ahora están en los preuniversitarios, en las industrias en las ciudades. Eso hace que el grupo empiece a asumir otros temas como el de *Los novios* o el de *Molinos de viento*, o el del último estreno *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*, o el tema obrero en *Accidente*. Hoy en día los problemas del Escambray son los problemas de Cuba y el grupo ha ido naturalmente evolucionando en ese sentido. Y con esos cambios y la intercomunicación que el país ha logrado las formas tienen también que modificarse.

LO QUE MAS ME GUSTA HACER

Gilda Hernández

La etapa actual del trabajo del Teatro Escambray es muy intensa, nos preparamos para la temporada en La Habana con diez espectáculos diferentes, entre ellos reposiciones de obras que hace tiempo no se ponían. Estamos trabajando también con seis o siete actores jóvenes que están en una fase de desarrollo que hay que seguir de cerca.

No hemos perdido nuestro sentido inicial, seguimos trabajando las investigaciones, nuestra creación colectiva que incluye al público, a los entrevistados y luego se les muestra a ellos mismos, que tienen derecho a opinar y a provocar una modificación en la obra con sus criterios. Este método está presente en nuestros últimos textos, excepto en *Galaxia cero* que no fue creada en el Grupo pero que la utilizamos, al igual que *La familia de Benjamín García*, porque tratan asuntos de la realidad actual de nuestro país y permiten cumplir los propósitos del Grupo, tocar esos problemas actuales, debatirlos con el público, discutir.

Lo que sí ha cambiado es el público. Empezamos trabajando casi exclusivamente para los campesinos, que eran los habitantes de esta zona, pero es que primero se fueron proletarizando y ya no eran campesinos sino obreros agrícolas, después se unió una cantidad de público obrero tremenda; constructores de fábricas, de escuelas, de carreteras, provenientes de ciudades como Santa Clara y de pueblos cercanos. Más tarde se sumó a nuestro público todo el estudiantado de cerca de diecisiete escuelas que hay por todo esto; ese público nos ha exigido trabajar para ellos, conocer sus problemas.

Por otra parte está la cuestión de la mujer, que ha variado muchísimo aquí en el Escambray.

12 A una campesina ya no se le pue-

de decir que no trabaje porque ella trabaja igual que el marido.

Incluso hay un cambio grande en los conceptos de la moral, antes un divorcio se veía como una cosa espantosa, ahora ocurre como le puede pasar a cualquier persona de la ciudad. Hasta el modo de vestirse de los campesinos ha cambiado, ya la vieja imagen del guajiro está en desuso y eso nos ha obligado a cambiar el vestuario de nuestras obras. Antes estábamos casi aislados; ahora estamos rodeados de carreteras por todos lados, ya estas lomas y estas montañas se pueden atravesar por carretera.

Puede ser que las propias circunstancias de cambio, el desarrollo de los espectadores, la pérdida de cierta ingenuidad nos vaya exigiendo hacer espectáculos de continuidad y hayamos dejado a un lado el paréntesis estructural con el debate en el medio de la obra, al modo de *El juicio*, pero creo que eso le daba al espectáculo una característica especial que hay que probar otra vez.

El Teatro Escambray me ha apoyado, en primer lugar, la sensación de sentirme útil en mi profesión. Aquí uno tiene palpable y diariamente la respuesta al trabajo que realiza. Cada cosa que uno hace encuentra en el público no sólo la respuesta de aceptación inmediata, a veces pasan meses y algún espectador te ve y te habla de tal problema de la obra; uno actúa para ellos y logra que les quede algo por dentro.

Desde el punto de vista técnico es un reto porque uno siempre está tratando de aumentar la complejidad de la propuesta, de hacer pensar a la gente un poquito más, de no plantear las cosas de una forma simple, rampón, sino de un modo que los obligue a crecerse. Así uno también va desarrollándose técnicamente, haciendo las obras un poco más complejas pero no tanto que el público pueda quedarse sin entender, esa es una premisa para nosotros. Y nuestro público se ha desarrollado en ese sentido.



Este trabajo exige entonces de algunos esfuerzos y de algunos retos, pero yo no creo en eso que dicen algunos de que nosotros somos unos sacrificados. Por lo menos yo estoy aquí porque esto es lo que más me gusta hacer y me gusta más que estar en La Habana. Si me gustara más trabajar en La Habana no estaría aquí, es decir, que no hay sacrificios. Si es cierto que exige ciertas carencias, de espectáculos, de eventos culturales, de cosas que pueden ser importantes y uno perderselas, eso es lo que más le duele a uno en realidad; pero en cuanto a mi trabajo aquí no lo cambio por ningún otro.



Yo conozco algunos que han tenido que irse porque no podían continuar sosteniendo esa situación con su pareja, porque tenían responsabilidades con sus hijos y no era posible que se mudaran todos hacia aquí. Pero ha resultado que han solucionado un problema y se les ha creado otro, porque añoran el Grupo, porque están ligados a nuestra forma de hacer y no les es nada fácil permanecer ajenos.

Personal y profesionalmente se lo debo todo al Teatro Escambray. En mi etapa de estudiante tuve mala suerte: la escuela me aportó indudablemente a nivel teórico pero mi grupo se unió a otro, éramos muchos y no se podía garantizar el trabajo práctico para todos en el aula. No me utilizaron mucho como actriz y cuando llegué aquí había cosas de las más elementales que yo no las sabía.

El Grupo ha sido entonces para mí, en primera y última instancia una escuela. Porque si digo que actualmente no estoy aprendiendo, miento. Le debo mucho a gente como Gilda, Corrieri, Sergio González, Elio Martín, a Carlos, porque han sido mis maestros. Aquí se hacen seminarios de actuación que ayudan mucho.

Cuando un grupo pasa de diez o doce actores el origen es heterogéneo y los seminarios ayudan a integrar conocimientos, conceptos.

Las clases de voz y dicción, el entrenamiento físico, las técnicas de Stanislavski, de Grotowski, eso fue lo que me permitió de verdad entrar en la mecánica del trabajo y enfrentar en la práctica los personajes.

A los tres años de estar aquí había acumulado una preparación técnica que me permitió replantearme todos mis personajes y comprendí que lo que había hecho hasta entonces no podía seguir haciéndolo. Aquí pude armarme para dar ese salto.

EL ESCAMBRAY HA SIDO MI ESCUELA

Maritza Abrahantes

Cuando ingresé en la Escuela Nacional de Arte a estudiar actuación ya tenía lazos afectivos con el Grupo por referencias de amigos. Al graduarme, me ubicaron aquí, en 1976, y lo acepté. Tres años después, al terminar el servicio social me siguió interesando y me quedé. Luego vino la relación con Carlos y ahora estoy más enraizada aún.

Creo que el proceso de desarrollo del Grupo ha sido realmente dialéctico: ha jugado siempre con nuestra realidad, siempre cambiante. Ahora estamos en un momento de crecimiento de la investigación, en la búsqueda de temáticas y en lo formal. Ese proceso ha arrojado en algunos momentos los aportes formales significativos.

Accidente recibió el premio de la UNEAC en Camagüey en una competencia fuerte; nuestro montaje de *Caperucita*... aunque entra en la labor del Frente infantil, hemos comprobado que gusta a públicos de todas las edades; el trabajo musical con la orquesta de donde salen los actores para actuar es un elemento interesante.

Tu parte de culpa, los cuentos de Senel Paz, no surgen de ninguna investigación pero son en alguna medida el relevo de los cuentos de Onelio, no sólo en el contenido, en la temática juvenil, sino también en la búsqueda de imágenes escénicas más complejas. Después *Galaxia cero*, que es un buen entrenamiento para dos actores porque hay que hacer muchos papeles.

Hemos logrado también un trabajo musical muy bueno con un músico joven, Robertico García, que hizo la música de *Caperucita*... de *Galaxia*... y toca guitarra en el septeto. Ha conseguido algo bien difícil en el teatro: integrar la música a la acción teatral de modo que responda con efectividad a un concepto.

De las cosas malas... uno de los grandes problemas aquí en la inestabilidad con la separación de la pareja. Los compañeros que tienen lejos su familia atraviesan una situación difícil.



TOMAR EL PULSO DE LA REALIDAD

Rafael González

Considero que el Teatro Escambray es ya una experiencia consolidada dentro del movimiento teatral cubano y constituye hoy, sin lugar a dudas, una de las vías principales para el desarrollo de un verdadero teatro nacional. Creo que esta vía, con sus aciertos y errores, es incuestionable. Ha surgido una dramaturgia vinculada estrechamente al *ahora* de nuestro país. Si hacemos un planeo por el repertorio del Teatro Escambray podemos ver que en éste se reflejan las contradicciones más importantes que el hombre cubano de estos tiempos ha enfrentado a partir del triunfo revolucionario del 59. Y

este teatro no se ha limitado a reflejar esta realidad sino que se ha situado en el centro de las contradicciones, ha posibilitado a través de sus estructuras dramáticas una actitud activa del espectador a fin de que éste no se sienta sólo reflejado sino que le exige ser partícipe y ente transformador.

En este sentido me parece relevante cómo el Teatro Escambray ha realizado una labor teatral importante en términos de comunicación porque a través de su método de trabajo y un repertorio coherente ha partido del conocimiento de las necesidades

del público y ha podido ir estudiando el fenómeno de la comunicación entre el arte y su público de una manera seria y profunda. Creo que en el país muy pocos pueden hacer esto: controlar la efectividad de sus propuestas y la comunicación con su público.

Considero también muy importante que el hecho teatral responda a las necesidades, inquietudes y preocupaciones de ese público y la comunicación no sea un hecho unilateral; si de verdad queremos insertar la actividad teatral dentro de la realidad de nuestro país no podemos partir de lo que a priori los artistas consideran que debe recibir ese público. Y un logro del trabajo del Escambray es romper con esta situación. Su método de trabajo permite que el grupo pueda medir constantemente el pulso de la realidad de nuestro país con sus complejidades y contradicciones.

Me parece también muy importante que el Teatro Escambray desarrollara su *público*, un público mayoritario, de campesinos, obreros, estudiantes, de diferentes estratos sociales, que sienten al colectivo como suyo, que se preocupan por su trabajo, por sus logros y desaciertos. Y esto no se refiere sólo al público del Escambray sino al de gran parte del país donde uno puede palpar que sienten que este colectivo los representa como cubanos. Ojalá que esto pudiera ocurrir con muchos más grupos.

En el orden estético no creo que hayamos aportado mucho. Las adecuaciones a nuevos espacios, la simplificación de escenografía, no creo que hayan determinado el surgimiento de un nuevo tipo de lenguaje teatral, diferente al que pueda practicarse en otros grupos. De haberse estudiado y desarrollado los mecanismos de participación dentro de nuestras obras, que alcanzaron su mayor expresión en *El juicio* de Gilda Hernández, quizás ahora pudiera hablarse de eso. Pero el Escambray ha empleado cuánto lenguaje teatral, tradicional o novedoso, ha tenido lugar en la escena cubana: desde el más valdero tea-

tro popular hasta elementos del absurdo... Brecht siempre ha estado presente entre nosotros... en fin, nada nuevo.

Pero qué importancia tiene esto cuando, al fin y al cabo, hemos ido preparando a un público para enfrentarse al teatro, en un país donde no había tradición teatral. Nuestros espectáculos han ido ganando en complejidad y, por tanto, le exigen cada vez más al espectador. Pienso en *Accidente*. Creo que el camino del Teatro Escambray para los próximos años es el de continuar desarrollando un teatro cada vez más crítico de nuestros problemas, haciendo un énfasis sustancial en las cuestiones éticas en que nos debatimos, y ofrecer propuestas teatrales más complejas porque considero que a estas alturas lo podemos hacer.

Siendo estudiante de la Escuela de Letras y Arte de la Universidad de La Habana, estando en mi segundo año, vine para el Escambray con un equipo dirigido por Graziella Pogolotti y Helmo Hernández (hijo). A ellos le debo no sólo haberme puesto en contacto con el Teatro Escambray, que daba sus primeros pasos por esta zona, sino haber puesto mi «antena de intelectual» en tierra, con la realidad de este país. El Escambray, su gente, su mundo me marcó definitivamente.

Después de tres años en que fui profesor de literatura en un preuniversitario de la región, decidí trabajar con el Teatro Escambray. Era la manera de continuar ejerciendo mis actividades de acción cultural en la zona, las que había iniciado con el equipo universitario. Vine como jefe de investigaciones porque tenía experiencia en esto. Y he terminado siendo, además, asesor teatral y ahora también escribo. Con el Teatro Escambray sigo en contacto con la tierra, hecho esencial para mí, y he iniciado mi corta trayectoria artística, he descubierto en mí posibilidades que ignoraba... En fin, a los 37 años, quizás ya no muy joven de edad, me empiezo a sentir artista. Y me agrada. Porque mi camino, al parecer, iba a ser de teórico. Y ahora sufro con placer las angustias de la creación. Esto se lo debo al Teatro Escambray.

UN APORTE SOCIAL Y HUMANO

Pedro Delgado

Cuando se funda el Grupo yo era administrador de electricidad en el regional Escambray y el Partido me pide que los ayudara. Ellos traían plantas americanas viejas, que no servían, y el Partido nos orientó que le diéramos una nueva. En 1969 me mandan a colaborar con el Grupo y estoy cinco meses aquí. Luego regreso a mi trabajo hasta que tiene lugar la división político-administrativa y Sergio Corrieri me propone venir para acá. Ingreso a fines de 1977, sin saber nada de teatro ni de iluminación teatral. La primera obra de teatro que vi en mi vida fue *Unos hombres y otros*, cuando vine durante esos cinco meses. Y cuando entro definitivamente al Grupo se estaba poniendo *San Cleto* y Sergio me dice: «sientate ahí para que la veas y aprendas a hacer las luces», cuando aquello acabó yo me fui del Grupo. Entonces Pedro Rentería y Alberto Carol fueron a buscarme y después de tres horas prácticamente me convencen y me puse a trabajar en serio la iluminación, con Sergio Corrieri

de profesor, con él di los primeros pasos. Me estrené con *Ramona*, desde entonces he trabajado todo el repertorio.

En 1982 fui seleccionado para un curso especializado de iluminación teatral en Suecia y Dinamarca, allí conocí las técnicas más avanzadas, la computación en función del teatro, elementos de diseño de iluminación. Actualmente colaboro con los directores en ese aspecto de los montajes.

He realizado una innovación para el colectivo, con el ingeniero Jaime Fontaniella realicé una pizarra de luces con componentes de producción nacional, que actualmente está en fase de prueba.

El Grupo me ha aportado muchísimo social y humanamente, me he superado cultural y también técnica y políticamente, la práctica de trabajo con nuestras obras me ha hecho reflexionar sobre algunos problemas que, aunque me eran conocidos, yo no hubiera sido capaz de otra forma de arribar a esos criterios.



UNA EXPLOSION DE CREATIVIDAD Y OSADIA

Rosa Ileana Boudet

Tal vez vuelva a repetirme si digo que, cuando en 1973, conocí la experiencia del Teatro Escambray y como preámbulo a mi interés periodístico, Sergio Corrieri habló con naturalidad del tiempo de la lluvia y de la seca para distinguir temporadas teatrales, no podía salir de mi asombro.

Luego vi una representación de La Yaya, presencié *Los cuentos* que se prolongaban en un guateque popular, a los campesinos debatiendo los «cuadros» de Carol y de Miló, y entonces el asombro se convirtió en curiosidad e intención de aprehender una experiencia que por auténticamente experimental, se negaba a ser etiquetada y quería, antes que todo, probar sus hipótesis, sin adelantarse con manifiestos grandilocuentes.

Ahi empezaron las primeras cuartillas, confirmadas por la expe-

riencia de América Latina, cuando en las funciones de San Miguelito, en Panamá y el barrio 23 de Enero, en Venezuela, en 1978, se producía, ante un espectador virgen, la misma corriente de comunicación que en las montañas del Escambray.

No he variado ninguna de mis conclusiones entonces «provisionales» sobre los aportes que el Teatro Escambray ha hecho a la escena de la actualidad. Abrió un camino, puso el centro de su atención en el público —y no en los artistas— se dirigió a él sin paternalismo, le entregó una imagen contradictoria y polivalente e intentó un diálogo enriquecedor sobre temas que en el momento pudieron parecer muy locales, pero que de hecho han trascendido, como el de *La vitrina*, de Albio Paz o *El juicio*, de Gilda Hernández. Era un hecho de «socialización de la creación»

en la cual la escena dejaba de ser un lujo para unos pocos para convertirse en bien común, en servicio, en algo ligado a la calidad de la vida como respuesta a un proceso acelerado de cambios sociales que el teatro quiso acompañar con sus limitadas herramientas. Era la teoría de García Canclini en una operación teatral y la dialéctica del espectador de Gutiérrez Alea. Pero antes que todo, para los muchos interesados en las oposiciones maniqueas, no un nuevo teatro en oposición a otro viejo, sino el intento de plasmar las nuevas imágenes que se correspondían a una realidad también inédita para el teatro.

La década del 70 estuvo matizada por estas búsquedas, la de una escena cómplice y comprometida, que no aspiraba a la inmortalidad, sino a la vigencia y que quizás por ello logró en piezas como *El juicio* una asombrosa conjunción de recursos imaginativos y participación de la comunidad. Hoy no es representable pero esta viva. Conuerdo con Peter Brook en su apreciación de un «teatro inmediato». «No basta que escritores y actores experimenten esa compulsiva necesidad, sino que también la ha de compartir el público. Por lo tanto no se trata de cortejar al público, sino de una labor más difícil: evocar en los espectadores una innegable sed y hambre».

Hasta aquí pareciera que el grupo era una suerte de isla incontaminada o lecho de rosas, sin embargo para el movimiento teatral cubano en su conjunto, la ruptura del 68 (cuando varios de sus más eminentes teatristas se «alzaron» en las lomas) fue una contradicción productiva que abrió una polémica que por más de quince años ha enriquecido el teatro cubano.

¿Polarizaciones excluyentes?
¿Burdas dicotomías? Sin embargo, el nacimiento de una dramaturgia crítica, de obras que como hipótesis se negaban a ser hechos inmutables y fijos sino que apelaban a la voluntad consciente del espectador, estableció vasos comunicantes que se convirtieron



en explosión de creatividad, desenfado, osadía y originalidad. El teatro cubano conquistó para siempre la actualidad.

Los años 80 disuelven la contradicción del 68 y el camino trazado por el Escambray es parte de la escena de hoy. Cuando vi dibujarse en las naves de Cubana o en la localidad de La Lima la prehistoria del teatro en la Revolución, no cazaba sólo una frase. El sendero desbrozado, los hallazgos en el territorio del lenguaje y la rica polémica que desató fueron los «límites» imprescindibles (temporales, temáticos, espaciales, gestuales) para que su influencia social fuese rotunda y llegue hasta una obra del 85, *Molinos de viento* cuando la voluntad crítica de la pieza de Rafael González se anticipa al proceso de rectificación que hoy vive la sociedad cubana.

Ahora podría preguntarme si existe en los ochenta una contradicción semejante que acaso deje el mismo saldo enriquecedor. No tengo la respuesta. Si sé que el Teatro Escambray, en pie como colectivo y lleno de jóvenes, está consciente de que sus riesgos no son mayores sino diferentes, los de la inmovilidad, trasplantar antiguas verdades, desmedida institucionalización, el de mantener vivo el incentivo de la genuina experimentación.

Festejé con ellos el décimo aniversario, en La Yaya, y en los quince hubo un discurso entrañable de Corrieri que decía: «para resistir al tiempo y pertenecer al futuro hay que ser primero del presente». La fiesta de sus veinte años me hace pensar en Nilda Miranda que comparó antes que nadie los tipos de *La vitrina* con los bocetos de Goya, y en Manuel Galich, regocijado en su taburete, que ya no están y en Graziella haciendo literatura desde un jeep, en Gilda como Francisca riéndose de la muerte, en Flora, una Ana López que «llora de verdad» y en todos los que me reafirmaron que la crítica podía hacerse desde dentro de un proceso, como parte de la alegría y el descubrimiento. ●

LOS TRES PREMIOS DE SERGIO GONZÁLEZ

Amado del Pino

«Sergio González es un hombre de trabajo», pensé en un atardecer de 1981, al verlo pasar hacia el salón de ensayos, al centro de La Macagua, sede del grupo Teatro Escambray. Yo hacía una afortunada práctica de familiarización en este campamento de frondosas matas de mango; de entrenamiento mañanero y dominó nocturno, con debates sobre la teoría escénica junto a sacrificios personales y niños que corren entre las piernas de actores y técnicos, que aquí se hermanan y se confunden.

Siete años después regreso a La Macagua. Los niños de entonces no me saludan, ausentes o demasiado ocupados en su adolescencia, pero uno rubio y travieso incorpora mi nombre al elenco completo del grupo, que llena el festivo mundo de sus primeras palabras. Para hablar con González —como le dicen casi todos en el Escambray— tengo que acompañarlo hasta una casita de campo, locación de un serial que protagoniza este Sergio González, recio, lacónico, pero sincero, que me habla ahora de técnica actoral, con el machete de su personaje al cinto y bajo el sombrero, entre la barba hirsuta, sus ojos de hombre de pueblo que ha visto, leído y sobre todo *vivido* tanto teatro.

—Te voy a dar mi opinión muy clara sobre la técnica actoral en nuestra experiencia. De esto se ha hablado mucho y se ha llegado a decir que nosotros tenemos una manera *distinta* de actuar. Yo creo que desde el punto de vista de cómo estudiar el personaje,

cómo entrenarse, cómo ir apoderándose del espacio, nuestro trabajo no tiene grandes diferencias con la técnica que puede utilizar otro actor. La riqueza o la complejidad de los recursos que se utilizan dependen más bien de la consagración, el conocimiento, la capacidad de buscar, que tenga cada artista.

«Lo que sí cambian son las circunstancias. Trabajar en espacios como los del Escambray; con la tradición, los gustos, la cantidad de público ante el que nos presentamos... obliga a variar y adecuar esa técnica. No puedes proyectarte igual en una sala de trescientas personas, donde el espectador está cómodamente sentado y la atención se concentra en aquellos puntos que el director o los actores quieren subrayar, que rodeado de cuatro o cinco mil personas. Desde ni-

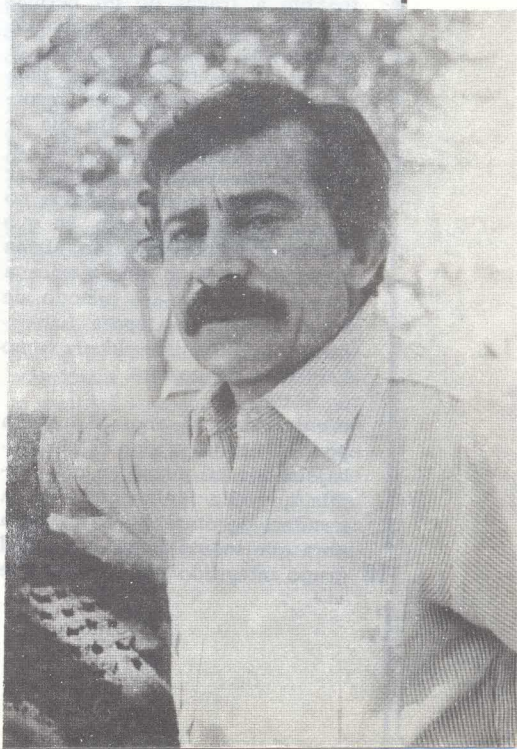


Foto Tony López

ENTREVISTA

ños a ancianos, hasta hombres a caballo. Hemos hecho funciones con tremendo frío y algunas que hemos terminado bajo la lluvia. El actor tiene que ser capaz de adaptarse. En las clases de preparación tenemos siempre en cuenta estas circunstancias. Hay que aprender a dirigirse a un espectador que está muy cerca, muy atento a la acción de la obra y a otro que está lejos, con mayor peligro de dispersarse; como mismo no se emplea igual la técnica cuando lo que tienes delante es una cámara de cine o televisión. Entonces no tienes que preocuparte por llegar a todos —el lenguaje cinematográfico se encarga de eso— pero sí tienes el peligro de que la misma cámara te va a descubrir hasta el más mínimo gesto en falso.»

Basta una insinuación de retomar los orígenes y el entrevistado se dispone a construir una línea coherente y diáfana de su trayectoria artística.

ENTRADA AL COSMOS

—Yo me crié en la ciudad de Santa Clara, pero nací aquí en El Escambray, en un pueblecito que se llama Güinia de Miranda. Ahí viví hasta los siete años. Después, nunca perdí el contacto con mis familiares, ni con el paisaje, las palabras, las costumbres del campo.

«Mi primer encuentro con el teatro fue a través de mi hermana. Ella estaba en un grupo de aficionados y trajo a la casa el libreto de una farsa, *El loco más grande del mundo*, creo recordar que se llamaba. Un día le dije que quería ir con ella al ensayo. Me empezó a interesar como fenómeno, pero todavía no sentía que fuera lo mío. La que logró convencerme fue Irma Pérez de La Vega, una mexicana muy apasionada del método de Stanilavski. En esa época, hablarle a mí de Stanislavski era como hablarle del cosmos.

«Tenía unos 16 años. Estudiaba por las noches y por el día trabajaba con mi mamá en una fondita que ella tenía detrás de la terminal de ómnibus. La primera obra que montó Irma, con aquel

veníamos de sectores muy diversos, se llamaba *Patria o muerte* y era un panfleto emocionante, muy útil para aquel momento de tantas luchas, pero con muy poco valor artístico. Yo hacía un miliciano, me «identificaba» porque me había incorporado a las milicias desde el principio, pero así y todo me ponía muy nervioso. En un momento de la obra debía quitarme un collar de Santajuanas y ponérselo a una linda muchacha... resulta que se me olvidó el collar y tuve que inventarlo, ponerle uno imaginario. Fue la primera vez que me di cuenta de cómo un actor tiene que ser capaz de resolver cualquier problema en escena.

«Esa obrita la llevamos a muchos lugares, recuerdo especialmente una función en la fábrica de tabacos de Ranchuelo. Recorrimos también las montañas. Las bandas contrarrevolucionarias empezaban a operar por esta zona y nos dieron hasta metralletas para defendernos de algún posible ataque de los bandidos.

Me sacude esta imagen de Sergio; jovencito, sin conocer todavía las mañas del teatro, pero sí la azarosa lucha por la subsistencia, atravesando montañas con armas verdaderas y ante una real posibilidad de enfrentamiento con el enemigo. Veo mucho de paradójico y enriquecedor en esto, porque el artista ha retomado después, varias veces, aquellas circunstancias épicas y se ha movido dentro de ellas, en el prodigioso universo de la ficción...

— Después se hace cargo del grupo Ana María Salas, que había sido alumna de Irma y se había graduado en la primera promoción de la escuela de instructores de arte. Ana María me transmitió una visión amplia y a la vez muy personal del teatro; empecé a comprender su fuerza, su capacidad para imponerse en cualquier lugar. En el último Festival de Teatro me encontré con ella después de muchos años y nos dió a los dos una alegría tremenda.

LA ESCUELA DE LOS ARGENTINOS

— En el 63 se lanzó una convocatoria para integrar los grupos

profesionales de las provincias. Nos presentamos como 200 compañeros de la antigua provincia de Las Villas, al final, fuimos 35 «los elegidos». Fue una prueba bastante tensa, porque significaba la posibilidad de un cambio en mi vida, pero ya estaba convencido de mi amor por el teatro y me preparé bien, me presenté con una escena de *La muerte de un viajante*.

«Al frente del grupo, que se le dió el nombre de Centro Dramático de Las Villas, estaban los argentinos Alberto e Isabel Panelo. Todo el ambiente teatral los conoce y admira en Cuba. Fuimos con ellos para Cienfuegos y comenzó un curso de dos años, con asignaturas teatrales, filosóficas, culturales... era un plan muy intenso y muy completo. De ahí salieron actores, técnicos y algunos directores; por ejemplo, Armando Suárez del Villar que ya había dirigido con aficionados en el Ateneo de Cienfuegos, pero fue en el Centro Dramático donde se formó y se fogueó como director artístico.

«Los Panelo tenían un concepto muy amplio del hombre de teatro, dotaron al grupo de una ética muy rigurosa, en el sentido de que el actor se familiarizara con todos los aspectos del teatro: la dramaturgia, la tramoya, las luces, la escenografía...

«Estuve en el Centro Dramático de Las Villas desde el 63 hasta el 68. Fue una etapa muy productiva en mi vida artística. En los primeros tiempos montamos *El médico a palos* de Moliere, *La comedia de los errores* de Shakespeare y una obra que Brene escribió por esta época —y no sé por qué no se ha publicado ni puesto después—, *Aquel barrio nuestro* se llamaba. A Brene le estrenamos también *El corsario* y *la abadesa*. El grupo buscaba obras cubanas, pero existía mucha tendencia a los clásicos y a los autores contemporáneos más importantes.

«Este grupo llegó a lograr, en esos años una verdadera madurez artística y alcanzó gran aceptación del público, tanto en plazas con tradición como El Terry de Cienfuegos o La Caridad en Santa Clara, como en



• En una escena de *El paraíso recobrado*, junto a Concha Ares, Hilda Gilda Pérez, Carlos Pérez Peña y Carmen Fragoso.

los pueblos chiquitos donde el público era virgen, pero muy receptivo. En La Habana nos presentábamos todos los años de temporada y había curiosidad, interés por este teatro que se hacía en Las Villas, se nos esperaba. La crítica reflejaba cada uno de nuestros montajes y en algunos momentos llegó a ser muy elogiosa. Recuerdo que gustó mucho la actuación de Carlos de la Paz en *El médico a palos*, una de las mejores caracterizaciones que he visto en todos estos años de teatro.

«Este clima podría recuperarse, aunque no es nada fácil. Todo depende de la confianza que se deposite en el talento que hay en las provincias, pero depende, sobre todo, de los propios artistas, que deben definir bien cuáles son sus propósitos, qué repertorio necesitan, en busca de qué tipo de público van. Claro que hace falta apoyo material, pero mientras llega o mejor mientras se logra, hace falta cohesión artística y un clima

limpio de trabajo. Este es un arte muy colectivo. Un pintor puede estar en cualquier provincia, en un lugar sin las condiciones ideales para hacer su obra, pero si tiene talento, se encierra con la pintura y sus pinceles y puede lograr grandes cosas... En el teatro un artista sólo no puede hacer casi nada.

«Alrededor de 1966, los Panelo dejan el grupo —pasan a dirigir la Escuela Nacional de Arte. El Centro Dramático comienza entonces a depender de directores invitados, que venían con las mejores intenciones y algunos de ellos lograron espectáculos de calidad. Nelson Dorr, por ejemplo, tenía ya bastante trayectoria y trabajó bien con nosotros. *El sombrero de paja de Italia* fue una puesta que sigo considerando interesante.

«Ya en 1968 empecé a notar que el estilo de trabajo se iba perdiendo y no siempre los proyectos que traían los directores de La Habana, eran coherentes con el repertorio ni con los objetivos

artísticos con que se fundó el grupo. Empecé a llenarme de insatisfacciones y cuando uno empieza a llenarse de insatisfacciones, empieza también a buscar otros caminos.»

ESCAMBRAY ADENTRO

— Presenté el proyecto de irme a formar grupos de aficionados en las fábricas, pero por esta época se estaba haciendo un trabajo grande de extensión cultural con los alumnos que habían llenado las montañas, antes casi despobladas, de Topes de Collantes. Me explicaron la importancia de lo que se podía lograr allá y, no me hizo falta más: ¡Me fui para Topes!

«Cuando llegué se estaba celebrando una actividad donde se incluía todo lo que se había hecho durante el año en el trabajo cultural, ellos le llamaban «Festival de Invierno» y el grupo Escambray, que daba sus primeros pasos, ayudaba mucho y se hacía cada vez más importante 19

tanto en las escuelas como en toda esa zona.

«Los contactos con el grupo Escambray se dieron de una forma natural y podría decir que casi inevitable. A Gilda Hernández la conocía —ella como funcionaria del Consejo Nacional de Cultura luchó mucho en los primeros años de la Revolución por que se crearan los grupos profesionales en las provincias—, a Sergio Corrieri lo admiraba por su trabajo en el cine y por otras cosas que había visto en la televisión o en Teatro Estudio.

«En Topes, nos reuníamos un grupo de compañeros a hablar de arte y discutir hasta la madrugada. Nunca olvidaré que una de esas noches, Carol —que es pintor y mucho tuvo que ver después con el Grupo— me dijo más o menos así: «Mira, yo veo el teatro desde fuera y sobre todo como pintor, pero me parece que lo más interesante que hay en estos momentos es ese proyecto de Los Doce que tiene Vicente Revuelta allá en La Habana y el Grupo Escambray». No recuerdo si le di la razón completa en ese momento, pero me quedé pensando...

«Por las noches iba a la casa del Grupo y veía una gran camaradería, claridad en las ideas que se proponían. La atmósfera no era sólo de planes sino de creación concreta (Herminia Sánchez preparaba el montaje de *Escambray Mambí*, Albio Paz escribía la primera versión de *La Vitrina*). Una noche me decidí, hablé con Corrieri y le pedí mi ingreso. En el primer seminario se aprobó mi incorporación, que no fue nada solitaria. Ese año, 1970, en traron también Flora Lauten, Carlos Pérez Peña, Jorge Reyes, Faustino Hernández y varios compañeros más.

«Lo primero que hice aquí, como actor fue El Jabao de *Unos hombres y otros* y enseguida me incorporé al montaje de *Y si fuera así* —la adaptación que hizo Sergio de *Los tusiles de la madre Carrar*— y en el de *Los cuentos de Onelio Jorge Cardoso*, un espectáculo que disfruté especialmente. Me sentía feliz, tenía mucho trabajo. El verdadero actor se siente bien cuando está «que

no puede más» de trabajo y cuando no tiene ningún personaje entre manos se ve triste, acongojado, de mal humor.

«Las giras que hacíamos todos los años en el Centro Dramático de Las Villas, me sirvieron de base para conocer el público de esta zona, sobre todo la gente de los pueblecitos; porque las funciones en pleno campo y, sobre todo la investigación como método de trabajo, el *devolverle* al espectador en la escena sus problemas y dudas más candentes, eso era nuevo para mí y resultó muy enriquecedor para todos.

«Aquellas primeras funciones de *La vitrina* o de *El juicio* me hacían recordar lo que había leído sobre el teatro del Siglo de Oro, sobre la vida de los cómicos itinerantes o los actores de la Comedia del Arte trabajando en las plazas. Pensaba en todo aquello que veía antes como historia lejana y era como vivirlo ahora. Me di cuenta de algo que puede parecer muy sencillo, pero que hasta ese momento no había comprobado: cómo el mejor teatro, el llamado clásico también, se ha alimentado siempre de lo popular. En Shakespeare, el ejemplo más claro, puede encontrarse una escena de mucha carga filosófica que está matizada por una situación muy popular y con claves conocidas por el público de su época.

«Ahora, con los 18 años en el Escambray y 25 en el teatro, estoy convencido de la utilidad de los clásicos, pero me resulta imprescindible no separarlos de ese sabor popular. No podría disfrutar y mucho menos hacer un teatro que no fuera un *hecho vivo*.

«Eso de que una función nunca es igual a la otra, es una vieja verdad que algunas veces suena un poquito a falsa. Aquí, por nuestro mismo estilo de trabajo, cada representación de una obra es como un mundo distinto. *El paraíso recobrado* lleva 17 años en el repertorio, yo trabajo en ella desde que se estrenó y no recuerdo una función igual a otra. Siempre hay elementos nuevos. Nosotros hemos hecho funciones rodeados de cuatro o cinco mil campesinos en el

stadium de Güinia de Miranda —cerquita de donde nací yo— hasta una función como la del Festival de Las Naciones en Caracas, con un público donde se reunían artistas de muchas partes del mundo, donde las entradas eran caras y donde podía encontrarse alguna gente de pueblo, pero seguro que eran las menos.»

LAS OTRAS HAMBRES DE UN ACTOR

«Soy de los que piensa que el actor debe dominarlo *todo* en el Teatro, o por lo menos conocerlo. Aunque también hay que saber cuál es el «fuerte» de uno como artista, para no dispersarse. He escrito algunas obras; *El ladrillo sin mezcla* y *Las provisiones* están en el repertorio nuestro. El mismo desarrollo del grupo hizo necesario que dirigiera y lo he seguido haciendo de vez en cuando. Pero soy básicamente un actor y es actuando donde me parece que puedo ser más útil.

«En la dramaturgia tenía el antecedente de algunos cursos que había dado con Gloria Parrado y siempre me ocupé mucho de seguir los trabajos de mesa y tratar de aprovecharlos realmente, tratando de «sacarle algo» a cada director con los que he trabajado. Hay un momento en que necesitaba que nosotros mismos fuéramos capaces de convertir en obras teatrales concretas todo ese precioso material que está en las investigaciones. La dramaturgia cubana ya publicada o estrenada, no nos servía entonces para los propósitos específicos del grupo. Albio empezó a escribir y cuando se fue de aquí era ya el autor de dos o tres obras importantes. Roberto Orihuela que era bastante joven, se convirtió en el dramaturgo más representado por el grupo. Otros compañeros empezamos también a intentarlo.

«A principio de los setenta se producían en el Escambray confrontaciones muy profundas, a mí el problema que más me llamó la atención fue la tremenda influencia que ejercían sobre las familias más humildes los llamados Testigos de Jehová; ahora quedan muy pocos, pero entonces tenían bastante poder. Las

características de esta secta y sus métodos de captación me fueron motivando y les vi posibilidades escénicas, así surgió *Las provisiones*. Después como resultado de otra investigación vino *El ladrillo sin mezcla* que fue también mi primer trabajo de dirección en el grupo.

«A mí me gusta escribir, cuando puedo hago mis cosas. No sé bien si serán poesías, pero me ayudan a vivir y, cuando no tengo todo el tiempo ocupado con la actuación, me siento y escribo. En el taller que dió Santiago García aquí recientemente escribí un cuentecito y se representó.

«Cuando se aprobó el texto de *Los novios*, el consejo artístico —al que no pertenecía entonces— me habló de la necesidad de desarrollar directores y me propusieron este texto. Me interesó por lo atrevido que era en su momento; no era tan fácil cuestionar la actitud de un militante del Partido. Todo eso de la moral y las distintas valoraciones y transformaciones que sufre, a mí me importa mucho. Hace poco dirigí *Galaxia cero de Lira Campoamor*. Esta obra me motivó porque, igual que *Los novios* en el 80, trata un tema —la orientación vocacional y «vital» de la juventud— al que nuestra sociedad le está buscando ahora mismo una respuesta.

«He obtenido dos premios de actuación con dos personajes muy distintos. El de *Nosotros, los campesinos* que se ha puesto muy poco es un hombre de campo que pertenece al grupo de aficionados de la zona y durante el juego escénico que se produce en la obra tiene que hacer varios personajes, hasta una mujer muy dinámica ella. El otro fue con el Marcelino de *Accidente*. —también en Orihuela—, que tienen otras características: menos acción, menos movimiento; pero más vida interior.

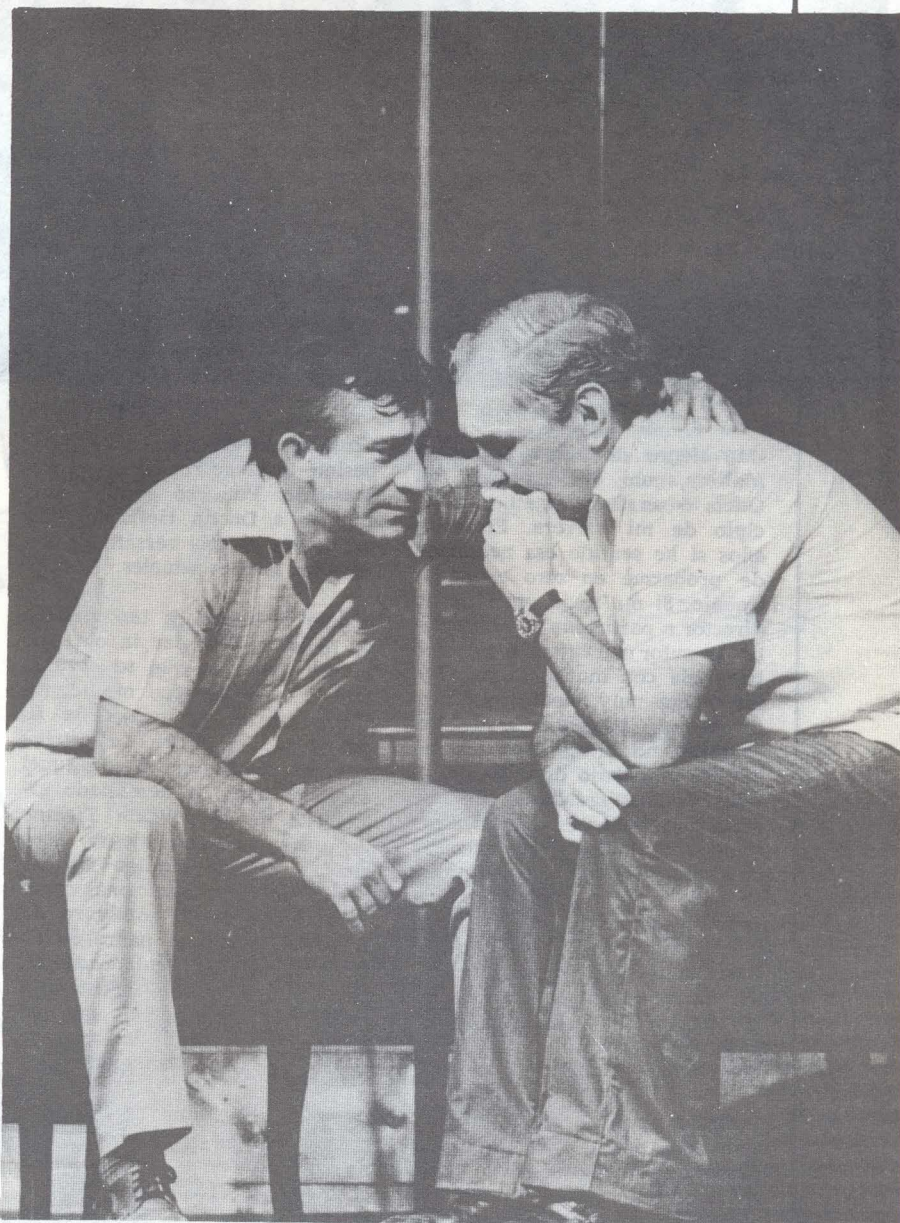
A todo el mundo le gustan los premios, pero a veces se reciben estímulos que son tan grandes o más: recuerdo que en el Festival del 84, nos presentamos en una cooperativa y Sara Laroca —a quien considero una autoridad en el teatro latinoamericano— me dijo, al terminar la función:

«yo nunca había visto un actor que manejara también el espacio». A veces uno se propone una meta y piensa que no está llegando a los demás eso que se propuso. Pero cuando se trabaja de verdad, siempre hay un espectador sensible que recibe el mensaje.

