

la **m**á teodora

No. 1 | OCT / DIC. 98



■ LA VOZ DEL OTRO
EN EL TEATRO CUBANO
CONTEMPORÁNEO
Marias Montes
Huidobro

■ DOS MUJERES
DE TEATRO
Antón Arrufar

■ LA CRÍTICA: UNA
PROFESIÓN DUDOSA
Beatriz J. Rizk

■ RESONANCIAS DEL
TEATRO DOCUMENTO
EN EL EXILIO CUBANO
José A. Escarpanter

■ INROADS: THE
AMERICAS: ARTE DE
ARRIBA Y ARTE DE
ABAJO
Alejandro Ríos

■ EL *GENIUS LOCI*
DEL FESTIVAL INTERNA-
CIONAL DE BALLET
DE MIAMI
Orlando Taquechel

■ A CONVERGE OF
THE DANCE
Armando L. Correa

■ EL ARTE ILUSORIO DE DIRIGIR OBRAS AJENAS. ENTREVISTA
A FRANCISCO MORÍN/CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ
■ MEDIO SIGLO DE *ELECTRA* GARRIGÓ/ TEXTOS DE VIRGILIO
PIÑERA Y MARÍA ZAMBRANO
■ EN CARTEL ■ ESTANTERÍA DE LIBROS



S umario



la má teodora

REVISTA TRIMESTRAL DE ARTES ESCÉNICAS
Número 1, OCTUBRE-DICIEMBRE 1998
Editada por el Grupo Cultural La Má Teodora, una institución sin fines de lucro del Estado de la Florida, exenta de impuestos por el Servicio de Rentas Internas. Esta publicación ha sido posible en parte por una subvención del Dade County Cultural Affairs Council Dade County Board of Commissioners y el Programa de Subvenciones Culturales.
Director Alberto Sarrain
Editor Carlos Espinosa Domínguez
Diseñador Umberto Peña
Fotógrafo Pedro Portal

Las opiniones expresadas en cada trabajo representan el criterio de su autor y no el de la dirección de la revista, que sólo se expresará a través de sus editoriales. No se devuelven originales no solicitados, ni se mantiene correspondencia sobre los mismos.

Grupo Cultural La Má Teodora
3551 N. W. 1 Street Miami, FL 33125 USA
Teléfono/Fax (305) 649-5107
Consejo de Dirección
Alberto Sarrain, Presidente; Celia Do Muiño, Secretaria; Jorge Olivera, Director Ejecutivo; Juan David Ferrer y Daisy Fontao, Vicepresidentes
Miembros
Magaly Agüero, Raúl Durán, Cristóbal González, Mabel Roch, Elizabeth Longo, José López, José Luis Llanes, Brian Reale, Georgina Sorondo, Ralph de la Portilla, Jennifer Smith, Adela Serra

PORTADA: RÉQUIEM POR YARINI (FOTO: PEDRO PORTAL). CONTRAPORTADA: FANGO NEGRO (FOTO: PEDRO PORTAL). REVERSO DE PORTADA: ROSARIO SUÁREZ EN EL LAGO DE LOS CISNES (FOTO: DOMINIQUE COLLINS BERTA). REVERSO DE CONTRAPORTADA: LA PEREGRINA (FOTO: PEDRO PORTAL).

3	Tientos y Pensamientos LA VOZ DEL OTRO EN EL TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO Matías Montes Huidobro
8	DOS MUJERES DE TEATRO Antón Arrufat
11	LA CRÍTICA: UNA PROFESIÓN DUDOSA José Monleón
18	RESONANCIAS DEL TEATRO DOCUMENTO EN EL EXILIO CUBANO José A. Escarpanter
21	Nombres Propios EL ARTE ILUSORIO DE DIRIGIR OBRAS AJENAS. ENTREVISTA A FRANCISCO MORÍN Carlos Espinosa Domínguez
26	MEDIO SIGLO DE ELECTRA GARRIGÓ NOTAS AL PROGRAMA Virgilio Piñera ELECTRA GARRIGÓ María Zambrano
29	Reportajes/Festivales INROADS: THE AMERICAS: ARTE DE ARRIBA Y ARTE DE ABAJO Alejandro Ríos
31	EL GENIUS LOCI DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE MIAMI Orlando Taquechel
35	A CONVERGE OF THE DANCE Armando L. Correa
37	HACIA UNA LATINOAMÉRICA HÍBRIDA Y MULTICULTURAL: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO HISPANO 1998 Beatriz J. Rizk
41	En Cartel ■ REVOLTILLO/Juan Carlos Martínez ■ QUINCEAÑERA/Patricia Hart ■ LAS ABARCAS DEL TIEMPO/Beatriz J. Rizk ■ UN HAMLET DE SUBURBIOS/C.E.D. ■ FANGO NEGRO/José Antonio Évora ■ HEAVY NOPAL/Félix Lizárraga ■ EL MALENTENDIDO/C.E.D. ■ LA CATEDRAL DEL HELADO/Matías Montes Huidobro ■ RÉQUIEM POR YARINI/Juan Carlos Martínez ■ LA PEREGRINA/ Lilian Manzor
57	Estantería de Libros ■ MEMORIAS DE UN ESCÉPTICO/Roberto Fandiño ■ DOS TESTIMONIOS DE PRIMERA MANO/B.J.R
59	■ COLABORADORES