«Pienso que hay que asumir la profesión con un sentido constante de experimentación. Probar las experiencias que ya adquiriste y buscar otras nuevas. Ahí está el desarrollo y la riqueza del teatro que podemos ver hoy día en cualquier parte del mun-

do. Experimentar tiene sus riesgos, pero claro que vale la pena correrlos.

«Es muy legítimo que un actor quiera variar. Es lógico que si alguien se ha pasado su vida haciendo obras clásicas, con vestuario de época, caracterizando siempre personajes lejanos a su tiempo; un buen día se diga: «¡qué ganas tengo de hacer un guajiro del Escambray!» Lo mismo le pasa al que ha dedicado años y años de su carrera a hacer nada más que teatro cubano y siente la necesidad de otro trabajo que le plantee nuevas exigencias.



• En La familia de Benjamín García, con Carlos Pérez Peña



● En Ramona, con Maritza Abrahantes y Susy Monet.

«Me alegro de haber hecho un Moliere, un Shakespeare; un Odets o un Durrenmatt al principio de mi carrera. En estos años sí he sentido esa necesidad de probarme en otro estilo de trabajo. Si me invita mañana un director a participar en una puesta de autor extranjero o de otro tipo, iría con mucho gusto. Que me sienta muy identificado con lo que está haciendo Teatro Escambray, no quiere decir que no admire el trabajo de otros colectivos y otros creadores. Lo que sería muy bueno es que un actor viniera invitado y enriqueciera su experiencia con el trabajo que se hace aquí, o que alguno de nosotros participe en un montaje de otro grupo. Para que ese intercambio se dé, hace falta una comunicación y una cercanía entre los grupos; en los últimos años, no se bien por qué, esto no se logra.

«Admiro precisamente a los actores que son capaces de hacer personajes muy diferentes. Como Nelson Villagra, que lo ves tan elegante y distinguido en *La última cena* y después en otra pe-

lícula te parece que es un campesino que sacaron del «sertao» brasileño. Por eso admiro muchísimo a Dustin Hoffman, que me parece el más versátil de los grandes actores actuales.

«Como el teatro es tan efímero se tiende a recordar la obra de mayor éxito, la que se divulgó más... casi siempre me identifican con el personaje de *La emboscada* o el de *La vitrina* que son campesinos o con aquel sargento bruto y demasiado extremista de la película *Tiempo de amar* y eso me alegra. Pero cuando todavía alguien me recuerda en caracterizaciones como el vizconde de *El sombrero de paja de Italia* o el padre en *La comedia de las equivocaciones*, me satisface y me incentiva a no permitirme ese mal tan peligroso y tan fácil de contraer que es el encasillamiento.

«Hay un papel que he interpretado mucho en estos años y que no quisiera dejar fuera. Es el cuentero, el Juan Candela de Onelio Jorge Cardoso. Este es un personaje muy popular que

tiene la médula de toda esa poesía que palpita en la obra de Onelio, y de la cual el ser humano no puede prescindir. Lo demás es vivir nada más que de la cotidianidad. Estoy convencido de que Onelio tiene razón cuando dice, en *El caballo de coral*, que el hombre siempre tiene dos hambres. El que no tenga esa necesidad de fantasía estará perdiendo por lo menos el cincuenta por ciento de la capacidad de vivir.

«Seres humanos con muchas hambres los hay donde quiera y con una sola también. He encontrado aquí en El Escambray, en todo este tiempo, personas con un nivel cultural bajo, con una sencillez total; que, sin embargo, tienen detrás una historia, una capacidad para sacarle el jugo a la vida ¡y he llegado a admirarlos tanto! Para mí la experiencia de haber estado junto a ellos, de haberlos hecho pensar con mi trabajo, es algo que nunca voy a olvidar. Eso es tal vez lo más importante, el mejor premio que he recibido como actor» ●

TEATRO DE LA VILLA: PREPARACION Y SALTO

Joel Sáez

Mi primer encuentro con el Teatro de la Villa ocurre antes de la noche de la representación. Un grupo de estudiantes del ISA, de diferentes cursos ha decidido agruparse y trabajar por el futuro del teatro en su región natal: Villa Clara, Cienfuegos y Sancti Spiritus, con una programación de funciones regulares en la zona. Cito a los propios teatristas de la Villa: «... Establecer una relación estrecha, sobre todo con la comunidad en que nos insertamos, ese es nuestro objetivo.» Al enfrentarme al estreno de la pieza *Así es, si así os parece*, de Luigi Pirandello, puesta en escena por Joel Cano, no puedo reducir mis impresiones sólo al momento de la representación, sino que trataré de mostrar un estado de cosas, de revelar al teatro como una unidad entre el espectáculo y su preparación; la actividad cotidiana de los teatristas que he tenido la oportunidad de seguir desde un espacio común.

Pirandello tiene un referente inmediato en el contexto de una facultad de arte teatral. Así, espontáneamente lo asocio al más famoso de sus dramas, *Seis personajes en busca de un autor*. Pero este primer nivel de asociaciones, el más próximo, abre paso a otro menos inconsciente y más intelectual en el que se expresan una serie de características de los dramas y del hombre que fue Pirandello: cierta estética, su toma de posición política y filosófica, junto a un peculiar uso del lenguaje; elementos que pueden agruparse en dos conceptos que se aplican metodológicamente al análisis de los procesos comunicativos: *el universo retórico y el universo ideológico*.

LA PROPUESTA DE PIRANDELLO

Luigi Pirandello (1867-1936), en sus inicios narrador vinculado al naturalismo italiano (verismo), triunfa como dramaturgo y director después de la Primera Guerra Mundial. Es la época en que dos jóvenes teatristas, contemporáneos con los hijos de Pirandello, van a encontrarse con el fenómeno de la guerra en plena formación intelectual, son ellos Piscator y Brecht.

La Primera Guerra Mundial sorprende a Pirandello con una sólida formación, y sus concepciones ideológicas no van a sufrir cambios esenciales en este período, más bien van a tener una especie de confirmación. El conflicto meridional italiano y la tragedia de los campesinos, entre otros hechos, marcan a la mayor parte de esa intelectualidad formada antes de la guerra, a la que Pirandello perteneció.

Este autor se inscribe en la corriente de «la filosofía de la vida» que Lukács define como la de más arraigo en la intelectualidad burguesa de antes de la guerra y que se formara en los últimos treinta años del siglo XIX, con antecedentes en Kant y en las elaboraciones que en un sentido irracionalista se hacen de su teoría del conocimiento. Es la negación del conocimiento en cuanto objetivo, la búsqueda en la subjetividad de todo posible valor y la derogación de los

principios de la moral social en favor del nihilismo. La vida proyecta el conflicto del hombre visto sólo en su aspecto afectivo y sentimental.

En toda la obra de Pirandello hay puntos recurrentes. Obsesiones constantes que se expresan en soluciones dramáticas, que morfológicamente encuentran equivalentes en otras piezas y resuenan persiguiendo la misma obsesión: el problema de la verdad y la imposibilidad de su aprehensión, su relatividad, los equívocos de palabras, personajes y la compleja trama por concatenación de acciones.

Si tengo ciertos juicios sobre el autor, es lógico que mis expectativas sobre la puesta se vean incentivadas. Entonces, aparecen las primeras preguntas: ¿Por qué se selecciona *Así es, si así os parece* y no otro drama más representativo? ¿Por qué Pirandello? ¿Por qué un grupo que pretende trabajar fundamentalmente para el público de la zona central del país escoge esta obra?

Metodológicamente el análisis del período que va desde la información previa al espectáculo hasta el espectáculo mismo, puede organizarse en dos pares de categorías circunscritas a dos círculos o áreas bien delimitadas de acción: de un lado, la relación entre ideología y código analizada en el contexto de la obra de Pirandello (pieza literaria), y del otro en el contexto de la puesta de Cano y el Teatro de la Villa.



Fotos Arturo Montoto

Lo importante es profundizar en uno de los círculos para descubrir una nueva dimensión del otro; encontrar la tensión vital que cada uno porta en sí mismo y la que genera con respecto al otro, que es una forma de valorar la calidad de la relación entre texto escrito y espectáculo.

Decido atacar el problema por la elaboración del código teatral, juzgando en primer lugar el parámetro forma-precisión del espectáculo, para encontrar la dimensión ideológica y así sucesivamente seguir hasta los demás niveles. Comienzo el análisis en un plano fundamentalmente artesanal y no por casualidad, lo hago para demostrar que desde el punto en apariencia más elemental, el del oficio, si se profundiza lo suficiente, es posible llegar a altos niveles de generalización y a emitir valoraciones a nivel ideológico, filosófico incluso.

EL PROBLEMA DEL CODIGO

Cada obra de teatro en el momento en que es creada deviene modelo, propone por su forma de construcción determinando código, cierta calidad de relación con el público.

El espectáculo teatral propone al espectador sus propias reglas de juego. La primera es intentar entenderse con él, al igual que dos personas en cualquier diálogo común tratan de ponerse de acuerdo sobre el sentido que en la conversación tendrá esta o aquella palabra. «Usted me entiende... sabe exactamente a qué me refiero...», constituyen ejemplos de cómo en la vida cotidiana los interlocutores tratan de

reajustarse a un código común. Es algo primario e indispensable para la comunicación.

El código, como ha previsto la semiología, «en el primer sentido, el más restringido, el que se refiere a lo puramente sintáctico... puede considerarse simplemente como un sistema codificante. Es a lo que en otro contexto se le denomina estructura.

En la lingüística de Saussure estructura es un sistema en el que cada valor está establecido por posiciones y diferencias, y sólo aparece cuando se comparan entre sí fenómenos diversos reduciéndolos al mismo sistema de relaciones.

La estructura en el ordenamiento de elementos diversos en un sistema regido por una fuerte cohesión en su interior, algo así como una mano invisible que sostiene los hilos de cada elemento aislado poniéndolos a vibrar entre sí. La estructura está por debajo, sólo se nos muestra el efecto.

LA PRIMERA NOCHE

La representación se realiza en el anfiteatro rústico del ISA, especie de hueco gigante donde está enclavada una tarima, y frente a ella una gradería.

Hay espectadores en las gradas y fuera del hueco; en el entorno hay árboles y abundante maleza. Apagón, una muchacha semidesnuda, acostada en proscenio de espaldas al público, es sorprendida por otro actor, se pone de pie y muestra dos inmensas tetas de utilería, se asusta y maldice mientras corre hacia atrás de unos paneles.

Así comienza la representación. Las escenas que suceden a la primera difieren mucho en términos de lenguaje, lo que ocasionará dificultades al espectador a la hora de relacionar el espectáculo en su conjunto. Entiéndase: no hablo de conceptualizar, sino de que el espectador halle, aunque sea, un mínimo de sentido al suceso.

El código teatral que emplea la puesta, la forma-precisión del espectáculo, es identificable a lo que en la jerga de muchos teatristas se llama «artificio», son aquellos elementos más evidentes del espectáculo, los que se refieren al montaje; un conjunto de signos artificiales creados casi siempre con premeditación para comunicar instantáneamente. Por sus características; se agruparían en los niveles objetual, proxémico, kinésico, cromático, sonoro y textual. Tomaré a manera de ejemplo algunas relaciones internas en determinados niveles, que pueden ser sintomáticas.

LOS NIVELES DE LA PUESTA

Para hablar del nivel objetual es necesario describir los objetos que lo componen, tratar de nombrar qué son; si no se trata de objetos de la realidad debe encontrarse el referente que tienen con ésta, su posible relación con otro objeto, si tiene o no sentido esta relación.

En el espacio hay una serie de objetos distribuidos a derecha, izquierda y al fondo, tomando distintas ubicaciones a lo largo del espectáculo. El panel del fondo, forrado de papel periódico y ubicado encima de una plataforma escalonada; tiene una abertura por la que entran y salen los actores; recuerda la ranura de una de esas cerraduras antiguas. Hacia el fondo del escenario hay una especie de cama desprovista de todo accesorio, pequeños mástiles que pie y una mano de atrezzo. A izquierda y derecha, hacia proscenio, unas sillas cuyos espaldares aluden a un cepo, una guillotina y una horca, aunque no funcionan en ningún momento como los mecanismos de muerte, son siempre un conjunto de objetos «extraños» que los actores emplean para subirse o saltar.



Los paneles que están hacia el fondo se componen de dos piezas unidas por bisagras en ángulo de cuarenta y cinco grados, simétricas, con los bordes recortados, describiendo algo muy semejante a una cara vista de perfil, dentro de la superficie hay otras alusiones, labios pintados de rojo, senos y nalgas delineados sobre fondo color carne, ojos... Estas piezas resultan sumamente difíciles de describir, y de visualizar. Los largos paneles pintados permanecen en su sitio durante toda la pieza. En principio se les observa con detenimiento, luego las evoluciones de los actores los desplazan del centro de atención.

El registro de los objetos permite analizar en qué dimensión actúan. Constituyen en sí mismos, independientemente, un perfecto criptograma de formas abstractas y colores que contrasta inexplicablemente con el resto de los modos de tramar y los lenguajes empleados, tanto en los temas físicos de los actores, (maneras de andar, tratar los objetos, emplear el vestuario o la gesticulación), como en el resto de los niveles que integran el espectáculo.

¿Qué pueden significar las imágenes cerradura gigante forrada de periódicos, peluca de sogas, mano y pie de yeso, las sillascopo, horca y guillotina, en el contexto del espectáculo?

Si tomamos como base las referencias objetuales topamos con el desplazamiento y la gestualidad, el actor y el lugar que éste ocupa con respecto a los demás actores, los elementos del decorado y los espectadores.

Este análisis muestra un espectáculo en el que cada actor responde por su personaje con una prefijada manera de moverse y gesticular. Los actores han recibido un patrón de movimiento a partir del cual resuelven todas las relaciones. Al existir una forma tipo de usar el desplazamiento y el gesto, cada personaje reacciona con una gama ínfima de posibilidades ante los más diversos estímulos, porque ha sido deducida de una interpretación del carácter a priori.

A la muchacha rubia por ejemplo, se le ha fijado la premisa de gesticular todo el tiempo con las manos, hacer guiños, caritas, y desplazarse como si interpretara un baile muy movido. Esto empobrece al extremo todos sus posibles contactos con los demás actores, sus acciones tienen siempre a la vista del espectador el mismo significado: chica alocada y superficial.

Los actores y sus respectivos personajes, luego de haber realizado las primeras evoluciones, tienen muy poca información que brindar al espectador, operan sobre su sinestesia de forma tautológica y redundante. El modelo de comportamiento del actor es, o debiera ser, para el espectador, signo de sus relaciones con el lugar, calidad de relación con otros personajes; si desea ponerse en contacto con ellos o si por el contrario esta relación es forzada. Entonces, si los rasgos del personaje están fijados de antemano, el personaje no se va construyendo a la vista del espectador, no se devela a partir de sus acciones como un ente contradictorio e interesante, análogo a la vida.

En la puesta todos los actores representan sujetos que no superan el estereotipo, se definen desde su entrada a la escena como: muchacha frívola, mujer voluptuosa y sensual, caballero distinguido e inteligente, mensajero estúpido, funcionario estatal inepto...

El sonido interviene fundamentalmente a través del empleo de la música, pues los ruidos generados por los objetos al ser movidos son consecuencia involuntaria de la comunicación generada por otros signos.

Los tonos y timbres de la voz no han sido explorados como terreno comunicante independiente del significado de la palabra, denotan determinada intención del texto. La música, reproducida a partir de una banda magnetofónica, se divide en temas: para la entrada y salida de los actores a través del panel-cerradura, música de circo y melodías de cajitas de música; un tema hindú para el intermedio y un número rock de los años 60 para el saludo final, entre otras.

La música es agregada al espectáculo para contradecir los signos de los demás sistemas y no para subrayarlos, genera en primera instancia, al provocar un contraste imprevisto, operatividad, pero sucesivamente, la tensión que ha generado (asociaciones a partir del referente cultural de los distintos tipos de música) se hace incoherente al no encontrarse un posible discernimiento.

Después de los primeros quince minutos al espectador le resulta bastante difícil seguir la anécdota de la representación. Se esfuerza por comprender, hasta que renuncia al hilo de la historia para intentar resepcionar las múltiples evoluciones que, en pequeñas secuencias del texto, realizan los actores.

En la elaboración del espectáculo, el Teatro de la Villa, evidentemente ha seccionado el texto original en pequeñas fracciones, dinamitadas por el director y los actores. La sumatoria de un sinnúmero de elementos extraverbales a una pequeñísima porción del texto original, es una regularidad presente a lo largo de toda la puesta.

El montaje no pretende otra cosa que crear en todo momento una imagen sugerente y compleja de los cuadros que muestra, producir sentido a partir de elementos yuxtapuestos al texto original. Los elementos enunciados tienen aisladamente determinado poder de significación, pero su unión carece de sentido.

Ese proceso, que aspira a generar mayores niveles de dramaticidad en la experiencia del teatro, se encuentra acosado por un peligro constante: el de perder, por falta de síntesis, el equilibrio entre un hipotético eje de simultaneidad de las acciones en el espacio y otro eje de concatenación en el tiempo.

Si en un espectáculo prima la anécdota (eje de concatenación) se hace cómodo y aburrido; si por el contrario es sólo la explosión de elementos múltiples que conviven simultáneamente en el espacio, termina siendo caótico, arbitrario e igualmente aburrido. El espectáculo del Teatro de la Villa adolece de esa necesaria síntesis. Derrocha una imaginaria que masacra lo anecdótico.

¿Por qué insisto en la anécdota y digo imaginaria en lugar de acciones dramáticas? Un suceso es operante y se convierte en acción dramática cuando está imbricado al resto de los elementos. Si el acompañamiento musical o las variaciones del ritmo desarrolladas por el actor, modelos de movimiento, maquillaje y objetos que emplea la puesta, no logran cerrarse sobre ellos mismos, y se dedican sólo a alinear entre sí para desorientar al espectador, es muy coherente, entonces, que este trate de buscar aquello que genera un orden. Pero, ¿dónde está la parte «cuerda» del espectáculo? ¿En la anécdota (texto verbal)? La columna vertebral, el sostén del texto del espectáculo, vector opuesto y organizador, está fracturada por la imaginaria descontrolada, que lo rige todo, más allá de las voluntades de quienes la engendraron.

El punto vulnerable de la pieza en cuestión está en la forma en que se trabaja la dramaturgia de la puesta en escena, vista como tejido de las acciones del espectáculo.

IDEOLOGIA Y CODIGOS

Como el objetivo de mis reflexiones no es únicamente desmenuzar la puesta en escena, sino partir de ésta para crear una imagen del cuadro viviente que son las relaciones entre diver-este punto se hace necesario tomar las interrogantes que me formulé antes de la primera noche, cuando sólo conocía algunas intenciones del grupo, perfectos sistemas de información, en mente delimitadas a aquella parte de la sesión teatral previa al espectáculo. Ahora junto a las existentes aparece otra surgida como conclusión: ¿Por qué el Teatro de la Villa?

Lo que un individuo piensa o quiere escapa al análisis semiológico: podemos identificarlo sólo cuando lo comunica. Pero puede comunicarlo sólo cuando lo reduce a un sistema de convenciones comunicativas, sólo cuando aquello que piensa y quiere se ha socializado, se ha hecho compartible por sus semejantes.

Pero, para obtener esto, el sistema del saber debe

convertirse en sistema de signos: La ideología es reconocible cuando socializada, deviene código. Nace así una estrecha relación entre el mundo de los códigos y el mundo del saber preexistente. Este saber deviene visible, controlable, intercambiable, cuando se hace código, convención comunicativa.¹

El universo retórico, que es el universo de las soluciones comunicativas codificadas, códigos y léxicos, está relacionado dialécticamente con la ideología.

Como argüía uno de mis compañeros de clase durante los debates de la obra: «No quiero que me lo armen, lo que quiero es que me entreguen todas las piezas de un sólo rompecabezas, el resto lo pongo yo».

El esquema que establece las posibles relaciones entre los dos círculos con sus respectivos pares de categorías —ideología y códigos— vistos en la puesta del Teatro de la Villa y en la pieza literaria de Pirandello, queda trunco en su primer nivel de análisis.

No se puede pasar del círculo-puesta en escena, que debería haber sido el punto de arranque hacia los demás niveles al no encontrarse debidamente estructurada, y como podemos hablar de los códigos en todo el sentido de la palabra cuando hablamos de estructura, podemos decir que al estar fragmentado lo que debería ser un sistema de convenciones comunicativas, no puede consumarse la identificación de las ideologías que yacen bajo la retórica.

Nos quedamos, entonces con un esquema que ha servido para guiar sólo una parte de la investigación enunciada al principio; el problema que pretendía esclarecer ha quedado inconcluso. No obstante este esquema es una estructura, determinado razonamiento eslabonado y organizado, capaz de ser utilizado en otro contexto como guía a la hora de valorar, en una puesta en escena, con sus respectivos antecedentes, la calidad de la relación entre texto escrito y espectáculo.

CERRANDO EL CIRCULO

¿Que trascendencia reviste que un grupo de jóvenes teatristas

pretenda establecerse en su región natal para encontrar, a partir del oficio, un sitio en la sociedad?

Establecerse en una práctica teatral exige un conocimiento profundo del oficio y el análisis de las connotaciones que en el contexto social tomará la experiencia de grupo, el conocimiento que aportará la praxis al grupo y el grupo a la praxis, si tiene sentido la relación. Esto presupone en primer lugar la investigación de una historia teatral concreta (la zona), su origen y evolución y en segundo término los posibles públicos.

Como un espectáculo de teatro, ante todo, está obligado a contactar con el espectador, una expedición de actores para sobrevivir y no para claudicar ante la praxis ajena; necesita conocer sus reglas de comportamiento, sus tensiones internas. No obstante siempre hay en circunstancias extremas una vía para el contacto, avanzar poniendo delante de sí el propio espectáculo, mostrarse en hora y media de representación. Pero atención, en este caso la ideología deberá aparecer clara desde el fondo de la propuesta, desde la estructura que, oculta, rige lo demás.

Es práctica habitual de los antropólogos serios respetar las reglas de la comunidad en la que se insertan. Respetar las reglas de un grupo social o étnico que no sólo será objeto de estudio sino compañero de un largo periodo de sus vidas, es parte de la táctica para llevar a cabo sin contratiempos un objetivo profesional, pero, por otra parte, condición ética indispensable para un hombre que pretende encontrarse con otro en su totalidad.

Sólo en esto se diferencian el antropólogo y el colonizador. El primero llega a obtener la aceptación de la comunidad; el segundo su desprecio.

La trascendencia de un grupo de teatro depende de su utilidad, de cuánto es capaz de entregar de sí para intentar comprender el medio y así transformarlo, de las intenciones materializadas en un espectáculo concreto; cuando lo que se siente y se piensa deja de ser patrimonio personal y se comparte con los demás ●

¹ Eco, Umberto. "Retórica e Ideología". En: Textos y Contextos, Ed. Arte y Literatura, p. 244.

AFICIONADOS HACIA LA RENOVACION

Roberto Gacio

El Movimiento de Artistas Aficionados rebasa ya los veinticinco años de trabajo y en la esfera teatral, durante las diversas etapas recorridas, espectáculos de indudable importancia artística, han propiciado el surgimiento de destacados profesores-instructores que junto a sus actores aficionados, algunos devenidos valiosos artistas del movimiento profesional, han permitido el desarrollo de esta línea paralela al trabajo institucional en nuestro país.

El Encuentro provincial de teatro 1988 celebrado en la Ciudad de La Habana, permitió la confrontación necesaria entre las corrientes y tendencias actuales, si tomamos en consideración las problemáticas más acuciantes y los rasgos que caracterizan la escena aficionada capitalina. El programa puso de relieve una muestra heterogénea, cuyo vasto espectro abarcó diversas formas y géneros: espectáculos procedentes de la narrativa, monólogos, declamación, pantomima, teatro para niños, piezas del repertorio latinoamericano, socialista, europeo, norteamericano y de la dramaturgia cubana.

Dos semanas con más de veinte puestas en escena fue quizás un tiempo demasiado largo, aunque propició la participación tanto de colectivos de mayor desarrollo y trayectoria como de aquellos de más reciente creación. Pero desafortunadamente se incluyeron espectáculos bien lejanos del nivel medio de calidad conseguido.

MOVIMIENTO DE AFICIONADOS: OPCION ALTERNATIVA

Si recordamos notables antecedentes de puestas en escena en los años 60, *Hamlet* y *Edipo* entre otras, la continuidad corresponde por su permanencia y laboriosidad a grupos como el Hermanos Ruiz Aboy, Olga Alonso, Raúl Gómez García y Teatro Universitario, entre otros. Sus verdaderos logros han sido los aspectos originales, que nos hicieron ver lo conocido como nuevo, ora por escoger un texto poco frecuentado, ora por el tratamiento imaginativo del discurso escénico.

No deja de ser cierto que junto a las mejores representaciones y en diferentes momentos del quehacer aficionado han aflorado trabajos rutinarios, de carácter mimético con relación al desempeño de los grupos profesionales. Este propósito se aleja, claro está, de la función y significado social de un movimiento que constituye una opción alternativa, una posibilidad otra, en la tarea mancomunada del desarrollo del teatro en Cuba.

El profesor-instructor debe considerarse un creador artístico, quien, al realizar funciones de promotor cultural, coadyuva además al disfrute de una forma más culta del tiempo libre de los ciudadanos: como participantes y creadores del hecho teatral o como receptores más avezados que puedan establecer la tan indispensable retroalimentación con los emisores del mensaje teatral.

Una equivocada tendencia que todavía subsiste es el aumento indiscriminado de eventos competitivos; por consiguiente, muchos llegaron a considerar como fundamental la participación en los mismos representando los títulos más en boga en el ámbito profesional. Con ello se impedía la profundización, estabilidad, sedimentación de conocimientos junto a la práctica investigativa para contribuir al rescate de tradiciones o penetrar acuciosamente en temáticas propias del entorno.

¿No será posible que el movimiento de aficionados genere un repertorio propio? Si uno de los objetivos de los grupos es vincularse estrechamente con su pro-

pio territorio, ¿por qué no estrenan las mejores obras surgidas en los talleres de la localidad? ¿Y por qué no aventurarse con textos cubanos o extranjeros no representados, u otros inéditos, escritos por jóvenes graduados del ISA? Estas tareas estimularían la creatividad del instructor quien no tomaría como única referencia los estrenos recientemente más exitosos.

Los movimientos de teatro profesional y de artistas aficionados son dos sistemas de organización y funcionamiento diferentes con propósitos, esencia y proyección distintos, pero poseen en común la finalidad de propiciar el conocimiento, disfrute y valoración de las manifestaciones teatrales y ayudar en el desarrollo de nuevos valores, que en casos notables, mediante los estudios correspondientes puedan convertirse en artistas calificados para ambos movimientos. Por otra parte, entre ambos sistemas se produce una saludable y necesaria interacción que los enriquece mutuamente.

RASGOS SOBRESALIENTES DE UN ENCUENTRO

Si Teatro Nuevo con *Que el diablo te acompañe*, de Abelardo Estorino tomó los elementos humorísticos del texto otorgándoles un tono chabacano, unido a escaso rigor conceptual y artístico; *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro mostró la chatura de un montaje rutinario al que solamente brindó alguna vitalidad la protagonista, mediante la sinceridad insuflada a los diálogos.

Dentro de los propósitos de reinterpretación y búsqueda de una lectura novedosa se inserta *El compás de madera*, de Francisco Fonseca, representado por Ciencia y Cultura, cuya imagen total del espectáculo resulta una precisa tabla gimnástica, una visión esquemática y que convierte en obvia la concepción metafórica del compás representado por todos los actores.

Intentos de asumir nuevos métodos y sistemas expresivos se hallan en la puesta de Julio González con el conjunto Ruiz Aboy. *Encuentro con Lorca* deviene una proposición sustentada en el ensamblaje coherente de varias piezas del clásico español. Se recuerdan los estilos de Roberto Blanco y Berta Martínez en el empleo de la plástica y de un paño de múltiples usos, aunque González también aporta lo suyo. Sin embargo, la sobreactuación al decir los parlamentos, la minimización de los subtextos, cierta retórica vocal presente desde hace tiempo en el modo de hacer del colectivo, contradice el aire de contemporaneidad buscado.

El llamado «respeto a los clásicos» agrupa a *El millonario y la maleta*, de la Avellaneda y *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José R. Brene. La primera, bajo la guía de Juan Carlos Fajardo, quien asume esta comedia realista del XIX con demasiada preocupación en los detalles externos, por otra parte logrados en sí mismos. En la idea artística no se encuentra la sátira del estilo de representación ni del contexto evocado. Tiene mérito subrayar el discurso verbal por su calidad literaria y la cubanía implícita; no obstante una visión más actual, menos literal, que huyera de lo ilustrativo y optara por la

presencia de imágenes brillantes, hubiera brindado una puesta más enriquecedora.

El grupo Olga Alonso con Humberto Rodríguez, exprofesor de varios integrantes actuales de conjuntos profesionales y de estudiantes del ISA, también director de una *Andoba* singular, ofrecieron una *Camila* cercana a su visión más conocida. Se destaca el conflicto Camila-Nico, machismo-hembrismo. Es respetable su «tradicional» concepción de la pieza. Pero por otro lado, el efecto final de luces que fragmenta en el espacio la figura de Camila próxima a abandonar su cuarto, resulta un afán innovador que contradice al creador: sólo trató de extraer posibilidades expresivas propias de su desarrollo actual en este momento; el resto del espectáculo —a pesar de algunas actuaciones destacadas— se mantuvo dentro de terreno trillado.

En *Ejercicios para actores*, centrado en códigos no verbales, la expresión corporal sobresalió muy por encima del trabajo de interiorización requerida. El colectivo teatral Yagruma, conformado por miembros de la ANSOC (Asociación de sordos de Cuba), trajo la pantomima *Hola, hola*, galardonada con uno de los dos grandes premios. Compuesta por viñetas, heredera de una línea de espectáculos de este tipo instaurada en Cuba por el francés Pierre Chausat en el sesenta, y del humor chaplinesco, reveló un grupo y un solista que pueden rivalizar con los profesionales de la especialidad, gracias a su frescura, basada en el dominio de la técnica propia con la stanislavskiana en una fusión revitalizadora.

Armando Morales, miembro del Teatro Nacional de Guíñol, como director de la versión de Estorino sobre *El mago de Oz* supo dotar a los intérpretes del grupo Raúl Gómez García de homogeneidad en la actuación, y de cierta ingeniería en las soluciones escénicas que asociamos con montajes vistos del San Francisco Mime Troupe. Sencillas agrupaciones, expresivos movimientos dentro de una cuidadosa concisión donde se destacaron notablemente el Hombre de Lata y el Espantapájaros, plenos físico y vocalmente, así como Mariana, la niña, en un modelo de interiorización. El colectivo alcanza niveles superiores en relación a grupos profesionales del movimiento de teatro para niños.

De un sólo conjunto joven —no únicamente por la edad de sus miembros sino por su proyección artística— emergieron varios espectáculos destacados por una u otra razón; se trata del grupo Federico García Lorca, del municipio Plaza; sus factores fundamentales, el instructor Villazuza y el estudiante de la ENIT, Jorge Ferrera. Aunque *El cuentero*, de Onelio Jorge Cardoso se quedó en el plano de la narración oral, Ferrera consigue un engañoso guajirito de cuarenta y tantos años convincentemente.

Vuelve Ferrera como versionista, director y actor en *El hotelito*, de Mario Benedetti. Una pareja que se amó y recibió torturas, en su reencuentro se halla lastrada por lo ocurrido. La dirección plantea dos planos paralelos: el actual y el pasado. A través de rupturas expresionistas, a la manera de un escarnio, dejan ver su mundo interior lacerado mediante la carga psicofísica correspondiente. Son pocos los elementos: una plataforma se convierte en la cama donde se desarrolla el ritual frustrado del sexo. Se perciben bien concebidas las relaciones proxémicas, así como el simbolismo que emana de los objetos, los espejuelos a modo de máscara o el uso del maquillaje: dibujos geométricos en el rostro como huellas sugeridas y la paradójica correspondencia entre las espaldas de los protagonistas y los paneles escenográficos que reflejan juegos de azar; el destino y la realidad vivida que no les abandona.

El mago de Oz



Cual juglar humorista de ribetes patéticos Luis E. Muñiz en *Me gusta el mar*, logra transformarse en diversos tipos con la brillantez de su gestualidad y carisma.

La propuesta de Villazuza para *Deseo bajo los olmos* encierra una suma de procedimientos y estilos: realismo, simbolismo, expresionismo. Versión dramaturgíca donde se interpolan personajes enmascarados que satirizan a los principales; una doble de Aby, la heroína, que representa su interior; la apoyatura musical de sonoridades actuales y el decorado sugerente que recuerda más el mundo marino que el agrario. El resultado inquieta y mantiene tenso al espectador porque se remite a la esencia del texto original con toques de experimentalismo, a pesar de evidentes desniveles en las actuaciones.

La inteligencia en la comprensión del plano textual y su traslado enriquecido al nivel escénico que trasluce el conflicto entre tres grandes demagogos determinó otro Gran Premio otorgado a *Polémica*, grupo universitario con *En alta mar*. Nada quedó fuera ni descuidado del concepto general, desde los atildados fracs, el sentido lúdrico de la actuación y la recreación del mar plasmado con tiras de papel celofán. Sólo deberán diferenciar las caracterizaciones del mayordomo y el cartero referidas a un mismo actor.

RUMBO A LA AUDACIA

Al comprobar el nivel de desarrollo alcanzado por los aficionados de la capital en su trabajo continuado, se ponen de manifiesto nuevos retoños artísticos que inclinan la balanza hacia el empleo de procedimientos y recursos expresivos como ruptura con el naturalismo simplista y los tratamientos «tradicionales» de las puestas en escena.

Todos estos caminos más actuales se sustentan en textos menos conocidos o en la renovación de concepciones en algunos géneros. Por esa vía, jóvenes creadores y seguramente también los experimentados continuarán y desarrollarán proyectos aún más audaces que los surgidos en este encuentro ●

POR UNA EXPRESION INTEGRAL

Rigoberto Espinosa

Durante cuatro días la capital fue sede de la segunda edición del Festival nacional de las escuelas formadoras de instructores de arte; igual número de centros docentes: «El Yarey», de la provincia Granma, los de Santa Clara y Pinar del Río, junto a la Escuela Nacional de Instructores de Teatro (ENIT) de Ciudad de La Habana, fueron las partes contendientes a distintos niveles de desarrollo.

En su primera edición el festival sesionó en «El Yarey», con la participación mayoritaria del centro anfitrión. Hecho parcializador que de algún modo se repitió en éste, el cual tuvo como único escenario idóneo el «Teatro Miramar», pues los espacios de la Casa de la Cultura municipal de Plaza y de la ENIT conspiraban contra las puestas en escena.

Caridad Chao, infatigable promotora de la enseñanza teatral, abrió las sesiones de trabajo de modo renovador, al presentar una serie de ediciones para la escena que vienen a enriquecer la escasa bibliografía para la enseñanza teatral existente en el país. Entre los libros más significativos están: *Las lecciones de «regisseur» de Stanislavski*, de Nikolai M. Gorchakov y *Creando un rol*, de Konstantín Sergueievich Stanislavski, acompañados de interesantes materiales sobre la historia y teoría del teatro latinoamericano, el teatro para niños y jóvenes y la metodología de la investigación sociológica aplicada al teatro.

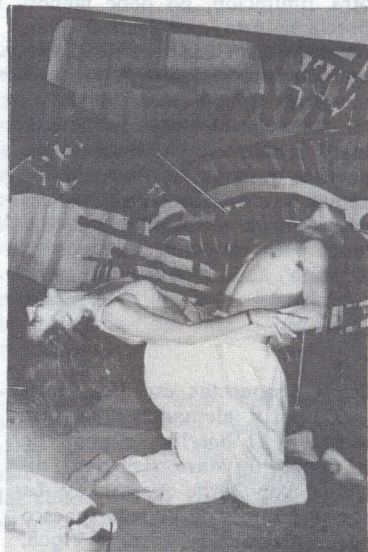
Los estudiantes participantes tuvieron la oportunidad de confrontar y polemizar cada mañana

en los debates de los proyectos representados en la jornada anterior, llegando a ser éste uno de los aciertos del evento que así devino en fructífero intercambio.

Pero la atractiva opción que propiciaba el festival de convertir a los futuros instructores de teatro en actores, espectadores, críticos, dramaturgos, directores, escenógrafos, luminotécnicos, maquillistas o musicalizadores no alcanzó mayor eficacia por la escasa cifra de participantes, más lamentable en el caso de las escuelas ubicadas fuera de la capital.

¿QUE PASO CON LOS TEXTOS DRAMATICOS?

El trabajo con el texto determina en buena medida la correcta orientación hacia la consumación



El hotelito

del hecho escénico. En las obras presentadas se manifestó de modo general la escasez de una labor profunda de análisis del texto, a excepción de ejemplos como *La soprano calva*, de Ionesco presentada por Terelys Vigoa, y *Ensueños*, de Strindberg, realizado por Jorge Ferrera.

La trilogía lorquiana, estructurada por los alumnos de «El Yarey», fue un guión que no alcanzó una comunión armónica entre los textos de tres obras tan disímiles como *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangre* y *Yerma* y al espectáculo le faltaba claridad y unidad de propósitos.

Inspirados en la obra venezolana *La confusión en la prefectura*, los alumnos de la ENIT presentaron *La prefectura*, muestra de una total desorientación frente al análisis del texto en el cual pretendieron inspirarse. El nuevo guión lastró un montaje que pudo haber sido interesante; la materia prima para el trabajo de los actores fue una obra de lenguaje poco sugerente, panfletaria, cargada de reiteraciones temáticas y anecdóticas.

Resultó muy notable la ausencia de textos escritos por los estudiantes tras un proceso de investigación sociológica, vertiente de la creación comprendida en el plan de aprendizaje de este tipo de enseñanza, como instrumento auxiliar de indudable valor. Sin estar obligados a una línea de creación en particular, que sería otra limitación, no debe menoscarse ésta, por lealtad a los objetivos con los que se forma un instructor de teatro. El instructor en su trabajo profesional está en contacto directo con la realidad social, en un contexto específico y no siempre existen los títulos necesarios para abordar determinada problemática de interés para el público al que se dirige.

Como propuestas escénicas imaginativas y alentadoras se presentaron *El hotelito*, versión de un cuento de Mario Benedetti, dirigida por Jorge Ferrera y *La soprano calva*, de Eugene Ionesco con dirección de Terelys Vigoa,

quien se alzó con el Gran Premio del Festival, y *Santa Juana de América*, de Andrés Lizarraga llegada desde «El Yarey» al escenario del Teatro Miramar.

Entre los montajes sugerentes presentados fuera de competencia estuvieron la versión de *Calígula*, de Albert Camus, dirigida por Abel Fowler y *Los locos surran alto*, concebida y dirigida por Alejandro Jiménez, quien junto a Jorge Ferrera resultaron las revelaciones del concurso en la dirección escénica.

Entre los hallazgos, el uso eficaz de un tema de Piazzola en *El hotelito* creó una atmósfera idónea para la representación, junto a una escenografía sencilla que apoyó con belleza estimable un montaje lleno de candor humano.

Las escuelas de instructores de arte cuentan con un plan de estudios integral, pero aquí se denotó una vez más la tendencia preferencial de los estudiantes hacia la actuación en detrimento de la dirección escénica. Ambas disciplinas deben tener la merecida jerarquía en correspondencia interactuante. Pero teniendo en cuenta el trabajo del futuro instructor de teatro la dirección escénica debe ser una especialidad que conozca profundamente.

Este fenómeno tiene su origen en diversos factores, entre ellos la inexistencia de una escuela de nivel medio de actuación, especialidad que sólo se estudia en el nivel superior; el ISA sólo admite una cifra reducida de estudiantes, de acuerdo a la demanda del movimiento profesional, y por otra parte, el trabajo con el movimiento de aficionados no logra actualmente despertar el interés de todos los jóvenes que acuden a las escuelas de instructores, de ahí que la ENIA sea una vía que erróneamente escogen muchos interesados en ser actores.

Por eso es necesario reevaluar el importantísimo papel social y artístico de una profesión como la de instructor de arte, quienes a más largo plazo, y con presupuestos rigurosos, puedan ser

en segunda instancia, una fuente para futuros directores, de los cuales está necesitado el movimiento profesional.

Al reclamar la integralidad necesaria del arte teatral lo hizo también ante el uso injustificado e incoherente que se hizo en buena parte de las obras de elementos escenográficos y musicales o simbologías que desvirtuaron el mensaje de las mismas.

Mozart y Salieri, se musicalizó con obras de Mozart y Los Beatles mal imbricadas con el argumento. En *La prefectura* se dejó escuchar casi completa la canción *Giros* de Fito Páez, de extraordinarios valores en sí misma, pero impostada aquí como un elemento ajeno. En la misma puesta la escenografía apareció preñada de símbolos del nazismo, del fascismo y el sionismo que la lastraron por un naturalismo carente de belleza artística.

Como síntoma anacrónico se hizo explícita la tendencia a escenificar obras completas muy difíciles, motivada quizás por una mentalidad festivalera que aún subsiste, en detrimento de obras que aborden la realidad nacional, rica en conflictos, temas y personajes. No se debe continuar trabajando para un festival. Sólo se obtienen logros sólidos como resultado del trabajo sistemático.

Es útil que los organizadores analicen, a la luz del balance que arroja este encuentro, la utilidad de esta confrontación más como una vía de intercambiar inquietudes expresivas con pequeñas escenas o simples ejercicios que imponer la pauta para la representación de obras en el sentido tradicional, para las cuales quizás el alumno aún no está apto por su nivel de desarrollo como estudiante y que pueden limitar la expresión de sus potencialidades en un juego escénico mucho más afín a su práctica cotidiana ●

ELECTRA GARRIGO: UNA CONQUISTA DEL MOVIMIENTO

Mayda Bustamante y Pompeyo Pino

Justo en el año en que conmemoramos el aniversario cuarenta del estreno mundial de la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, la danza nos provoca al análisis del experimento que supone su traslación al universo de las artes no verbales, en la coreografía creada por Gustavo Herrera para el Ballet Nacional de Cuba.

A tono con una cierta moda literaria de la dramaturgia de su época, Piñera recurrió a uno de los mitos más conocidos de la antigua cultura griega: el de los crímenes de la casa de los Pelópidas. Según la leyenda, Clitemnestra da muerte a su marido Agamenón en complicidad con el cortesano Egisto, al cual ama en secreto. Este hecho desencadena el dolor de Electra, hija de Agamenón y Clitemnestra, quien se obsesiona con la idea de vengar el padre asesinado, y, junto con su hermano Orestes, elucubra un atroz matricidio. La tradición se encargaría luego de hacer de Electra un símbolo de la conciencia familiar y de la lealtad filial, de modo que en ella la venganza llegará a tener la fuerza de una purificación moral.

Durante el siglo V a.n.e., este tema dio lugar a tres famosas tragedias: *Las coétoras*, perteneciente a la *Orestíada* de Esquilo; y las *Electras* de Eurípides y de Sófocles. En épocas posteriores, numerosos escritores retomarían a estos personajes en nuevas versiones, tan disímiles como la *Electra* de Crébillon en el siglo XVIII; el *Agamenón* y el *Orestes* del italiano Vittorio Alfieri en la segunda mitad del XIX; las *Electras* de Galdós y de Hofmannsthal

a principios de esta centuria; y, más próximas al momento en que Virgilio Piñera escribe su obra, la trilogía *El luto sienta bien a Electra*, publicada por Eugene O'Neill en 1932, y la *Electra* de Jean Giraudeau, dada a conocer en 1938.

Cuentista, novelista, poeta, crítico y sobre todo hombre de teatro, Virgilio Piñera (1912-1979) es probablemente el más importante dramaturgo cubano surgido hasta hoy. Y para sustentar esta afirmación, bastaría sólo con pensar en su *Electra Garrigó*, aunque también la avalen títulos como *Aire trio* y *Dos viejos pánicos* (Premio Casa de las Américas), por sólo citar algunos.

Cuando Virgilio Piñera creó su *Electra Garrigó* en el año 1941, quizás no tenía una clara conciencia de lo que estaba ocurriendo en la escena mundial en ese momento; pero lo cierto es que su obra, anterior incluso a *Las moscas* de Jean Paul Sartre, actualizó súbitamente al teatro cubano de la época, y no sólo le colocó en sintonía con la dramaturgia contemporánea, sino también con los avances logrados por la propia cultura cubana de entonces en otros medios artísticos como la música, la plástica y la poesía.

En *Electra Garrigó* el mito está tomado casi como un pretexto, interpretado con gran libertad, como ya habían hecho antes O'Neill y Giraudeau. Es un re- juego cerebral en el que el autor transita entre la tragedia y la comedia, sin lograr sustraerse a las preocupaciones psicoanalíticas —en-

tiéndose implicaciones freudianas— que flotaban en el ambiente artístico de aquellos años. Así pues para tener una cabal aproximación a esta *Electra*, hay que acudir más al terreno intelectual que al sociológico.

El propio Virgilio Piñera confesó en cierta ocasión que "... a semejanza de todos los escritores de mi generación tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros. Lo que pudo haber sido cubano del uno al otro extremo, lo falseé con unos griegos exhumados porque sí. Pero no nos confundamos, este autor, lejos de ser un seguidor superficial de modas foráneas, era un agudo conocedor de los suyos con pleno dominio de la amalgama cultural de su país. Ello le permitiría trasladar el mito de Electra a un contexto cubano en aspectos trascendentes de nuestra idiosincrasia. «Yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso», nos asegura el mismo Virgilio; y en su *Electra Garrigó* logró moverse dentro de un absurdo de comprensión universal sin apartarse de su entorno cotidiano.

Los integrantes de la familia Garrigó expresan la pretensión de un simbolismo social, subrayado mediante el uso de apellidos cubanos en extraño contrapunto con sus nombres clásicos: Agamenón Garrigó, Clitemnestra Pla, Electra Garrigó, Orestes Garrigó. Completan esta galería de caracteres principales el amante usurpador *Egisto Don, y el Pedagogo, rodeados de otros personajes de atmósfera y significación como los sirvientes negros y el coro.

PREMIO

Si algún otro coreógrafo del ballet cubano se hubiese propuesto llevar el mito de Electra a la danza, tal vez habría partido en primera instancia de alguna de las tres tragedias clásicas que conocemos; pero tratándose de Gustavo Herrera, era lógico esperar que encontrara el motivo de inspiración más directo para su coreografía en la obra de Virgilio Piñera. Heredero de los aportes coreográficos de personalidades de la danza cubana de la talla de Alberto Alonso y Ramiro Guerra, y autor él mismo de creaciones como *Cecilia Valdés*, *Flora* y *Dan-Son*, este artista se ha revelado un fecundo cultor de los temas cubanos. Nuestra música, nuestra literatura y nuestra plástica han sido frecuentes estímulos para sus realizaciones y le han permitido proyectarse cada día más hacia el ámbito latinoamericano, como un complejo cultural único y diverso a la vez.

Un ballet, desde luego, no es sólo el producto de la inventiva de un coreógrafo; pero lo que no siempre ocurre es el encuentro consciente de los principales factores creativos que intervienen en la gestación de una obra danzaria. *Electra Garrigó*, sin embargo, es uno de esos deseados casos en los que varios artistas aúnan sus propósitos en una suerte de labor colectiva, sin renunciar a sus individualidades. Junto a Gustavo Herrera, otros tres conocidos nombres se unieron a

este empeño, amén de los intérpretes que más tarde dieron vida a los personajes. El teatrista Armando Suárez del Villar, como asesor dramaturgico de la puesta en escena, contribuyó a decantar la esencia del texto de Virgilio en sus aristas de mayores posibilidades danzarias. El compositor Juan Marcos Blanco se compenetró profundamente con la idea coreográfica que se pretendía desarrollar y adaptó a ésta su proposición sonora. El artista plástico Ricardo Reymena desempeñó en tanto un papel fundamental no sólo como diseñador de escenografía y vestuario, sino al mismo tiempo como co-guionista, junto a Herrera, del ballet en su conjunto. Una vez concluido todo este largo proceso, el también diseñador Alfredo Rodríguez matizó las intenciones en juego mediante la atmósfera de luces aportada con su ya probado talento.

El público que asiste hoy a una representación de *Electra*, como el del antiguo teatro clásico, conoce a priori el desenlace de los hechos que ocurren en la escena, pues si bien aquellos antiguos mitos ya no forman parte de su mundo de creencias como le sucedía al espectador griego de la época de Esquilo, Sófocles y Eurípides, no menos cierto es que la herencia cultural aprendida y repetida una y otra vez, se ha encargado de despejarle de antemano toda posible incógnita argumental.

Virgilio Piñera aprovecha esta realidad en su *Electra Garrigó* para introducir un elemento de cinismo en el conocimiento que sus propios personajes tienen de lo que les va a acontecer, aunque valga aclarar que nuestro dramaturgo cambia sutilmente el designio de los dioses por el destino alienante que al fin y al cabo pesaba sobre el cubano de su juventud. Al llevar la *Electra* de Virgilio al lenguaje de la danza se pierde, sin embargo, la eficacia de este recurso irónico que efectivamente sería muy engorroso de expresar mediante un vocabulario no verbal, pues el ballet, al contrario de lo que algunos han afirmado, no es teatro mudo.

Cada lenguaje artístico tiene su propio código expresivo, mediante el cual puede aprehender y comunicar la esencia de una obra extrapolada de otra manifestación, sin necesidad de apelar al mimetismo formal, ni a un descriptivismo simplista. Y de hecho si alguna virtud merece ser particularmente resaltada en el ballet *Electra Garrigó* es la maestría con que se atrapó, mediante el movimiento corporal, el gesto y los desplazamientos espaciales, varios de los aspectos medulares de la versión de Piñera, enfatizando a su vez con mayor libertad otros elementos como podrían ser la síntesis argumental y el simbolismo de algunas escenas.

Gustavo Herrera se enfrenta con esta obra a un difícil reto conceptual. El artista trata de identificarse con el alquimista de palabras, diálogos y situaciones dramáticas que era Virgilio Piñera; y elabora una puesta con la intuición de un dramaturgo, pero sin renunciar a un lenguaje eminentemente coreográfico. La danza impera con su sentido emocional.

Electra Garrigó se inscribe dentro del neoclasicismo acuñado como estilo por el desarrollo histórico de la danza en el siglo XX, y a su vez es enriquecida por el coreógrafo mediante la unificación de la herencia técnica del clasicismo con la estética teatral contemporánea, del simbolismo con un desarrollo narrativo lineal. En su vocabulario coreográfico, Herrera transita desde pases pri-



Fotos Marquetti

PREMIO

marios del ballet académico hasta la sensualidad de posiciones eróticas extradanzarias, pero no siempre logra fundirlas en el desempeño plástico de los intérpretes. Sólo sería suficiente recordar la primera variación de *Electra*, al comienzo del ballet, donde por momentos tenemos la sensación de asistir a un salón de clases. Podría argumentarse en defensa de este recurso que estamos ante un coreógrafo que ha hecho del academicismo y del tecnicismo un estilo personal; pero en verdad esta sobreincidencia de pasos puros y con frecuencia reiterados conspira contra la libertad expresiva de sus coreografías.

Si en *Electra Garrigó* la exacerbación del vocabulario técnico resulta a veces estupendamente justificada como en el torbellino de *piqués* que *Electra* ejecuta en la escena de su locura, otras veces —las más— es gratuita y la academia queda, como ya apuntamos, demasiado a la vista; para decirlo con términos lingüísticos, pesan más las palabras que el discurso.

Pese a todo, *Electra Garrigó* muestra, no obstante, a un Herrera más maduro, coreográfica e intelectualmente, de lo cual dan testimonio escenas muy significativas como el nacimiento de Orestes emergiendo de la misma frutabomba que más tarde devorará a Clitemnestra en otro de los momentos de mayor fuerza dentro del espectáculo; la presentación del conflicto en el primer encuentro de la familia Garrigó; la sensualidad del *pas de deux* de Clitemnestra y Egisto —si bien urgido de un proceso de edición—; y, desde luego, de manera sobresaliente, la utilización del coro que juzga y envuelve todas las situaciones en una sucesión de cuadros coreo-escenográficos con ese algo salvaje y tribal que realzan las máscaras oníricas, los trajes rústicos y la inquietante serenidad de sus instrumentos musicales.

Uno de los desafíos claves que hubo de enfrentar el equipo de realización del ballet *Electra Garrigó* fue seguramente el de la plasmación de la cubanía expresada por Virgilio Piñera en la obra teatral. Como escenario de los hechos, el dramaturgo sugie-



re una casa colonial, mientras que en el vestuario mantiene las referencias clásicas, pero mezcladas con elementos cubanos como las guayaberas. Al mismo tiempo recrea el enfrentamiento entre el matriarcado y el machismo; alude a aspectos de la cultura afrocubana mediante la introducción de sirvientes negros; utiliza el simbolismo de una pelea de gallos en el momento en que Agamenón es estrangulado; hace que Clitemnestra muera envenenada por una tajada de frutabomba con todas las connotaciones eróticas que ello supone; y usa un lenguaje lleno de cubanía, en el que el humor está siempre presente, sobre todo en el coro cantando *La guantanamera* para comentar la acción.

El ballet penetra en gran parte de esta cubanía y la plasma de-

sechando unos aspectos y magnificando otros. En los diseños escenográficos abordados conceptualmente por Ricardo Reymena, por ejemplo, ésto crea un espacio abierto enmarcado por largas telas con apariencia de yute y presidido por una gigantesca frutabomba coronada, que es tanto un símbolo del dominio matriarcal como del poder de la casa de los Garrigó en La Habana. Todo ésto le da al ámbito de la acción el sentido de un retablo de arte popular. Tanto la iluminación de Alfredo Rodríguez como los materiales y los colores empleados por Reymena en la escenografía y el vestuario, pretenden dar una imagen sórdida para una historia tal; pero a su vez el uso del yute y el henequén en los trajes del coro —en realidad un sector marginal del pueblo cubano prerre-

volucionario— y del lienzo en los atuendos de las rivales Clitemnestra y Electra, vestidas con una simbiosis de túnicas griegas y batas cubanas, son una clara alusión plástica de raigal cubanía.

En el ballet no aparecen ni los sirvientes negros en su tono de farsa, ni el simbolismo de la pelea de gallos, lo cual no va en detrimento de la versión danzada. No obstante pensamos que particularmente la escena de los gallos brindaba una posibilidad coreográfica muy tentadora que hubiera enriquecido plásticamente el ballet y le hubiera acercado más al espíritu de Piñera.

El lenguaje de gestos de la danza y los conceptos explícitos de esta puesta permitieron resaltar el matricado *versus* machismo como uno de los motivos de cubanía en Virgilio. Pero lo que si no logró Herrera, y es de lamentar, fue imbuir a su obra la atmósfera irónica y humorística de su antecedente literario. «Soy ese que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco», había dicho el dramaturgo, y también: «A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas».

Ese sentido trágico y cómico a la vez que Virgilio Piñera pretendía como definición del carácter eminentemente humorístico del cubano, se echa mucho de menos en el ballet, donde prima, aún cuando esto sea en excelentes interpretaciones, una atmósfera de tragedia ajena al autor del texto. Tal vez en este sentido el punto más débil de la versión danzaria estuvo en los resultados obtenidos por el coreógrafo en el desarrollo interpretativo de los bailarines, quienes no entendieron el carácter de farsa de la *Electra* que estaban representando.

A partir de sus propias cualidades, figuras muy experimentadas del Ballet Nacional de Cuba imprimieron rasgos distintivos de su personalidad a los roles que encarnaron, pero sin salirse en general del esquema trágico. Sin

su sensibilidad para la danza contemporánea, quien más cerca estuvo de la naturaleza polisémica y ambigua de estos caracteres, con una Clitemnestra digna de elogio por su desbordada sensualidad. Ofelia González se caracterizó por un autoconvencimiento emotivo tan fuerte que la hizo tomarse demasiado en serio a su Electra. Jorge Vega basó su interpretación de Orestes en su propia plasticidad. José Medina fue un Agamenón más bien desdibujado e incapaz de regodearse en su sentido del ridículo, no tanto por responsabilidad suya como debido a los escasos matices psicológicos con que Herrera lo concibió. Egisto, el más cubano a nivel coreográfico de los personajes del ballet, encontró en Rodolfo Castellanos a un adecuado bailarín, aún cuando no alcanzara a ofrecer todas las sutilezas de su conducta oportunista e inescrupulosa. El Pedagogo, confiado al joven Vladimir Alvarez, si bien fue una exhibición de destreza técnica, no logró asumir con suficiente profundidad filosófica su función. El cuerpo de baile, por último, al enfrentar una concepción del coro planteada en principio desde una perspectiva muy diferente a la de Virgilio, consiguió un encomiable resultado, que llegó a su climax cuando al final, y a diferencia de la versión teatral en la cual Electra queda impune, asume en su condición de pueblo el acto de justicia popular que supone devorar a la protagonista, reducto de una cadena de relaciones malsanas y crímenes monstruosos.

Aunque este coro-pueblo sustituye coreográficamente los comentarios cantados con la música de *La guantanamera* que propone Virgilio, la famosa melodía es utilizada no obstante por el compositor Juan Marcos Blanco a modo de una obertura que se diluye de inmediato en la serenidad misma que ideara para la obra. El primer mérito de la música, elaborada mediante síntesis electrónica más el uso en vivo del *chequeré* y la *quijada*, es el apoyo que brinda al desarrollo dramático y a la creación de un ambiente contemporáneo y cubano a la vez. El arribo a esta solución significó un complejo proceso de creación artística en-

caminado a extraer de los sintetizadores una música en la que los bailarines pudieran encontrar los tiempos necesarios para ejecutar una coreografía donde abundaban, como ya apuntamos, los rigores de la academia. Cada personaje tiene un tema musical propio, que acompaña su aparición en escena y esclarece sus características, como por ejemplo mediante el trote que subyace en el tema atribuido al Pedagogo-Centauro con células rítmicas del son, las cuales establecen, junto al uso de *La guantanamera* al principio, una relación de contraste, como ironizando en el estilo de Virgilio, con las sonoridades trágicas. Algunas objeciones podría tener esta música, como que tal vez debió ser más melódica y abusar menos del *leit-motiv*: pero de lo que no cabe duda es de que la labor de Juan Marcos Blanco es uno de los principales sostenes de esta empresa creativa.

Con *Electra Garrigó*, el Ballet Nacional de Cuba ha ganado un nuevo título, dentro de la vertiente dramática de la *escuela cubana de ballet*, que sustenta la originalidad de su repertorio contemporáneo, sin folklorismos, ni localismos; pero con un sello decididamente nacional y latinoamericano. Para ello tiene en su favor el haber conseguido una fuerte unidad y armonía pese a la complejidad y los contrastes que entran en juego en su estructura, según fue reconocido al concederle los primeros premios en coreografía, música para ballet y diseño de luces, en el recién celebrado Concurso de Coreografía de la UNEAC.

La danza ha tenido el mérito de devolvernos el simbolismo, el sentido filosófico y la cubanía de una pieza fundamental de la historia de nuestro teatro; y tan bien ha sabido hacerlo, que hoy podemos afirmar, sin temor a exagerar, que la *Electra Garrigó* coreografiada por Gustavo Herrera constituye la mejor representación que ha tenido esta obra durante los últimos años en la escena cubana ●

ORIHUELA: LA AFIRMACION DEL INDIVIDUO

María Antonieta Collazo

El Hombre, cautivo de las exigencias de su tiempo, tiene ante sí la irrevocable decisión: aceptar el reto de la acción social o dejarse llevar por los vaivenes del mundo. Los que actúan en pos de la modernidad sueltan asideros y enfrentan la dolorosa y eterna iniciación; los otros, en molición mediocre aceptan las conveniencias y migajas de un desusado orden.

Someter lo petrificado del orden, en lucha contra los demás o contra el mismo yo, es defender la integridad del individuo. Porque él sostiene las dos partes de su totalidad: la individual y la social. La quiebra de la correspondencia, la fisura entre la voluntad y la presión de la responsabilidad social propone el caos. Pero el desorden puede ser salvador si la razón hallada es la correcta.

Siete días en la vida de un hombre, de Roberto Orihuela continúa la línea del arte contemporáneo socialista que afirma en la defensa de la individualidad una razón social atendible.

Así, el ingeniero Fernando es el personaje que lleva al clímax la alternativa entre la necesidad interna de su yo: el amor de la pareja, que ultrajado a los ojos ajenos por el adulterio de Elena sigue siendo una verdad para ellos y choca con la oposición de lo exterior social, que le niega la posibilidad de continuidad de sus aspiraciones profesionales, la aceptación de los amigos, el respeto que le deben sus compañeros y la posibilidad de integrar el Partido.

La realidad se desmitifica para revelar su compleja naturaleza. En un lugar de nuestro contexto la ejemplaridad de Fernando es echada a un lado, se le niega el otrora sentido para la vida. Ha violado las reglas establecidas por un grupo porque en la plenitud brindada por ellos se excluye un lugar para el amor de Elena, y si ella no es el todo, su falta comporta un inevitable vacío.

Roberto Orihuela, dramaturgo que jerarquiza siempre el plano social en su estética, propone el dilema de la dualidad en la interrelación hombre-sociedad. Tal ambivalencia llega al límite de su tensión y se quiebra a favor del rol social gracias a un discurso expresivo contemporáneo, que apela a la causalidad social para mostrarnos la verdad histórica.

En *Siete días en la vida...* la óptica del hombre en la relación con los demás desplaza la razón social de la generalidad al individuo. Si bien en la mayoría de sus obras anteriores el dramaturgo tomó como ángulo de visión contemporánea el gran juicio público sobre el individuo —a excepción de *Accidente*—, en la obra que analizamos se subvierten las razones en favor de la individualidad.

La emboscada, escrita en 1978, propone una compleja situación de disyuntivas para Lorenzo, el joven miliciano. Titubear ante su responsabilidad histórica en plena Limpia del Escambray, relegar su misión de capturar al hermano bandido a compañeros menos conocedores de la zona por preservar un juramento familiar, provoca el sacrificio de vidas inocentes. Igualmente es la conciencia social, el tribunal que juzgará en debate público, incluido el espectador participante en la asamblea de ejemplaridad, a Ramona, protagonista de la obra homónima, luego de subvertir con su defensa el papel de culpable por el de víctima de una moral pasada.

En *Los novios* el punto de vista crítico ya va hacia el comportamiento moral, que se relativiza al discutir desde estos tiempos las relaciones amorosas de los jóvenes, pero es en *Accidente* donde la pesquisa igualmente crítica de las causas del daño al hombre, ya propone la consciente culpabilidad de unos dirigentes de la producción, que amparados por un poder de decisión que comprobaremos como innecesario dan

paso al error. Ahora es el individuo el que acusa.

Porque no hay razones que justifiquen la infelicidad de Fernando en *Siete días en la vida...*, sólo los atavismos morales y el egoísmo personal de aquellos que en apariencia responden por la estructura social creada. El poder de decisión de un director de una fábrica no justifica el sacrificio de un ingeniero ejemplar en una sociedad que reivindicaba al hombre. La obra denuncia tal arbitrariedad, el público puede reconocer personajes, situaciones y hechos, puede tomar partido.

El arte comprometido con la sociedad sin perder su libertad creadora tiene que concordar con la realidad, reconocerse en una imagen de significados sociales contradictorios como fundamento del coloquio entre la vida y la creación artística. La participación dinámica y social del público en su obra distingue a este autor y al Teatro Escambray, grupo al que vincula su creación. Tal sentido de la provocación promueve el nivel sociológico de la crítica, para lo que utiliza diversos recursos teatrales, que van desde la ilusión y emotividad tradicional hasta la distancia épica por medio de canciones que interrumpen la acción dramática, niveles diferentes de teatralidad, narración-representación, superposición de imágenes de significados adversos, todo por lograr la reflexión histórica en el espectador.

La pérdida de la reciprocidad necesaria entre la vida íntima y el exterior social del personaje es el conflicto central de esta obra, el motivo de la crisis y la caída. Orihuela muestra al espectador el proceso de agudización de las contradicciones de un universo en apariencia estable para Fernando. Su ingenuidad, que le hace sentir seguro del sentido esencial de su vida, se contrapone a la lucidez del público que alerta y crítico acude al juicio de todos en la historia.

El autor utiliza para ello la distanciamiento de la realidad, que fragmentada en dos planos significativos contrapuestos revela las causas del declive existencial del ingeniero. Un plano o línea estructural narra y da paso a la representación teatral a través de personajes simbólicos, representativos de los dos polos del conflicto individual de Fernando: El Gato, personaje que evidencia el significado del desamor, el abandono del hogar y el peligro, y Hogar, metáfora trivial de la defensa de la estabilidad privada

del hombre. A través de la retrospectiva descubrimos las razones de la actual ruptura del matrimonio. Con sentido mítico de la mujer como centro doméstico, en esta línea significativa del hogar domina la función protagónica de Elena, quien decide la ruptura.

Simultáneamente el otro plano estructural corresponde al individuo social que es Fernando. Representado por el universo de la fábrica, en oposición a la vida privada del propio personaje, dada la excesiva superposición de los motivos sociales sobre la intimidad; tiene como elementos dramáticos el prometedor proyecto hecho por Fernando, el director de la fábrica, el sindicato, Pancho como representante de la amistad, los obreros como referencia, la aspiración de ingreso al Partido y el chisme sobre el engaño de la esposa. Este último elemento tiene a su cargo desencadenar el vuelco dramático, donde Fernando en la transposición de la acción protagónica es el que debe decidir entre su felicidad conyugal o su proyección en los logros sociales.

Empujado a su pesar al fracaso se enfrenta a la inseguridad de la pérdida del sentido integral de su vida. Defiende su individualidad, pero la totalidad del hombre no se puede conservar si se quiebra el objetivo social. Algo se ha roto sin remedio, porque el ingeniero no tiene fuerzas para oponerse a la equivocada norma impuesta por algunos.

El fracaso se insinúa como sentido final de la obra, la acción da paso a sugerir la catástrofe. Hogar desteje la bufanda, única pieza simbólicamente terminada por Elena; turbado sentimentalmente Fernando toma de manos del Gato la escopeta cargada. La tensión no se alivia con el fin, la dicotomía entre voluntad y acción no termina. Fernando, redentor de su individualidad, celebra con su actitud un orden justo para el hombre; sólo que cual cita bíblica se sacrifica sin tratar de violentar el viejo orden. La acción final está en la presumible alerta del público sobre las fuerzas regresivas que agazapadas nos acechan.

La debilidad imputable a Fernando no está en la admisible flojera psicológica que propone el final sino en su poca fuerza como carácter dramático. Su función de oposición durante el discurso dramático no alcanza el

tablas

Libreto No. 20



SIETE DIAS
EN LA VIDA DE UN HOMBRE

de Roberto Orihuela



o Foto S. Silvera.

ROBERTO ORIHUELA ALDAMA (Cienfuegos, 26 de julio de 1950) Licenciado en Artes Escénicas, especialidad Dramaturgia, en el Instituto Superior de Arte. Entre sus principales obras se encuentran *Días de primavera*, *Ramona* (Premio mención UNEAC, 1975), *A las armas, valientes* (Premio La Edad de Oro, 1977), *La emboscada* (Premio UNEAC, 1979), *Los novios*, *Nosotros los campesinos* y *Accidente* (Premio 13 de marzo de 1986), todas estrenadas por el Teatro Escambray, colectivo al que está vinculado desde 1972. Obtuvo mención en el concurso UNEAC con el testimonio *Historia del frente infantil del Grupo Teatro Escambray*. Tiene en preparación un testimonio novelado. Es miembro del Consejo Nacional de la UNEAC.

PERSONAJES

ELENA. Mujer de 30 años de edad.

FERNANDO. Marido de Elena, 35 años.

HUMBERTO. Padre de Elena, 55 años.

NICA. Madre de Elena, 50 años.

PANCHO. Amigo de Fernando.

JUAN CARLOS. Compañero de trabajo de Elena.

HOGAR. Mujer de edad indeterminada.

RATA

GATO

DIRECTOR DE LA FABRICA

SECRETARIO DEL SINDICATO

UN BORRACHO

MUCHACHA 1

MUCHACHA 2

SOBRE EL ESPACIO ESCENICO

Al centro y corriendo desde el proscenio hasta el medio escenario un espacio circular de color rojo púrpura de unos cuatro metros de diámetro. Este espacio está rodeado por un área en forma de herradura de color blanco. Denominamos zona central al espacio en rojo.

ESCENA 1

En el espacio central, la sala de la casa de Fernando: un amplio sofá y una mesa de centro. Hacía el fondo y sobre el área en blanco una cama matrimonial. En la sala todo aparece revuelto; un búcaro en el suelo y la mesa volcada. Sobre la cama, Elena; acostada con ropas. La luz es tenue. En un extremo de la sala y de pie aparece Hogar.

RATA. (Desde uno de los rincones.) ¡Mujer, tú no descansas!

HOGAR. ¿Quién está ahí?

RATA. Yo.

HOGAR. ¡Ah, eres tú... ¿Qué es de tu vida?

RATA. Por ahí, por los rincones.

HOGAR. Sales poco.

RATA. ¡Imaginate!... con el vecino que me has dado.

(Pausa)

HOGAR. ¡Oye, has vuelto a escarbar bajo las paredes!

RATA. Toda la vida lo he hecho.

HOGAR. Si te dejaran destruirías todo en unos meses.

RATA. No soy la única que socaba las paredes.

HOGAR. ¿Estás al tanto?

RATA. Se veía venir... (Pausa) ¿Y ahora?

HOGAR. No sé, estoy extraviada, no entiendo.

RATA. Pero tú sabías, mucho que hemos hablado; tú también eres responsable.

HOGAR. ¡Deja, no me consueles! ¿Sabes lo que esto significa para mí?

RATA. ¡Uh...! Lo sé.

HOGAR. Me aterra pensarlo. De veras no me explico...

RATA. Pero aún...

HOGAR. ¿Aún qué? ¿No lo viste... no lo oíste? Todo se acabó.

RATA. (Después de una pausa) ¿Puedo hacer algo por ti?

HOGAR. ¿Conoces alguna forma de detener esto?

RATA. Para detenerlo ya es tarde... para enmendarlo tal vez estemos a tiempo.

HOGAR. No sé cómo hacer. Todo ha ido muy lejos.

RATA. Soy vieja... he visto destrozos peores que con buena maña se han enderezado... y funcionan. Pero habría que buscar la verdad... la de todos, y salvar lo salvable.

HOGAR. Te confieso... no tengo ánimo.

RATA. ¡Te ahogas en un vaso de agua! Esa historia tiene que estar repartida en montones de objetos que guardas en los rincones. Últimamente en esta casa ha faltado un poco de aire limpio... y un poco de luz. No estaría mal airear un poco esos trozos de historias...

HOGAR. Sería mi última oportunidad.

RATA. Sería...

HOGAR. Me pregunto, ¿valdrá la pena?

RATA. Tanto como la vida misma... (Pausa) ¡Pero vamos, animate, que así no vamos a resolver nada!

HOGAR. ¿Qué propones?

RATA. Coge tú por ese rumbo y busca a ver qué encuentras, yo iré por este; vamos a averiguar qué ha pasado.

(La Rata se pierde entre la penumbra reinante mientras que Hogar termina por organizar la sala. Recoge un par de zapatos de Fernando y un portafolio, coloca todo sobre el sofá y va por la escoba. Hasta ella llega corriendo La Rata, que arrastra una cartera de mujer.)

RATA. ¡Rápido, Hogar, escóndeme! (No ha terminado de hablar cuando sobre ella salta el Gato) ¡Ay, ayúdame!

HOGAR. ¡Déjala tranquila! (Interpone el palo de escoba entre el Gato y la Rata.)

GATO. ¡No te entrometas! Ya no eres nada en esta casa.

HOGAR. ¡Te digo que la dejes!

GATO. ¡Ocupate de tus asuntos, anda!

HOGAR. Eso, hago. (Lo mira.)

GATO. Si intervienes te muerdo.

HOGAR. ¡Y te parto la escoba en el lomo! ¡Suéltala! (Hace un ademán de descargar el golpe. El Gato salta asustado.)

GATO. ¡Miau...! Si solamente estoy bromeando. No quiero hacerle daño a nadie. ¡Ji, ji, ji! (El Gato mira con rencor a Hogar mientras camina alrededor de ellos. Va a echarse en un rincón.)

HOGAR. Vamos a lo nuestro.

RATA. Tendrás que emplearte a fondo para despertar la memoria de todos estos cachivaches.

4 HOGAR. Lo intentaré... ¿Por dónde empezamos?

RATA. No hace más que unas horas que Fernando entró por esa puerta.

(Hogar sonríe, levanta un brazo y a su conjuro la luz comienza como a espesarse hasta dejar la escena momentáneamente oscura. Se oyen unos golpes en la puerta. Lentamente se ilumina el área central. Elena, que está barriendo, detiene su acción.)

ESCENA 2

ELENA. ¡Sí...!

FERNANDO. (Desde detrás de la puerta) Soy yo, que perdí la llave. (Elena se sobresalta al escuchar la voz del marido. Deja la escoba e inconscientemente se arregla el vestido. Vuelven a escucharse los golpes en la puerta.)

FERNANDO. Elena, ¿qué pasa?

ELENA. ¡Voy!

(Elena va y abre la puerta. Fernando carga con una maleta grande y un portafolio, bajo el brazo un inmenso camión de juguete. Elena le besa y abraza. El deja caer al suelo portafolio y juguete para responder al saludo de la mujer.)

ELENA. ¡Alabao, mi'jo...! ¿Y no pudiste pasar un telegrama? Mira como estoy.

FERNANDO. Así estás más al natural. ¿Te pintaste el pelo?

ELENA. Sí, pero del mismo color... y me recorté las punticas.

FERNANDO. Estaban largas esas punticas ¿eh?

ELENA. ¡Pero entra, no te vas a quedar en la puerta! (Ella le ayuda con el camoncito y el portafolio.)

FERNANDO. (Ya dentro de la casa) ¿Y el niño?

ELENA. ¿No recibiste mi carta? Te decía que se iba con la escuela para la playa...

FERNANDO. No, debimos cruzarnos. ¿Y los viejos?

ELENA. Los tuyos bien, tu mamá vino el fin de semana. Papi es el que está medio malo.

FERNANDO. ¿Qué tiene?

ELENA. Nada... que se está poniendo viejo y no quiere entenderlo.

FERNANDO. ¿Me das otro beso? (Se besan. Fernando la estrecha con fuerza y sus manos puestas sobre los fondillos de la mujer insinúan sus intenciones.)

ELENA. Eso va a tener que esperar... No creo que demore ni cinco minutos que mami entre por esa puerta. (Se separan.)

FERNANDO. ¿Y cómo supo que yo venía?

ELENA. No sabe nada, viene a buscar un mandado (Pausa) ¿Quieres café?

FERNANDO. ¿Está caliente?

(Ella asiente y va a la cocina. Fernando aprovecha para buscar en su portafolio un paquetico envuelto en papel de regalo. Elena regresa con el café.)

FERNANDO. ¡Dando y dando! (Toma la taza y le entrega el paquetico.) ¿Pensaste que me había olvidado? (Elena abre el regalo. Es un pomo de perfume.)

ELENA. ¡Gracias!

(Vuelven a escucharse los toques en la puerta.)

ESCENA 3

RATA. (Que interrumpe la acción) ¡Bueno, hasta aquí escobita, hasta aquí, que yo pago por no verle la cara a esa vieja!

(La escena queda congelada mientras que la iluminación baja de intensidad.)

GATO. (Rie desde su rincón) ¡Ji, ji, ji! Nunca antes vi semejante desperdicio. ¿Y se puede saber a qué juegan?

HOGAR. ¿Por qué no? A la vida.

GATO. Ji, ji, ji. (Camina alrededor de la sala.)

HOGAR. ¿Qué es lo que te da risa?

GATO. La vieja... la dejaron fuera de la vida... ji, ji, ji...

HOGAR. (A la Rata) Debiste dejar que la historia continuara.

RATA. Esa vieja no me gusta, me cae mal, es muy chismosa.

GATO. ¡Si se pudiera dejar fuera de la vida todo lo que nos cae mal! (Mira con picardía a Hogar.)

HOGAR. (Ignorándolo) Creó que vas a tener que soportarla. (Al conjuro de Hogar la luz vuelve a iluminar toda la escena. Toques en la puerta.)

ESCENA 4

ELENA. ¿No te decía yo? ¡Va! (Camina hasta la puerta y abre. Nica entra a la casa.)

ÑICA. ¡Dame pronto tu tarjeta que dicen que van vender sábanas blancas...! ¿Te enteraste de lo de Eloísa y el marido...? (Repara en la presencia del yerno) ¡Eh!... pero ¿cuándo regresó?

FERNANDO. Recién... (La saluda con un beso en la mejilla.)

ÑICA. ¿Y qué tal te fue por Guantánamo?

FERNANDO. Yo no estaba en Guantánamo, estaba en Moa.

ÑICA. Es lo mismo, es lejos igual.

FERNANDO. Me fue bien... con mucho trabajo. (Sonríe. Pausita incómoda. La vieja mira a Elena y a Fernando pero no habla.)

ELENA. ¿Quieres un poco de café, vieja?

ÑICA. Si lo tienes colado sí, que estoy apurada.

(Elena va a ir por el café y Fernando se le adelanta.)

FERNANDO. Deja, yo voy. (Sale.)

ÑICA. (Cuando Fernando se ha alejado) ¿Qué tú vas a hacer?

ELENA. No sé.

ÑICA. Tienes que hablar con él.

ELENA. Sí, pero ¿cómo?

ÑICA. ¡Ah, yo no sé! (Pausa.) Debes tener tacto.

ELENA. ¡Ay, dios santo! Me da miedo quedarme sola con él.

ÑICA. Bueno, bueno, cálmate.

ELENA. ¿Por qué no te quedas a almorzar?

ÑICA. No, ese asunto es de ustedes.

(Fernando regresa con el café.)

FERNANDO. Siéntese Nica (Le da el café.)

ÑICA. ¡Qué va mi'jo!... vine sólo a buscar la tarjeta, es que tengo la cola marcada y no quiero perder el número. (Después que se toma el café) Bueno me voy, dame la tarjeta.

ELENA. Después que compres, pasa por aquí.

ÑICA. Deja ver... tú sabes lo majadero que se pone tu padre cuando llega y yo no estoy en la casa.

ELENA. Esas son manías de viejo. Entonces, ¿los esperamos a comer? (Madre e hija se miran.)

ÑICA. Otro día, que ustedes querrán estar solos.

FERNANDO. No se preocupe, vienen, comen y se van temprano.

ELENA. ¡Fernando...!

FERNANDO. Es una broma... dígame a Humberto que le traje una botella de Paticruzao y usted verá como lo convence.

ELENA. ¡Ay sí mami, vengan!

ÑICA. Deja ver... yo te llamo (Se va.)

ESCENA 5

RATA. ¡Solavaya! No la soporto, no la soporto. *(Burlándose)* ¿Cómo están? ¡Me alegro! ¿Se enteraron? ¿Te enteraste?... ¡No!

HOGAR. Deja a la vieja y sigamos con lo nuestro: ¿Recuerdas esa comida?

RATA. La recuerdo: pollo asado, arroz blanco, plátanos fritos y la dichosa vieja que cargó con todas las sobras para su querido perro. ¡No la partiera un rayo!

HOGAR. Y aparte de esa tragedia ¿no recuerdas nada más sustancioso?

RATA. ¿Y te parece poco sustancioso pasarse la noche royendo esos muros?

HOGAR. Hablo de la otra historia.

RATA. No recuerdo lo que hablaron. Desde el rincón solo tenía ojos y oídos para lo que hacia la vieja. De todas formas si algo importante se dijo fue al final de la comida, cuando las mujeres se fueron a la cocina y los dos hombres quedaron en la sala.

HOGAR. Y claro, tú solamente oíste lo que se habló en la cocina.

RATA. Y tú lo que se dijo en la sala.

HOGAR. ¡Uh...!

RATA. Juntemos las historias... y sabremos.

ESCENA 6

(Luz sobre la zona en blanco. Elena prepara la cafetera. Conversa con su madre.)

ELENA. ¿Papi sabe algo?

ÑICA. ¡Ay mi'ja, no anuncies salación! Es capaz de no sé qué cosa. Con ese sí no hay arreglo.

ELENA. ¿Y por qué estaba tan raro?

ÑICA. Imaginaciones tuyas. La única que ha estado rara eres tú... lo llevas escrito en la frente.

ELENA. ¿Qué llevo escrito?

ÑICA. Tú lo sabes bien *(Pausa.)*

ELENA. ¡Ay mami! ¿y qué hago ahora?

ÑICA. Bueno, no hay que ir a la universidad para saber lo que tienes que hacer.

ELENA. ¡Pero es que yo estoy enamorada de mi marido...! Yo... *(No puede cerrar la cafetera)* ¡Esta dichosa cafetera!

ÑICA. Estás nerviosa, déjame a mí. ¿Le pusiste café?

6 ELENA. ¡Claro mami!

ÑICA. No, porque como tú tienes la cabeza...

(Se ilumina el área central donde están Humberto y Fernando. Ambos están bebiendo.)

HUMBERTO. ¡Sólo tres meses de añejamiento y mira como está: es un cristal!

FERNANDO. Está bueno.

HUMBERTO. ¿Bueno? ¡Está excelente! No, y eso que tú no probaste el que hice de chicharos, aquello era coñac. Y cambiando la conversación, por fin ¿cuándo vas a solicitar el ingreso?

FERNANDO. No sé... esa es una responsabilidad grande. Yo no sé si estaré preparado.

HUMBERTO. Mira muchacho, y no porque tú seas mi yerno, pero yo tengo en mi brigada gente que no es ni la chancleta tuya...

FERNANDO. ¿En serio usted cree que yo deba pedir el ingreso al Partido?

HUMBERTO. ¿Te interesa o no te interesa?

FERNANDO. ¡Coño, qué pregunta!

(Regresa la acción a la cocina.)

ELENA. No le voy a decir nada...

ÑICA. ¿Y si se entera...?

ELENA. Chica, ¿de parte de quién tu estás? Nada te parece bien.

ÑICA. Es mejor que hables con él.

ELENA. Desde que llegó lo estoy intentando pero no puedo, se me hace un nudo aquí en la garganta.

ÑICA. ¿Ya esto no lo habíamos hablado? Tienes que decirselo, de todas formas se va a enterar.

ELENA. ¡Qué vergüenza, dios mío! Yo creo que primero cojo una sogá...

ÑICA. ¡No hables boberas! Todo tiene arreglo, menos morirse todo tiene arreglo.

ELENA. ¿Tú crees que Fernando entienda?

ÑICA. Yo no creo nada. Tú lo conoces mejor que yo.

(Pausa larga. Regresa la acción a la sala.)

HUMBERTO. ¿Cuándo vas a la fábrica?

FERNANDO. Mañana temprano. Quiero entregar el trabajo.

HUMBERTO. Hace falta... aquello cada día está...

FERNANDO. Usted verá que con esta idea nosotros enderezamos el negocio.

HUMBERTO. Eso es lo que nos interesa.

FERNANDO. Entonces, ¿usted se va a ocupar del asunto de los avales?

HUMBERTO. Despreocúpate... eso yo lo mato.

ESCENA 7

(Se oye una risita. La acción se detiene.)

GATO. ¡Ji, ji, ji!

HOGAR. ¿Por qué interrumpes?

GATO. ¡Vaya manera de recordar! ¿No fue el ingeniero el que le pidió el aval a Humberto?

HOGAR. No, lo recuerdo bien. El viejo quería que Fernando entrara al Partido. El se ofreció para conseguirle los avales.

GATO. Si mal no recuerdo fue Fernando el que le sugirió a Humberto que con su apoyo no tendría problemas para entrar al Partido.

HOGAR. Y si así fue ¿qué?

GATO. Nada, que no es lo mismo.

RATA. Ya empezó a meter cizaña.

GATO. ¡Ji, ji, ji!

RATA. Lo conozco... algo se trae...

GATO. No me traigo nada, pero es que yo también estaba en la sala.

HOGAR. ¿Y no fue eso lo que hablaron?

GATO. Sí... el dibujo está bien, pero no los colores. El ingeniero es mucho ingeniero. ¡Ji, ji, ji!

RATA. ¡Y tú mucho gato, demasiado gato! (A Hogar) ¿Terminamos la historia?

HOGAR. Sea... *(Efectos del conjuro de Hogar.)*

ESCENA 8

(Cuando regresa la luz ya la visita se ha marchado. Fernando y Elena están solos. Ella se seca nerviosa las manos en una toallita de cocina.)

FERNANDO. ¡Por fin solos!

ELENA. ¿Estarás cansado?

FERNANDO. No lo creas *(Pausa)* ¿Ahora sí me vas a dar un beso, eh?

ELENA. Después que hablemos.

FERNANDO. ¿¡Más!?

ELENA. Es que...

FERNANDO. Es que nada. Me lo dices mañana. Hoy se acabaron los problemas. *(Va donde ella)*

y le quita el pañito de las manos. La abraza e intenta besarla pero Elena rehuye la caricia.)
¿Qué es lo que pasa Elena?

ELENA. Nada, me siento mal *(Corre al cuarto conteniendo el llanto.)*

ESCENA 9

HOGAR. No debió irse así.

RATA. Hay muchas cosas en esta historia que no debieron suceder nunca.

GATO. Pero pasaron, ji, ji, ji.

HOGAR. Así es, pasaron.

(El Gato camina por la escena y coge el portafolio. Lo abre y revisa su contenido. Extrae los planos del proyecto. Los muestra.)

GATO. La manzana de la discordia. Se ha hablado mucho del dichoso proyecto, ¿no les interesa? *(Pausa)* Si me lo permiten yo les puedo contar.

(Hogar y Rata se miran)

HOGAR. ¿Te interesa ayudarnos?

GATO. En verdad lo que me interesa ahora es comer... *(Mira a la Rata)* Pero a falta de una mejor propuesta...

HOGAR. Bueno, cuenta.