Presentación

El próximo 1 de diciembre celebraremos el tercer aniversario del surgimiento del Grupo Cultural La Má Teodora. Pero antes de eso inauguraremos una nueva etapa, con la salida del primer número de *La Má Teodora*, Revista Trimestral de Artes Escénicas.

Uno de los problemas más graves que confronta el movimiento teatral hispano del sur de la Florida es la falta de retroalimentación crítico-estética que sufre. Con dos periódicos que se publican en español, con espacio limitado para la divulgación de las artes escénicas y un solo crítico especializado, la mayoría de las puestas en escena que se estrenan en español en nuestra ciudad quedan, en el mejor de los casos, a la deriva de una minúscula crónica que refleja sólo el gusto del cronista y nunca la justificación teórica, la fundamentación estética de dichos gustos, además de que sólo nos informamos críticamente de lo que pasa en la acera de enfrente. Por otro lado, las revistas especializadas en artes escénicas son las eternas ausentes en nuestras librerías, y cuando se trata de lo que acontece en el mundo del teatro hispano, esas revistas se convierten en preciadas joyas que pasan de mano en mano con el tiempo limitado para ser leídas que le asignan sus afortunados dueños. En estas condiciones, es imposible aspirar a crear a un movimiento teatral fuerte, digno de una de las ciudades más importantes para el mundo hispano parlante, desde el punto de vista económico, turístico y tecnológico.

Hemos querido aprovechar el inmenso talento de críticos, teatrólogos, profesores y periodistas vinculados de diferentes maneras al movimiento teatral cubano de la diáspora, y para este primer número hemos reunido un puñado de firmas entre las que hay especialistas de reconocido prestigio internacional en el mundo editorial y académico de Hispanoamérica. Creemos que es hora de que ese talento que nos pertenece, no sólo geográfica, sino también culturalmente, tenga la oportunidad y disponga del vehículo expresivo para trabajar para su comunidad y enriquecer, apoyar y orientar el movimiento teatral del cual forma parte por naturaleza propia. A esta nómina se sumarán los nombres de otros especialistas de similar calidad que nos han brindado ya su colaboración para próximas entregas.

Hemos tenido la suerte de que el destacado investigador cubano Carlos Espinosa Domínguez esté al frente de la gestión editorial de *La Má Teodora*. Compartirán con él esa labor, el prestigioso diseñador y pintor Umberto Peña y el fotógrafo Pedro Portal, quien está desarrollando un admirable trabajo de documentación gráfica del teatro cubano de la diáspora. Con todos ellos emprendemos, llenos de ilusión, esta nueva etapa del Grupo Cultural La Má Teodora.

Creemos que uno de los aspectos más importantes para la cultura cubana de fin de siglo y sobre todo para el teatro cubano en los Estados Unidos, es la creación de un espacio serio, libre y sistemático para la discusión de ideas, estéticas y problemáticas del movimiento teatral en nuestra ciudad, que lo dé a conocer internacionalmente y que traiga a la comunidad artística de Miami otras tendencias que le ayuden a crecer y a alejarse de la nostalgia, ampliando el espacio crítico, ensayístico y documental de nuestro teatro y divulgando su actividad alrededor del mundo. Pensamos en esta revista como un vehículo fundamental para alcanzar el lugar que siempre se le ha negado en materia de teatro a la diáspora cubana, y como un espacio para la recuperación de una cultura de la cual fuimos privados por decreto.