(El Gato va donde Fernando y Elena y los ubica en el espacio escénico.)

GATO. Fernando y Elena... uno sentado allí y el otro acá... Elena tejía y él estaba leyendo un libro... *(Luego de preparar la escena se retira.)*

ESCENA 10

ELENA. ¿Y ese milagro que no estás en la fábrica?

FERNANDO. Hoy es sábado.

ELENA. ¡Y qué, si hasta los domingos tú los trabajas! Digo, cuando no estás de cacería.

FERNANDO. No tenía nada que hacer hoy en la fábrica. *(Pausa)* Y ahora ¿qué tejes?

ELENA. Unas medias.

FERNANDO. ¿Y los guantes?

ELENA. Los desteji.

FERNANDO. Yo creo que el día que termines algo, ese mismo día el mundo se viene abajo.

ELENA. Tejo para entretenerme... no salgo de esta casa.

(Tocan a la puerta)

ELENA. Sí... Fernando, están tocando.

FERNANDO. Lo oí, abre la puerta.

(Elena deja el tejido y va a la puerta. Llega Humberto con un paquetico entre las manos.)

ELENA. ¿Qué me traes?

HUMBERTO. A ti nada, a tu marido. *(Le da un beso y camina hasta donde Fernando.)* Estuve más de una hora localizándote en la fábrica.

FERNANDO. Me pone nervioso esperar. *(Humberto le entrega el paquetico. Fernando lo abre: son unos cartuchos de escopeta.)* ¿De dónde los sacó?

HUMBERTO. ¡Ni averigües! *(Se sienta)* Estuve en la reunión.

FERNANDO. *(Sin poder disimular su interés)* ¿Usted estaba allí dentro?

HUMBERTO. Sí, me invitaron por el núcleo... y te llevaste el pato al agua.

FERNANDO. ¡Mentiras!

HUMBERTO. ¿De cuándo para acá tú me conoces a mí como mentiroso?

FERNANDO. No me haga caso. ¡Bueno, cuénteme!

HUMBERTO. Nada... sencillo y sin mucho lío. El proyecto que le cuadró a la administración fue el tuyo. Los demás ni se discutieron. Dicen que son demasiado costosos. Si hubieras visto la cara que puso el ingeniero Sánchez; él no admite que nadie se le vaya por encima.

ELENA. ¿Qué proyecto es ése?

HUMBERTO. Una situación que se presentó en la fábrica y la dirección le pidió a los ingenieros que presentaran proyectos para resolverla y el que aprobaron fue el de tu marido.

ELENA. ¿Y en qué momento tú hiciste ese proyecto?

FERNANDO. No es nada serio, sólo unas ideas mal bocetadas.

HUMBERTO. Pues mira, que si eran ideas mal bocetadas ahora tendrás que desarrollarlas a fondo.

FERNANDO. *(Se pone de pie y camina nervioso.)* Pero ¿usted está seguro de que el proyecto que se aprobó fue el mío?

HUMBERTO. El tuyo.

FERNANDO. ¿Qué críticas le hicieron?

HUMBERTO. Al proyecto ninguna. Se planteó que debiste trabajar en equipo.

FERNANDO. Yo tengo cabeza para trabajar solo.

HUMBERTO. Pero cuatro ojos ven más que dos.

FERNANDO. Depende de qué tipo de ojos sean... ¿Y a usted qué le pareció el proyecto?

HUMBERTO. Bueno, muy bueno. Y lo mejor es que no hay que construir mucho. Fundamentalmente la cosa se basa en una mayor exigencia al hombre... eso y algunas ideas nuevas. Me gusta. Yo estoy convencido de que si lo aplicamos resolvemos el problema.

FERNANDO. El problema es que sólo la gente cree en lo que ve... y por ahora mis ideas son sólo teorías. Hace falta llevarlas a la práctica para que la gente vea.

HUMBERTO. Para eso tienes que madurar más la ideas.

FERNANDO. Sí. Ya le dije, eso es sólo un boceto...

HUMBERTO. Pues a la administración le gustó, así es que prepárate, que ahora te llamarán para meterle mano... Y me voy, que mira la hora que es y todavía no he llegado a la casa. *(Se despide de la hija. Sale.)*

(Cuando quedan solos él regresa a su lectura y ella al tejido.)

ELENA. ¿Por qué no me habías dicho nada?

FERNANDO. ¿De qué?

ELENA. Lo del proyecto.

FERNANDO. Se me olvidó.

ELENA. ¿Y te vas a volver a enredar en un proyecto nuevo?

FERNANDO. ¿Tengo que trabajar, no?

ELENA. Pero hazlo como todo el mundo. Por culpa del proyecto de las centrifugas no pude matricular la universidad el curso pasado.

FERNANDO. Este proyecto no tiene nada que ver con tu universidad. ¿Quién sabe ahora cuándo se ejecute? *(Pausa.)*

ELENA. ¿Y qué cosa es?

FERNANDO. ¿Qué cosa es qué?

ELENA. El proyecto.

FERNANDO. ¿Te interesa?

ELENA. Uh...

(Fernando se levanta y busca el proyecto. Se lo da. Ella revisa las páginas. Lo cierra.)

ELENA. No entiendo.

FERNANDO. Es un método para elevar la productividad y la eficiencia en la fábrica. Producir lo mismo, con igual o mejor calidad, pero con menos gente.

ELENA. ¿Y los trabajadores que sobren?

FERNANDO. Se reubicarían...

ELENA. ¿Y qué le falta al proyecto?

FERNANDO. Terminar algunos estudios y algún que otro diseño.

ELENA. ¿Que los vas a hacer tú!

FERNANDO. Es mía la idea ¿no?

ELENA. ¿Y esos estudios dónde serían?

FERNANDO. En otros lugares.

ELENA. ¿Como cuáles?

FERNANDO. ¿Qué sé yo, lugares!

(El gato da varias palmadas para detener la acción.)

ESCENA 11

GATO. ...y punto, punto, punto. ¡Ji, ji, ji...! ¿Qué Fernando! (Camina alrededor de la escena.) No me canso de repetirlo, ¡este mundo moderno...! A la vuelta de unos pocos años y todo esto será obsoleto. ¿No leen ustedes los periódicos? Ya hasta han inventado los niños probetas, así liberamos a la mujer de esa pesada carga de la reproducción. Entonces, cada cual en lo suyo... en su espacio... será un mundo racionalizado. Hogar, donde tú tendrás que cambiar de oficio o irte... ¡Ji, ji, ji!

HOGAR. ¡No seas imbécil! ¿Crees de veras en semejante locura? Eres un necio.

GATO. Ji, ji... ¿Por qué no creen en lo que están viendo?

RATA. Porque yo veo otra cosa, yo veo que se ha faltado al rito, que la modorra, la rutina, el desamor han entrado a esta casa y que tienen voz y cuatro patas...

GATO. ¡Ji, ji, ji!

ESCENA 12

(Luz sobre el área blanca. El director de la fábrica y Fernando.)

DIRECTOR. ¡Interesante idea, Fernando, interesante idea! (Se incorpora y le estrecha la mano.) Y te voy a ser sincero, no todo el mundo estuvo de acuerdo, hay gente que le cogió miedo, pero sin dudas que es una solución inteligente.

FERNANDO. Yo les agradezco la confianza... y les aseguro que si la ponemos en práctica, solucionamos el problema.

DIRECTOR. Es lo que yo pienso... pero para eso hay que trabajar duro, todavía faltan cosas por definir... echar a andar esto no va a ser cosa

fácil, vamos a tener gente reacia, y nuestro mejor argumento va a ser la evidencia de que la cosa funciona. Pero para eso vas a tener que trabajar... hacen falta los diseños del horno y el de la planta purificadora.

FERNANDO. Eso está adelantado... no me preocupa tanto.

DIRECTOR. ¿Has pensado en cómo ejecutar la segunda parte del proyecto?

FERNANDO. No sé... pudiera plantearse como una resolución administrativa.

DIRECTOR. ¡No, no! ... Eso echaría a perder todo. Si lo importante en tu proyecto es que se basa prácticamente en cuestiones subjetivas y de organización. Para esto tenemos que contar con la gente, sin el apoyo de los obreros estamos fritos. Nuestro mejor aliado va a ser el sindicato. Si logramos entusiasmar a la gente, ganamos la pelea. ¿Dime, qué te hace falta?

FERNANDO. Tiempo... y posiblemente tendría que viajar a Moa.

DIRECTOR. ¿A Moa?

FERNANDO. El principio técnico lo tomé del horno de secado del mineral y de las plantas de purificación de los residuos del níquel.

DIRECTOR. No hay problemas, arrancas para Moa. Lo que sí necesito es tener ese proyecto a más tardar en enero.

FERNANDO. ¡Tres meses!

DIRECTOR. Ese proyecto necesita probarse, enero y febrero son los meses ideales. No podemos arriesgar el plan...

FERNANDO. Pero para eso tendría que empezar ya.

DIRECTOR. Sí, de eso estamos hablando. (Pausa). ¿Pasa algo?

FERNANDO. Es que...

DIRECTOR. ¿Tienes problemas?

FERNANDO. El diseño del tándem está atrasado.

DIRECTOR. Pásale ese proyecto a Sánchez. (Pausa). ¿Otro problema?

FERNANDO. Sí... la mujer que...

DIRECTOR. ¡Bah... no me digas que no te da permiso!

FERNANDO. ¡No, no es eso...! Es que yo le había prometido que... No importa, será la próxima, esto es más importante.

DIRECTOR. Entonces... ¡Quedamos que dentro de tres meses aquí!

FERNANDO. Sí, dentro de tres meses. 9
(Se despiden. Se hace oscuridad.)

ESCENA 13

GATO. Y entonces, Fernando llegó a la casa, se sentó a esperar a que llegara Elena. (*Fernando se sienta*). ¿Continúo?

RATA. Sí... termina.

(*Se abre la puerta y entra Elena.*)

ELENA. ¿No has encendido el fogón?

FERNANDO. No, acabé de llegar.

ELENA. Hay que ir a buscar el niño a casa de mami.

FERNANDO. Sí, ya voy.

ELENA. ¿Me conseguiste el libro?

FERNANDO. ¿El libro? ... no, todavía.

ELENA. ¡Ah, viejo, tú no te ocupas de mis cosas; la semana que viene comienza las clases y todavía no tengo el libro.

FERNANDO. Es que... Siéntate, anda.

ELENA. ¿Qué pasa? (*Pausa*). ¿Qué pasa Fernando?

FERNANDO. Nada, que me dijeron que le pasara el proyecto de los tándem al ingeniero Sánchez.

ELENA. ¡Total, si a ti eso no te interesa!

FERNANDO. Sí, pero es que...

ELENA. ¿Qué sucede?

FERNANDO. Hoy me citaron a la dirección. Están muy interesados en el proyecto. (*Elena se sienta.*)

ELENA. ¿Y?...

FERNANDO. Nada, que se decidió que comenzara a trabajar ya en él. ¡Tú sabes lo que se va a ahorrar la fábrica con eso! (*Pausa.*)

ELENA. ¿Y qué más?

FERNANDO. (*Hace un gesto de qué más tú quieres. Sobre su gesto se escucha el golpear de una puerta contra su marco.*) ¿Qué fue eso?

ELENA. ¿Tú arreglaste el pestillo de la ventana del baño?

(*Pausa. Se miran.*)

FERNANDO. Sólo tengo tres meses para presentar el proyecto ya terminado.

ELENA. ¿Y no te alcanzan?

FERNANDO. Trabajando duro, sí... pero tendría que viajar.

ELENA. ¿A dónde?

FERNANDO. Moa.

ELENA. ¿Por qué tiempo?

FERNANDO. ¡Figúrate! ... no podría precisarlo.

ELENA. ¿Por qué tiempo, Fernando?

FERNANDO. Dos meses, dos meses y medio; depende.

ELENA. ¿Y mi universidad? (*Fernando hace un gesto de no saber.*)

FERNANDO. Ese es el lío... ¿Tú mamá no pudiera cuidar al niño?

ELENA. ¿Y cuándo tenga el turno de por la noche?

FERNANDO. ¡Coño, pero es que aquí nadie ayuda!

ELENA. ¡Tú eres el padre!

FERNANDO. ¡Y ella es la abuela!

ELENA. Ese no fue nuestro acuerdo, Fernando.

FERNANDO. Sí, yo sé... pero ¿qué puedo hacer?

ELENA. Hace cuatro años que estoy intentando estudiar y nunca puedo.

FERNANDO. Después que yo salga de este enredo...

ELENA. No... yo no sé cómo, pero no voy a volver a dejar la universidad.

FERNANDO. Cuando se tienen hijos hay que sacrificarse.

ELENA. ¿Y eres tú el que habla de sacrificios?

FERNANDO. ¡Ese proyecto es importante para la economía, Elena! ¡Tú eres revolucionaria, coño!

ELENA. ¿Y para ti no es importante, ingeniero?

FERNANDO. ¡Me cago en...! Mira que tú te encierras. Tus clases en la universidad son cuatro noches a la semana.

ELENA. Este curso, el año que viene ya puedo entrar en el dirigido. Sería sacrificar cuatro noches a la semana durante ocho meses, ¿es mucho?

FERNANDO. ¡Está bien... está bien! Ese no es el problema. El asunto es...

ELENA. ¡Siempre hay un problema, y ya; Fernando!

FERNANDO. Es que ésto no se puede echar para atrás.

ELENA. Lo mío tampoco.

FERNANDO. ¡Pero entiéndeme, Elena, entiéndeme!

ELENA. Si me he pasado la vida entendiéndote.

Cuando salí embarazada y te negaste a que me hiciera el legrado perdí la carrera. Acordamos entonces que tú terminarías primero y que después me ayudabas. ¿Para cuándo va a ser esa ayuda? ¿Para cuando cumpla los cien años?

(Se vuelve a escuchar el sonido de la ventana rota.)

FERNANDO. ¡Dichosa ventana! *(Pausa larga.)* ¡Cálmate, anda! Tú tienes razón, es verdad, siempre hay algo que se atraviesa. Pero ponte en mi lugar, Elena. Ese proyecto es importante, son miles de pesos que se le va a ahorrar a la economía de este país. *(Pausa.)* ¡Está bien, al carajo el proyecto! *(Pausa.)*

ELENA. ¿Para cuándo es el viaje?

FERNANDO. ¿Y tu universidad?

ELENA. Será la próxima vez.

(Fernando le mira a los ojos. Ella baja la cabeza. Apagón.)

ESCENA 14

(Semi oscuridad sobre el área central. El Gato descansa sobre el solá. En la pieza entra la Rata que carga sobre sus hombros con un saco. Deja lo que carga en el suelo y se repone del esfuerzo: se le ve agotada. El Gato sale a su encuentro.)

GATO. ¿Y qué?

RATA. Ahí...

GATO. ¿Para la calle?

RATA. ¡Uh...!

GATO. ¿Qué traes en el saco?

RATA. Es mi asunto. ¡Déjame pasar! *(Vuelve a cargar con el saco. El Gato permanece ante ella.)*

GATO. ¡Crees que soy tonto! Eres tú quien le ha metido todas esas ideas absurdas a Hogar en su cabeza. Ya aquí no hay nada más que hacer. Ya todo se acabó.

RATA. Eso es lo que siempre has querido... a ella la engañaste, pero no a mí. He vivido mucho y conozco... Sé lo que eres debajo de esa piel de gato.

GATO. ¿Sabes de qué?... ¿Qué eres tú para saber? Una rata vieja y estúpida.

RATA. Bajo esa piel de gato eres el mismísimo desamor y la soledad. Ya he respirado la frialdad de tu obra en otras partes.

GATO. ¡No hables más tonterías y dame ese saco!

RATA. No es para tí.

GATO. Deja las cosas como están y déjense de querer arreglar el mundo.

RATA. No intervengas tú y nos abstendremos nosotros...

GATO. Deja ese saco y lárgate.

RATA. Tendrás que quitármelo.

GATO. ¿Sí...? ¡Ya verás!

(La Rata corre desesperadamente por la sala, pero al fin el Gato logra hacerla caer bajo sus garras. Cuando parece inminente el fatal desenlace se escucha la risa burlona de Hogar que ha permanecido oculta entre la penumbra. El Gato se vuelve hacia ella con las fauces abiertas y amenazantes. Cuando va a hablar cae en la cuenta de que no puede cerrar la boca.)

GATO. ¡Ah... ah! ... *(Señala su boca.)*

HOGAR. Te lo advertí, que la dejaras tranquila. *(La Rata aprovecha para ponerse a mejor recaudo.)*

GATO. ¡... a oca... o uedo errarla!

HOGAR. Lo sé. Cuando a la Rata se le pase el susto a tí se te cierra la boca.

RATA. ¡Pues tendrá para rato!

HOGAR. Bueno, al asunto... ¿Averiguaste algo?

RATA. He andado mucho... pero traigo la historia. *(Muestra el saco.)* ¿Escuchaste toda la discusión?

HOGAR. Parte... ¿Por qué hace ésto?

RATA. Es su oficio... ¿Qué harás con él?

HOGAR. Ahora lo importante es ver que se puede salvar. ¡Después ya veremos! ¡Vamos, abre ese saco!

(La Rata abre el saco. De su interior se escapa un remolino de luces que va a ir a adueñarse del área en blanco. Elena teje sentada en una comadrita. Se aburre y comienza a leer una revista. También la deja... en un extremo del área vemos a Fernando que trabaja sobre su diseño. Al extremo opuesto, sentado ante una máquina de escribir está Juan Carlos. Ha dejado un cartucho a la vista.)

JUAN CARLOS. ¿Por qué tan seria?

ELENA. No tengo por qué estar risueña.

JUAN CARLOS. ¿Terminaste de copiar el informe?

ELENA. Sí, es ése que está ahí... *(Juan Carlos lo revisa.)* ¿Y ese cartucho? *(Elena se ha parado y camina hasta donde Juan Carlos.)*

JUAN CARLOS. Una cosa que te traía.

ELENA. ¿Qué cosa es?

JUAN CARLOS. ¡Abrelo!

ELENA. ¿No será una rana?

JUAN CARLOS. No, ábrelo.

ELENA. *(Toma el cartucho y lo abre con miedo.)* Si es una rana no vas a poder entrar más a la oficina... *(Del interior del cartucho saca una flor.)* ¿Y ésto?

JUAN CARLOS. Una flor en un cartucho.

ELENA. *(Vuelve a dejar la flor en el cartucho y devuelve éste a Juan Carlos.)* ¡Gracias, pero yo tengo quien me regale flores! *(Se queda mirando.)*

FERNANDO. Elena, ¿tú has visto mi carpeta roja?

ELENA. *(Regresa al sofá.)* ¿Y para qué tú quieres la carpeta a esta hora?

FERNANDO. Voy para la fábrica, esta noche tengo reunión.

ELENA. ¿Reunión? ¿Tú no te acuerdas qué día es hoy?

FERNANDO. Miércoles.

ELENA. ¿Miércoles qué?

FERNANDO. Cuatro, ¿no?

ELENA. Cuatro de junio. ¿No te dice nada?

FERNANDO. Sí, que mañana es cinco. *(Pausa.)*

ELENA. La carpeta está encima del escaparate. *(Fernando camina hacia el cuarto.)* Fernando, de todas maneras, ¡felicidades! *(Fernando se detiene y golpea su frente con el puño.)*

FERNANDO. ¡Ave María, qué cabeza! Perdona, ¿Y hoy estamos a cuatro?

ELENA. A cuatro.

FERNANDO. ¡Perdona! *(Viene donde ella. La abraza y besa.)* ¡Mira!, ¿por qué no hacemos algo?: Nos hacemos la idea de que hoy es tres de junio y mañana lo celebramos por todo lo alto.

ELENA. Deja, mejor creer que hoy es cinco y que ayer lo celebramos.

FERNANDO. Es que tengo a la gente citada para esta noche...

ELENA. No importa... lo que interesa es que estamos juntos.

FERNANDO. ¡Coño, qué cabeza la mía! *(Apagón.)*

(Luz sobre Juan Carlos.)

JUAN CARLOS. ¿No te van bien las cosas?

ELENA. *(Camina hasta el sofá y se sienta.)* ¿Por qué me lo preguntas?

12 JUAN CARLOS. Nada... eso se ve.

ELENA. No es nada serio, boberías... Fernando trabaja mucho y le queda muy poco tiempo para dedicarlo a la casa.

JUAN CARLOS. Tu marido es gente con muchas responsabilidades...

ELENA. No con tantas... La mayor parte es él quien se las busca.

JUAN CARLOS. ¡Oye, te mordió el perro...!

ELENA. ¿Qué perro?

JUAN CARLOS. El de la oficina, pusiste el papel carbón al revés...

ELENA. *(Va hasta donde él.)* ¡Ay, mi madre, si yo creo que metí la pata... Y ésto tengo entregarlo mañana.

JUAN CARLOS. ¡Estás arrebatada...! Déjalo así, de todas maneras yo tengo que venir esta noche. Yo te lo hago.

ELENA. ¡Gracias!... *(Sonrien.)*

(Fernando aparece desde el fondo. Trae una maleta que deja ante la puerta.)

FERNANDO. ¡Elena!

ELENA. *(Se desplaza hasta el área central.)* ¿Ya te vas?

FERNANDO. Quiero aprovechar y adelantar un poco en la terminal, son muchas las ponencias.

ELENA. *(Se le acerca. Le arregla el cuello de la camisa.)* Viejo, ¿es tan importante el fórum?

FERNANDO. ¡Imagínate!

ELENA. ¿Qué le digo al niño? Quedaste con él en llevarnos este fin de semana al campo...

FERNANDO. No sé, embarájale; ¿Por qué no lo llevas al cine?

ELENA. ¿No pudieras quedarte?

FERNANDO. Sabes que no... *(Elena sonríe con amargura.)* ¿Qué te pasa?

ELENA. Nada, boberías... esta casa que se me cae encima cuando tú no estás aquí. *(Pausa.)* Antes nos íbamos todos los fines de semana para alguna parte... tú nos atendías más...

FERNANDO. ¡Antes, antes...! Es que la vida se complica ¡Tengo tantas ideas metidas en la cabeza y el tiempo es tan estrecho. *(La besa. Recoge la maleta y sale.)* Me voy, que se me hace tarde...

ELENA. *(De pie en el mismo lugar. Habla consigo.)* Siempre llegabas a la casa con una flor en la manos y yo me daba cuenta que tus ojos necesitaban llenarse con los deseos de mi cuerpo... después, un día, regresaste sin la flor y con la mirada perdida no sé en que proyecto. ¿Qué nos pasa, Fernando?

(Pausa larga. Como respuesta el teclear de la máquina. Elena regresa a la comadrita y al tejido.)

JUAN CARLOS. Cinco años hace ya del divorcio... fue duro... Sobre todo para la niña. Ya ella estaba grandecita y no entendió el asunto... las hembras son muy apegadas con los padres. *(Pausa.)* Todo se fue apagando... dejamos de entendernos, después empezamos a discutir... poco a poco aquello se convirtió en un infierno. Un día no hubo marcha atrás, todo se nos había destruido entre las manos y no quedó más remedio que divorciarnos. Sin amor no se puede vivir juntos... *(Escribe en la máquina.)* Ahora nos llevamos mejor... Ella se volvió a casar, no sé cómo le irá... Yo para volverme a casar lo tengo que pensar bien... no quisiera volver a pasar por todo aquello... *(Máquina.)*

FERNANDO. *(Voz en off.)* Elena, ¿y mi gorra verde de olivo?

ELENA. *(Sin dejar de tejer.)* Yo la vi en el baño. *(Pausa y aparece Fernando con mochila y escopeta.)*

ELENA. ¿Te vas este fin de semana a cazar?

FERNANDO. Sí, voy a coger un diez...

(Máquina de escribir.)

JUAN CARLOS. No me gusta salir mucho... en la casa me entretengo haciendo mil boberías, me entretiene mucho la televisión... y etapas en que me da por escribir. *(Máquina.)*

ELENA. *(Deja el tejido y camina hasta donde Fernando se ha detenido con mochila y escopeta.)* ¿Y a ese cazador, no le basta con la paloma que tiene encerrada en la casa?

FERNANDO. Ya está cazada...

ELENA. Pero viva... hay que entenderla... hace ya más de una semana...

FERNANDO. Estás un poco sata...

ELENA. Eres mi marido. *(Se encarama encima de sus zapatos y comienza a zafarle la camisa.)*

FERNANDO. El niño...

ELENA. Duerme... *(Termina con la camisa y zafa el cinto. Comienza a quitarle la camisa y esta se enreda con la escopeta. Elena coge el arma y la lanza hacia el sofá donde está el Gato. Es éste quien toma el arma en sus manos y para interrumpir la escena la dispara al aire y la deja luego sobre el sofá. Asustada, Elena se vuelve a donde el disparo.)*

FERNANDO. Mira lo que hiciste... prepárate a dar explicaciones a los vecinos. *(Máquina de escribir.)*

(Una luz sobre el espacio en que ha quedado el saco. El Gato baja del sofá y va hasta donde el

saco. Recoge la soguita y lo vuelve a amarrar. Luego lo va a golpear con la culata de la escopeta.)

GATO. ¡Ji... ji... ji...

(Un gran relámpago ilumina la escena y se escucha el sonido del trueno. El Gato se separa asustado del saco. El sonido del viento y nuevos relámpagos le intimidan y llevan hasta encima del sofá. Sobre éste risa de Hogar. Lentamente luz sobre ella que está sentada en la comadrita.)

HOGAR. Fui yo quien te encontró un día aterido y hambriento; te di cobija y hospitalidad... desoí consejos y te alimenté día a día. Ahora te exijo que abandones mi casa.

GATO. *(Lastimero.)* ¡Miau!... pero, ¿qué hice?

HOGAR. Bien lo sabes.

GATO. Nada, nada... es esa vieja Rata que te ha predispuerto... aquí estoy siempre, si acaso subo al tejado. *(Pausa.)* A nadie hago mal... ¿A dónde voy a ir? Bien sabes que no tengo donde. Te he ayudado en ésto de las historias...

HOGAR. Nada... nada... y te he visto golpear el saco.

GATO. No es contigo... estoy ofendido con ella...

HOGAR. ¿Con quién?

GATO. Con la Rata... habla de mí. Hasta te ha confundido, y resulta que soy yo el culpable de todo lo que ocurre en esta casa. Si hay culpas las tenemos todos; ellos y nosotros... ¿Por qué he de pagar yo solo? *(Hogar le mira por un rato. El Gato se ve muy humilde.)*

HOGAR. Bueno... No te quedes ahí y ayúdame. *(Van al saco y lo abren.)* ¡Mira eso!

GATO. Perdona... yo... estaba ofendido y celoso...

HOGAR. Veamos qué hay aquí que pueda servirnos. *(Vuelca el saco en el suelo.)*

ESCENA 15

(Se escucha el timbre de un teléfono. Juan Carlos que está sentado a la máquina atiende la llamada.)

JUAN CARLOS. ¡Elena, es para ti!

ELENA. *(Va hasta el teléfono.)* Si... soy yo... ¿Cuándo? Si, yo voy para allá enseguida. *(Cuelga.)*

JUAN CARLOS. ¿Qué pasó?

ELENA. De la escuela del niño... que tiene fiebre y vómitos...

JUAN CARLOS. ¡Vamos que yo te llevo! *(Se ponen de pie. Oscuridad sobre ellos.)*

(Luz sobre otra área. En ella un banquito de madera de los usados en los salones de espera. En un extremo está sentada Nica. Llega Juan Carlos y se sienta en el otro extremo.)

JUAN CARLOS. ¿Usted es la mamá de Elena?

ÑICA. Sí...

JUAN CARLOS. ¿Cómo siguió el niño?

ÑICA. Le van a hacer la punción.

JUAN CARLOS. ¿Pudieron localizar al padre?

ÑICA. Mi marido está en eso... es que él es ingeniero y lo traen siempre de un lado para otro... ¿Usted es...?

JUAN CARLOS. Juan Carlos, trabajo con su hija.

(Pausa. Lentamente se hace oscuro. Luz sobre la oficina. Elena al teléfono.)

ELENA. ¡Fernando!... sí, fue sólo un susto... dice el médico que una ingesta muy severa. ¿No vas a venir...? Sí, claro... bueno... sí, yo te entiendo. *(Cuelga. Se sienta a la máquina.)*

(Entra Juan Carlos)

JUAN CARLOS. ¿No fuiste a almorzar?

ELENA. No tengo hambre.

(Pausa.)

JUAN CARLOS. Esta tarde a las cinco se le va hacer la despedida a Mauricio... ¿Tú vas, verdad?

ELENA. No voy a poder porque...

JUAN CARLOS. No te dejes machacar por los problemas. ¿Por qué renuncias a la vida? ¡Vamos, estás un rato, desenchuchas y luego regresas para tu casa... te va a hacer bien. *(Pausa.)*

(Una luz cenital enmarca un espacio. Elena camina y se detiene en él. Trae un vaso en las manos. Bebe sorbitos. Juan Carlos se le junta.)

JUAN CARLOS. ¡Lo tuyo es crónico!... ¿Por qué huyes de la gente? *(Un gesto de no saber de Elena.)* ¿Quiéres otro trago?

(Elena dice que no con otro gesto. Se escucha el sonido de la comadrita meciéndose.)

ELENA. ¡Fernando! ... ¿Estás ahí, Fernando? *(Camina hasta el área central. Quien se sienta en la comadrita es Hogar. Elena se desinfla, se sienta en el sofá. Juan Carlos le habla desde la zona de luz.)*

JUAN CARLOS. ¿Por qué no te embullas y me acompañas al cine?

ELENA. ¿Y el niño?

14 JUAN CARLOS. Lo traes, es un dibujo animado...

(Elena se levanta y camina hasta la oficina. Sobre la mesita ha quedado el cartucho con la flor. Ella abre el cartucho y saca la flor. Sonríe. Apagón.)

ESCENA 16

(Entre Hogar y el Gato han volcado todo el contenido del saco en el suelo.)

HOGAR. ¿Eso es todo?

GATO. Todo.

HOGAR. Falta mucho.

GATO. Lo demás habrá que intuirlo.

(Aparece la Rata por el fondo.)

RATA. ¿Han continuado sin mí?... *(Llega y se encuentra con el destrozo.)* ¿Pero qué ha pasado?

HOGAR. Un accidente. *(Mira al Gato que baja la cabeza.)*

RATA. ¿Accidente? ... *(La Rata registra entre los pedazos de historias.)*

HOGAR. Fragmentos...

RATA. Falta la flor... había una flor... *(Busca y no encuentra. Con el Gato.)* ¡Está bajo tu pie!

GATO. ¿Cómo?

RATA. La flor la ocultas bajo tu pie...

GATO. *(Levanta la pata y recoge la flor del suelo.)* ¡No pensarán que...! *(Le entrega la flor a Hogar. Lentamente apagón.)*

ESCENA 17

(Luz sobre la cama camera. Encima de ella acostados y tapados con una sábana están Juan Carlos y Elena. De repente ella se quita la sábana de encima. Mira asombrada el lugar y se sienta en el borde de la cama. Se frota la sien. Es evidente que le duele la cabeza. Luego de organizar sus pensamientos se vuelve asustada hacia Juan Carlos, le quita la sábana de encima y con ella se cubre. Juan Carlos despierta con una sonrisa en los labios. Se sienta en la cama. Elena se ha puesto de pie. No habla, sólo lo mira.)

JUAN CARLOS. ¿Qué sucede?

(Elena rompe a llorar. Juan Carlos se levanta con intención de ir donde ella pues no comprende qué le ocurre cuando se le acerca. Elena le empuja y cae sentado en la cama.)

ELENA. ¡No me toques, coño!

JUAN CARLOS. ¡Elena! ..., ¿qué sucede?

ELENA. ¡Nada, que es horrible, horrible! *(Se limpia el rostro con la sábana.)* ¡Vete!

JUAN CARLOS. ¿Que me vaya? ... Pero... no entiendo que ocurre.

ELENA. ¡Que estoy loca, coño, loca!

JUAN CARLOS. Está bien, cálmate... *(Se levanta y pone el pantalón.)* Habíamos acordado...

ELENA. No digas nada... nada... *(Se tapa los oídos para no oír.)*

JUAN CARLOS. ¡Tengo que decir, coño! ... No entiendo. *(Ella le mira con mirada asustada.)* Perdona. Yo... yo estoy enamorado de tí Elena... te quiero... yo... te lo he dicho, esto es en serio... Yo creo que debíamos hablar.

ELENA. ¡No, no, no! *(Llora histérica.)* Vete, por favor, vete!

JUAN CARLOS. ¡Está bien, está bien... cálmate! Después hablamos. *(Termina de vestirse.)*

ELENA. ¡Animal, animal... soy un animal! *(Apagón.)*

(Luz en el área central. Silencio. Hogar sentada. EL Gato sobre el sofá. La Rata de pie.)

RATA. La soledad es muy mala consejera... *(Hogar le mira, pero no habla.)*

GATO. *(Incorporándose.)* ¡Erase una vez... ji, ji... una rata que vivía en una casa grande, muy grande... muy grande... un día barriendo se encontró un centavo y se dijo: me compraré, me compraré...

RATA. Una caja de talcos...

GATO. Se bañó, se vistió, se empolvó la cara y se sentó a la ventana. *(Hogar ha comenzado a seguirle con interés. El Gato corre la mesita hasta donde está la Rata y le improvisa el mencionado ventanal. La Rata desconcertada mira a Hogar que ríe y que le pide haga la contra figura al Gato.)*

GATO. Pasaron muchos animales y le propusieron matrimonio, pero a todos dijo que no... entonces, el ratoncito Pérez que era un pícaro de siete suelas, esperó a que la rata se sintiera muy sola, muy sola... y se apareció en su casa. *(Improvisando.)* ¡Buenas!

RATA. Buenas.

GATO. Me han dicho que estás muy sola... *(La Rata suspira.)* Bueno, el asunto es que yo también me siento solo... muy solo, muy solo... y ando buscando con quien casarme.

RATA. ¿Y qué haces de noche?

GATO. ¡Uh, dormir y...!

RATA. *(Entusiasmada.)* ¡Pues sí, seré tu novia y me casaré, seré tu novia y me casaré...

(El Gato le ofrece el brazo y confiada la Rata lo acepta. Hogar ríe. Gato y Rata caminan hasta la

parte de atrás de la cama. Las ropas de ambos vuelan por los aires. Risas. Tras la cama se escucha de pronto un gran alboroto. Hogar deja de reír por un momento y se incorpora. Ya regresa el Gato que se lame la boca y mira con picardía.)

HOGAR. ¿Qué has hecho?

GATO. Darle curso a mis instintos, soy gato.

HOGAR. ¡Bestia... eres una bestia... fuera de aquí!

GATO. No... me quedo. Ya esto nos pertenece de parte y parte...

HOGAR. He sido una tonta...

GATO. Y lo serás siempre... El hombre no es un vegetal para tener raíces... la casa, la casa... la casa no es nada, es sólo el lugar del apareamiento y basta, aquí todo enmohece... Voy a dinamitar toda esta porquería en sus propias bases... ¡Alas es lo que necesita el hombre y no raíces! ¡Ji, ji, ji...!

HOGAR. ¡Estás loco!

GATO. ¡Voy a terminar mi obra!

HOGAR. Y yo a rehacer la mía. *(Se miran en silencio y lentamente la luz les deja a oscuras.)*

ESCENA 18

(Oficina del director de la fábrica. Con él se reúne el Secretario del Sindicato. En el otro extremo Pancho y Fernando.)

DIRECTOR. Bueno, ¿Y qué hacemos?

SECRETARIO DEL SINDICATO. ¿Y se habló con el compañero?

DIRECTOR. No sabemos como hacerlo.

SECRETARIO DEL SINDICATO. ¡Imaginate tú... qué lío... lo mío es el sindicato, ni siquiera tengo amistad personal con el compañero! El Partido no pudiera...

DIRECTOR. No es militante.

(La iluminación pasa al otro extremo.)

FERNANDO. ¿Qué es lo que pasa?

PANCHO. Un par de asunticos ahí... ¿Terminaste en Moa?

FERNANDO. Esta mañana entregué el proyecto.

PANCHO. ¿Cómo te fue por allá?

FERNANDO. ¡Imaginate!

PANCHO. El sábado tenemos cacería... ¿Vienes con nosotros?

FERNANDO. ¿A dónde vamos?

PANCHO. Plan arroz. Aquello está minado de ya- 15 guazas.

FERNANDO. ¡Pues cuenta conmigo! ¿Quiénes van?

PANCHO. Los de siempre...

FERNANDO. ¿Y el otro asuntico?

PANCHO. ¡Eh...! (Se rasca la cabeza.)

(Regresa iluminación a la oficina del director.)

DIRECTOR. ¿Viste el proyecto?

SECRETARIO DEL SINDICATO. ¡Bárbaro, de verdad que le filtró!

DIRECTOR. ¿Tú crees que en las circunstancias actuales la gente le siga?

SECRETARIO DEL SINDICATO. Ni un paso. Si no define su situación, ni un paso.

DIRECTOR. Pues ese es el asunto. ¿Qué hacemos?

(Regresa acción a donde Pancho y Fernando.)

PANCHO. Fíjate, mi hermano... yo sé que nadie tiene derecho a meterse en los asuntos de nadie, que cada cual hace de su barriga un tambor si le da la gana... pero que uno está en los talleres y oye las cosas, y cuando se trata de un socio, pues uno se molesta. Hay gente que no te quiere, que ese proyecto tuyo no se lo tragan... les caes mal, vaya usted a saber por qué... envidia... y que son gente que no son hombres, se valen de cualquier cosa para perjudicarle a usted... porque a los hombres se les dice las cosas de frente, así como estamos hablando nosotros. (Pausa.)

FERNANDO. Está bueno de rodeos y habla claro. ¿Qué pasa?

PANCHO. Nada, que en el tiempo en que tú estuviste trabajando en Moa, la mujer te tocó.

(Pausa. Cambio de iluminación.)

SECRETARIO DEL SINDICATO. ¿Por qué no se habla con él? Díganle lo que pasó.

DIRECTOR. Es que nunca se sabe cómo puede reaccionar un hombre ante esto, y cualquiera se desgracia.

SECRETARIO DEL SINDICATO. Pero hay que hablarle. Hace falta echar a andar esto.

DIRECTOR. ¿Y quién le pone el cascabel?

SECRETARIO DEL SINDICATO. Me parece que Pancho es el hombre, son socios. Se le podría bajar esa tareita.

DIRECTOR. Yo no quisiera que alrededor de esto se armara ningún chanchullo.

SECRETARIO DEL SINDICATO. Ya todo el mundo está hablando...

(Luz sobre Pancho y Fernando.)

FERNANDO. ¿Tú estás seguro de eso?

PANCHO. Sí. (Pausa larga.)

FERNANDO. ¿Quién es el tipo?

PANCHO. Ese no es el camino, el tipo es hombre.

FERNANDO. ¿Quién es el tipo?

PANCHO. Hasta aquí llego yo... lo otro es asunto tuyo.

(Se va la luz.)

ESCENA 19

(Fernando ha caminado hasta donde la cama. El y Elena se enfrentan con la cama de por medio. Frente a ellos sentada en la comadrita está Hogar.)

FERNANDO. ¿Tú querías decirme algo, verdad?

ELENA. Yo...

FERNANDO. ¿Qué sucede, Elena?

ELENA. ¡Nada... nada sucede!... Tú no vez que soñamos. Tú no ves que hemos tenido una horrible pesadilla... no sucede nada... nada. Ahora abro los ojos y todo está limpio... el día es azul, es sábado y no se trabaja. Seguimos los dos juntos en la cama... el niño viene y se acurruca entre tu cuerpo y el mío... y pasa el tiempo.

FERNANDO. ¿Qué hay de ese asunto de...?

ELENA. ¡Nada... no hay asunto! ¡Te quiero, Fernando... te quiero a ti y a ti y a ti...! Habla bajito que el niño volvió a dormirse... Ven dame tu mano... estás tibio... y la mañana es azul e interminable.

GATO. ¡Ji, ji, ji...! ¿Por qué fantaseas y mezclas deseos con realidad?

HOGAR. Invento soluciones. Todo esto que ha pasado debe ser un grito de alerta.

GATO. Todos están sordos... Mira, así es como van las cosas.

ESCENA 20

FERNANDO. ¿Quién es él?

ELENA. ¿De qué me estás hablando?

FERNANDO. ¡Tú sabes de qué hablo!

ELENA. Fernando, yo te aseguro que...

FERNANDO. ¡Qué carajo me puedes asegurar tú!

ELENA. (Corre hacia él y lo abraza.) ¡Yo te quiero, Fernando, yo te quiero!

FERNANDO. (No puede contenerse y le da un bofetón.) ¡Mierda quieres tú...!

ELENA. (Desesperada.) ¡Yo te quiero, coño, yo te quiero...! Mátame si tú quieres, pero yo...

FERNANDO. (Se separa de ella con brusquedad.)

¡Suéltame!... (Pausa.) ¿Cuántos han sido?

(Pausa.) ¡Pero, coño, di algo, no te quedes callada! ¿Por qué Elena, por qué?

ELENA. Me equivoqué, Fernando.

FERNANDO. ¡Ah, te equivocaste! Y ahora borrrón y cuenta nueva. Esas cosas no se le hacen a un hombre.

ELENA. Me equivoqué... necesitaba tanto de alguien que me oyera, sentir un ser humano cerca de mí.

FERNANDO. ¿Y yo qué soy?

ELENA. Ultimamente una despedida, un adiós, una ausencia, pero no un hombre. (Pausa.)

FERNANDO. ¡Siéntate! (Tratando de contenerse y ser objetivo.) ¿Te interesa otro hombre?

ELENA. No... me interesas tú. Yo sé que no me puedes entender... nadie me puede entender. Pero yo te necesito, Fernando. Perdóname.

FERNANDO. Hay cosas que un hombre no puede perdonar.

ELENA. ¿Cuántas veces no he sabido yo de tus andanzas con mujeres, cuántas veces no me he tragado mis dudas, mis celos, mis recriminaciones? ¡Perdóname tú una sola vez!

FERNANDO. ¡No...! ¡Yo soy un hombre, coño, un hombre! ¡Qué bonito, coño, Fernando el tarrú!

ELENA. ¡Ya, por favor, no me humilles más!

FERNANDO. ¡Humillar!... ¿Tú sabes lo que se le hace en algunos lugares a la mujer cuando engaña al marido? (Fernando se zafa el cinto. Lo levanta amenazador.) La sacan al medio de la calle, desnuda y la azotan hasta despellejarla.

ELENA. Si después de verme en carne viva eres capaz de perdonar, comienza ya a golpearme. (Fernando levanta el cinto pero no le alcanza el valor y golpea el respaldo del sofá. Sale a la calle.) ¡Fernando!

ESCENA 21

(En el área en blanco dos mesitas pequeñas de bar. Sillas y una vitrola al fondo. Fernando se sienta en una de las mesas; en la otra bebe un cliente. La vitrola deja oír la pegajosa melodía de un viejo bolero. Cuando la canción finaliza Fernando se incorpora, va hasta el equipo y vuelve a ordenar el mismo número. A un extremo el tallerito de Humberto. Este arregla una guitarra sobre su mesa, herramientas de carpintería, una escopeta y el estuche de la guitarra

Fernando camina de la vitrola a donde Humberto.)