Quisiera agradecer a todos aquellos que nos han ayudado a llegar hasta aquí. En primer lugar, a los colaboradores de la revista. A los primeros suscriptores, que demostraron su confianza en el proyecto. A la Feria Internacional del Libro y a su directora Alina Interián. A todos los que abrieron el camino del teatro cubano en Miami, muy especialmente a Teresa María Rojas, quien con más de veinte años de amorosa dedicación ha logrado esa segunda cosecha de Prometeo, de la cual todos nos nutrimos. A Mario Ernesto Sánchez, que ha situado a Miami en el mapa del teatro internacional. A Carmen Díaz, Rosario Moreno y Cristina Montes de Oca, quienes con su esfuerzo lograron completar el dinero para imprimir esta primera entrega. Y a Pedro Pablo Peña, quien con su persistencia, y esfuerzo ha proporcionado un espacio a todos aquellos que no tenemos donde mostrar nuestros montajes. ■

Alberto Sarraín

La voz del otro en el teatro cubano contemporáneo

MATIAS MONTES HUIDOBRO

La revolución cubana, como todo proceso revolucionario, establece una ruptura, una fragmentación del orden histórico. A pesar de los intentos de coherencia ideológica del discurso oficial, Cuba se ha convertido en un todo dislocado, descompuesto. Al quedar interrumpida la trayectoria histórica, su cronología es sometida a un proceso de distorsión, con los correspondientes lapsus, acrecentado por el constante drenaje de un éxodo que no acaba de detenerse.

El presente ignora el pasado (nuestra otredad temporal); el espacio interior ignora el espacio exterior, y viceversa (nuestra otredad espacial). Este desmembramiento produce forzosamente una condición traumática en la conciencia cubana, que obviamente se refleja en su estética y temática teatral. La pieza que arquetípicamente proyecta ese desmembramiento es *La noche de los asesinos* (1964) de José Triana (1031), un clásico de la escena cubana en que está representada la desarticulación que distingue la realidad nacional. Más interesante todavía es el desarreglo cronológico que manifiesta, con el cual el propio autor se identifica. Lalo, Beba y Cuca, los tres hermanos, aparentemente adolescentes, que crean y recrean el asesinato de sus padres, son identificados por el dramaturgo como de su misma edad en el momento de la escritura. "La pieza tiene un elemento fundamental, que es la lucha de unos individuos. No deben ser jóvenes específicamente sino gente adulta, la gente de mi propia generación. Escribí *La noche de los asesinos* cuando tenía 33 años; es decir, que a partir de esa edad es que creo que debe concebirse a sus personajes" (Triana, 2). Esto produce en los propios personajes una especie de infantilismo e inmadurez dentro de una conducta criminal, similar al caso de Lobito en mi obra *La sal de los muertos* (1960), anterior a la de Triana, que manifiesta parecido desajuste: "tendrá cerca de quince años, tal vez menos, tal vez más; hay una fuerza precoz que resulta chocante, como



ESCENA DEL MONTAJE DE TEATRO ESTUDIO DE LA NOCHE DE LOS ASESINOS (1966).

si estallara... Es terriblemente fuerte, atronadoramente sólido. Su sicología y su mentalidad descubren un ser monstruoso y desproporcionado, ni niño ni hombre" (127). El desarreglo entre su edad, su fuerza física y su conducta muestra que nos habíamos vuelto creadores de monstruos.

Buscando explicación a estas y otras anomalías de la escena cubana y con el propósito de trazar algunas pautas en el desenvolvimiento del teatro cubano a partir de 1959, particularmente durante la década del sesenta, como hipótesis interpretativa, vamos a tomar como punto de partida el concepto de "la imagen en el espejo", establecido por Jacques Lacan en 1936. Para Lacan "la imagen en el espejo" tiene una gran importancia en el proceso de crecimiento, fácilmente observable en el regocijo infantil de verse reflejado en la superficie. "El reconocimiento puede estar acompañado del goce. El niño se fascina con su imagen y parece que trata de controlarla para jugar con ella" (Benvenuto, 52; todas las traducciones en este trabajo son mías). Esta interpretación de Lacan se ajusta exactamente al entusiasmo que sienten los dramaturgos cubanos de principios de los sesenta, que al verse ante el espejo dispuesto por la historia, inician un juego delirante donde quizás sea *Las pericas* (1961) de Nicolás Dorr (1946) el caso arquetípico de festividad lúdica. El lenguaje de Dorr, que clasifico como "no diálogo de la esquizofrenia" (Montes Huidobro, 241), manifiesta las caracterís-

ticas de dislocación típicas del absurdo, pero mientras en otros el desencajamiento de la palabra tiene una determinada elaboración y límites ajustados a sus significados, en *Las pericas* se acerca más bien a las emisiones sonoras de un niño que comienza a hacer uso de la palabra, balbuceante, mientras se ufana infantilmente al ver su imagen en el espejo. La mitad de lo que dice no se entiende, como corresponde a un período preverbal, propio de los pájaros que le sirven de título a la obra.