FERNANDO. Sigán así que les van a vaciar la casa.

HUMBERTO. ¡Eh, muchacho! ¿La vieja no está por allá adelante?

FERNANDO. No, en la casa no hay nadie.

HUMBERTO. Debe haber ido a la bodega.

FERNANDO. ¿Y esa guitarra?

HUMBERTO. Del vecino, parece que resbaló con una cáscara de Coronilla... (Coge el arma de encima de la mesa y se la pasa a Fernando.) ¡Te quedó como nueva!

FERNANDO. (Después de revisarla) ¡Menos mal que esto tuvo arreglo!

(Ambos hombres se miran.)

HUMBERTO. Sí... pero si quieres conservarla debes cuidarla más.

FERNANDO. Ni yo sé cómo fue eso... cuando llegué a la casa... (Pausa.)

HUMBERTO. ¡Oye, lo del sábado sigue en pie... pasamos a recogerte temprano.

FERNANDO. Sí, sí... cuenten conmigo.

HUMBERTO. Si tú quieres puedes venir a dormir aquí.

FERNANDO. Deje ver... ¿Por qué no me presta algo en qué llevarme esto? (Se refiere a la escopeta.)

HUMBERTO. El estuche se quedó en tu casa.

FERNANDO. ¿Me presta eso? (Señala el estuche de la guitarra.)

HUMBERTO. No es mío... pero llévalo. Vas a parecer un músico.

FERNANDO. Sí, con cara de velorio. (Guarda la escopeta dentro del estuche.) Bueno viejo, nos vemos. (Pausa incómoda.)

HUMBERTO. Nunca pensé, coño, que una hija mía...

FERNANDO. Ya eso pasó, viejo. No tiene sentido hablar de eso.

HUMBERTO. ¡Pero es que nos embarró de mierda hasta el cuello!

FERNANDO. ¿Usted la ha visto?

HUMBERTO. ¡No! Que se haga la cuenta de que no tiene familia... ¿Qué tú piensas hacer?

FERNANDO. ¿Yo?... No sé... Irme de la casa...

HUMBERTO. Esa es tu casa, fue ella la que metió la pata, ahora que invente.

FERNANDO. No quiero que el niño pase trabajo... ¿Para qué quiero yo una casa?

HUMBERTO. Bueno... ¡Ah, toma! *(Saca de su bolsillo un sobre, se lo entrega.)*

FERNANDO. ¿Qué es esto?

HUMBERTO. Los avales... ¡Oye, y macho ahí!

(Fernando guarda el sobre en el bolsillo, sonríe y se marcha con el estuche.)

ESCENA 22

(Fernando regresa al bar. Deja el estuche sobre la mesita. El bolero sube de intensidad en su final. Fernando va a ir a la vitrola pero el borracho se le adelanta. Va hasta la máquina y vuelve a ordenar la misma canción. Luego viene donde Fernando.)

BORRACHO. ¡Está bárbaro el numerito ese! *(Tararea un pedacito.)* ¿Me permite? *(No espera la respuesta y se sienta.)* Mire músico, la vida es una porquería... se lo digo yo... a mí me gustan los artistas porque son gente alegre... la música le alegra a uno el alma. Las que son unas mierdas son las mujeres, no tienen corazón, ni gandinga, ni nada. No valen, músico, no valen. ¿Tú también tienes líos? ¡Claro que tienes líos! ...las penas son las únicas que se tragan solas en lugares como estos. ¡Yo soy un hombre, músico, y eso es lo que esta cabrona no entiende! No entiende... porque, bueno, ¿quién no ha tenido sus más o sus menos con otra mujer, músico? Y le digo: yo soy un hombre serio, no vaya a pensar que... yo respeto mi casa y respeto a mis hijos... pero uno es hombre y está en la calle y... ¡Es que la vida está del carajo también, músico! ¡Coño! ¿Somos seres humanos o no somos seres humanos? Y ahora hay un cabrón que le fue con el cuento a la guajira ¡Coño y me ha armado un jelengue!... que se divorcia... y yo... yo quiero a esa mujer, músico, la llevo en el alma, como dice la canción. Si total, no era nada serio. ¡No valen, músico por mi madre que no valen! Dígame algo músico ¿por qué son así las mujeres? *(El borracho cabecea y se aletarga un poco. Fernando se pone de pie, va hasta la vitrola y tumba el disco. El borracho se despeja un poco.)* ¿Por qué no cantas algo tú, músico? *(Le va a alzar la guitarra pero el estuche se le cae al suelo. La escopeta rueda fuera.)* ¡Coño músico, esto es un cañón! ¿Pa' qué tú quieres esto? *(Intenta recoger el arma pero Fernando se le adelanta y la guarda.)*

FERNANDO. ¡No sea intruso, compadre!

BORRACHO. ¡No, no, si a mí no me importa! *(Pausa)* ¡Coño músico, no se vaya a desgraciar, mire que ninguna mujer vale un quilo.

FERNANDO. ¡Desgraciar de qué, compadre!

BORRACHO. Está bien... está bien, eso es asunto suyo... pero ninguna vale la pena. *(Va a la vitrola y pone una nueva canción, esta vez una ranchera mexicana. Regresa a la mesa, se sienta y se sirve un trago largo.)* ¡Oye, músico... no,

músico no; artillero! No valen la pena, créemelo. *(Levanta el vaso y bebe hasta el fondo. Se reclina medio dormido sobre la mesa.)*

(Luz sobre el Director.)

DIRECTOR. ¿Tú crees que a partir de la próxima semana podamos comenzar la discusión del proyecto con la gente de los talleres? Hace falta meterle mano a eso... Oye, si tienes algún problema lo podemos dejar para la otra semana más arriba. Y si necesitas quedarte unos días en la casa de visita, sin problema... Ya tú sabes ¡macho ahí!

(Fernando va a la vitrola y pone un nuevo disco. Pancho entra al bar con dos amigas. Estas quedan atrás mientras él llega hasta la mesa de Fernando.)

PANCHO. ¡Coño, mi hermano, cuando usted dice a esconderse no hay dios que lo encuentre! Menos mal que se me ocurrió meter las narices en el buchínche este. ¡No, no, pero cambie esa cara que mira la compañía que traigo!

FERNANDO. ¿Quiénes son esas?

PANCHO. Un par de pirujas ahí... pero son gente buena. Tú verás que la pasamos bien.

FERNANDO. No sabía que tuvieras tan buenas relaciones.

PANCHO. ¡Un clavo saca otro clavo, apréndete esa filosofía!

FERNANDO. Bueno, díles que se acerquen, que no muerdo.

PANCHO. *(Se vuelve a las muchachas.)* Dice que él muerde, pero que está vacunado.

(Las muchachas ríen y se acercan. Saludan con desentado.)

FERNANDO. Siéntense.

PANCHO. No, voy a poner música que esto parece un velorio. *(Con su pareja.)* ¡Vamos! *(Dejan solos a Fernando y a la otra muchacha.)*

MUCHACHA 1. *(Se sienta.)* ¿Y usted es músico?

FERNANDO. No, ingeniero.

MUCHACHA 1. ¡Qué interesante!

FERNANDO. ¿Qué es interesante?

MUCHACHA 1. Que usted sea ingeniero.

FERNANDO. Hubiera podido ser médico o abogado.

MUCHACHA 1. Interesante igual.

FERNANDO. ¡Ah! *(Pausa)* ¿Y tú qué haces?

MUCHACHA 1. ¿Yo?... estudiaba.

FERNANDO. ¿Y ya no estudias?

MUCHACHA 1. Me aburri.

FERNANDO. ¿Y qué haces ahora?

MUCHACHA 1. Nada.

FERNANDO. ¡Interesante!

MUCHACHA 1. ¿Verdad? (Pausa) ¿Y por qué no me cantas algo?

FERNANDO. Eso no es una guitarra.

MUCHACHA 1. ¿No? ¿Y qué cosa es?

FERNANDO. Una escopeta.

MUCHACHA 1. ¿Una escopeta?

FERNANDO. Sí, pero guárdame el secreto.

MUCHACHA 1. ¡Bah!

(En su mesa el Borracho se recupera. Levanta con pesadez la cabeza y mira con asombro.)

BORRACHO: ¡Shh! Oye artillero, ¿qué pasó aquí? Me han cambiado el rollo de la película... tú no ibas a... ¡pum, pum! (Hace ademán de disparar.)

MUCHACHA 1. ¿Quién es?

FERNANDO. Un borracho que me saqué en la rifa.

MUCHACHA 1. ¡Ay, vamos a bailar a ver si nos deja tranquilos!

FERNANDO. ¡Oye, que yo no bailo bien!

MUCHACHA 1. No importa, yo te enseño. (Se pone de pie y lo toma de la mano, lo arrastra al centro de la pista. El borracho se pone de pie con su vaso en la mano.)

BORRACHO. ¡Un momento, un momento! Yo quiero hacer un brindis por mi amigo el artillero... ¡Así es como se hace, que vengan, que vengan aquí a pedirnos perdón, para que vean que nosotros sí somos tipos entoletaos.

FERNANDO. (Tratando de quitarse al borracho de arriba.) Déjame tirar un bailaíto ahí y después brindamos ¿eh?

BORRACHO. ¡Usted es mi hermano! Y yo lo voy a imitar, aquí voy a estar esperando por esa cabrona...

FERNANDO. Bueno, siéntate ahí que después brindamos (El Borracho se sienta. Ellos bailan.)

MUCHACHA 1. ¿Tú sabes cuál es la técnica? Mientras más apretado, mejor. (El sonríe y la estrecha) ¿Te gusto?

FERNANDO. No estás mal.

MUCHACHA 1. Entonces, ¿me vas a cantar algo después?

FERNANDO. Está bien, pero aquí no, en otro lugar.

MUCHACHA 1. ¿Dónde?

FERNANDO. No sé, podríamos ir a un...

MUCHACHA 1. ¿Hotel?

FERNANDO. Sí, ¿por qué no? A un hotel.

MUCHACHA 1. Yo estoy sola en mi casa... lo que vivo un poco lejos.

FERNANDO. Cogemos un taxi, vamos.

MUCHACHA 1. ¿Y ellos?

FERNANDO. Ya están grandecitos.

ESCENA 23

(Se toman de la mano y caminan hasta donde está la cama. La luz deja el bar en penumbras. Junto a la cama Fernando y la Muchacha se abrazan. El trata de quitarle la blusa. Ella sonríe.)

MUCHACHA 1. Deja, yo lo hago, que ustedes los hombres son muy toscos... (Se quita la blusa.) Vuelvo enseguida, voy al baño. Ponte cómodo, cariño, debajo de la cama hay un par de chancletas, de seguro te van bien.

FERNANDO. ¿De quién son?

MUCHACHA 1. De mi marido... (Pausa) Pero no te preocupes, está preso. (Sale.)

(Fernando se agacha a buscar las chancletas. Se queda con ellas en las manos y va a sentarse en la pielera de la cama. Una luz cae sobre la comodrita allá en el área en rojo donde está sentada Elena con una vieja caja de zapatos sobre las piernas. De algún lugar sale Hogar que viene a sentarse al lado de Fernando.)

ELENA. (Lee una carta) ¡Tati!, con dos días de retraso me llegó la esperada noticia de que al fin soy papá... no me dices el nombre que le has puesto, así que soy papá pero no conozco el nombre de mi hijo.

FERNANDO. Espero que dentro de dos o tres días termine la maniobra y nos dejen volver a casa.

ELENA. (Ha cambiado de carta) Mi princesa...

FERNANDO. Tú me traes buena suerte, al parecer en la fábrica donde trabaja tu padre necesitan un ingeniero y me ubican allí, ahora sí creo que se cumpla aquello de que juntos hasta la muerte...

ELENA. Te quiere, te quiere...

FERNANDO. ... tu Fernando.

(Elena ha dejado las cartas y se pone de pie de frente a Fernando. El también se pone de pie con las chancletas en las manos.)

FERNANDO. Elena, Elena, Elena...

MUCHACHA 1. *(Sale del baño casi desnuda)*
¿Qué dices?

(Fernando la mira atontado aún con las chancletas en la mano.)

MUCHACHA 1. ¿Te quieres bañar?

FERNANDO. *(Le extiende las manos con las chancletas.)* Me vas a perdonar pero no puedo... de verdad que no puedo.

(La Muchacha coge las chancletas y le mira con asombro.)

ESCENA 24

(Fernando se aleja de la cama y regresa al bar. Todos se han ido. Fernando apura un trago. Luego va hacia la vitrola. Comienza a oírse el bolero. Fernando permanece de pie junto a la vitrola. El equipo comienza a rayar el disco. Un golpe de Fernando sobre la máquina arregla la situación. Regresa a la mesa. Se sirve otro trago, pero esta vez deja escurrir toda la botella sobre el vaso. El ron cae sobre la mesa. La música termina. Apura el contenido del vaso sin apenas respirar. Juguetea con la botella que mece entre dos dedos y la deja caer al suelo. Abrazá el estuche de su guitarra, como se hace con una mujer.)

FERNANDO. *(Solo)* Te quiero... Te quiero... te quiero... *(Prolonga el abrazo y cuando abre los ojos mira el estuche con lástima. Ya es evidente el efecto del alcohol.)* ¡Elena! *(El grito es desgarrado. Después silencio. Se limpia el rostro y respira hondo. Carga por la cintura el estuche y tararea la melodía del viejo bolero.)* ¡Macho ahí! Usted es un hombre... usted es un tipo duro... Yo soy un hombre... yo no puedo... no voy a permitir... no puede ser... un hombre es eso: un hombre. *(Se sienta.)* ¡Yo lo que soy es un comierdial! ¡Macho ahí, hombrecito! *(Ríe)* Yo voy para mi casa. *(Se levanta y va a la vitrola, tumba el disco. Camina entonces hacia donde está Elena; se detiene cerca.)* La guitarra bajo el brazo. *(Pausa larga e incómoda.)*
¿Supiste algo de niño?

ELENA. Viene el domingo. *(Pausa)* ¿Comiste?

FERNANDO. No tengo hambre.

ELENA. Estás tomado...

FERNANDO. Un poco.

ELENA. Te vas a enfermar. *(Pausa)* Ahí tienes rompa limpia.

FERNANDO. ¿No has ido por tu casa?

ELENA. No salgo... *(Pausa incómoda.)*

FERNANDO. Yo...

ELENA. ¿Te caliento agua?

20 FERNANDO. ¿Estaremos aún a tiempo?

ELENA. ¿Y la gente?

FERNANDO. ¿Y nosotros? *(Pausa)* ¿Qué tejes?

ELENA. Destejo.

FERNANDO. ¿Te ayudo?

(Elena levanta sus hombros y él toma el tejido entre sus manos mientras ella va halando el hilo.)

FERNANDO. ¿Crees que le guste?

ELENA. ¿Qué cosa?

FERNANDO. El camión al niño.

ELENA. Seguro.

FERNANDO. El sábado me voy con tu padre y Pancho para Sancti Spiritus.

ELENA. ¿A cazar?

FERNANDO. ¿Por qué no te embullas?

ELENA. ¿Yo?

FERNANDO. Tú.

ELENA. Pero si yo nunca he... tú estás loco...
(Pausita) Yo no sé ni disparar.

FERNANDO. Yo te enseño *(Saca la escopeta de dentro del estuche y se la entrega a ella que no sabe qué hacer.)*

ELENA. ¿Y ahora?

FERNANDO. Buscamos una presa *(Se coloca tras ella y le ayuda a tomar el arma en posición de disparar. Apuntan al Gato y éste asustado levanta las manos. Fernando y Elena rien. Se besan. Siempre la escopeta va a apuntar hacia el Gato que va a tratar de salir del área de peligro. Cuando la pareja se besa el arma deja de apuntar al Gato y éste se aparta.)*

ESCENA 25

GATO. ¡Imbécil! A ver si esa escopeta se dispara.

HOGAR. Si se despara, nada. Habrá sido una acción más del instinto.

Gato. ¡Yo no soy una paloma!

HOGAR. Eres un animal salvaje.

GATO. ¡Ji, ji, ji! Se te ve muy contenta. Ahora paz en la tierra y en el cielo gloria. ¿Y tú crees que se lo van a permitir?

HOGAR. ¿Quién va a permitir qué?

GATO. Ellos *(Señala al público.)*

HOGAR. Nada tienen que ver con esto.

DIRECTOR. Bueno... Nosotros hicimos lo posible. *(No encuentra palabras y termina por irse. Fernando queda solo junto a Hogar. Ambos juegan con las fichas. Tocan a la puerta. Fernando y Hogar se miran. Fernando se levanta y va a abrir. Es Pancho.)*

ESCENA 27

PANCHO. *(Lleva puesto espejuelos oscuros.)* ¿Y qué?

FERNANDO. ¡Ahí!

PANCHO. No te dejas ver.

FERNANDO. No me habrás buscado.

PANCHO. Estuve hasta en casa de tus padres... *(Se quita los espejuelos. Lleva amoratado un ojo.)*

FERNANDO. ¿Y eso?

PANCHO. Tropecé.

FERNANDO. ¿Te sonó la mujer?

PANCHO. Tú sabes que no... una bronca en la fábrica.

FERNANDO. ¿Qué pasó?

PANCHO. Tú amigo el ingeniero Sánchez.

FERNANDO. ¿Amigo?

PANCHO. Estaba hablando porquería.

FERNANDO. Eso no es extraño. ¿De quién hablaba?

PANCHO. De tí.

FERNANDO. ¿Del proyecto?

PANCHO. No, de tí... que tú eras un... que regresaste con tu mujer. Le hice tragar un diente. *(Pausa. Ambos hombres se miran.)*

FERNANDO. Es verdad.

PANCHO. ¡Es verdad qué!

FERNANDO. Eso, que regresé para mi casa.

PANCHO. ¡Ah, no jodas!... Si... No, compadre, no... ¡Coño, Fernando, tú estás jodiendo...! ¿Cómo tú vas a volver con...? ¡Mujeres hay millones!

FERNANDO. Elena hay una sola. Nos equivocamos, pero nos queremos. ¿Hace falta algo más para volver con una mujer?

PANCHO. Sí... un buen par de tarros. *(Se miran.)* Perdona. Si la que falló fue ella, tú no has hecho más que trabajar y trabajar...

FERNANDO. ¿Y sabes por qué se equivocó?

22 PANCHO. ¡Na... eso no es posible!

FERNANDO. Tú y yo nos conocemos hace ya muchos años, casi desde muchachos. ¿Te acuerdas de cuándo yo me casé?

PANCHO. Sí, pero y eso qué tiene que ver.

FERNANDO. ¡Te acuerdas!... ¿Te pedía algo entonces: dinero, consejos?... No, verdad.

PANCHO. ¡Pero es que tú no puedes hacernos esto a nosotros.

FERNANDO. ¿Hacerles qué?

PANCHO. ¡Esta mierda!... Que todo el mundo te señale; que digan que eres un tarrú. *(Pausa.)* Yo sé que estas cosas son duras, que hay que tener güevos para aguantar... está bien, pero por algo se es hombre: la mujer te pegó los tarros, bien, al único que no le pasa eso es al cura. ¡Al carajo la mujer! Ahí está el mundo... el trabajo, los amigos. ¡Vamos, si quieres te quedas en mi casa, o en la casa de visita de la fábrica.

FERNANDO. Esta es mi casa, aquí viven mi mujer y mi hijo. No tengo que ir a otro lugar.

PANCHO. ¿Y vas a renunciar a todo tu futuro por una mujer? *(Silencio de Fernando.)* ¡Coño, Fernando, tú tienes que estar loco! ¡Compadre, lo estás echando todo por la borda; tu prestigio, tu trabajo... la posibilidad de entrar al Partido... todo!

FERNANDO. ¿Por qué no piensas que pueda ser al revés: que son todos ustedes los que me están echando a mí por la borda?

PANCHO. ¡Fernando, carajo, qué poco güevo tienes!

FERNANDO. ¡Tengo, para muchas cosas tengo! *(Se miran serios.)*

PANCHO. Me equivoqué contigo, Fernando. Me equivoqué. *(Pausita)* Yo creo que me merezco el trompón del ingeniero; por comierda. *(Se vuelve a poner los espejuelos. Da la espalda y se marcha. Fernando queda sólo en la puerta.)*

ESCENA 28

(Iluminación sobre el área de la cama. Elena y su mamá sentadas en el borde.)

ÑICA. ¿Y tu marido?

ELENA. No sale de la casa...

ÑICA. Tu papá no quiere ni oír hablar de él.

ELENA. Nunca pensé que papi...

ÑICA. Tu padre para estos asuntos es un arado. Para él las cosas tienen que ser blancas o negras.

ELENA. Ya se arreglarán. El sábado vamos con ellos a cazar.

GATO. ¡Ji, ji, ji! Claro que tienen que ver... ¡Claro que no lo van a permitir! ¿Y sabes por qué? Porque el animal está adentro y siempre enseña la garra... porque el hombre siempre ha organizado todo según sus intereses y ellos han roto las reglas...

HOGAR. Se quieren, Gato, se quieren. Ya esto encontró su camino.

GATO. Ji, ji, ... esto aún no termina, ven...

ESCENA 26

(El Gato recoge unas fichas de dominó. Limpia una de las mesitas del bar y planta el juego.)

GATO. ¿Jugamos?

(Hogar camina hasta la mesita. Se sienta frente al Gato. Este sonríe y señala hacia un extremo por donde se acerca el Director de la fábrica que se sienta en la tercera silla.)

DIRECTOR. Fernando, ¿no vas a jugar?

FERNANDO. Sí (Deja a la mujer y viene hasta la mesa. Se sienta. Cogen fichas.) ¿Quién sale?

DIRECTOR. Tú.

FERNANDO. El uno blanco.

GATO. ¡Uh...!

FERNANDO. ¿Qué pasa?

DIRECTOR. Nada, pero esa es una salida fuera de lo común.

FERNANDO. Es la salida de mi juego.

DIRECTOR. ¡Sea! (El Director mira las fichas.) Fernando... yo no quisiera intervenir en tus asuntos, si me inmiscuyo es por lo que me toca. Creo que debías reconsiderar lo que estás haciendo. (Pone su ficha.)

FERNANDO. No creo que haya nada que reconsiderar.

DIRECTOR. ¿Puedo hablar claro? (Fernando responde con gesto afirmativo.) Mira, tú mejor que nadie conoces la esencia de tu proyecto y lo que significa para nosotros.

FERNANDO. Ya el proyecto está terminado, están los cálculos, los planos... Sólo queda la ejecución.

DIRECTOR. Ese es el asunto. En la fábrica la gente dice: el proyecto del ingeniero Fernando... (Pausa) Tú mejor que nadie sabes las características del proyecto, para dirigirlo hace falta un hombre con prestigio ante la masa...

FERNANDO. ¿Y?

DIRECTOR. Así con tu problema no creo seas el más indicado.

FERNANDO. Lo mío es un asunto personal.

DIRECTOR. Si... pero la gente no lo ve así. Te han perdido la confianza. En la fábrica nos hemos reunido, hemos valorado el asunto. No es que te vayamos a quitar tu proyecto... pero hemos pensado que sería mejor formar un equipo de compañeros que pudiera dirigir el ingeniero Sánchez... tú pudieras servir de asesor... pero que sean ellos los que den la cara.

FERNANDO. Ese proyecto salió de mi cabeza... me pertenece.

DIRECTOR. Nos pertenece a todos, Fernando.

FERNANDO. ¡Doble nueve!

DIRECTOR. Estás botando las gordas...

FERNANDO. Hago mi juego.

HOGAR. Me paso...

DIRECTOR. Un siete. (Pone su ficha.)

GATO. ¡Mmm! Nueve y siete... (Muestra su ficha.) Nueve y siete, Ji, ji... Te has fijado que casi nunca los demás nos dejan hacer nuestro juego... ¡Mato el nueve, ahora, siete y siete...

FERNANDO. No llevo.

HOGAR. Me paso.

GATO. Creo que esto se cerró, señores, ji, ji, ji.

DIRECTOR. ¿Entonces?

FERNANDO. Yo no autorizo la ejecución de ese proyecto.

DIRECTOR. Nosotros vamos a ejecutarlo. (Se miran.)

FERNANDO. No tienen derecho.

DIRECTOR. Legalmente sí lo tenemos... nos hubiera gustado que fueras tú quien lo dirigiría... (Pausa.) Piénsalo, muchacho. Después, tal vez con el tiempo puedas... pero ahora la gente no perdona.

FERNANDO. Ya todo está dicho...

DIRECTOR. ¿Cuándo vas a empezar a trabajar?

FERNANDO. No, me voy de la fábrica...

DIRECTOR. ¡No Fernando!...

FERNANDO. Legalmente tengo derecho. ¿No? (Se miran.)

GATO. ¡Uh, ya es tarde... ¿No piensas dormir? (Se levanta.)

HOGAR. No...

(El Gato se aleja y va a echarse en el sofá. El Director se levanta.)

ÑICA. No creo que tu padre salga con ustedes a ningún lugar. (Pausa.) ¿Dicen que Fernando y Pancho discutieron?

ELENA. No sé nada.

ÑICA. Los hombres tienen sus cosas... parece que no aprueban la actitud de tu marido.

ELENA. ¡Miedo es lo que tienen! Sólo pensar en esta posibilidad les aterra.

ÑICA. Como quiera que sea, ahora tu marido se ha quedado solo.

ELENA. Tiene su trabajo... me tiene a mí.

ÑICA. Renunció.

ELENA. ¿Quién renunció?

ÑICA. El proyecto lo van a ejecutar sin él.

ELENA. Al parecer todos se han puesto de acuerdo para hacerle la vida imposible. Le quedo yo entonces.

ÑICA. Sí, y ojalá seas suficiente.

ESCENA 29

(Luz sobre Fernando que regresa a la sala y se sienta en el sofá. Elena ha quedado sola en el cuarto. Arregla algunas ropas del marido y las mete en la mochila.)

ELENA. Te puse dos pantalones. ¡Mira...! *(Viene a la sala. Trae un par de botas puestas.)* Espero que no me hagan ampollas... Puse una lata de leche condensada y unas galletas. ¿Está bien?

FERNANDO. Sí, está bien.

ELENA. ¿Te pasa algo?

FERNANDO. Nada... ¿Por qué nunca me dijiste que te gustaría ir conmigo de caza?

ELENA. Nunca me preguntaste.

(Fernando sonríe. Se recuesta al sofá. Elena regresa al cuarto. Trae la mochila hasta el sofá. Junto a la mochila también trae un paquetico que oculta del marido. Deja la mochila. Desenvuelve lo que oculta y lo muestra.)

ELENA. Mira... *(Le muestra lo que escondía: Una butanda tejida.)*

FERNANDO. ¿Y eso?

ELENA. ¡Nada, que hoy es posible que se acabe el mundo!... pensé que te gustaría. *(Va junto a él y se la pone en el cuello.)*

FERNANDO. ¡Gracias! *(Elena le anuda la butanda al cuello.)*

ELENA. ¿Tienes problemas, verdad?

FERNANDO. Los de siempre.

ELENA. ¿Y la fábrica? No has hablado más del proyecto.

FERNANDO. Posiblemente empiece a trabajar en otro lugar.

ELENA. ¿Por qué? Si tu lugar está en esa fábrica, allí están tus amigos y tus compañeros...

FERNANDO. Me gustaría probar suerte en otro lugar.

ELENA. ¿Demorarán?

FERNANDO. Es posible. Acuéstate.

ELENA. ¿Y tú?

FERNANDO. No tengo sueño. *(Sonríe.)*

ELENA. Si demoran, ven y acuéstate.

(Fernando asiente con un gesto. Elena va a la cama. Se recuesta sin quitarse la ropa. Fernando arrastra la mochila hasta la puerta. Abre ésta y respira un poco de aire fresco. Regresa al sofá y se sienta. Se sirve un trago de ron. Bebe. Se zafa la butanda del cuello y la deja sobre el sofá. El Gato sale de su rincón y viene a sentarse en un extremo del sofá. Al otro extremo está sentada Hogar. El Gato toma la escopeta y comienza a limpiarla. Fernando juega con los cartuchos poniéndolos en fila sobre la mesita. Hogar ha cogido la butanda y en un acto desesperado comienza a desbaratar el tejido. Los efectos de luz se repiten; momentáneos relámpagos durante los cuales vemos a los diferentes personajes.)

HUMBERTO. Yo tengo en mi brigada gente que no son ni la chancleta tuya...

DIRECTOR. El ingeniero Sánchez va a dirigir el equipo.

BORRACHO. No valen, músico, no valen...

DIRECTOR. Legalmente podemos...

HUMBERTO. ¡Muchacho, cará!...

PANCHO. ¡Qué poco güevo, Fernando...

DIRECTOR. Vamos a ejecutar el proyecto...

FERNANDO. *(Se pone de pie exaltado.)* ¡Eso es mío, coño!

ELENA. ¡Fernando!

FERNANDO. No es nada... nada... sigue durmiendo. Esa gente no viene.

(El Gato sonríe, coge uno de los cartuchos y carga el arma. Fernando va hasta la puerta y la cierra. De regreso el Gato lo intercepta y pone la escopeta en sus manos. Mira a Hogar que ya termina de destejer la butanda. Fernando bebe un último trago y camina rumbo al cuarto. En la medida en que se acerca a la cama la luz va bajando de intensidad. La escena termina en una oscuridad total, sólo la luz baña a Hogar y al Gato que han quedado a la expectativa.)



FABULA DE UN PAIS DE CERA de Joel Cano

Próximo
LIBRETO

vigor necesario para impulsar de forma idónea el desarrollo de la acción. Por eso no se logra desde el inicio una exposición clara de las dos fuerzas esenciales en oposición, el individuo y su contexto social, del que es campo de lucha Fernando en su función protagónica.

Desde el punto de vista exterior, el ámbito laboral que obstaculiza la privacidad del ingeniero no logra tampoco portar la energía suficiente para provocar el desafío esperado. El exceso de detalles superfluos en el transcurso argumental, por apelar innecesariamente a un lenguaje estético costumbrista e ilustrativo, empaña el sentido esencial de las contradicciones, la complejidad de las situaciones, la profundidad en la tipologización y la relación entre los personajes. Debido a ello la energía funcional de los elementos dramáticos se resiente por perder verosimilitud, realismo, que ganarían tales recursos dramáticos si afianzaran su existencia significativa. Tal sería la presen-

cia amenazante del chisme urdiendo el golpe final o el proyecto del ingeniero en su dosis de significante múltiple acorde con el personaje receptor; no significa este proyecto lo mismo para Fernando, Elena, el director de la fábrica o los obreros; en este sentido la carga conflictiva, la causalidad de los hechos es mayor, la realidad se complejiza.

Igual posibilidad de complejización social y con ello de carga crítica pudiera lograrse con la utilización de los recursos escénicos propuestos por este dramaturgo preocupado por la teatralidad del drama, ellos pueden añadir carga conflictual a posibilidades expresivas utilizadas por él. El espacio, por ejemplo, delimitado claramente por dos locaciones, círculo rojo y medialuna blanca, sugiere una correspondencia significativa con las dos líneas estructurales de oposición para el drama: el mundo del hogar y el exterior.

Es decir, que lo que restringe el fundamento crítico de la obra no es el tema del fracaso como final preestablecido por el autor y perfectamente posible en la realidad, sino la disolución de las contradicciones que conforma una estructura de destino en la trayectoria del personaje central. El hilo argumental envuelve y sugestiona al espectador en el misterio de la continuidad, haciéndole perder la posibilidad de una visión totalizadora que proponga criterios transgresores del artista a través de la participación del espectador.

La lucidez crítica del público, propósito de Roberto Orihuela durante toda su carrera, varía y experimenta en el lenguaje expresivo. Gracias a la investigación y a la búsqueda artística, este creador demuestra en sus últimos trabajos un giro causal en su labor vinculada al público. La participación, propiciada por los primeros espectáculos del Escambray ya difiere en su técnica de provocación, como difiere la composición del espectador.

Un público que ha crecido en la universalización de la zona con los cambios de la Revolución abre sus locaciones, temas y conflictos a la vez que amplía el campo expresivo a una mayor cosmovisión. La ingenuidad del espectador ha sido relegada por el conocimiento; la provocación y la sorpresa deben tomar otros rumbos para su efectividad.●



EL ESQUEMA ANTE EL PUBLICO NICARAGÜENSE

Freddy Artiles

Nicaragua es un país asombroso donde nada es como uno se lo había imaginado. El 7 de mayo de 1988, trece artistas del Teatro Político Bertolt Brecht, de La Habana, aterrizamos en el aeropuerto Sandino, de Managua, para realizar una gira por el país. La primera impresión al salir de avión de *Cubana* fue una ola de calor que nos envolvió a todos. Luego supimos que estábamos en el invierno nicaragüense.

Cuando llegamos, aún no había llovido. La tierra estaba agrietada y la hierba amarilla. «Una naturaleza yerma», pensé. Pero a la semana cayó el primer aguacero y fue increíble: donde sólo había hormigas creció la hierba y de pronto el país se hizo verde.

En Nicaragua la tierra tiembla, los volcanes hacen erupción, hay serpientes venenosas y la temperatura puede alcanzar los cuarenta grados. He llegado a pensar que el pueblo nicaragüense -crecido en esta naturaleza poderosa y violenta y fogueado por más de cuarenta años de guerra- no teme a la muerte porque está acostumbrado a vivir con ella al

Mas no sólo la naturaleza asombra a quien visita a Nicaragua por primera vez. Hay otros detalles típicos, como las calles de las ciudades y pueblos, que no están asfaltadas, sino cubiertas por adoquines de piedra con la curiosa forma de las placas que usamos en Cuba para numerar las viviendas. Y ya que hablamos de esto, es bueno agregar que en Nicaragua las calles no tienen

nombre y la mayoría de las casas carecen de número. Las ciudades se dividen en barrios y la gente se orienta a partir de puntos de referencia. Una dirección típica sería, «del tanque rojo, cuatro cuadras al sur, doscientas varas al Lago». Y todo el mundo entiende.

Lo cierto es que por todo esto y por la noble firmeza que tras-

TEATRO EXPERIMENTAL EDGARD MUNGUIA



PRESENTA

Domingo 29 de Mayo a las 7:30 de la noche

la obra teatral
"EL ESQUEMA"
farsa en dos actos de
Freddy Artiles

El *Esquema*, se estrenó en el Teatro Fausto, de La Habana, el 13 de diciembre de 1985. Desde entonces se mantiene en el repertorio del Teatro Político Bertolt Brecht con gran éxito de público y de crítica. En Cuba ha sido vista por más de quince mil espectadores, es, tanto en la capital como en giras por el interior del país.

Entrada General C\$100.00

Boletos a la venta en la taquilla del Teatro Popular Rubén Dario, de 8:00 A. M. a 3:00 P. M. y en el Restaurante Pizza María, de Ciudad Jardín.



funde su pueblo, quien visite a Nicaragua una vez, no lo olvidará jamás.

LA GIRA EN NUMEROS

Un vistazo al mapa que tengo frente a mí, salpicado aquí y allá de punticos rojos, me indica que en los días de la gira nuestro grupo recorrió buena parte del país. De las siete regiones militares en que se divide Nicaragua por imperativo de la guerra, visitamos seis. Nuestro microbús recorrió en menos de un mes unos 1 500 kilómetros de calles adoquinadas, carreteras asfaltadas y terraplenes, en ciudades, campos y montañas.

En Chinandega, Matagalpa, Jinotega, Juigalpa, Granada y Managua, unas veces a nivel del mar y otras a 1 500 metros por encima, el grupo actuó, bajo techo o al aire libre, en tecnológicos, fábricas, unidades militares, hospitales, universidades y teatros. El público estuvo integrado por médicos, maestros e internacionistas cubanos y, en mayor medida, por estudiantes, cachorros de Sandino y público nicaragüense en general. En total, 21 funciones en 24 días para unos 6 000 espectadores.

EL PROGRAMA, LA GRABADORA... Y LITICO

De los cuarenta actores del TPBB, participaron en la gira los doce que integran el reparto de *El esquema* y yo, como autor de la obra. Llevábamos también otro espectáculo breve, ligero y humorístico titulado *El «collage»*, que incluye varios números musicales y está formado por fragmentos de algunas piezas del repertorio como *La panadería*, de Bertolt Brecht; *La permuta*, de Juan Carlos Tabío; *La trabazón*, de Julio Cid, *El esquema*, y de acuerdo con las condiciones del lugar y el público de que se tratara, se representaba uno u otro.

Mi demasiado cómoda situación en una gira como ésta, en la que todos los actores cargan ropa, utilería, arman la escenografía y ayudan en algo, me llevó a pensar que debía hacer algo útil; por eso le propuse al actor Lázaro Núñez, que iba al frente de la gira, ocuparme del sonido. Así, desde la primera función andaba yo con la grabadora o cuestas buscando una toma para conectarla.

Como soy bastante torpe —y se sabe lo que pasa en una función

cuando la música y el sonido salen mal—, al principio la tarea me producía una considerable tensión nerviosa. Los actores se divertían al verme salir disparado del microbús en busca de un tomacorriente, pero una vez adaptado a mi nuevo oficio, mi estado obsesivo disminuyó y llegué a exclamar: «dadme una toma y moveré al mundo». Era el calor, sin duda; aunque, después de todo, quizás me evalué como sonidista.

Los espectadores, sobre todo los cubanos, reconocían con frecuencia a muchos de los actores del grupo por haberlos visto en el cine o en las series cubanas que se exhiben con frecuencia en la televisión nica, pero siempre el centro de atención era Litico Rodríguez, un artista que tiene el don de meterse al público en el bolsillo desde que aparece, y que cuando habla y acompaña su palabra con el gesto, arrastra consigo, gracias a su asombrosa vis cómica, al espectador más indiferente.

Quizás la esencia de la irresistible comicidad de Litico radique en la aparente contradicción que existe entre su pequeña y gruesa 39

figura y su increíble agilidad. Dos críticos nicas con quienes conversé al final de un par de funciones de *El esquema* se admiraban de la rica gestualidad que este actor le imprime al personaje de El Cuadrado.

Litico Rodríguez, a quien todos en la gira llamábamos con cariño «El Maestro», es el único actor a quien he oído hacer el mismo chiste quince o veinte veces sin dejar de reírme nunca. Y la imagen más hermosa que conservo de esta gira es la de Litico, cantando y bailando bajo el sol, ante la sonrisa embelesada de quinientos cachorros de Sandino.

EL ESQUEMA EN MANAGUA

Terminado el recorrido por las regiones y departamentos del interior del país, dedicamos los últimos diez días a cumplir otros compromisos en la capital.

Managua, como todo en este país, es una ciudad increíble. El terremoto de 1972 destruyó casi completamente el centro de la ciudad, que ahora es una larga serie de placeres cubiertos de hierba, con algún que otro arbusto en el centro, y la presencia aquí y allá de algunos edificios que se salvaron del desastre junto a otros muchos que están en ruinas. Vaya usted a saber por qué, frente a la Catedral casi del todo destruida, se alza intacto el Palacio de Gobierno.

En Managua funcionan dos universidades: la Universidad Centroamericana (UCA) y la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua (UNAN). Por los pasillos y parques de estos centros docentes, los estudiantes nicas combatían el calor bebiendo sus gaseosas en bolsitas de nailon—otra costumbre nacional—que una vendedora había anudado arriba con maestría después de introducirle un absorbente. En ambas universidades presentamos *El esquema* con más de cuatrocientos espectadores en cada función.

En la UNAN debíamos comenzar a las tres de la tarde, pero a esa hora suele haber un corte

de energía eléctrica en Managua. Decidimos esperar un poco, pero como a las 4:30 la luz no había llegado, empezamos en seco. A los quince minutos de iniciada la función las luces parpadearon y se encendieron, el público hizo ¡aaaaah!, y yo, que por supuesto tenía obsesivamente conectada la grabadora, pasé la cinta hasta donde correspondía y la obra siguió felizmente con sonido hasta el final.

El público nica es tan espontáneo y entusiasta como el cubano y comparte la chispa y el sentido del humor de todos los latinos. Así, pues, aparte de la prensa y la radio de Managua, los principales propagandistas de la función programada para el día 29 en el teatro Rubén Darío, fueron los estudiantes de la UNAN y de la UCA.

Sin embargo, los pronósticos no eran muy halagadores. En Nicaragua, cuando llueve, llueve, y el aguacero que había comenzado la madrugada anterior de la función, no había cesado aún en la tarde del siguiente día. Protegidos nosotros, el vestuario, la utilería y todo los demás por gruesas capas, bajamos del microbús en el parqueo del teatro. A Néstor Jiménez se le cayó en un charco la blanca camisa de El Audaz. Se hizo el ensayo general y todo quedó dispuesto para la función de la noche.

El teatro Rubén Darío es un enorme complejo cultural dirigido con amor por la compañera Socorro Bonilla. A nosotros nos tocó actuar en la Sala Experimental Edgard Munguía, un acogedor espacio escénico flanqueado por tres lados por igual número de gradas acolchonadas, con capacidad para 250 espectadores.

A las siete de la noche había cuatro personas en el vestíbulo. Todos nos mirábamos y decíamos es la lluvia. Claro, claro, nos consolábamos. Sin embargo, parece que el público nica piensa—ya yo había observado lo mismo en la función de la UCA—que si algo comienza a las siete y media no hay por qué estar allí antes de las siete y veinticinco. El caso fue que la sala empezó a llenarse, y a las ocho menos veinte la función arrancó con lleno total.

LO QUE DIJO LA PRENSA

A la mañana siguiente, el diario *Barricada* reseñaba la función calificando a la obra como una «sátira despiadada a la burocracia» en la que «a través de de la sátira y el humor se critican los deslices de secretarías, activistas y dirigentes».

Unos días después, en el propio periódico *Barricada*, Víctor Romeo apuntaba acerca de *El esquema*:

A pesar de ser una obra profundamente cubana, su versión sobre la burocracia atrapó a los espectadores, quienes no escatimaron aplausos y risas durante la presentación. La oportunidad de su representación en el país, la convirtió también en un rico elemento de discusión para el teatro nacional.

Por su parte, Franz Galich señaló en el suplemento cultural *Ventana*: «Esta es una obra que se presta a la discusión después de haber sido vista, pues se trata de un problema vigente en la Revolución» y

Sin alarde de utilería (solamente unas pancartas, sillas y vestidos de colores) el grupo manejó el espacio de manera tal que llega un momento (cuando la asamblea en la base) que los mismos espectadores se convierten en actores, como miembros de la asamblea. Ello nos remite a algunas de las técnicas brechtianas (junto a la utilización de carteles) que recomendaba el involucramiento del público como una de las diferentes formas de relatar...

El día 29 estábamos de regreso en La Habana. Los actores, satisfechos de haber trabajado con amor y de haber sido acogidos con tanto entusiasmo por el pueblo nica; y yo contento de haber comprobado que *El esquema*, lejos de ser una obra local puede lanzar en cualquier parte su carcajada burlona ante el fenómeno universal del formalismo ●

REPORTAJE A ORILLAS DEL DANUBIO

Oswaldo Cano

A orillas del caudaloso Danubio, colmada de flores y celosamente custodiada por la fortaleza de Petrovaradin, se yergue Novi Sad, capital de la provincia socialista autónoma de Vojvodina. Es en esta ciudad cosmopolita y hospitalaria, poblada por serbios, húngaros, croatas, eslovenos, rumanos y montenegrinos, muestra evidente de la composición multinacional que caracteriza a la nación yugoslava, donde se desarrolla anualmente el festival de teatro del hermano país.

La selección de Novi Sad como sede permanente de la confrontación se debe, entre otras razones, a su vigoroso movimiento cultural y muy en particular a que fue en esta ciudad donde un grupo de teatristas serbios fundaron en 1861, su Teatro Nacional (primero del país). Entre los fundadores se encontraba Jovan Sterija Popovic (1820-1864), destacado dramaturgo cuyo nombre identifica actualmente a uno de los centros para la promoción y desarrollo del teatro más activo e interesante de toda Europa: Sterijino Pozorje.

Durante la trigésimotercera edición de la gran fiesta del teatro yugoslavo se efectuaron, como de costumbre, varios eventos de singular importancia y reconocida calidad en el ámbito internacional. Uno de ellos, la Octava Trienal Internacional de Libros y Publicaciones Teatrales, auspiciada por Sterijino Pozorje y la Asociación de editores y libreros de Yugoslavia, contó con la participación de veintinueve países de cuatro continentes (Europa, Asia, Africa y América) y ciento noventa y nueve casas editoras.

La trienal tiene carácter competitivo y otorga premios en diversas categorías. Este año entre las editoriales fueron galardonadas: *El Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona*, que preside Josep Montanyes, con la placa de oro; la de plata correspondió a la *Editorial Dodoni* de Grecia y la de bronce a la *Editorial de Ciencia y Arte*, de Sofía, Bulgaria.



8. međunarodni
trijenale
pozorišne knjige
i periodike
8^e Triennale
Internationale
des Livres
et des Périodiques
de théâtre

NOVI SAD, 26. MAJ-3. JUN 1988.
SRPSKO NARODNO POZORIŠTE

● La comedia claustrofóbica, de D. Kovacević, por la compañía Zvezdara de Belgrado.

Los premios dedicados a los libros fueron conferidos a *La escenografía catalana* de Isidre Bravo, de Barcelona, España (editado por el citado instituto en 1986) y *Colección de escritos sobre educación y drama* de Dorothy Heathcote, a cargo de Hutchinson Education (Londres 1985), placas de oro y plata respectivamente. Los títulos *Marietas que conquistan el mundo*, de Selmezi Elek, Ediciones Corvina (Budapest, Hungría 1986), y *El Teatro Isabelino: dramas después de Shakespeare*, de Milán Kopecki, Odeón (Praga 1986), compartieron el bronce. Una original y muy juvenil edición de *Las comedias de Aristóteles en comics* adaptadas por T. Apostolodis y con ilustraciones de I. Akokalidis, editada por A.S.E. Thessaloniki (Grecia 1986), mereció un diploma especial.

En la categoría de obras extraordinarias del arte teatral los premios correspondieron a: *Antón Chejov*, acuciosa biografía del dramaturgo ruso presentada por Peter Urban, de Diógenes Verlag (Zurich 1987), placa de oro. La plata recayó en los libros *Brook*, a cargo de un grupo de autores y con prólogo de

Georges Banu, Ediciones C.N.R.S. (Centro Nacional de la Investigación Científica, París 1985) y la antología *Chéreau* con selección y prólogo de Odette Aslan (editada en 1986 por el citado instituto). El *Diccionario Teatral* de Patrice Pavis, Ediciones Sociales, Messidor (París 1987) obtuvo la placa de bronce.

Polonia, país que envió una de las muestras menos numerosas (solamente participó con la revista *Dialog*) fue sin embargo laureada con la placa de oro en la categoría de periódicos y revistas. *Dialog*, publicación mensual, tiene entre sus objetivos centrales la dramaturgia del teatro, el cine, la radio y la televisión; publica además ensayos, artículos y críticas sobre los más disímiles temas de la vida teatral polaca y extranjera, así como una obra de teatro de autor nacional o foráneo. La placa plateada quedó en manos de la revista *Scena* editada anualmente en inglés por Sterijino Pozorje, destinada a los lectores extranjeros, con artículos sobre la teoría y la historia del teatro y piezas del teatro yugoslavo clásico y contemporáneo.



Cuba resultó la primera nación latinoamericana laureada en la historia de la trienal, la placa de bronce recayó en la revista *Conjunto* editada trimestralmente por la Casa de la Américas, que agradó al jurado por la profunda y sistemática información que brinda acerca de la realidad de las naciones del continente, así como la publicación de obras de autores de la América nuestra.



Durante los días 28 y 29 de mayo se celebró el Séptimo Simposio internacional de teatrólogos y críticos de teatro, organizado por Sterijino Pozorje y la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (A.I.C.T.), que tuvo como tema *La crítica y el futuro del teatro*. Este evento se dividió en cuatro jornadas de trabajo, en cada una de las cuales se debatieron aspectos relacionados con el tema central del simposio. La primera jornada se desarrolló bajo el tópico: *Nuevas lecturas del teatro clásico, invitación a los directores teatrales. La crítica y las nuevas fórmulas teatrales* fue el de la segunda, mientras que la tercera y cuarta llevaron por consigna *La responsabilidad de la crítica en el futuro del teatro*.

El concilio, que se desarrolló en la sala pequeña del Teatro Nacional Servio, contó con la participación de destacadas figuras del teatro mundial: directores de escena, críticos, editores, profesores, teatrólogos... quienes protagonizaron un fructífero debate acerca de la posición futura —no sólo de los críticos, sino de todos los teatristas— respecto al arte escénico. El apasionado y alto nivel de las intervenciones, así como la calidad de los trabajos presentados junto a una esmerada organización fueron características esenciales del simposio, donde participaron alrededor de treinta ponentes de diversas nacionalidades acerca de posiciones, influencias y rumbos que se avizoran en el porvenir de teatro.

Como aglutinador de todas estas actividades transcurrió del 26 de mayo al 3 de junio el Festival de teatro yugoslavo, en el cual tomaron parte: El Teatro Popular Esloveno con la puesta en escena de *Antígona* de Dominik Smole, dirigida por Meta Hocevar; el Teatro Popular de Macedonia con el montaje de *El agujero negro*, de Goran Stefanovski, dirigido por Paolo Magelli; *La comedia claustrófóbica*, de la compañía Zvezdara de Belgrado, con texto y dirección escénica de Dusan Kovacevic. El Teatro Dramático Yugoslavo (Belgrado), llevó a escena *La maldición del pueblo en dos partes* de Slobodan

Selenic, con dirección escénica de Dejan Mijac; el Teatro de la Costa Adriática puso a nuestra consideración *Caníbales* de Gregor Strnisa. Tomislav Radic tuvo a su cargo la dirección de *Bard*, texto de Antun Slojan con el que concursó el Teatro Nacional Croata. *La colina de la tristeza* de Teki Dervisi con dirección de Vladimir Milcin representó al Teatro Nacional Albanés, mientras que el Teatro Esloveno Trieste competía con *El sospechoso*, de Branislav Music, dirigida por Dusan Jovanovic.

Junto a estas puestas y fuera de concurso se presentaron diversos espectáculos participantes en ediciones anteriores del festival y se celebró además el décimo sexto encuentro de Academias de arte dramático así como mesas redondas y conversatorios propicios para el debate enjuiciador de las puestas en escena programadas en el evento.

«Esta selección pretende poner a vuestra consideración las representaciones de nuevas obras de autores yugoslavos contemporáneos», reza en el acta del comité selector, encargado de escoger los mejores espectáculos de la temporada. La labor de este comité no pudo ser mejor, pues si algo caracterizó al festival fue la calidad de la más reciente dramaturgia yugoslava, empeñada en cuestionarse su realidad y su historia. Es indudable que el teatro yugoslavo de hoy goza de un alto nivel y la dramaturgia en particular posee una solidez técnica y una diversidad temática envidiable. Autores como Goran Stefanovski, Dusan Kovacevic, Slobodan Selenic o Gregor Strnisa se encargan con su quehacer de reafirmar este acerto.

La calidad de actores, escenógrafos y directores escénicos fue otro de los aspectos destacados. Fueron ellos los encargados de demostrar sobre el escenario la efectividad de los textos. Entre los directores es preciso destacar a Paolo Magelli (*El agujero negro*, obra que mereciera un premio extraordinario), quien realizó una puesta donde la audacia y la sorpresa nos advierten a cada instante de su talento. Dejan Mijac (*La maldición*

del pueblo en dos partes) y Boris Maksimovic, director y escenógrafo respectivamente, junto a Vojislav Kostic —autor de la música— forman un equipo muy cohesionado que convirtió al montaje en uno de los mejores momentos del evento. Este espectáculo, que indaga en la historia de la nación y en el origen de contradicciones actuales, obtuvo los premios al mejor texto, a la mejor música y el que otorgan los pintores de Novi Sad al mejor diseño escenográfico.

Otra de las puestas galardonadas fue *La comedia claustrófóbica*, una hermosa historia donde la poesía, el amor, la política, y las miserias humanas son develadas con trazos seguros por Kovacevic, autor y director escénico, merecedor del premio extraordinario de la ciudad, así como del premio de los críticos por el conjunto de la obra. Los actores de este espectáculo recibieron el premio de la prensa de Belgrado que les fue otorgado por el alto nivel interpretativo de todo el elenco.

Premios aparte —y fueron muchos— este festival anual dejó constancia de la existencia de un movimiento teatral sólido, en el que coexiste el interés por encontrar nuevas fórmulas escénicas con el apego a las mejores tradiciones. En ambos propósitos, la depurada técnica de los actores y el sólido oficio de los directores escénicos desembocaron en un resultado final que satisfizo por igual a especialistas y público.

La calidad del teatro yugoslavo puede constatarse no sólo por los espectáculos participantes en la competencia —resultado de una selección de entre los grupos profesionales del movimiento teatral—; la muestra ofrecida por las distintas academias de arte dramático hablan de la existencia de nuevas generaciones con otras inquietudes y un modo diferente de cuestionar la vida sobre el escenario.

Como diría un colega, médico español devenido en teatrista y autor de una de las ponencias más interesantes y polémicas del simposio: «el teatro yugoslavo goza de muy buena salud.» 43

Tablas reproduce tres ponencias debatidas en el Séptimo Simposio internacional de teatrólogos y críticos de teatro, celebrado en Sterijino Pozorje, Yugoslavia, donde los autores (la teatróloga francesa Anne Ubersfeld, el crítico inglés Clive Barker y el director español Juan Antonio Hormigón) ofrecen distintos puntos de vista acerca del teatro de hoy.

NOTAS SOBRE EL META DISCURSO CRITICO

Anne Ubersfeld

El meta-discurso de la crítica teatral es un discurso particularmente engañoso, en la medida en que no expresa ni sus dificultades ni sus condiciones de enunciación y donde se presenta de forma hipócrita como un discurso reflexivo, y ciertamente tardío después del espectáculo, pero «natural» y «espontáneo» del aficionado ilustrado. Lo que no es así de ningún modo.

Trataremos de reflexionar primero acerca de las dificultades de un discurso de este tipo, después sobre su pragmática y sus destinatarios; sobre las formas de escritura del meta-discurso y los escollos que lo amenazan.

LAS DIFICULTADES.

Las dificultades de un escrito periodístico se deben ante todo a las condiciones materiales del periódico: teniendo en cuenta que el lugar y el espacio son fijados con antelación. Por otra parte, el periodista está obligado a ajustarse primero, al matiz ideológico de su órgano de prensa, y segundo, al universo de referencia cultural y teatral del lector. En fin, el cronista teatral en cierta forma se sostiene gracias a las relaciones personales privilegiadas que no le pueden faltar con los representantes de la vida teatral. Generalmente se mantiene más bien por la trayectoria o el éxito de una estrella o por el climax cultural en un momento dado.

Estas dificultades no son evidentemente las mismas en el caso del meta-discurso crítico que en-

cuentra su lugar en una obra «científica» o incluso, aunque la cosa sea más incierta, en una revista especializada, universitaria o cultural. En este caso las dificultades son diferentes y mucho más simples: dificultades de espacio y de lugar mucho más amplias; universo cultural del lector mucho más extenso; posibilidad de usar un metalenguaje más preciso; indiferencia al menos teórica en la evaluación axiológica, o en la significación ideológica real o pretendida de la obra y de la representación. Por el contrario, en este caso el crítico se mantiene por las complejas dificultades de la «objetividad» científica, cuyos criterios están lejos de ser seguros.

LA PRAGMATICA.

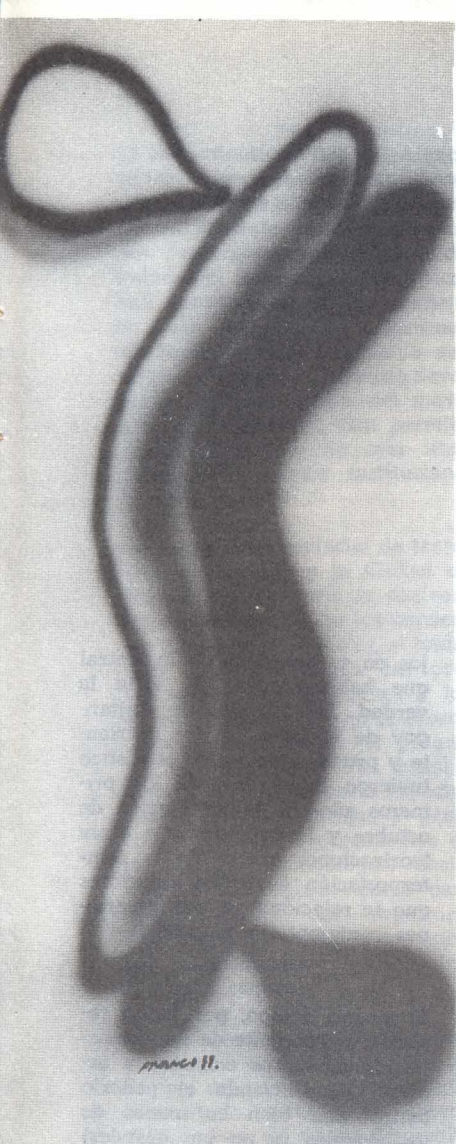
El problema fundamental del meta-discurso crítico en el teatro es el del destinatario y el del lenguaje. A pesar de las apariencias el destinatario es siempre doble: en primer lugar y prin-

cipalmente el lector, pero también, indirectamente, el artista de teatro, frente al cual, al crítico no le disgustaría hacer el papel de mentor y de guía.

Para el destinatario-lector el acto del lenguaje crítico es a la vez directivo y afirmativo. Directivo: «ir o no a ver un espectáculo dado»; sobre este punto el objetivo del discurso crítico es cruel y responsable, pero así responde mejor a la expectativa del lector. Afirmativo: «yo le muestro, yo le hago ver los diversos componentes de lo que usted puede (o no) ver»; acto del lenguaje directo implícito: «vea, comprenda». Discurso propiamente pedagógico y curiosamente ambiguo: se dirige a aquel que no ha visto para guiar su percepción, como al que ha visto, para permitirle reflexionar sobre sus percepciones.

Es un discurso ambiguo que descansa en dos presupuestos un poco contradictorios: a) Yo no sé más que usted, lo que yo le co-





coger mejor vuestro texto, vuestros colaboradores o vuestros actores; (acto del lenguaje *directivo*: haz...). Ahí también el discurso crítico juega sobre la ambigüedad de un discurso de *afirmación* subjetiva: amo o no tal aspecto, y de un discurso *directivo*, de guía.

MODOS DE ESCRITURA
A. LA FOCALIZACION.

Según las circunstancias y el tipo de crítica, la focalización del discurso crítico se comporta:

a) Sobre el texto y dentro de él sobre la fábula; es entonces un discurso, a menudo interesante, de historia literaria; era el caso de la crítica teatral en el siglo XIX, que aún se mantiene cuando el crítico no tiene nada que decir o no ama un espectáculo que no osa asesinar (ver supra dificultades): el mundo de la escritura es entonces esencialmente narrativo. Pero también puede ser analítico (análisis textual).

b) Sobre la puesta en escena, con acento en la interpretación del texto, en tal aspecto visual (actualmente la escenografía es muy a menudo puesta a la luz), o en la dirección de actores.

c) Sobre el trabajo de los actores; era lo más general hasta hace poco y lo es aún cuando figura en el reparto un actor muy conocido a través del teatro y sobre todo a través del cine.

B. LOS PROCEDIMIENTOS:

- a) Discurso narrativo
- b) Descripción (metonimia)
- c) Discurso axiológico-evaluativo
- d) Juego de referencias culturales
- e) Discurso metafórico-poético; discurso estético.
- f) Discurso «semiótico» (análisis de los signos de la representación).

C. TRABAJO
DE LA TOTALIZACION:

Puesta en contacto de: texto-práctica escénica; espacio-trabajo de los actores; tentativa de *tipología* de los modos de representación y clasificación de tal actuación dentro de esta *tipología*.

ESCOLLOS
DEL META-DISCURSO
CRITICO EN EL TEATRO

El meta-discurso crítico no está desprovisto de peligros. Está expuesto a dos excesos paralelos y de sentido inverso, aunque a veces concurrentes: el dogmatismo y la subjetividad, manifiestos en defectos textuales visibles:

- el escape en la narración o el análisis, necesariamente superficial, del texto;
- el exceso descriptivo, la exhaustividad inexpressiva;
- la centralización de un elemento, quizás importante, pero a riesgo de desequilibrar el análisis;
- la ausencia o el abuso de las referencias culturales en particular extraídas de la historia del teatro. El abuso del meta-lenguaje «erudito»;

Hay algo más grave: la incompreensión por falta de referencias elementales;

- la ausencia de referencias culturales contemporáneas que no permiten entender la relación de los fenómenos teatrales con el conjunto del universo cultural contemporáneo;
- inversamente, el exceso de las referencias culturales «de moda», cuya relación con el texto y la representación es realmente débil, y al mismo tiempo la presencia indiscreta de referencias ideológicas;
- a menudo, en correlación directa con lo anterior, el refugio en una subjetividad que se reivindica como tal;
- en sentido inverso, con desprecio de toda problemática del placer, el juicio en función de los presupuestos dogmáticos (la condena a priori del naturalismo, por ejemplo).

Entre dogmatismo y subjetivismo, entre el placer y la ciencia, entre la complacencia y la condena, el discurso crítico en el teatro aprovecha un margen de juego estrechamente sometido a los dos imperativos de *rigor* en el conocimiento (teórico y práctico, cultural y técnico), y de *libertad* creadora en la escritura; si el teatro es *un arte*, el meta-discurso crítico también lo es ●

municio es simplemente la *afirmación* de mi placer -o de mi no placer-; discurso del placer que reseña sobre las percepciones del que lo emite, y b) yo de eso sé más que usted y en nombre de mis referencias culturales y teatrales puedo mostrarle (acto de lenguaje *directivo*: vea, escuche) lo que sin mí usted no percibiría; discurso del conocimiento, de la ciencia, aún si no está exenta de subjetividad.

Para el destinatario-practicante del teatro se puede glosar así: vea, a través de mi discurso, lo que usted ha hecho y como yo (y mis lectores) hemos percibido el sentido y la eficacia de vuestra práctica; (acto de lenguaje: *afirmación* axiológica y juicio evaluativo); y he aquí lo que usted podría hacer en el futuro: modificar la inclinación de su práctica en ese sentido, es-

VIEJAS OBRAS Y NUEVO REALISMO

Clive Barker.

Quiero analizar aquí, lo que considero el área de mayor fuerza en el teatro europeo, junto con algunas innovaciones recientes, pero teniendo en mente el concepto de «nuevo realismo», que está afectando todos los aspectos de la vida bajo la actual filosofía monetaria, esa filosofía que está fuertemente atrincherada en mi propio país y que está atrayendo de manera clara el interés y el apoyo de otros gobiernos. El monetarismo afecta al teatro en todos sus aspectos, y no es posible separar un área de producción de su contexto más amplio. No obstante, propongo concentrarnos en lo posible en la reproducción de obras que parten de la herencia europea (lo cual también incluye la tradición británica) con la visión de sugerir que el crítico tiene la responsabilidad de oponerse a lo que está sucediendo si aspira a mantener su tradicional energía y a dormir con la conciencia tranquila. La energía de las tradiciones europeas se manifiesta en sus directores.

Es imposible establecer con claridad el momento preciso o el individuo con el que comenzó por primera vez la gran tradición de la dirección europea. Fuera del ascenso del naturalismo y de la casi instantánea revuelta en su contra, surgieron dos líneas partidarias de lo que fue, de hecho, un sólo movimiento: una rebelión estética contra los valores materialistas y la corrupción social de la burguesía del siglo XIX. Por una parte,

esta rebelión creó un teatro reformista que trató de pintar al mundo tal y como era con la esperanza de cambiarlo —el teatro de Antoine, Brahm, Ibsen, Hauptmann y Gorki, por ejemplo. En contraposición a esto, hubo una rebelión en el terreno estético, un rechazo total de los valores materialistas; el teatro de Craig y Appia. Más tarde, Brecht clasificó estos movimientos bajo dos funciones teatrales: la educativa y la de diversión.

Los primeros años del siglo XX se caracterizaron por un paciente y riguroso desarrollo de las técnicas de retratar al mundo, por una parte, y un torbellino de experimentos de dirección, por otra. Hacia el final de la segunda década de este siglo, ya esta división no se consideraba aceptable, y se alzaron voces contra lo que Michel Saint Denis describió más tarde como «el fango del Naturalismo» y contra la desenfrenada y formalista (a veces amorfa) experimentación.

El trauma de la Primera Guerra Mundial y la revelación de la insuficiencia de ambas líneas estéticas para enfrentar la experiencia moderna, intensificaron en algunos lugares la búsqueda de una alternativa válida y de nuevas formas en la práctica de la dirección. La teoría de esa nueva práctica estética y directoral fue lanzada por Vajtangov, quien percibió que Stanislavski había ido tan lejos en su búsqueda de la verdad que había perdido de vista al teatro, mientras que Meyerhold había ido tan le-

jos en su búsqueda de lo teatral que había perdido de vista la verdad. Los intentos de Vajtangov de unificar las dos corrientes y producir un teatro estilístico tuvieron lugar durante los primeros años de la Revolución de octubre y lo condujeron a otras teorizaciones acerca de la reinterpretación de textos anteriores que se relacionaban con situaciones contemporáneas nuevas.

Al mismo tiempo, por varias razones, la corriente de los dramaturgos modernos comenzó a secarse, concentrando el poderío teatral más bien en manos de los grandes (y no tan grandes) directores de la época. Piscator formó su propio colectivo; Brecht, con gran visión, escribió sus propias obras. Copeau, reconociendo los grandes experimentos en las técnicas expresivas del teatro, formó su propia compañía para alentar la necesidad de nuevos autores capaces de elevar la calidad del drama; al no poder encontrarlos, descubrió su mayor éxito en la revitalización de los clásicos. De estos grandes pioneros descendemos nosotros, y nuestra mejor práctica teatral.

Los rasgos de esta práctica han sido establecidos por aquellos que le siguieron. Estos rasgos han sido la fidelidad al texto, que heredamos de Jovet y de todos aquellos que creyeron que la esencia de la obra estaba contenida en las palabras del texto; no sólo el sentido literal, sino también la visión y las sensaciones experimentadas por el dra-

aturgo en el momento de la reacción. Lo siguiente debe ser el cumplimiento de un largo período de estudio textual —en el caso de Ronconi, por ejemplo, un período de dos años— seguido por un tiempo de intensa experimentación crítica en los ensayos, explorando el texto junto con el reparto, los diseñadores y los músicos, de quienes surge gradualmente el espectáculo. Como dijo Joan Littlewood:

Es a través de la colaboración que este arte moribundo vive y se mueve... Ni la mente ni la imaginación de nadie puede prever lo que será de una obra hasta que todos los estímulos físicos e intelectuales son cristalizados por una compañía y probados entonces en términos de mímica, discusión y la precisa música de la gramática; palabras y movimientos aliados e integrados.

Percibimos este proceso en las obras de Strehler, Stein, Brook, Mnouchkine y otros, pero no debemos darlo por sentado. Los logros de tales directores en sus puestas clásicas han sido ganados duramente. Esta práctica engloba el principio aprendido de Strehler de encontrar caminos para colocar al mundo y al teatro en una relación dialéctica capaz de mejorar la vida humana o, en términos brechtianos, la unión de dos funciones; diversión e instrucción. Seguir estos principios implica un rigor y una honestidad dolorosos. Como nos aconsejó Jovet:

Ser profesional es ser auténtico. Esta es la única vía para ser real, para poseer y practicar la virtud de la verdad. Porque nada cuenta a menos que sea verdadero, a menos que tenga raíces. Nada cuenta excepto la honestidad.

Todos los directores citados han dirigido piezas contemporáneas, pero su trabajo en las obras clásicas parece haber influido o determinado los ensayos de estas piezas contemporáneas. Así, Michael Paterson puede encontrar las mismas consideraciones y técnicas en la puesta de Stein sobre la obra de Edward Bond, *Saved*, que en sus producciones de Shakespeare. Un aspecto central

del trabajo de Strehler es lo que él llama «investigación», y que significa la reescenificación crítica de autores y piezas selectas. Habiendo tenido el privilegio de trabajar con Littlewood en montajes de obras modernas y clásicas, puedo testificar que puso el mismo cuidado y atención en la aplicación de los principios de su investigación tanto en Brendan Behan como en Ben Jonson. De muchas maneras, las puestas experimentales de los clásicos y los métodos de trabajo encaminados a afrontar el reto que imponen estas obras, han dado forma a lo mejor de las puestas contemporáneas. Esto podría extenderse hasta incluir la obra de Grotowski o Barba, quienes, pese a sus diferentes vías de desarrollar el *performance text*, siguen, no obstante, similares procesos rigurosos de ensayo.

EL TEATRO ALTERNATIVO

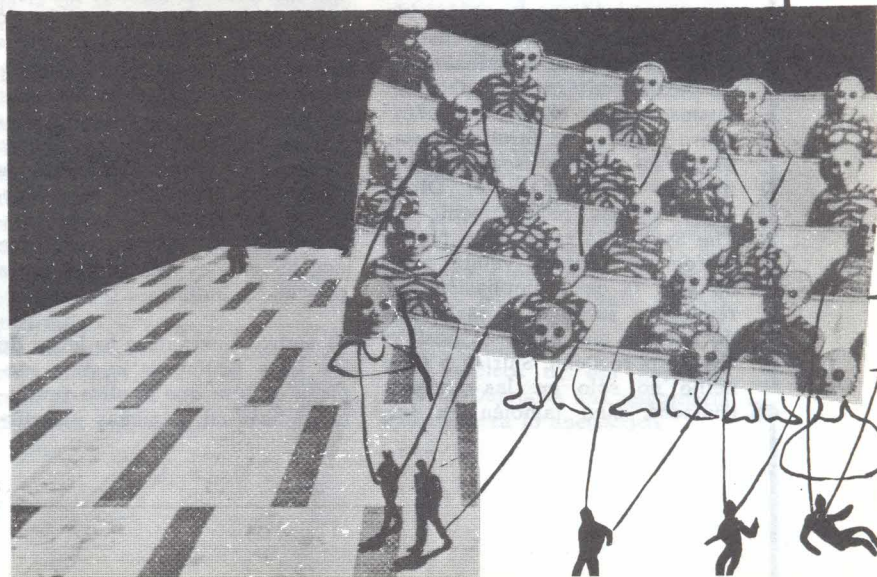
Resulta una ironía que los directores británicos que he mencionado, Brook y Littlewood, no estén trabajando en Gran Bretaña ahora. Incapaces de obtener condiciones apropiadas para su trabajo, uno abandonó del todo el teatro y el otro se fue a Francia. Ambos han comentado extensamente acerca de la «progresiva inercia» del comercializado e institucionalizado teatro británico; una inercia combatida y aliviada por el crecimiento del teatro alternativo desde 1966.

Este no es el lugar para detallar el gran desfile de dramaturgos que se han pasado al teatro alternativo dentro de los principales teatros. En lugar de esto, mencionaré dos aspectos de este teatro: el crecimiento de compa-

ñas integradas y el desarrollo de un circuito itinerante. Debido a su propia naturaleza opositora —en contra de las formas teatrales predominantes y, con frecuencia, también en contra de las normas sociales y políticas predominantes—, las compañías de teatro alternativo han producido el teatro más vigoroso de Gran Bretaña en los últimos veinte años. Han ido a buscar consecuentemente su público fuera del West End de Londres y de los teatros institucionalizados, con frecuencia fuera del público normal del teatro, y el resultado ha sido una serie superpuesta de circuitos itinerantes a lo largo de las Islas Británicas.

Por muchos años hemos contrariado a los visitantes extranjeros al decirles que no pueden ver el mejor teatro británico debido a que éste se produce fuera de Londres. Yo vivo en una pequeña villa del centro de Inglaterra, y no he tenido que lamentar nunca el haber dejado Londres. Cuanto he querido ver en el teatro británico ha pasado, tarde o temprano, junto a la puerta de mi casa.

Inevitablemente, las actitudes opositoras de algunos de los grupos de teatro alternativo han sido aplicadas a su herencia cultural. A un extremo del espectro, *Cimbelino*, del grupo Shared Experience, desprovista de todo adorno en el vestuario, la escenografía, las luces o la música y representada por cinco actores, enfocaba con agudeza su atención en el texto. Al otro extremo están las producciones destruidas como *Hamlet*, *Macbeth* o *El rey Lear*, de Footsharn, y La



Ilustraciones Montoto

tempestad, de Pip Simmons. Ninguno de estos espectáculos podría catalogarse —para usar los términos de Charles Marowitz— de «nuevas vueltas sobre un material tradicional», sino más bien:

nada menos que una confrontación con la subestructura intelectual de las obras, un intento de probar o retar, reprochar o destruir los fundamentos intelectuales que han convertido a los clásicos en la formidable cosa que son.

Por este camino de retrabajar críticamente los clásicos establecidos, el teatro alternativo comenzó a ampliar el repertorio, reponiendo obras que los grandes teatros institucionalizados consideraban un riesgo financiero. Con bajos costos y en cooperativa, sin estructuras jerárquicas, los grupos han tenido la posibilidad económica y práctica de mantener períodos de ensayo de entre ocho y once semanas —muy alejados de la norma británica de cuatro a seis semanas— a fin de sortear algunos de los problemas que presentaban las obras. También establecieron un estilo para representar el repertorio clásico —tanto británico como extranjero— en pequeños locales íntimos que han probado ser enormemente exitosos, tanto para los actores como para el público. El sueño del dramaturgo David Edgar es ver un teatro en el que las piezas contemporáneas estén todas en los grandes escenarios y los pequeños teatros experimentales estén llenos de Shakespeare.

La existencia del teatro alternativo ha ejercido una considerable presión sobre los teatros institucionalizados. Ante la amenaza de un teatro alternativo ante su misma puerta, el Royal Shakespeare Theatre de Stratford estableció sus propios espacios alternativos, primero en el Other Place y más recientemente en The Swan. Un rasgo muy positivo de los últimos veinte años ha sido la gran ampliación del repertorio jacobino e isabelino, de manera que ahora es posible ver a Aphra Behn, Shirley y Corneille no sólo en las grandes ciudades, sino también en los

pueblitos y villas. Se ha dicho constantemente que el predominio de Shakespeare ha inhibido a los escritores británicos y disuadido a nuestros niños de ir al teatro. Ahora, todo eso está cambiando.

EL MONETARISMO Y EL NUEVO REALISMO

Siempre ha habido obras y espectáculos buenos y malos, y desde el siglo XVI, alguien ha mantenido siempre que el teatro estaba en decadencia, en crisis o hundiéndose en la degradación. Esto no debe cegarnos ante el hecho de que, bajo la influencia de la práctica y de teorías económicas, está teniendo lugar una significativa reforma de los procesos de producción teatral que podría ser denominada «nuevo realismo». Como una grotesca parodia de la *Neue Sachlichkeit* de los 20 años, se nos exige prescindir de consideraciones estéticas o metafísicas, cortar nuestros sacos de acuerdo al paño que tengamos y establecer las Artes sobre una base económica firme. El nuevo realismo no tiene que ver nada con las consideraciones acerca de la realidad concreta, pero tiene que verlo todo con la acumulación del capital.

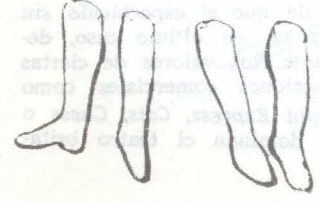
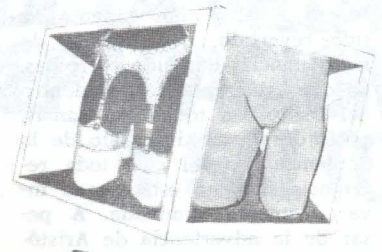
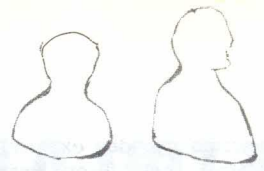
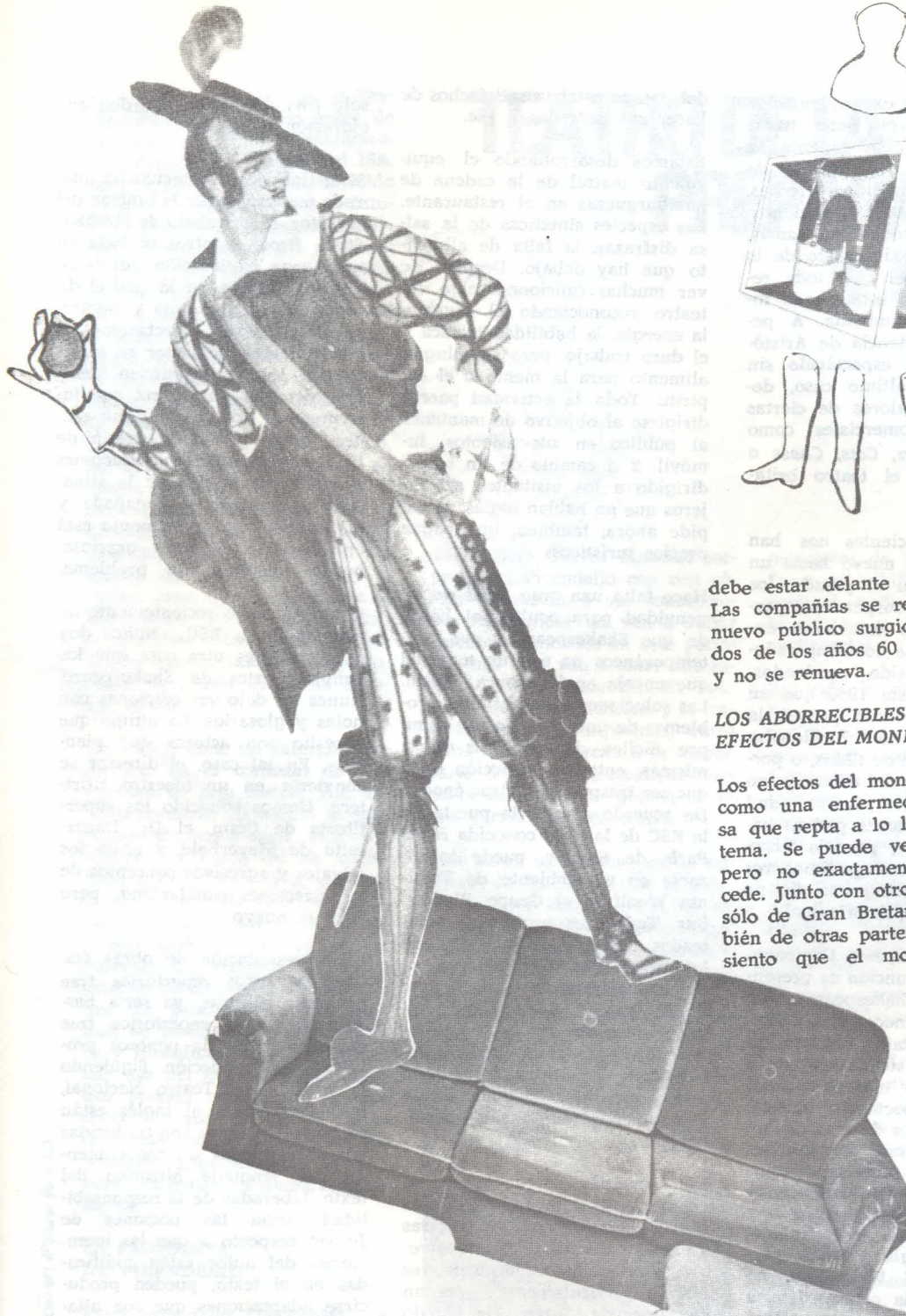
La avanzada economía monetaria desarrollada por Gran Bretaña, y cuyo éxito superficial resulta ahora tan atractivo al resto de Europa, está produciendo una forma mono-dimensional de pragmatismo que intensifica los peores rasgos de la sociedad de consumo. Bajo estas circunstancias, todo se juzga mediante patrones materialistas, y la estética se convierte en un lujo sin sentido. El lado flaco se evidenció unos años atrás, cuando algunas de las más prestigiosas compañías, como la de Pip Simmons, vieron cancelados sus subsidios por no considerarse que habían ofrecido un número suficiente de representaciones. El grupo Footsharn los siguió al exilio, destruyendo su trabajo, más que por los riesgos, por someterse a presiones similares.

El teatro itinerante a lo largo de las Islas Británicas es una empresa costosa que implica funciones únicas en pequeñas jurisdic-

ciones a veces incapaces de costear nada. En los últimos dos años, muchos grupos han desaparecido del todo. Aquellos que han logrado encontrar su lugar, han sido trabados por un sistema de subsidios de dos niveles que ha impedido a las nuevas compañías recibir fondos regulares garantizados, y las ha obligado a justificar cada gira sobre la base de sus propios méritos.

El lenguaje del Arts Council de Gran Bretaña, la principal agencia de fondos para el subsidio, se ha movido entre las discusiones sobre los «centros de excelencia» y las consideraciones acerca de los «costos efectivos», contra lo cual deben ser juzgados todos los trabajos. Ya no se oye hablar de la «respuesta del público», sino de la «satisfacción del consumidor», que se mide de acuerdo al número de entradas vendidas. Una extensión de esto recompensa a las compañías teatrales con un subsidio extra en proporción al monto del patrocinio comercial que sean capaces de alcanzar. Puesto que la justificación del patrocinio en el lado comercial consiste en anunciar el nombre de la compañía, las mayores sumas de este patrocinio van a parar a las instituciones nacionales que atraen una gran publicidad internacional, a costa de las pequeñas compañías itinerantes que recorren las Tierras Altas de Escocia o las montañas de Gales. Tampoco las pequeñas compañías cuentan con el personal suficiente para gastar mucho tiempo cazando patrocinadores para su trabajo.

Los Medieval Players, una de las prendas deslumbrantes de nuestro circuito itinerante, que han enraizado su trabajo en las tradiciones cómicas populares y han conseguido un considerable público para su trabajo a todo lo largo de Gran Bretaña, se hallan ahora compelidos a salvaguardar su existencia girando fuera del país y aceptando lucrativos contratos de trabajo en la televisión para niños, considerada por una limitada imaginación metropolitana como el mejor lugar para ellos. Sobrevivirán y quizás hasta prosperen, pero lo que no harán será el trabajo para el que han sido destinados y para el que

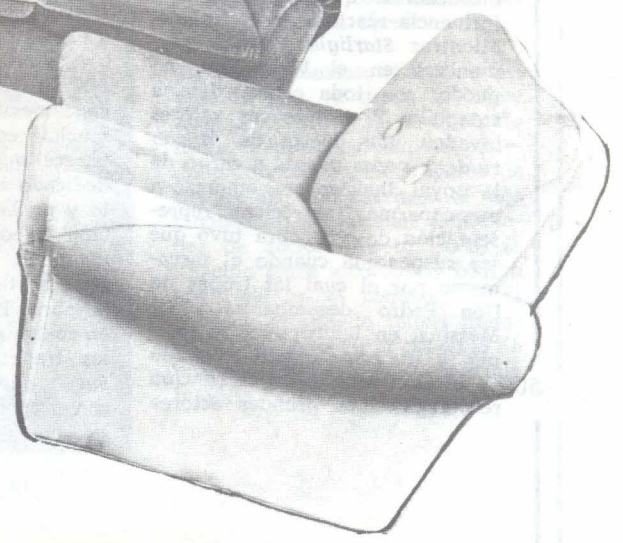


debe estar delante del caballo. Las compañías se reducen y el nuevo público surgido a mediados de los años 60 se dispersa, y no se renueva.

LOS ABORRECIBLES EFECTOS DEL MONETARISMO

Los efectos del monetarismo son como una enfermedad cancerosa que rept a lo largo del sistema. Se puede ver su efecto, pero no exactamente cómo sucede. Junto con otros colegas, no sólo de Gran Bretaña, sino también de otras partes del mundo, siento que el movimiento de

están mejor dotados: representar comedias populares para el público de las comunidades a lo largo de las Islas Británicas. Por supuesto que no hay razón alguna para que el gran teatro no pueda ser comercial, pero tampoco hay garantía alguna de que un teatro comercial produzca alguna vez un gran teatro. La carreta no



energía y de experimentación teatral que brotó con tanta fuerza en los años sesenta ha sido revertido, que muchas de las ganancias han sido corroidas. Lo que está reptando por dentro del teatro, en todas sus ramas, es el despliegue insensato de la opulencia, por el cual toda referencia humana está siendo invariablemente eliminada. A pesar de la advertencia de Aristóteles de que el espectáculo sin acción es, en último caso, degradante, los valores de ciertas producciones comerciales como *Starlight Express*, *Cats*, *Chess* o *Time* dominan el teatro británico.

Los tiempos recientes nos han dado un vuelco nuevo hacia un cuento viejo. En el pasado, los estrenos podían suspenderse porque los actores estuvieran enfermos o porque los emperadores hubieran sido asesinados, pero no fue hasta 1980 que un estreno se suspendió porque la computadora no funcionaba, como fue el caso de *Chess*, o porque la mecánica del decorado no estuviera lista (*Carrie and Mutiny*). Los actores podían haber estado listos, pero la tecnología no. En *Time*, pudimos ver realmente el holograma de un actor en un papel principal.

La Royal Shakespeare Company, cuya principal función es presentar obras de Shakespeare y de sus contemporáneos más cercanos junto a obras modernas importantes, está siendo empujada cada vez más y más dentro del mundo del espectáculo musical y comercial a fin de resarcir sus pérdidas financieras con grandes ganancias. Por muy indirectos que los procesos puedan ser, es inconcebible que no haya una influencia reactiva en el trabajo. Mientras *Starlight Express* permanezca en el West End, no puedo, con toda calma, dejarla tranquila. Y cuando sus valores invaden una puesta de *Mucho ruido y pocas nueces* a cargo de la Royal Shakespeare, empiezo a preocuparme. Una reciente representación de esta obra tuvo que ser suspendida cuando el mecanismo por el cual las tropas de Don Pedro desembarcaron en Messina, en helicóptero, se rompió, y un actor quedó colgando en el aire. Más tarde, la función recomenzó. Los grandes actores

del pasado estaban satisfechos de hacer sus entradas a pie.