De acuerdo con Lacan, esto implica también una confusión en la percepción de la imagen y la realidad. La imagen en el espejo "puede ir y venir con ligeros cambios de acuerdo con la posición del infante, y su dominio de la misma lo lleva a la satisfacción y la alegría, poniendo de manifiesto un dominio corporal que el niño objetivamente no ha logrado todavía" (Benvenuto, 54). Una euforia políticamente informe caracteriza la dramaturgia de los sesenta. El ego se forma por esta relación "imaginaria": tiene la ilusión de autonomía, pero es sólo ilusión, donde el sujeto se mueve de la fragmentación y la insuficiencia a una unidad ilusoria (Benvenuto, 56). Se produce un efecto de disonancia entre el sujeto y la superficie donde nuestra imagen se refleja. Entusiasmados, nos reconocemos en un espejo que la realidad histórica y por extensión la realidad teatral nos coloca delante, pero en última instancia el dramaturgo ante el espejo no es un dramaturgo en la realidad, creándose una dicotomía sobre la cual el sujeto no tiene control alguno. Esto lleva a la impotencia de muchos personajes (Piñera, Triana) y la parálisis y marginación de algunos dramaturgos. Si la revolución cubana es el telón de fondo o, con mayor precisión, el "escenario" que se proyecta en el espejo, el dramaturgo entra y sale regocijado, estableciendo una relación que es en sí misma "imaginaria" y, además, torpe, ya que la criatura no está en perfecto control de sus movimientos, se explican así los reproches que le hacía la crítica a la dramaturgia cubana de los sesenta, que se mostraba insatisfecha por el desajuste entre la realidad revolucionaria y la forma insegura y balbuceante mediante la cual se expresaba la misma en escena; pero la razón por la cual, a primera vista, la dramaturgia no correspondía con la realidad histórica, era la consecuencia del fenómeno de fragmentación inherente que experimentaban los dramaturgos en "la fase ante el espejo". Se proponía la superación de la imagen lúdica mediante la imposición de una imagen didáctico-revolucionaria. Esta evolución representa el dramático proceso del teatro cubano durante la década del sesenta. El grito de guerra infantil que proponía *Las pericas*, como si el teatro fuera un kindergarten, se va a transformar en una de nuestras primeras otredades de estilo. Dará lugar a la concientización colectiva de una "lucha contra bandidos". De ahí que el proceso de crecimiento se precipita, con el consecuente desarreglo.

La gran dosis de incoherencia aparente correspondía exactamente a esta circunstancia de desajuste. Y no me refiero, aclaramos, a deficiencias técnicas de los dramaturgos, ya que muchas de estas piezas son excelentes. Estoy tomando en consideración integrantes más profundos. Si uno relle los textos de aquella época de Rolando Ferrer (1925), tales como *La taza de café* (1959), *Función homenaje* (1960) y *Los próceres* (1960), vemos que estas obras producen un efecto de

espontaneidad que contrasta con las piezas cortas comprometidas de Ferrer, como *El corte* (1961), en que la imagen se vuelve más precisa ideológicamente pero menos regocijada, como la de un niño que ha aprendido la lección. En este sentido diríase que Ferrer, teatralmente y lacanianamente hablando, descubre al "otro" en el espejo: no en balde dejó de escribir. La imagen en el espejo de *El corte*, no corresponde al cuerpo creador de otros textos rivales: "su propio cuerpo como 'otro' que estructura un sujeto rival consigo mismo" (Benvenuto, 57). Aun más, el teatro de evasión de *Lila la mariposa* (1954) funciona como un cuerpo extraño, casi un material desechable al que se opone la definida rivalidad de *El corte*, título política y psicológicamente significativo. El corte de Ferrer será radical. La imagen textual revolucionaria manda a callar la que no lo es. *La sorpresa* de Virgilio Piñera representa la otredad revolucionaria del dramaturgo, a la que se le enfrenta la otredad lúdica que no acaba de reconciliarse con el canon y que, por consiguiente, será marginada. En mi caso, pasa otro tanto: *La botija* (1960) y *El tiro por la culata* (1961), que formarán parte del precario repertorio revolucionario de aquellos días y se escenificaban con frecuencia, representan la otredad rival de *Gas en los poros* (1960) y *La Madre y la Guillotina* (1961).