Estamos desarrollando el equivalente teatral de la cadena de hamburguesas en el restaurante. Las especies sintéticas de la salsa disfrazan la falta de alimento que hay debajo. Después de ver muchas funciones salgo del teatro reconociendo el ingenio, la energía, la habilidad técnica y el duro trabajo, pero sin ningún alimento para la mente o el espíritu. Todo la actividad parece dirigirse al objetivo de mantener al público en sus asientos, inmóvil. Y a cambio de un teatro dirigido a los visitantes extranjeros que no hablan inglés, se me pide ahora, también, que pague precios turísticos.

Hace falta una gran dosis de ingenuidad para ocultar el hecho de que Shakespeare y sus contemporáneos no son un material que encaja en la basura teatral. Las soluciones a los difíciles problemas de una obra no son siempre fáciles de encontrar en sí mismas, entonces la acción tiene que ser traspuesta a otras épocas. De acuerdo a esto, la puesta de la RSC de la poco conocida *Hyde Park*, de Shirley, puede localizarse en el ambiente de Virginia Woolf y el Grupo Bloomsbur. Todos los problemas planteados por la insensibilidad de los personajes de Shirley y el particular tratamiento despectivo de las mujeres, puede ser disculpado entonces por el comportamiento de un grupo de literatos bohemios y exóticos, de los que puede esperarse cualquier cosa y a quienes todo puede disculparseles.

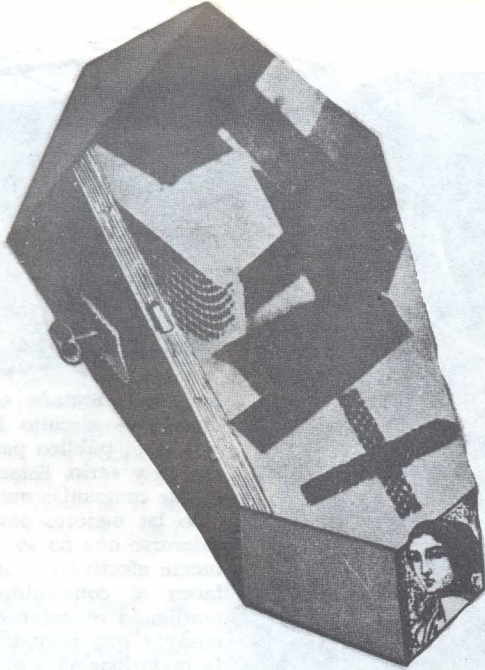
Las comedias se convierten en terreno fértil para extraños asuntos cómicos tomados de otras áreas del teatro. Los actores representan sobre monociclos, se pintan ridículamente, cantan canciones de Sinatra. Ha habido muchos espectáculos en los que parece que los ensayos se han dedicado a ensayar el espectáculo y no la obra así, una producción puede rebosar ideas para mantener al público divertido, pero no tiene nada que decir de la obra. Por supuesto, no estoy en contra de los monociclos ni de los trapecios. Brook representó *Sueño de una noche de verano* con trapecios y cabriolas, pero

sólo tras una larga y ardua exploración del texto.

Este tipo de espectáculo ha alterado materialmente la función del director. Si el trabajo de Strehler, Stein, Brook y otros se basa en una larga exploración del texto con los actores, en la cual el director sirve como guía y mentor, en estos nuevos espectáculos los pensamientos del actor se suprimen. Y los actores tienen ideas. Por ejemplo, una actriz que interprete a Adriana en una alegre, rápida y movida puesta de *La comedia de las equivocaciones* y se dé cuenta de que la situación de una esposa engañada y maltratada cuyo matrimonio está en crisis no es nada graciosa, puede constituir un problema.

Como ha dicho recientemente un director de la RSC: «Nunca doy a mis actores otra cosa que los simples textos de Shakespeare. Nunca les dejo ver ediciones con notas y glosarios. Lo último que necesito son actores que piensen». En tal caso, el director se convierte en un maestro titiritero. Hemos conocido los super-terres de Craig, el Dr. Daper-tutto de Meyerhold y hasta los salvajes y agresivos conceptos de los directores *wunderkind*, pero esto es nuevo.

La representación de obras clásicas de otros repertorios trae de otras culturas, ya sería básicas de otros repertorios trae como consecuencia penosos problemas de traducción. Siguiendo la política del Teatro Nacional, las adaptaciones al inglés están en boga. Las obras son traducidas por dramaturgos sin conocimientos del lenguaje histórico del texto. Liberadas de la responsabilidad hacia las nociones de Jouvet respecto a que las intenciones del autor estén codificadas en el texto, pueden producirse adaptaciones que son altamente teatrales, y los diversos elementos de la obra pueden retrabajarse hasta crear cualquier significado que el director desee. Si esto se limitara a las obras de otras culturas, ya sería bastante malo, pero ahora está pasando lo mismo dentro de nuestra propia tradición. El estreno de *The Rover*, de Aphra Behn, debió haber sido por varios siglos un suceso de gran importancia teatral, ¡si sólo hubiéramos visto *The Rover* y no aque-

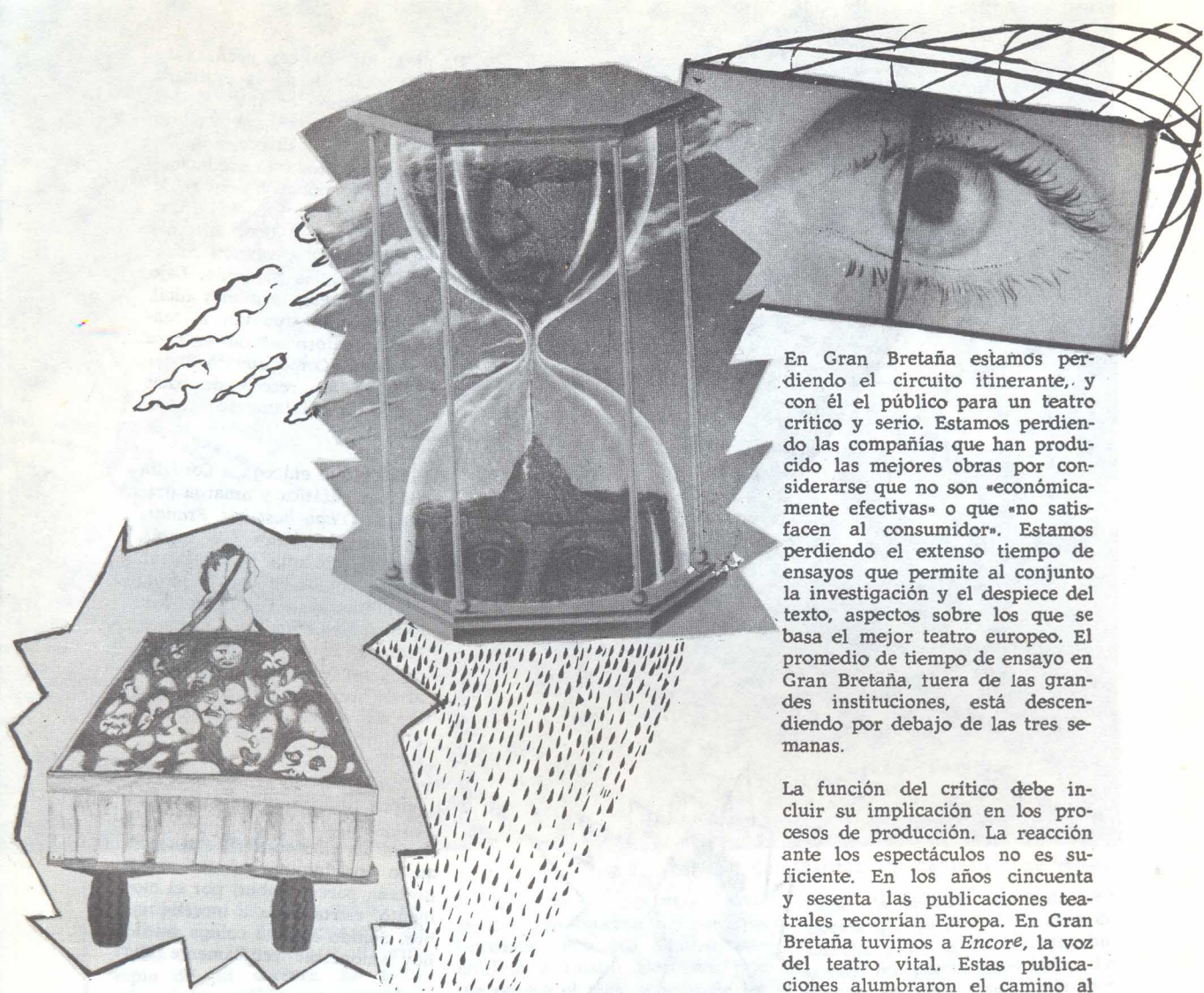


lla pieza híbrida, con pedazos de otras obras y hasta la escritura del propio director intercalada! Y esta práctica se ha extendido también en otras direcciones. Un importante editor está produciendo ahora ediciones bilingües de las obras de Shakespeare. En una página aparece el texto original y en la otra una versión retrabajada en inglés moderno. Bajo el título *Shakespeare más fácil*, estas versiones apuntan a convertir el «tedioso estudio en cosa del pasado». Como apuntó Roger Knight en su reseña de estas «obras inmediatamente accesibles»:

El Lear que entrega a Cordelia con tan enfática y amarga gravedad: *«Thou hast her, France; let her be thine»* (La teneis, Francia; déjadla ser vuestra), renace en los 80 con la jergal trivialidad de: *«You ve got her, France. She's yours»* (La tienes, Francia, Es tuya). El lenguaje de los reyes le cede el paso al de los rufianes. Un idioma tan degradado que eclipsa todo el universo moral.

La función de la crítica en estos tiempos requiere cierta consideración. ¿Debe el crítico bregar contra la corriente o reflejar el gusto predominante? En Gran Bretaña parece haber, por el momento, cierta duda e incertidumbre. Siendo así, un colega puede hoy amonestar críticamente *The*





En Gran Bretaña estamos perdiendo el circuito itinerante, y con él el público para un teatro crítico y serio. Estamos perdiendo las compañías que han producido las mejores obras por considerarse que no son «económicamente efectivas» o que «no satisfacen al consumidor». Estamos perdiendo el extenso tiempo de ensayos que permite al conjunto la investigación y el despique del texto, aspectos sobre los que se basa el mejor teatro europeo. El promedio de tiempo de ensayo en Gran Bretaña, fuera de las grandes instituciones, está descendiendo por debajo de las tres semanas.

La función del crítico debe incluir su implicación en los procesos de producción. La reacción ante los espectáculos no es suficiente. En los años cincuenta y sesenta las publicaciones teatrales recorrían Europa. En Gran Bretaña tuvimos a *Encore*, la voz del teatro vital. Estas publicaciones alumbraron el camino al

Plain Dealer, de Wycherley, puesta por la RSC, por no haber tomado en cuenta las complejidades del texto, y al otro día ignorar el hecho de que la puesta de Cheek by Jowl de *Asunto de familia*, está haciendo el mismo estrago con Ostrovski. Cheek by Jowl se está convirtiendo en una crítica piedra de toque. Surgieron como el más exitoso de los grupos itinerantes, han conseguido los más altos patrocinios comerciales (¡lo que debería alertarnos!) y han sido favorecidos por el British Council para representarnos en las giras al extranjero. Son brillantes; «el escenario restalla de energía cómica», para citar a mis colegas. Ellos «aniquilan la distancia, llenan los vacíos, aminoran las diferencias» y «destruyen nuestro delite en la comparación, la distancia y la disimilitud», lo cual Brecht consideraba tan esencial en las puestas nuevas de obras viejas. En este momento son

como una aspiradora teatral que absorbe al público y a la crítica donde quiera que va.

No podemos enfrentar el pragmatismo al pragmatismo. No es suficiente juzgar cada espectáculo por sus méritos, con la indulgencia de un artículo anual que deplora la decadencia del teatro británico —o de otros teatros— mientras los penetrantes valores del monetarismo se extienden por Europa. La mala comida propicia la desnutrición crónica. Los niños alimentados con papillas buscan más papilla. Una puesta de *El avaro*, de Molière, realizada por Christopher Fettes, la única puesta importante que he visto en Gran Bretaña en dos años, capaz de resistir una comparación con la obra de Stein o de Strehler, no alcanzó éxito de crítica ni de público. Lo que se reveló fue una falta de voluntad por ambas partes para descifrar el lenguaje del espectáculo.

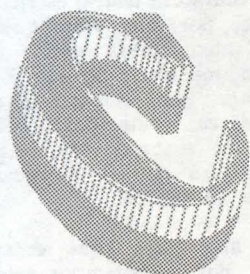
nuevo teatro de posguerra. Hoy día tenemos muchas y excelentes publicaciones teatrales en Europa, pero hemos caído en la complacencia. Si no defendemos los patrones críticos y atacamos las filosofías del monetarismo, pronto saldremos corriendo del teatro a criticar.

No estoy suficientemente enterado de lo que está pasando ahora en el resto de Europa, pero me intriga observar cómo muchos directores importantes se están pasando del teatro dramático a la ópera. ¿Se deberá esto a que no pueden esperar un público conocedor? Sólo puedo especular, pero está claro que si el proceso actual continúa, tales personas llegarán a parecer dinosaurios. Y ¿de dónde vendrá la próxima generación? Por favor, salven a los dinosaurios. Son una especie en peligro.

(Trad. Freddy Artiles) ●

LA CONTEMPORANEIDAD DE LOS CLÁSICOS

Juan Antonio Hormigón



¿Por qué montamos a los clásicos? Si respondemos simplemente que se trata de conservar y difundir el legado cultural de los pueblos individualmente o en su conjunto, tendremos sin

duda una respuesta pero ésta será insuficiente. Este tipo de razonamiento conduce a una reducción de los textos de la literatura dramática del pasado a restos arqueológicos y su representación a meras ilustraciones átonas y museográficas de los mismos.

La naturaleza intrínseca del teatro niega cualquier pretensión en este sentido, en la medida que los espectadores lo convierten siempre en acontecimiento contemporáneo a su propia existencia y son sus referentes culturales, personales y existenciales los que les permiten integrarse en el proceso de comunicación que el espectáculo propone. La dimensión museal es propiedad reservada a quienes construyen el espectáculo, pero es radicalmente denegada por sus espectadores.

Podríamos afirmar igualmente y sería cierto, que los clásicos pertenecen al patrimonio cultural de cada pueblo individualizado y a la humanidad en general. Se

53

trata sin duda de algo bastante más profundo que una simple memoria del pasado, una experiencia lingüística, una visión de costumbres y tipologías sociales. También estos aspectos por sí solos servirían sin duda a la simple descripción del paisaje, pero no fundamentarían con suficiente solvencia y rotundidad la razón de ser de los clásicos en la actualidad.

Posiblemente la primera cuestión que se nos plantea es la de definir de forma precisa qué entendemos por clásicos. Creo que somos muchos los que renegamos de aquella consideración de lo clásico como imagen suprema de perfección, equilibrio y belleza. En este caso tenemos ante nosotros no una consideración sino una inexactitud objetivable. Perfección y belleza responden siempre a un «canon» y un «gusto», por muy colectivo y socializado que sea, y en consecuencia a una «norma». Elevar «canon»

y «norma» a categorías absolutas y ahistóricas, representa una actitud idealista y carente de valor tanto en el plano difinitorio como en el posible análisis que de ello se pudiera derivar.

En este caso parece más productiva la exégesis de quienes consideran como clásicas aquellas obras que representan de forma significativa un período histórico determinado, que plasman de manera estable determinados programas éticos y estéticos de una clase social en su momento hegemónico o dominante e intenta conferirles un carácter definitivo. Si asumimos este planteamiento no es posible hablar de «clásicos» en general sino más bien, de «clásicos del Renacimiento italiano», del «Barroco español», «Isabelinos», de «la Francia de Luis XIV», etc. pero igualmente, del Romanticismo, del «realismo decimonónico» o «del movimiento obrero», pongo por caso.

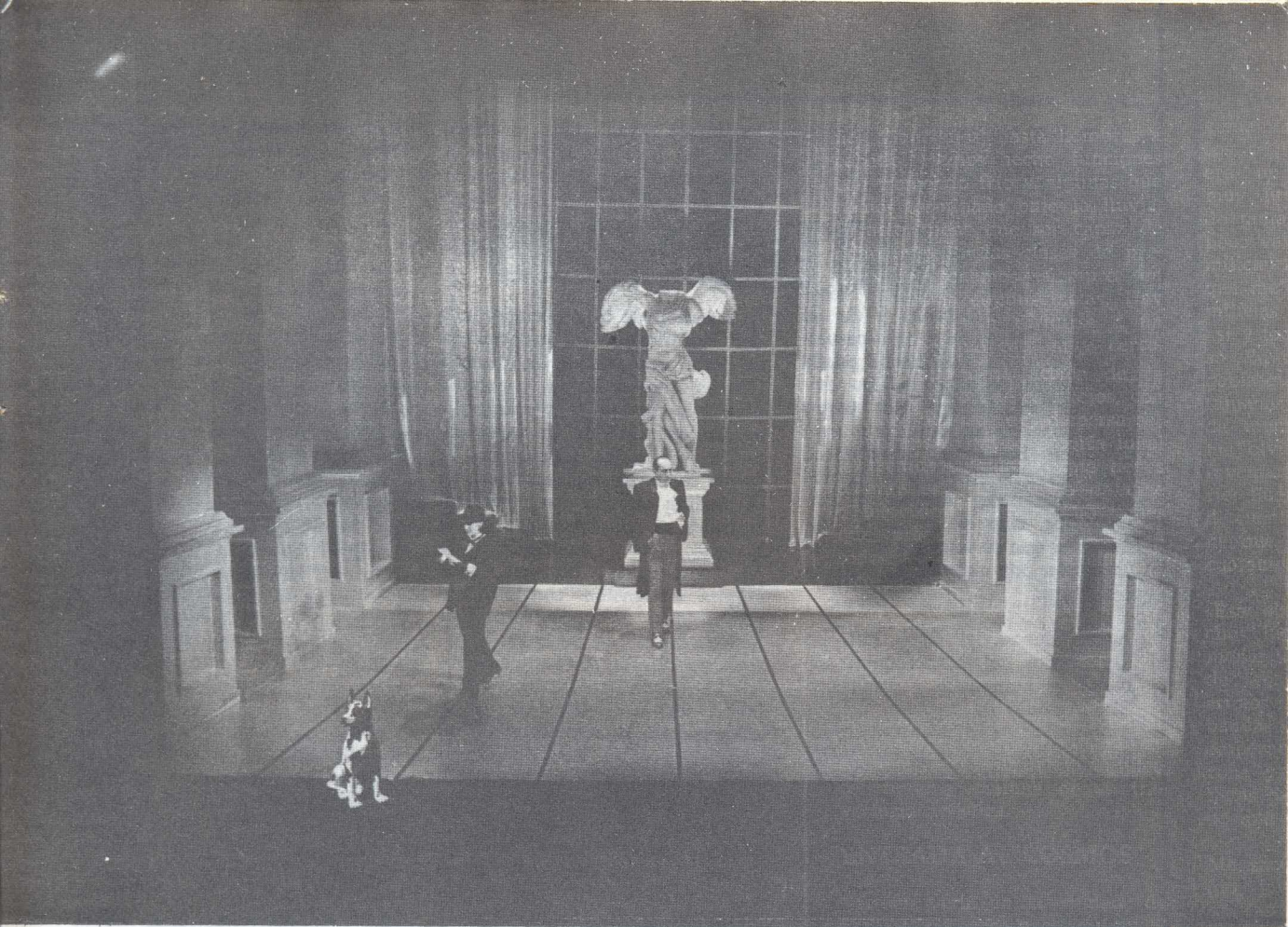
LA CUESTION CLAVE

La cuestión clave que se nos plantea cuando hablamos de la puesta en escena de los clásicos en sus diferentes acepciones, es la de la contemporaneidad. Es un problema permanente del teatro, pero que en el caso de los clásicos y en las circunstancias socioculturales en que hoy nos hallamos, tiene una resonancia mucho mayor. Parece que una obra de la literatura teatral escrita hoy mismo, por muy viejo que sea su planteamiento estético o el núcleo medular ideológico que contenga, tiene ganado su sello de marca contemporáneo que debe sin embargo demostrarse en el caso de que llevemos a escena un clásico.

Pero ante todo, ¿qué entendemos por contemporaneidad? Evidentemente no se trata de una actualización superficial de los textos originales o de la utiliza-



● La mojigata, de Moratín, montaje de Juan A. Hormigón (1981).



● La vengadora de las mujeres, de Lope de Vega, puesta en escena de Juan A. Hormigón (1984).

ción mecánica y arbitraria de elementos plástico-visuales con dicha intencionalidad. Tampoco a la búsqueda de una correlación simplista entre la anécdota y la estructura ideológica de la obra, con las circunstancias coyunturales que vive el espectador. Mediante esta forma de concepción no pocas veces se toma por contemporáneo lo que no es sino mera instrumentación costumbrista del entorno, como si el síntoma se convirtiera en categorización absoluta de la enfermedad padecida.

Propongo que calificuemos de contemporáneas aquellas escenificaciones en las que los elementos de significación teatral, se conciben y articulan en un discurso estético que incita, empuja o provoca en un cierto número de espectadores, a partir del co-tejo con sus propios referentes, anhelos e intereses, a la concreción significativa individual y específica. Este planteamiento elude toda noción mecanicista del concepto que nos preocupa.

No es posible establecer pautas rígidas ni axiomas incontrovertibles. Se trata de proponer y construir en cada caso una obra dotada de este vigor, este palpito, este entusiasmo productivo. Ello implica no sólo establecer una profunda relación dialéctica entre los contenidos ideológicos, sociales, psicológicos que nos proponemos develar, con los medios estructurales y formales que nos permiten visualizar la puesta en escena, sino situar al espectador en una circunstancia del proceso de comunicación en la que no le es posible ni la complacencia banal, la somnolencia admirativa, ni la exaltación aseverativa de sus propias convicciones elevadas a categoría de absoluto. Se le propone, por el contrario que ahonde en el carácter del teatro como metáfora de la realidad y de las contradicciones humanas a todos los niveles y que dicha actitud le conduzca a generar y establecer analogías y paralelismos con sus propias contradicciones o convicciones individuales o colectivas.

TRABAJO DRAMATURGICO

Durante siglos, el concepto de contemporaneidad no fue preciso enunciarlo ni discutirlo a la hora de crear espectáculos teatrales. La práctica teatral carecía de conciencia de su propia historia y por tanto del repertorio, o al menos una y otro eran muy diferentes a los que tenemos en la actualidad. Cuando Tirso de Molina escribía y representaba sus obras de tema bíblico. Calderón las mitologías, Shakespeare sus crónicas de la historia inglesa o grecorromana y Schiller sus tragedias, al margen de la anécdota temática, eran conscientes de que se dirigían a sus públicos potenciales concretos y ellos asumían sin demasiado esfuerzo la condición parabólica y metafórica del teatro respecto a la realidad inmediata. Quizás por ello, Tirso se ganó un largo destierro de la Corte; Calderón se cobró animadversiones eclesásticas y lisonjas reales; Shakespeare estuvo a punto de ser apresado y ejecutado y finalmen-

te se hizo millonario y Schiller, fue censurado hasta la prohibición absoluta por el Duque de Württemberg y elevado a las alturas del mecenazgo poético por el de Weimar.

El teatro tenía conciencia absoluta de su inmediatez y de su existencia escénica y sólo casualmente literaria. Este hecho puede constatarse no sólo en las evidencias sociológicas del teatro que ensancha su público y proporciona beneficios económicos cada vez más elevados a escritores dramáticos, actores y empresarios, sino en la propia valoración que se hace de la representación por quienes cultivan la literatura.

A comienzos del siglo XVI, en los albores del Renacimiento español, el humanista y gramático Elio Antonio de Nebrija, primer compilador de la lengua castellana, escribía en el capítulo XVIII de su «*Artis Rhetoriquae*». «*Pruébase... con el ejemplo de los mismos representantes, que añaden tanta gracia y donaire a los mejores poetas, que es infinitamente más lo que sus versos no deleitan cuando los oímos que cuando los leemos, y del tal suerte se hacen escuchar, aún de los más necios, que éstos mismos que jamás se ven en las bibliotecas se encuentran fácilmente en los teatros.*»

Este cualificado representante del humanismo renacentista español, autor de la primera Gramática castellana, que proponía hacer de la lengua el instrumento centrifugador de la unidad nacional, se movía posiblemente en el terreno de la intuición. Se refería sin duda al público potencial y minoritario que reconstruía en las universidades el teatro como una parte del proyecto humanista; también a quienes en los salones cortesanos ensayaban las nuevas formas escénicas importadas de Italia.

El teatro como práctica profesional y lugar de encuentro de públicos multitudinarios, tardaría más de medio siglo en ser pasión desbordada de los españoles. El texto de Nebrija es, en cualquier caso, una premonición extraordinariamente penetrante respecto al valor del teatro en la divul-

gación de ideas, gustos estéticos, actitudes, pasiones contrapuestas, comportamientos e interrogantes; pero es también expresión aguda de las diferencias existentes entre literatura dramática y representación.

La cuestión de la contemporaneidad significativa del espectáculo, es decir, que posee las características antes definidas y profundiza y prolonga la contemporaneidad esencial de la representación, se ha ido planteando de forma cada vez más acuciante en la medida en que los creadores teatrales se han apropiado de su historia, el repertorio se ha instaurado en su más amplia dimensión como fuente propiciadora de espectáculos y el teatro surgido en periodos históricos presididos por contradicciones diferentes a las de nuestro mundo de hoy, debía servir de elemento iluminador también de nuestro presente. No era este un ejercicio escolástico ni la búsqueda enfermiza de refugio y apoyo en la literatura dramática del pasado. Pero la historia nos ha legado grandes obras de la literatura dramática, irrepetibles luminosas, llenas de sagacidad en la prospección de la conducta humana, a las que no podemos ni queremos renunciar y a partir de las cuales debemos crear espectáculos de nuestro tiempo.

El proceso de transformación de un texto literario en espectáculo teatral está presidido por lo que desde hace algunas décadas denominamos «trabajo dramático» y que, en mi opinión, constituye el elemento conceptual más importante de la puesta en escena y creación de esa compleja obra de arte que es el teatro. Tal y como hoy lo entendemos, el trabajo dramático dista mucho de la práctica que presidió su periodo fundacional durante la Ilustración y se continuó durante más de un siglo. Ya no se trata de analizar tan sólo las características estructurales y estilísticas de la obra literaria dramática, las contradicciones ideológicas que muestra, el perfil y confrontaciones de los personajes, sino de leerla desde nuestra propia existencia contemporánea para el público potencial que va a contemplar el espectáculo y de establecer primero y discutir

después durante el proceso creativo, las formas y soluciones escénicas que mejor expresen, muestren o expliciten lo que pretendemos contar.

El «trabajo dramático», enunciado o no como tal, con la participación o no de especialistas en la materia o asumido directamente por el director de escena, constituye uno de los aspectos claves y específicos del teatro de nuestro siglo. A él se ha debido la especificidad diferenciadora de la representación, resultado de lecturas diferentes y de soluciones escénicas con frecuencia diametralmente distintas. Ello nos ha permitido acudir al teatro no a contemplar una simple ilustración del texto literario, que respondía a su momento de mayor decadencia como tal y a su falsa sacralización como literatura, sino asistir a auténticas creaciones escénicas dotadas de la impronta y personalidad de quienes las producen y realizan. Las aportaciones de los grandes maestros, como Meyerhold, Brecht, Copeau o Vilar, eran en definitiva diferentes formulaciones y concepciones dramáticas en su sentido global y en todos los casos no es difícil rastrear las huellas de su forma de «trabajo dramático».

Quisiera añadir de inmediato que no estoy introduciendo un concepto talismán, ni reduciendo los problemas a la simplista y benéfica utilización de un método. Pero sí estoy firmemente convencido de que el «trabajo dramático» coherente y asumido con honestidad, permite aproximarnos por vía segura a la contemporaneidad en la escenificación de los clásicos, aunque, claro está, no garantice la perfección. También permite al teatro recuperar su plena existencia de obra de arte autónoma, emancipada como tal de la literatura dramática. Ya no acudiremos al teatro buscando la correcta ilustración de un texto para «oirlo», sino a contemplar la lectura y la propuesta escénica de un elenco de creadores en el que el director concibe casi siempre, orienta, sugiere y coordina. Pero también nos permitirá conocer, analizar y definir los criterios que animan la puesta en escena de los clásicos en cada caso ●

TEATRO DE LA GUIMBARDE: ENTRE IDEAL Y NECESIDAD



**THEATRE DE LA
GUIMBARDE**

Roxana Pineda

Existen dos caminos que permiten evaluar una experiencia teatral: a través del espectáculo, en cuyo caso podríamos descubrir, mediante los signos organizados en determinada estructura, el proceso y la idea que impulsaron su construcción. El otro, apartar momentáneamente la realidad del espectáculo, y conocer parte de la historia, del trabajo cotidiano y la política trazada por los integrantes de un colectivo. Cualquiera de los caminos constituye una aproximación. El segundo se acerca más a la verdad; el espectáculo no aparece como fenómeno aislado sino como parte orgánica de la historia de un grupo de creadores.

La acción de evaluar la experiencia es más difícil cuando se hablan idiomas diferentes, cuando la desinformación produce una hendidura cultural profunda. El desconocimiento relativiza la posible objetividad de los caminos de investigación propuestos. No pretendo por tanto hacer conclusiones de ningún orden sobre el trabajo artístico del grupo belga «La Guimbarde». Si durante quince días, aproximadamente, fui testigo de su trabajo en Cuba, si a pesar de las dificultades para crear una comunicación más

productiva puedo especular sobre ciertas ideas, es que el contacto con el hombre, portador de una cultura y una historia concretas, es de todas formas elocuente y significativo. Quizás desconozca cuáles son, con exactitud, los ideales de este grupo de teatristas, ello hace posible incluso que el campo de acción de mi verdad se amplifique, aún a riesgo de individualizarse demasiado. En todo caso, ello encarnará el valor de mi experiencia.

UN ANTECEDENTE

El Teatro 2 de Santa Clara, además de producir espectáculos, realiza una amplia labor de animación y promoción cultural: organiza encuentros, seminarios, invita colectivos teatrales, promueve conferencias sobre teatro.

En junio de 1987, Teatro 2 realizó una exitosa gira por Bélgica con el espectáculo *El hijo*, organizada por Michel Van Loo, de la Comunidad Franco-Belga, Director del Teatro de La Guimbarde, a través del Centro Dramático de Wallonie. Las relaciones de trabajo entre Teatro 2, de Cuba, y Teatro La Guimbarde, de Bélgica, conformaron una experiencia significativa para ambos grupos. Los días de convivencia hicieron posible un intercambio que rompió las barreras de un encuentro oficial.

En junio de 1988, invitados por el grupo Teatro 2 de Santa Clara, el Teatro de La Guimbarde visita a Cuba por primera vez. Si para ellos significa encontrarse con una cultura y un país desconocidos, para nosotros significa también la posibilidad de apreciar el trabajo de un grupo teatral estable, «representativo» dentro de su práctica teatral. Esta es otra manera de confrontar el teatro que hacemos, de referenciar la información que nos agenciamos.

Durante quince días, aproximadamente, los actores belgas realizaron una gira que incluyó las provincias de Villa Clara y Ciudad de la Habana, donde representaron dos espectáculos: *Nanie Crochet* y *No nos interesa el paraíso*.

PRIMER ENCUENTRO: LA GIRA

Las presentaciones de La Guimbarde se iniciaron en la ciudad de Santa Clara, en la sede del Teatro Guiñol, con *Nanie Crochet*. El grupo viajó al Escambray, a un pequeño pueblo llamado Potreros de Güinia, con la misma 57

obra. El encuentro con los campesinos no se limitó a la aceptación de un espectáculo extranjero. El pueblo se adornó con banderas, los portales se llenaron de taburetes, las puertas de las casas se abrieron y el camino de tierra se llenó de gente dispuesta a celebrar un encuentro desacomodado: recibían el teatro, sí, pero cuando hubo terminado la representación y se cansaron de aplaudir, comenzó la verdadera fiesta. De cada casa salía un hombre o una mujer con una cazuela de mangos, se tumbaron cocos y se montó a caballo, se hizo un brindis modesto, con frutas y vino.

Poco importa la anécdota por la anécdota. La confrontación a través de un espectáculo se vio superada por el desprendimiento y la identidad de los campesinos de Güinía, ellos hicieron suyo aquel espacio y agasajaron a sus visitantes con la verdad de su vida cotidiana. Los actores sintieron su fuerza. Dirigentes de las organizaciones y algunos campesinos acapararon a Michel Van Loo, el único que entiende y habla el español, y sostuvieron una larga conversación donde preguntaban, y narraban sobre su trabajo en el pueblo.

En San Juan de los Remedios el grupo se presentó en el Teatro Villena con la obra *No nos interesa el paraíso*, y en un círculo infantil con *Nanie Crochet*. Al final de la presentación en el teatro, se hizo un debate donde el público agradeció la posibilidad del encuentro y se sintió deslumbrado por la calidad del espectáculo. No sé si los actores de La Guimbarde estarán acostumbrados a estas muestras de efusiva

cordialidad, pero sí sé que se han sentido sorprendidos por el gesto cálido del público cubano.

En la Ciudad de Santa Clara el grupo visitante participó en diferentes actividades organizadas por la celebración del 25 aniversario del CET. Teatro 2 los acompañó siempre durante los días que permanecieron en la provincia central.

En la Ciudad de la Habana, La Guimbarde se presentó con *No nos interesa el paraíso* en el Teatro Nacional, y en círculos infantiles, el Café cantante del Teatro Nacional y el Instituto Superior de Arte con *Nanie Crochet*.

Durante los últimos días que pasaron en la capital visitaron el Guiñol Nacional, vieron una función del Conjunto Folklórico, presenciaron el espectáculo de cuarto año de actuación del ISA y recorrieron la ciudad.

El viernes 8 de julio el Teatro La Guimbarde partía para Bélgica.

SEGUNDO ENCUENTRO: LOS ESPECTACULOS

Nanie Crochet es un espectáculo concebido para niños pequeños. Normalmente se presenta en escuelas. Surgió mediante el proceso de improvisaciones que durante tres meses realizaron las dos actrices que lo interpretan.

Nanie... narra las relaciones entre Nanie y su pequeño. En un espacio reducido las actrices se valen del gesto, la palabra y el silencio, para representar situaciones donde la sátira y la ironía

son medios para evaluar la relación expuesta. Una aguja de tejer, una rebanada de pan, un latón de basura de utilería, una máscara, el vestuario de las actrices y muchas bolitas de algodón, son algunos de los objetos que referencian esta historia.

La anécdota se teje a través de situaciones contradictorias donde cada personaje trata de imponer su voluntad; el niño, con su inocencia; la vieja, con su «sabiduría».

Durante cuarenta minutos, las actrices representan un cuento bien preparado, con acciones marcadas en una partitura que, a partir de improvisaciones, llegó a fijar claramente cada uno de los movimientos y cada una de las composiciones espaciales.

Frases cortas, que se repiten una y otra vez, son la base verbal de una historia que se ensancha en el rejuogo mudo de las actrices. La palabra es un mecanismo de insistencia, un resorte esclarecedor, indicador de hacia dónde van los personajes. El juego no se detiene en lo que se dice, el juego se desarrolla y alcanza su sentido más preciso a través de las situaciones mudas de las intérpretes. Así, *Nanie Crochet* secciona un momento en la vida de estos seres y lo explota hasta sus últimas consecuencias. Quizás por ello parezca que la historia se dilata, que vuelve continuamente al mismo lugar, que los personajes reiteran las situaciones, los modos de comportamiento, las formas de reaccionar. Sin embargo, parece haber sido trabajado así conscientemente. La gama de decisiones de los personajes es pobre porque la situación en que se desarrollan es una sola, dentro de ella se alteran las condicionantes esto propicia que la acción fluya hasta llegar, finalmente, al mismo punto.

El hecho de dirigir el espectáculo a niños pequeños no parece haber limitado la propuesta estética de las actrices, pero la existencia de este presupuesto y la utilización de espacios flexibles son condiciones previas para acercarse a la puesta en escena. Se habla a menudo de un teatro que no limite las posibilidades de conocimiento del niño,



que no autocensure el proceso de construcción de los códigos que permitirán establecer la comunicación y organizar el sistema del saber. Dentro de esta polémica podríamos insertar, a *Nanie...*: una historia bien contada y bien estructurada, divertimento productivo a través del juego crítico entre un adulto y su pequeño.

No nos interesa el Paraíso es, también, resultado de un proceso de improvisaciones donde los actores fueron creando situaciones y propuestas de montaje. Al equipo de trabajo se unió un escritor que, al concluir la primera etapa del proceso, escribió el texto para la construcción final del espectáculo.

La obra cuenta la historia de cuatro viejos que coinciden en la estación porque el tren los ha dejado. La casualidad hace que se encuentren solos y decidan hacer un «viaje» de reencuentro con la vida. Así van a un cine, a un cabaret, se divierten, conversan, se conocen, hasta que al final descubren una luz potente tras una puerta abierta y por allí deciden marcharse. La puesta en escena está seccionada en cuadros independientes, cada cuadro narra una situación diferente y se desvía hacia uno u otro personaje. Los espacios que separan estos núcleos se alargan en el tiempo y van creando una cadencia semejante al ritmo con que se desplazan los personajes de la historia. No se sabe bien quiénes son cada uno de ellos, en qué se diferencian, por qué son diferentes o si lo son. Lo que es evidente desde el comienzo es que se trata de cuatro personas de avanzada edad, solas, que deciden formar un grupo para llegar a algo. Las situaciones por las que pasan son comunes a cualquier vida cotidiana, pero logran cohesionarlos. ¿Por qué?

La representación se realiza en un escenario habitual de teatro. No hay escenografía, apenas los actores que cargan sus «maletas de viaje», caracterizan a los ancianos y se valen de unas máscaras feas para resaltar su condición. La utilización de la palabra no es frecuente. El silencio es trabajado como signo y siempre, en estos casos, acompa-



ñado de una iluminación que enreace el espacio. Hay un intento por dotar al discurso de un tiempo determinado, que abusa de la pausa y por momentos parece estar detenido en el sentido y en el movimiento. A esto está vinculada la mayor virtud de la obra, cierta atmósfera de quietud, cierto aire misterioso, cierta suspensión del movimiento que no llega a detenerse totalmente, comentarios por lo bajo, los pies rozando el piso, una risa semiapagada, un tono bajo y persistente que parece querer encarnar, a nivel de estructura, el signo vital de la vejez. Esta atmósfera aparece y desaparece porque los cuadros todavía pudieran relacionar más su sistema de dependencia estructural y conceptual; hubiera sido posible, quizá, establecer otras causas, a nivel de intriga, para este viaje, que permitieran adentrarse, por los músculos y no por la epidermis, a los conflictos de estos cuatro hombres que, sin conocerse apenas, deciden romper el recinto habitual de sus soledades.

LA HISTORIA

En 1973, hace quince años, nace, en Bélgica, el Teatro de La Guimbarde. Michel Van Loo, director del colectivo desde entonces, comenzó sus estudios en una carrera de letras para graduarse como crítico de cine. Paralelamente, encuentra trabajo como actor en el teatro. Era más fácil encontrar empleo así, y además

le posibilitaba el conocimiento y dominio de una profesión que luego evaluaría como crítico. Este ejercicio parece haber sido la causa de que Michel Van Loo decidiera dedicarse al teatro y no al cine, como había previsto.

En 1973, junto a varios actores de distintos grupos, todos con alguna afinidad en cuanto a inquietudes artísticas, funda el Teatro de La Guimbarde, que hasta 1988 sigue siendo en Bélgica uno de los colectivos teatrales de mayor estabilidad.

La Guimbarde está constituido por dieciocho miembros: trece actores, tres técnicos, y dos personas encargadas de la administración. Como algo habitual en su país, las decisiones sobre el trabajo se toman por ese consejo de administración y por los actores. Esto que parece obvio es una salvedad, los consejos de administración muchas veces lo integran personas ajenas al trabajo artístico e incluso al medio teatral.

Aunque se reconoce oficialmente como un grupo que hace «teatro para niños», La Guimbarde hace el teatro. Dentro de la primera etiqueta, bajo la que son reconocidos, el grupo «compite» con otros cincuenta y dos que, a pesar de no mantenerse como colectivos estables, permanecen entre el revivir y el letargo como muestra de lo difícil que se hace lograr un espacio para el teatro.

El colectivo que dirige Michel Van Loo, recibe de las instituciones estatales la mitad del presupuesto necesario para mantener el ritmo de vida del grupo. Esto es una ventaja que hay que mantener a toda costa, porque es expresión de cierto prestigio oficial. La otra mitad del presupuesto deben buscarla a través de la venta de los espectáculos. Pero no siempre pueden venderse bien. Existe para este proceso un «consejo de calidad» que aprueba o no la venta, que veta o no la calidad de una representación.

Este «consejo» no está integrado por creadores, y la censura se realiza sobre la base de ideas estético-morales arcaicas. Un espectáculo vetado significa que su precio de venta se reduce a menos de la mitad, y ésto los obliga a una labor de regateo para lograr que alguna escuela o institución independiente adquiera el producto, a precios irrisorios.

La Guimbarde ha sido devaluado varias veces. *Nanie Crochet* es un espectáculo vetado. Los señores del consejo entendieron que el grado de relación propuesto entre los personajes y la utilización de un latón de basura, no eran elementos sanos a la ideología de un niño. *Nanie...* se pone en diferentes escuelas y siempre es bien recibida.

Cada año se reúne este consejo para evaluar el trabajo de cada grupo, porque cada año se celebra un festival, y la participación también está avalada por este cuño de calidad. La presencia o ausencia de este cuño condiciona la política de trabajo del colectivo.

Regla habitual en los grupos teatrales belgas es el constante cambio de sus integrantes de un lugar a otro, en busca de una estabilidad económica que les permita vivir del teatro. Es por ello que La Guimbarde es un caso excepcional, porque lleva quince años de trabajo ininterrumpido y el núcleo de sus integrantes es fijo. La actriz que menos tiempo tiene en el grupo es la más joven, con cinco años de vida artística e interpreta el papel del pequeño en *Nanie Crochet*.

Los actores de La Guimbarde viven todos del teatro, no necesitan practicar otro oficio para vivir. Pero ello supone un arduo trabajo de construcción de espectáculos, de búsqueda de compradores para los mismos, y de intensos períodos de giras. El gobierno del grupo es independiente a toda institución gubernamental, por ello las adversidades que supone un espectáculo vetado, se subsanan con una programación de largas giras por el extranjero, donde el grupo puede agenciarse la estabilidad económica que le permita seguir trabajando. En 1988, por ejemplo, entre gira y gira, han vivido en Bélgica unos escasos cuatro meses. Esto puede brindar una idea de su rutina de trabajo.

Dentro de estas condiciones, cómo es posible que un grupo de teatro dedique parte de su tiempo a la investigación, cómo es posible sistematizar la experiencia de cada proceso de trabajo cuando los montajes se hacen, aproximadamente, en tres meses. El ritmo de la vida, marcado por la ganancia, por las relaciones de compra-venta, imponen una política que logre hacerle el juego a tan adversa realidad.

Para nosotros, resulta extraño que puedan conciliarse estos dos aspectos, puesto que los teatristas en Cuba son mantenidos para que produzcan arte; la planificación del tiempo debe hacerse teniendo en cuenta el desarrollo cada vez mayor de los creadores. Esto, por supuesto, genera otros conflictos.

Nanie... y *No nos interesa...* son dos espectáculos producidos por La Guimbarde. Si bien no bastan para entender la historia del colectivo, de alguna manera, contienen parte de su sabiduría. ¿Hasta qué punto son el resultado de un proceso sistemático de creación-investigación?, ¿hasta qué punto están condicionados por un supuesto proceso de ruptura que impone la subsistencia como grupo en la realidad teatral de Bélgica? Michel Van Loo, en una conversación informal, trató de aclararme algunas de estas interrogantes. Al referirse a los quince años de vida de La

Guimbarde, señaló la existencia de varios ciclos de creación relacionados e independientes entre sí:

«Yo digo que son ciclos porque son formas de búsqueda de lenguajes teatrales, pero la idea es la misma, buscamos una manera de jugar con ella... encontrar los mejores medios para llegar al público... buscamos formas para ir más lejos con el público. Hay un camino que nació con la reflexión de una forma de trabajo, la memoria, los cuentos sobre el trabajo de las minas, con ello hacemos espectáculos. Hoy es necesario para nosotros buscar otra forma para hablar de la misma cosa.»

Los ciclos van marcando las distintas direcciones por las que ha transitado el colectivo. Durante un tiempo trabajaron sobre el absurdo. Realizaban talleres de escritura en las escuelas, donde los niños escribían sus cuentos. La manera de narrar de los niños, con su ritmo y forma peculiar de construir, posibilitaba una relación con algunos textos del absurdo. A partir de esas historias hacían espectáculos, utilizando sólo textos escritos por los niños. En este tiempo Ionesco colaboró con ellos, incluso escribió una obra especialmente dirigida a este tipo de trabajo que sostiene el grupo.

Durante unos tres años indagaron sobre la memoria colectiva de las comarcas. Al mismo tiempo que conocían las leyendas y cuentos nacidos de la historia de cada pueblo, se interesaban por la situación política del lugar, para hallar nexos entre esa realidad y las leyendas y memorias populares.

«Un pueblo inventa cuentos, fábulas, hay una primera cosa que es eso, pero yo también tengo qué decir... existe también la frustración de una persona que va a inventar una fábula, eso es lo importante...»

No se trata de ciclos delimitados por investigaciones distintas sino, sobre todo, de las variantes desarrolladas en el camino de quince años de trabajo estable. Cuando el grupo está a toda marcha, se

divide en equipos, mientras uno investiga o construye un espectáculo, el otro realiza representaciones. Este ritmo va imponiendo, lógicamente, una rutina que atenta contra los ideales de profundización investigativa.

Si bien hay interés en desarrollar formas, lenguajes que alcancen un nivel estético significativo, hay otro campo de interés que está relacionado con la ideología de los espectáculos, y con la situación social del país.

Michel Van Loo es un hombre de teatro inteligente, capaz e informado. Conoce ampliamente su oficio y expresión de ello es que ha sido capaz de mantener la estabilidad económica y artística de La Guimbarde, en un lugar donde esto parece ser una proeza. El segundo interés del que hablaba antes, está profundamente relacionado con la personalidad de su director general, que es primero, un artista. Se trata de concebir al teatro no como simple juego de las formas bien hechas, sino de cuestionar

una realidad en la que el hombre, para sobrevivir, necesita sacrificar valores inherentes a su condición humana. Para ello, el teatro debe ser un instrumento con filo.

«Luchar contra los que dicen *no* es muy fácil, porque uno trata de hacer las cosas de manera de poder conseguir lo que se quiere... contra lo que es imposible luchar es contra la indiferencia, contra la indiferencia de la gente, contra la indiferencia de todos...»

Quizás por esto como política sustenten «el decir siempre sí», para ganar y mantener el espacio de reconocimiento y apoyo oficial de que gozan. Luego sería desarrollar acciones inteligentes para trabajar, de todas formas de acuerdo a sus inquietudes:

«Nuestro trabajo es una manera de hacer un objeto de arte con la realidad y de no hacer un teatro de *slogan*, y es una manera de ser un espejo de la realidad, y las imágenes de-

ben propiciar una reflexión sobre la situación que se vive...»

Esta preocupación por el orden social establecido, por las relaciones que se desarrollan entre los hombres en un país que puede estar seis meses sin gobierno, donde el dinero es el que rige todas las legislaciones, forman parte de la historia del colectivo. La preocupación por la realidad es, de alguna forma, un elemento de cohesión:

«Hacemos una definición de un trabajo y las personas que se interesan saben que hay la posibilidad de trabajar tres o cinco años, pero sobre eso. La idea de buscar en grupo cosas que todo el grupo ha definido.»

El último proyecto de La Guimbarde está relacionado con la teoría de Bertolt Brecht. Van a realizar talleres para estudiar al dramaturgo alemán, van a recibir conferencias de integrantes del Berliner Ensemble, de Bernard Dort. Este trabajo significa un momento importante en el desarrollo del grupo. Se dividirán en equipos, como siempre, pero habrá algún momento de reflexión conjunta. El proceso debe culminar con el montaje de dos espectáculos sobre Brecht y servir de entrenamiento para enfrentar la construcción de *Mephisto*.

He tratado de especular sobre una realidad que me era lejana. El desconocimiento se rompió con el encuentro a través de dos espectáculos. Ello no basta para tener la verdad, pero una cosa queda clara: la lucha de La Guimbarde, que es distinta a la nuestra, y por ello su comprensión propicia otro rango de conocimiento, que su trabajo se realiza todos los días entre el ideal y la necesidad.

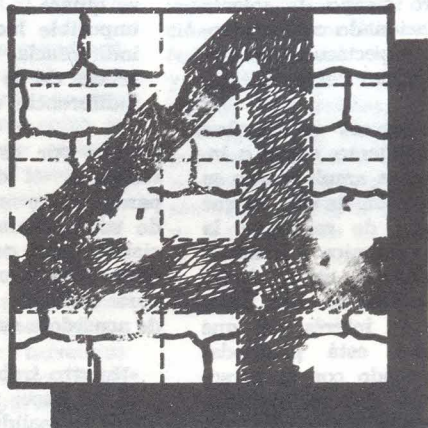
El ideal: un teatro diferente, que cuestione la realidad y sea instrumento cortante estética-ética-política y conceptualmente. La necesidad: la lucha por enfrentar los mecanismos extraartísticos que rigen la vida de un grupo, la lucha por conciliar ese ideal con un ritmo de vida que atenta contra la estabilidad y las necesidades de investigación y sistematización de la experiencia ●



Fotos Angel V. Miguez

APUNTES PERSONALES: LA CUARTA PARED

Eberto García Abreu



I

El principio exacto de esta historia no lo recuerdo. Era la noche de un sábado «invernal». En Línea y Calzada la gente hacía su cola habitual en los cines o los restaurantes, mientras una sutil minoría se disponía a entrar en el Hubert o el Mella. Nada distinguía este sábado de otros tantos en el año. En pocos minutos sonaría, como siempre, el cañonazo. Cargado de prejuicios y armado de una buena coraza para la defensa, caminaba por Calzada rumbo a la casa de Marianela Boán, la bailarina y coreógrafa de Danza Contemporánea. Esa noche sería yo uno de los siete posibles espectadores de *La cuarta pared*, el último proyecto teatral de Víctor Varela, acompañado de un estusiasta grupo de jóvenes teatristas, en su mayoría desconocidos para mí. En el zaguán, Marianela, suerte de musa anfitriona, nos conducía hacia su propia casa, convertida en un lugar totalmente irreconocible.

Tras la estrecha puerta de entrada, la oscuridad absoluta, el aliento entrecortado, la tensión inicial, el silencio. En la penumbra puedo distinguir varias siluetas que se desplazan torpemente, sonidos guturales, gemidos, gritos abortados, presiones evidentes para moverse en un ambiente donde el aire es duro y cortante. Un débil rayo de luz recorre los límites del espacio, pero no puedo precisar si se trata del inicio de la «representación»; en realidad tengo la impresión de que la acción ha comenzado desde hace ya un tiempo también indefinible. Ante mí un grupo de individuos deja ver sólo un fragmento de una travesía prolongada y quizás recurrente. Arrastrando su equipaje, cada uno persiste en su marcha, en la exploración de las fronteras. Todos están de viaje, sin reconocerse entre sí, procurando un rumbo que no se define fácilmente.

Al iluminar el ámbito de la acción, la luz me revela mi propio espacio. Estoy frente al marco de una puerta donde unos hilos finísimos

se cortan perpendicularmente formando ángulos rectos que expresan una tensión insoslayable, e insisten en alertar sobre la existencia de una barrera susceptible de ser superada, física o emocionalmente, por cualquiera de los participantes en esta *experiencia*.

Este carácter se presupone no precisamente por las dimensiones experimentales desde el punto de vista del lenguaje artístico que la representación puede reservar aún en estos momentos. Viene dado porque en realidad se trata de un hecho inusual —lo que no significa en modo alguno novedoso— que apunta desde el inicio a convertirse potencialmente en un suceso memorable para cada uno de los presentes, en tanto actores y espectadores nos disponemos para un acto alejado de las candilejas y oropeles que identifican ciertos acontecimientos «culturales».

No es esta una representación teatral acostumbrada. Las circunstancias y las condiciones espaciales en que se produce, así como la actitud de los individuos que aquí nos reunimos le imprimen al espectáculo un carácter similar al de toda celebración ritual. Y ello exige, desde el principio mismo del acto teatral la sensibilidad y la aptitud que potencien en todos los presentes la realización del viaje individual; travesía que podrá conducirnos quizás hacia una verdad aún desconocida o sumergirnos una vez más en el acto de la confirmación de nuestros presupuestos personales.

A pesar de sentirme «preparado» para la aventura que este grupo propone, no he logrado rebasar el desconcierto. Me reconozco ante la puerta de un mundo que no demanda deliberadamente mi presencia. Me siento como un curioso, como un pedante intruso que ha decidido *aceptar* la invitación para ver esta obra y aseverar su verdad excluyente. Es-

Fotos Marquetti



toy predispuesto para responder violentamente ante una virtual «agresión» de la novedad.

Sin embargo, el universo que se erige más allá de esa cuarta pared sutilmente me abre sus puertas, y me impulsa al *viaje*, desde su conciencia indiferencia. La metáfora se identifica entonces como el rito de la marcha continua hacia un punto indescifrable. La vida deviene un viaje permanente que no precisa ni la partida, ni la llegada. En ese proceso vital el tiempo deja de ser una categoría absoluta que tiende únicamente hacia el mañana. Los hombres viven a ciegas un mundo que les pertenece

crítico

y, no obstante, desconocen. De ahí el andar tortuoso, el desgaste de energías; de ahí la inutilidad aparente de cualquier intento por rebasar una frontera que se presiente, pero que en realidad se ignora en su naturaleza verdadera.

Abruptamente la vida se impone. El hombre, al descubrirse a sí mismo, al valorar sus necesidades, comienza a trazar su propio rumbo, marcado ineludiblemente por la tradición, por los orígenes. Hay que volver los ojos para encontrar en el tiempo y la distancia las huellas distorsionadas del presente. De este modo, a pesar de la incomunicación, de la inconciencia, redescubrimos la fuente matriz, el tronco oriundo. Como en todo «reencuentro», el hombre-personaje-actor intenta asirse de los más disímiles recursos para *comunicar* sus incertidumbres y alumbramientos, sólo que en este caso tales recursos se reducen a una presencia mínima en el espacio de la representación. Ahí se define uno de los primeros obstáculos a «vencer» tanto para los actores como para los espectadores. El viaje que se desarrolla implica necesariamente una «transgresión» de nuestra perspectiva *cotidiana* para asumir el mundo que nos rodea. El cuerpo del actor, su sistema expresivo, el tiempo, el ritmo, el espacio, y hasta la condición esencial del hecho teatral, se descubren desde el inicio con la intención de rebasar una función detenida, mutilada, obviada poco a poco desde los propios orígenes.

Llegado a este punto de la acción, la imagen teatral ha vencido mis resistencias. El desconcierto inicial se despeja paso a paso al detectar una posible vía de intercambio con esos jóvenes que, igual que yo, tratan de encontrar una explicación al sentido de la vida, de su existencia, poniendo a prueba su manera más directa de expresarse: *el teatro*.

Participo de un viaje que me sitúa ahora justamente frente al parto de

la tradición. Está naciendo un nuevo individuo y para él, la vida, los sentimientos, las relaciones, el amor, se develan con otro sentido. Concientizar y asumir esa nueva visión del mundo será su objetivo supremo. Su identidad se definirá desde entonces en una lucha, no por cotidiana, menos desgarradora; porque todos formamos parte de un mismo tronco, diverso, complejo y contradictorio y porque todos vamos inevitablemente de la tradición al futuro por caminos diferentes. Esa multiplicidad de motivaciones de la conducta humana se aluden una y otra vez en la imagen escénica a través de una formación lineal de los cuerpos entrelazados que evidencia, entre cada uno de los personajes, la existencia de una contradictoria y dialéctica interdependencia.

La acción continuada de viajar y el intento de trascender un espacio rigidamente limitado, que se refiere no sólo por cuatro paredes recubiertas, sino también por la fragilidad natural del cuerpo humano, —sometido aquí a un intenso ejercicio de exploración de todas sus potencialidades expresivas y dramáticas— me señala la presencia de un conflicto vigente e históricamente condicionado: la búsqueda de la *libertad*.

Estos personajes se hallan profundamente comprometidos en la definición de sus necesidades esenciales, de su particular manera de ver el mundo, de su identidad y de sus posibilidades reales para hacer presentes sus propios sueños. En ese intento, el sentido de la libertad suele confundirse, al creer que la simple negación de las convenciones, la oposición ingenua a las corrientes de la tradición equivale a ser más libres, más perfectos, más auténticos. Sin embargo, hay que reconocer desde el inicio que nosotros somos hoy la tradición que se renueva; elemento este que constituye uno de los presupuestos ideológicos fundamentales que se precisan progresivamente a lo largo del espectáculo.

En la lucha por descubrir un espacio propio, por encontrar los incentivos que orientan las contingencias cotidianas; en la lucha por descubrir en primera instancia la razón de ser de cada individuo, —y como consecuencia lógica de ese proceso— el ejercicio del amor resulta el acto más contradictorio. ¿No es precisamente ahí donde se potencia el surgimiento de una vida dialécticamente superior? El individuo expone en esa relación todo su mundo referencial en el cual la familia ocupa el rol protagónico. En este caso, las costumbres vacías, la pérdida de la identidad, el silencio que destruye, el tiempo derrochado, los sentimientos enfermos por la inercia. . . Todo esto nos impone la necesidad del viaje. Nos obliga a aceptar el reto y deshacer las ligaduras. Ante la imagen yuxtapuesta de una joven pareja insegura aún en su marcha, pero

decidida a construir su camino de una manera diferente al de esa «familia» que le sirve de referente contextual y simbólico, se desatan las dudas. ¿Cuáles son nuestras razones esenciales? ¿Qué nos hace realmente diferentes? ¿Por qué lo cotidiano se vuelve rutina, rigidez, encierro?

Por el camino nos armamos de preguntas y convenciones. Exigimos respuestas inmediatas y rupturas evidentes. Buscamos soluciones externas a nosotros mismos y, sin embargo, a pesar de nuestras fuerzas, las puertas no se abren definitivamente. Quizás sólo se entrejuntan para dejar pasar un rayo de luz que confirma la existencia, más allá de nuestro espacio construido, fijado, destinado para todos los días.

Pero el viaje no puede ser sólo externo. Hay que reconocer los rasgos



más profundos que nos modelan. ¿Por qué nos han formado así? ¿Cuánto de mezquindad y egoísmo puede haber en nuestra ingenua y auténtica necesidad de ruptura? ¿Hasta qué punto no formamos parte también de los hábitos y de la tradición? ¿No somos acaso, por desconocimiento de nuestras necesidades esenciales, límites de nuestra propia plenitud?

Por eso hace falta también asumirnos desarmados, desnudos. No se trata de renunciar. Se trata de violentarnos internamente, para ir más lejos y justificar nuestros propósitos, nuestra presencia, no especialmente ante los demás, sino ante cada uno de nosotros individualmente. Ahí se inicia el compromiso y la verdadera entrega. Entonces encontraremos el rumbo de nuestro viaje. Este será siempre hacia el centro; a la raíz de una verdad que nos hará más grandes, que nos hará presentes, al permitirnos vislumbrar el por qué de tantas dudas y urgencias. Seguiremos andando sobre un camino que reconoceremos y defenderemos como

propio. Y esa será nuestra mayor conquista. Mientras tanto, sólo ofrecemos las interrogantes ante el descubrimiento, ante la lucidez y la conciencia de las dimensiones exactas de la cuarta pared; y cargados de utopías e ilusiones muchas veces desgarradoras por su exactitud, confirmamos nuestras energías y nuestras promesas.

II

Mi primer encuentro con el trabajo de Víctor Varela fue a través de *Los gatos*, su pieza anterior. Después de la confrontación con el texto y la puesta en escena, me resultaba evidente el profundo sentido artístico y renovador con que Víctor se apropiaba del lenguaje teatral, y al mismo tiempo reconocía la distancia conceptual que nos separaba, a partir de nuestras perspectivas para asumir la realidad. *Los gatos*, es sin dudas, una pieza controvertida no sólo por la agudeza del conflicto que expresa —la lucha contra el estatismo, la rutina, la inercia y las convenciones dentro de las relacio-



nes humanas, en particular, el amor—sino porque esa búsqueda de la autenticidad se deshace ante la indefinición de sus verdaderos obstáculos, motivaciones y cauces expresivos acertados.

Sin embargo, *La cuarta pared* me reveló un proceso ascendente de este creador en la concepción de una imagen esencialmente teatral. También él viene cargado de «preguntas», «rupturas» y «convenciones» que emergen de una tradición amenazada por la quietud y la indiferencia ante el reclamo de un teatro que integre en su marcha cotidiana los descubrimientos y esperanzas de ayer junto a las expectativas y promesas de mañana. *La cuarta pared* resulta en este tiempo un intento por alcanzar esa respuesta integradora, en ello radica su compromiso y su apertura.

Compromiso con una corriente teatral que se define desde Maeterlinck, Jarry, Lugné Poe, Paul Fort, Artaud, Grotowski, los creadores del teatro de acento extraverbal y del teatro antropológico; herencia ineludible de las expresiones renovadoras de los años sesenta y setenta de la escena cubana, del maestro Vicente Revuelta y su trayectoria con *Los Doce* y otras experiencias más recientes en Teatro Estudio y otras agrupaciones. Pero es también una insistente apertura hacia el rescate de esa tradición teatral que para las generaciones de menor trayectoria se nos evade entre telones, imágenes legendarias y una empolvada aureola erigida en mitológica, inamovible y nostálgica memoria escénica.

Víctor propone un tema recurrente en la historia del teatro cubano, planteado desde una óptica esencialmente crítica, que despeja progresivamente cierto matiz melodramático implícito en el planteamiento argumental. Para ello muestra de manera abierta y contradictoria un conflicto siempre presente para cada nueva generación, para cada nuevo indi-

viduo: la lucha por reconocer y afirmar su identidad.

En su viaje personal hacia la definición de su propia poética teatral, el creador se interroga a sí mismo mediante una imagen escénica desprovista de recursos espectaculares gratuitos, en tanto la austeridad y la pulcritud en el uso de la luz, la música y el color devienen una constante de su propuesta. A la manera de los simbolistas, Víctor pretende «hablarnos» mediante la sinestesia. Emoción y capacidad crítica resultan entonces las fronteras entre las cuales se mueve el espectador a lo largo de todo su viaje frente a *La cuarta pared*.

El espectáculo se produce en tanto discurso escénico con el sentido de un ritual que indaga sobre el tema referido recorriendo una trayectoria en espiral y, al mismo tiempo, pretende indagar sobre la naturaleza de los lenguajes y recursos expresivos «convencionales». Precisamente por ello los códigos extraverbales adquieren una significación relevante en esta necesidad apremiante de apresar ciertos rasgos esenciales de la conducta humana, a lo que se añade el interés de situar al individuo en el centro del cuestionamiento dramático y del discurso espectacular.

Cuando me acerqué a la propuesta imaginé una posible lectura convencional. La experiencia inicial se trasladó de espacio, aumentó su público y por supuesto creció la polémica a su alrededor. Ahora, cuando intento reordenar mis memorias, *La cuarta pared* ha crecido también internamente. Su propio desarrollo explica esencialmente no sólo el carácter efímero de su naturaleza teatral, sino también de mis pretensiones. Después del primer encuentro, muchos han sido los pretextos de que me he auxiliado para evadir una nueva confrontación. Sin embargo, he tenido noticias de los cambios que han ocurrido dentro del proceso.

Justamente por ello no puedo aspirar siquiera al valor documental de estas notas, y mucho menos a cuestionar la exuberancia de movimientos y la entropía manifiesta en determinados momentos del espectáculo, aspectos que demandan un análisis particular y una reflexión por parte de los creadores en virtud de precisar, valorar y esclarecer la sustantividad de los múltiples signos que integran el texto espectacular.

Atravesar una estructura dramática cuyo ordenamiento responde a la dinámica del viaje que cada personaje, actor y espectador realizan, supone aquí el encuentro con varios cuadros

interdependientes que potencian un continuo proceso de abandono y superación de los elementos fortuitos y banales que nos acompañan.

La experiencia se inicia en forma de un viaje íntimo y sin embargo, en lo adelante, parece ser que asistimos a la «representación» de toda una trayectoria colectiva, al ritual del descubrimiento de nuevas interrogantes. En ese sentido cada suceso constituye un cuestionamiento sobre las acciones que le preceden, para ampliar el nivel y las referencias de las inquietudes generalizadas en el colectivo. De este modo se engrandece la perspectiva del universo cerrado entre cuatro paredes al reconocer la existencia y las relaciones con un mundo que existe más allá de cualquier frontera inconsistente. Ante esa verdad ineludible no pueden quedar en pie subterfugios que retarden las decisiones individuales, y pretendan cualquier otra forma de encubrimiento de nuestras condiciones esenciales; precisamente en ese intercambio en aras de la sinceridad, la lucidez, y —por supuesto— el arrojo necesario y lacerante, se sustenta la validez de esta experiencia y el carácter permanente de su conflicto.

La cuarta pared en su trayectoria constante e inapresable, devela un necesario replanteo de la búsqueda de aserciones e incesantes preguntas sobre nuestros actos cotidianos, pero al mismo tiempo constituye una mirada reflexiva y oportuna sobre la imagen actual de nuestra escena. La respuesta a esta urgencia viene dada por el propio desconcierto que el espectáculo, dibujado aún ingenuamente, ha provocado dentro de un panorama teatral observador de las reglas más «convencionales» y alejado generalmente del verdadero sentido del riesgo artístico. Ante la entrega auténtica de este equipo, no puedo evadir el reto de su compromiso, y heme aquí finalizando el recuento de este viaje personal, agradeciendo sus inquietudes y reafirmando nuestras esperanzas compartidas •



INVENTARIO DE INEDITOS

a cargo de Amado del Pino

Vestido de etiqueta

Autor: Atilio Caballero

Obra en dos actos

Duración aproximada: Una hora y treinta minutos

Personajes: Tres femeninos, dos masculinos y un coro de estudiantes.

Un tema de candente actualidad: la definición ética de un grupo de jóvenes ante una maquinación fraudulenta, es asumido aquí de una forma singular y sugestiva. El joven Silverio intercambia con su abuelo, en un banco de parque, que se transformará después en otros objetos, sobre diversos temas relacionados todos con las variantes de la vida. De este contrapunteo generacional —nada esquemático gracias a la extrema lucidez del abuelo— van surgiendo las escenas que narran la historia del fraude, en el que están implicados alumnos y profesores de un preuniversitario y que obliga al protagonista a replantarse su relación con su mejor amigo y con su novia.

Cuando descubre que ha sido doblemente traicionado, en la amistad porque Miguel conocía el manejo sucio y se lo ocultaba y en el amor porque Angélica ha sido corrompida también por el oportunismo, desesperado y fugazmente muy solo, Silverio asiste a todo un *reconocimiento* y decide desenmascarar la componenda. Cuando regresa al banco donde lo espera el imperturbable abuelo, la obra retoma el tono filosófico del principio, presentado ahora por unas flores que el anciano ofrece al joven mientras lo conmina a escoger entre la alegría de vivir o la muerte de las ilusiones: «Estas son para la fiesta. Estas, las de entierro. Confío en ti; me gusta hacerlo. Hasta pronto.»

Mary

Autor: Jorge Alejandro Camacho.

Duración aproximada: Una hora

Personajes: Seis masculinos y tres femeninos. Además varios personajes episódicos, como el Becado I y el II.

Un discurso alucinado, que transcurre a intervalos y recurrente en un tiempo futuro a la acción fundamental de la obra, es el elemento dramático que vertebra esta pieza de temática juvenil.

Una madre joven no ha sabido orientar a su hija adolescente, entregada a sus propios amores y a la evasión a través del alcohol. Después del final trágico de la muchacha revisa, acomodándolos idealmente, los sucesos que llevaron a la destrucción de Mary.

En otro plano, se da de forma lineal y progresiva —valiéndose de un lenguaje muy apegado al «modelo real»— la historia de la joven y asistimos a un singular triángulo amoroso entre ella y dos jóvenes que representan actitudes extremas: uno es la encarnación de la nobleza, la pulcritud moral y la disciplina; el otro es un esquema de la chabacanería y la vulgaridad.

El entorno estudiantil juega un papel de «telón de fondo» en el conflicto fundamental de *Mary*. En la escuela se crea el antagonismo entre el dulce Mario y el cruel Migue que propicia el descubrimiento de las triangulares relaciones clandestinas. Víctima de la burla de los demás, juzgada fuertemente por su única amiga, Mary comienza a sentirse acorralada. El embarazo hace desesperada su situación. Los dos posibles amores la abandonan, Migue se desentiende y Mario, ofendido y decepcionado, se aleja después de recriminarla duramente. Sin ningún respaldo moral ni afectivo al que asirse, Mary opta por el suicidio.

Los amigos

Autora: Angeles de la Guardia.

Obra en un acto.

Duración aproximada: Una hora

Personajes: Tres femeninos y dos masculinos

La autora prefiere no darle nombres propios a los personajes de esta comedia de costumbres y los enumera como «actores», tal vez proponiendo un juego escénico que propicie la reflexión sobre los muy «cotidianos» sucesos que se desencadenan en la mañana de un hotel de indefinible categoría.

Es día de «balance» en la instalación gastronómica y la auxiliar de limpieza hace su trabajo en condiciones precarias, mientras, la carpetera comenta sobre las características de los diversos inquilinos habituales y teje un mosaico de especulaciones. El administrador se pasea constantemente, pregunta por otros trabajadores y trata de orientar, de una forma que evidencia seriedad y exigencia. La que limpia, asustada permanentemente porque «le echen la culpa» y la de la carpeta vigila el recién llegado, mientras comenta sobre sus costumbres, sus relaciones, su carro. . .

Dos clientes llegan con el mismo propósito de reservar habitaciones, pero reciben de la carpetera un tratamiento distinto. La primera —una vieja amiga— «resuelve» enseguida y a su vez facilita a la trabajadora del hotel compras y gestiones, el segundo es víctima de las «tácticas dilatorias» y llega a un estado de desesperación que lo lleva a dirigirse al administrador. Cuando todo parece indicar que esta última gestión también será infructuosa, el usuario apela a ciertas posibilidades de su posición laboral y el administrador, variando súbitamente de actitud, le pregunta: «¿usted quería reservación para una noche nada más?»

Calle Cuba 80 bajo la lluvia

Autor: Rafael González

Duración aproximada: Una hora y veinte minutos

Personajes: Dos masculinos y dos femeninos

El portal y una habitación de una casa cualquiera de la ciudad y una noche de lluvia, constituyen el espacio de dos encuentros aparentemente disímiles. En el cuarto, una pareja de edad madura reconsidera su deteriorada relación. El hombre ha trabajado durante años lejos de la casa y ha desatendido a la mujer, que ahora está dispuesta a romper con una situación que la frustra y la humilla. Cuando ella le revela al hombre la posibilidad real de otro amor; él ve desmoronarse muchos de los valores en los que ha sustentado su forma de actuar.

En el portal, dos jóvenes van descubriéndose como muy diferentes, a pesar de ambos ser estudiantes y pertenecer a la misma generación. Ella se debate entre la incompreensión de los mayores y una forma endurecida de asumir el sexo. El, bajo una apariencia de orden y rectitud que evidentemente responde a los parámetros de una familia «bien situada», deja ver posiciones esquemáticas mezcladas con la torpeza adolescente y con una suerte de nuevo machismo que lo lleva a una frenética necesidad de reafirmación.

Cuando las contradicciones de la pareja madura llegan a un punto climático, ella sale de la casa y el hombre la sigue en un desesperado esfuerzo por retenerla. Los jóvenes, que ahora pueden disponer ocasionalmente de todo el espacio, han abandonado las apariencias y deberán afrontar el reto de la sinceridad.

CONVOCATORIA UNEAC



La Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, convoca al V Concurso nacional de teatro "Francisco Covarrubias", con el objetivo de contribuir al desarrollo del teatro, estimular el montaje de obras nacionales, así como premiar la calidad de aspectos integrantes de la puesta en escena de una obra teatral.

BASES:

- 1.— Podrán participar todos los directores artísticos, actores y músicos que intervengan en las puestas en escena profesionales de los grupos teatrales del país, desde el 1ro. de mayo de 1987 hasta el 30 de junio de 1989.
- 2.— Los concursantes deberán realizar su inscripción en las oficinas de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, 17 y H, Vedado, con no menos de un mes de antelación a la fecha de presentación de la obra.
- 3.— Todo participante tiene derecho a concursar con dos obras.
- 4.— Se otorgarán los siguientes premios:
 - Premio a la mejor dirección artística
 - Premio a la mejor dirección artística de una puesta en escena de obra cubana
 - Premio a la mejor actuación femenina
 - Premio a la mejor actuación masculina
 - Premio a la mejor música
 - Premio a la mejor actuación joven
- 5.— El jurado estará integrado por los siguientes miembros de la UNEAC: Alicia Bustamante, actriz (presidenta); Adolfo Llauradó y Verónica Lynn, actores; Marta Valdés, compositora; Julio Castaño, diseñador escénico; Gerardo Fullea León, dramaturgo y Vivian Martínez Tabares, crítico teatral.
- 6.— El jurado emitirá su fallo por unanimidad o simple mayoría y su decisión será irrevocable.

SUSCRIBASE A
SUBSCRIPTION TO

tablas

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

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

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

Ediciones Cubanas



- A**
 Alfonso Esperón, Mónica: Lo que baja, 2/88, p. 76.
 Artiles, Freddy: ¿Quién es usted, Barrie Stavis?, 3/88, p. 60/ El esquema ante el público nicaragüense, 4/88, p. 38.
- B**
 Barker, Clive: Viejas obras y nuevo realismo, 4/88, p. 46.
 Boudet, Rosa Ileana: Cádiz sin límites, 1/88, p. 32/ Cuatro comedias irreverentes, 2/88, p. 60/ Catorce compañías y tres nombres, 3/88, p. 46.
 Brook, Peter: Mensaje por el Día Internacional del Teatro, 3/88, p. 17.
 Brugal, Elsa: Galina Volchek en torno al Sovremennik, 2/88, p. 64.
 Bustamante, Mayda y Pompeyo Pino: Electra Garrigó: una conquista del movimiento, 4/88, p. 31.
- C**
 Cancio Isla, Wilfredo: ¿Gato por liebre?, 1/88, p. 67/ Hilario Peña: la alegría de la opinión, 3/88, p. 2.
 Cauo, Osvaldo: No hay división para el actor, 1/88, p. 11/ Feliz encuentro con Don Chicote, 2/88, p. 79/ El Don Juan de Estorino, 3/88, p. 19/ Reportaje a orillas del Danubio, 4/88, p. 41.
 Ceballos, Vivian: Diálogo para polemizar con Viruio, 2/88, p. 40.
 Collazo, María Antonieta: Orihuela: la afirmación del individuo, 4/88, p. 35.
 Córdoba, Yulky Cary: Libro No. 18: A tiempo de escapar, 2/88, (páginas centrales).
 Correa, Armando: El espejo roto, 2/88, p. 73/ Jóvenes artistas en Elsinor, 3/88, p. 11.
- E**
 Espinosa, Rigoberto: Puebla de las panderetas, 2/88, p. 70/ Por una expresión integral, 4/88, p. 29.
- F**
 Fitzpatrick, Tim: Hacia un modelo teórico, 3/88, p. 2.
 Fleites, Aixa: Apuntes sobre Aquiles, Montero y la tortuga, 3/88, p. 34.
 Fuentes, Ana Cecilia: Intentos y desaciertos de Don Chicote en La Habana, 2/88, p. 82.
- G**
 Gacio, Roberto: Mosquito: parábola para dos actores, 1/88, p. 77/ Perra vida: parábola dramática, 2/88, p. 85/ Aficionados hacia la renovación, 4/88, p. 27.
 García Abreu, Eberto: ¿Un repertorio intermitente?, 2/88, p. 29/ Apuntes personales: La cuarta pared, 4/88, p. 62.
 García Albela, Pedro: Hacia un festival permanente, 2/88, p. 19.
- González, Alfredo:** Dramaturgia angolana por la identidad nacional, 1/88, p. 57.
González López, Waldo: Teatro para niños: espiral de Teatro Estudio, 1/88, p. 15/ ¿Collage o synopsis?, 3/88, p. 67.
- H**
 Hormigón, Juan Antonio: La contemporaneidad de los clásicos, 4/88, p. 53.
- L**
 Leal, Rine: El ritual de las máscaras, 1/88, p. 39.
 Lezcano Brito, Miriam: Reflexiones acerca del Diálogo Brecht 88, 3/88, p. 56.
- M**
 Martiatu Terry, Inés María: Notas anticipadas a Mi socio Manolo, 3/88, p. 24.
 Martínez García, Jorge: Raíces del teatro cubano para niños, 1/88, p. 2.
 Martínez Tabares, Vivian: Señales para un intercambio, 3/88, p. 38/ Teatro Escambray: 20 años después, 4/88, p. 2.
 Mayedo, Raquel: Carmen: talento y autenticidad, 2/88, p. 67.
 Montero, Reinaldo: El drama del drama, 2/88, p. 9/ Libro No. 19: Aquiles y la tortuga, 3/88, (páginas centrales).
 Muguercia, Magaly: Barba: trascender la literalidad, 1/88, p. 45.
- N**
 Navarro, Mayra: Nuevas experiencias para Teatro 2, 1/88, p. 19/ Siete días para los títeres en Ljubljana, 2/88, p. 50.
- O**
 Orihucla, Roberto: Libro No. 20: Siete días en la vida de un hombre, 4/88, (páginas centrales).
- P**
 Padrón Nodarse, Frank: Violente: polémico punto de partida, 1/88, p. 74.
 Padura Fuentes, Leonardo: Diálogo con Isabel viendo llover en La Habana, 1/88, p. 24.
 Pineda, Roxana: Teatro de La Guimbarde: entre ideal y necesidad, 4/88, p. 57.
 Pino, Amado del: Tiempo que atrapar, 2/88, p. 44/ Noches de teatro moscovita, 3/88, p. 51/ Inventario de inéditos, 3/88, p. 70/ Los tres premios de Sergio González, 4/88, p. 17./ Inventario de inéditos, 4/88, p. 69.
- Piñera, Virgilio:** Libro No. 17: Un arropamiento sartorial en la caverna platómica, 1/88, (páginas centrales).
Pogolotti, Graziella: Teatro Estudio: Continuidad y ruptura, 2/88, p. 2.
- Q**
 Quintero, Héctor: Crónica de un cubano en Berlín, 2/88, p. 56.
- R**
 Royero, Maida: Alicia Bustamante: hacer reír y llorar, 2/88, p. 35.
- S**
 Sáez, Joel: Teatro de la Villa: preparación y salto, 4/88, p. 23.
 Sargado, Miguel Angel: Estudio Lírico: un paso hacia el futuro, 1/88, p. 71.
 Suárez Durán, Esther: ¿Teatro de circunstancia?, 1/88, p. 62.
- T**
 TABLAS: Un aparte con Vladmír Visotsky (contiene: "Las dos voces de Visotsky", de Mijail Ulianov, un testimonio del propio Visotsky y "Yo trabajé con amigos", entrevista de Olga Schiriaeva), 1/88, p. 50/ Cuba en la PQ 87, 1/88, p. 80/ Premio Ollantay 1987, 1/88, p. 80/ Selección UPEC-Tablas 1987, 2/88, p. 87/ Premios de Tablas, 3/88, p. 18/ Tablillas, 3/88, p. 72/ TEATRO ESTUDIO: Manifiesto y A la opinión pública, 2/88, p. 7/ TEATRO ESCAMBRAY: Fundamentación, 4/88, p. 6/ Valoración y vivencia de un colectivo teatral (encuesta sobre el Teatro Escambray con la participación de Sergio Corrieri, Gilda Hernández, Rafael González, Maritza Abrahantes, Pedro Delgado y Rosa Ileana Boudet), 4/88, p. 9/
U
 Ubersfeld, Anne: Apuntes sobre el meta discurso crítico, 4/88, p. 43.
 UNEAC: Convocatoria, 4/88, p. 71.
V
 Vázquez, Liliam: Crónica de un desafío, 3/88, p. 14.
 Villabella, Manuel: Pasajes del teatro de manigua, 2/88, p. 24.
 Villar, Boris: Preparación para un viaje, 2/88, p. 12.
- Ilustradores:**
 Franco, José: 4/88, p. 44, 45./ Hastié, Fernando: 2/88, p. 10, 11, 13, 15, 17 y 18/ Lloret, A. C. M.: 3/88, p. 4, 6, 8/ Montoto, Arturo: 3/88, p. 35, 36, 37 y libroto/4/88, p. 47, 49, 51 y 52/ Planes, Segundo: 1/88, p. 41, 43 y libroto/ Río, Zaida del: 1/88, p. 2, 4, 6, 8, 9 y 10/ Rodríguez, Franz: 2/88, p. 25, 27, 28/ Saavedra, Waldo: 4/88, p. 37 / Sánchez, F. R.: 1/88, p. 52, 54/ Siivera, O. S.: 2/88, p. 47. ^{do} v libre to/ 3/88, p. 57.

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

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
 (Name):

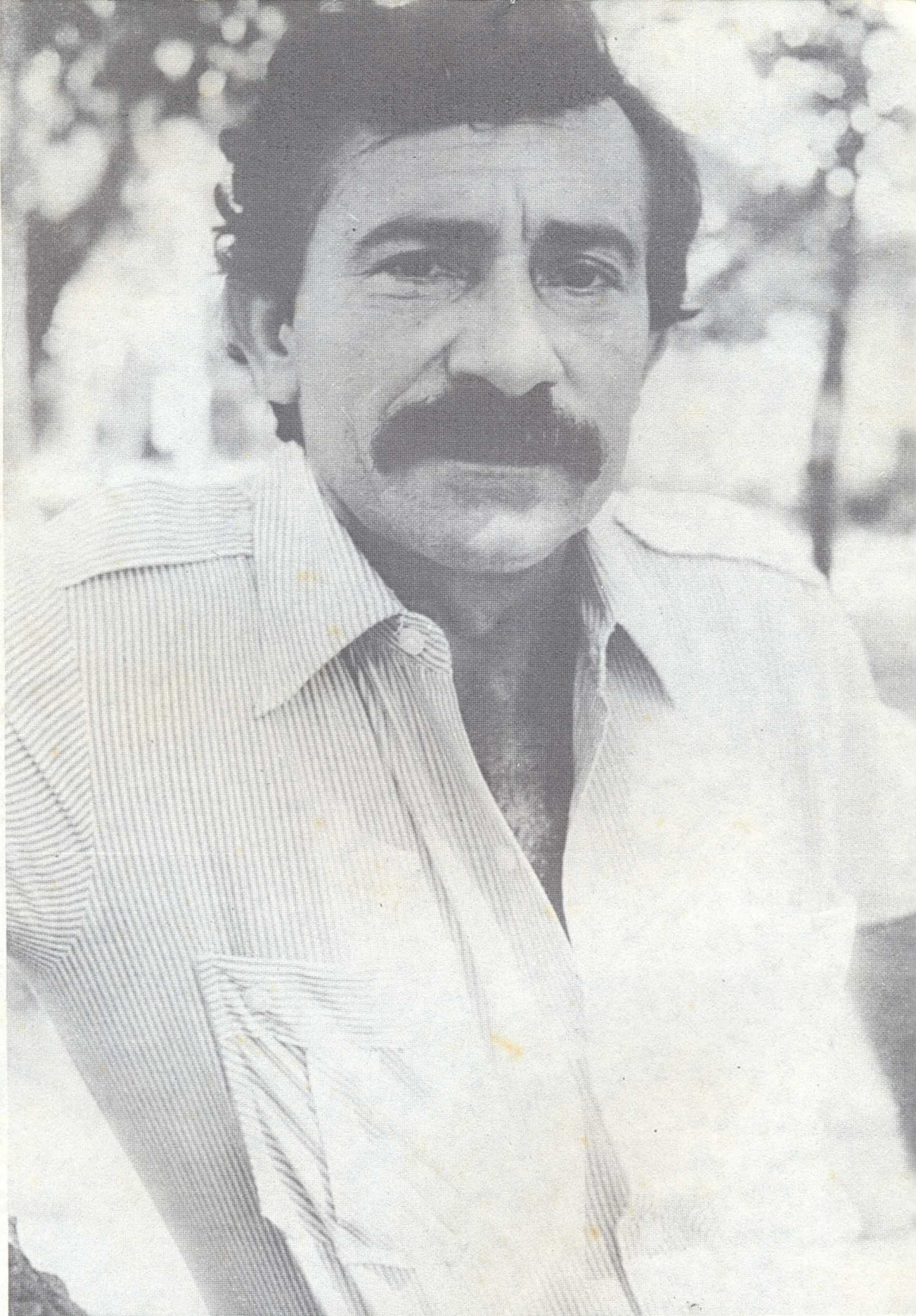
DIRECCION: _____
 (Address):

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

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

SIRVANSE
 SUSCRIBIRME
 A LA REVISTA

tablas



Entrevista con Sergio González

vea pág. 17

tablas



PREMIO
de fotografía