Para Lacan, el descubrimiento de "la imagen en el espejo" manifiesta una desintegración agresiva en el individuo. La experiencia infantil muestra a través de representaciones oníricas esta fragmentación del ser, esta disociación corporal donde "predominan la castración, la mutilación, la dislocación, el desmembramiento, el acto de devorar y la explosión desintegradora del cuerpo" (Lacan, 57). Virgilio Piñera (1912) abre el fuego de este juego lúdico devorador muy al principio del proceso revolucionario con su circularmente contrarrevolucionaria explosión corporal canibalística de *El flaco y el gordo* (1959), obra que, por algunos, fue particularmente mal vista. De esos inicios es la pueeta en escena de mi obra *Gas en los poros* (1960): la protagonista, viéndose a sí misma de forma insegura ante el espejo donde se proyecta la imagen de la nueva Cuba revolucionaria, se encuentra asediada por las visiones "oníricas" de cuerpos descuartizados en el sótano de la casa, al mismo tiempo que se ve desde afuera al desdoblarse en una vecina (la otra en el espejo), cuyos movimientos imita pero que dudosamente podrá reproducir, la cual huye de su casa y se une al proceso revolucionario. Pero sobre todo, *La noche de los asesinos* nos dará el modelo. Los valores del texto y el éxito internacional que lo acompaña se deben a que en la obra en sí misma se produce una culminación del juego lúdico de los autores cubanos, los cuales se ven revolucionariamente en la imagen que se proyecta. De ahí la constancia de Triana en identificar la edad de sus personajes con la de sus contemporáneos. El aparente control de la situación es ilusorio, porque la torpeza intrínseca y la desarticulación de los gestos no están de acuerdo con el "escenario" de la otredad revolucionaria. En realidad, los autores no tiene el control de sus propios movimientos: la cosa no pasa de hacer teatro. Autores y personajes viven dentro de un espejismo, imaginando que son parte de la escena, cuando no acaban de serlo. Funcionan dentro de un riesgo. El desajuste con la otredad oficial del "escenario" se pone de manifiesto y la

imagen que se proyecta queda aislada, separada del fondo, hasta que finalmente tiene que exiliarse. *La noche de los asesinos* acabará por ser considerada un texto gratuito que funciona artificial y mecánicamente como un mecanismo de relojería dentro de una realidad en que se ha vuelto inoperante: "la progresiva ineficiencia de un sistema expresivo que - pese a su riqueza formal- va quedando al margen de una renovación conceptual" (Carrió, 36). A *La noche de los asesinos* no le quedará más remedio que pedir asilo político.

Es decir, si colocamos nuestros textos, sus autores y sus personajes ante el espejo, nos explicamos una disociación entre la imagen que mira y la que se proyecta. Este efecto se amplifica si al uno-otro unimos la otredad adicional del mundo en que nuestra imagen se encuentra inserta; en este caso, la Revolución. Como la Naturaleza, la Revolución es un todo y el individuo se ve a sí mismo como otro dentro de ella, de la cual forma parte y de la cual está fuera al mismo tiempo: "la Naturaleza permanece como una otredad que incorpora al hombre, pero dentro de la cual el hombre, instintivamente, siente que contiene secretos que le son negados a él" (Eiseley, 225). Si en lugar de Naturaleza decimos Revolución, nos encontramos con idéntica premisa. Nosotros y todo lo que nos rodea formamos parte de la Naturaleza, pero la Naturaleza en sí es otra cosa. Nosotros y todo lo que nos rodea podemos configurar un proceso revolucionario, pero la Revolución es otra cosa. La afirmación: "con la Revolución todo y sin la Revolución nada", implica un acompañamiento y no una identificación. Wentz ha dicho, con referencia a la relación entre el hombre y la naturaleza, que "nosotros sentimos que estamos fuera, mirando y escuchando; al mismo tiempo, se tiene la percepción de estar adentro, mirando hacia afuera". Y agrega: "No hay tal cosa que se llame naturaleza. Es el nombre que resulta cuando descubrimos que uno está afuera mirando a un todo del cual creemos que somos parte" (Wentz, 16). Otro tanto podemos decir respecto a la Revolución. Los personajes del teatro cubano (y por extensión sus autores, cuya dependencia queda claramente expuesta por Triana en su entrevista) están dentro y fuera de la Revolución, que es la gran otredad, el escenario monumental de toda su dramaturgia. El conflicto emerge de una circunstancia donde al mirar, personajes y autores están conscientes de una identidad fuera del espejo (yo) que ve su imagen en éste, dentro de un contexto natural (histórico-político) más amplio, que es el otro dentro de la otredad misma. Así se encuentran, por ejemplo, los personajes de *Morir del cuento* (1983) de Abelardo Estorino (1925), que como en otros múltiples casos del teatro cubano, se ven desde afuera, contemplando "al otro" que, aparentemente, está dentro del contexto: el distanciamiento del observador produce un efecto que resulta delator. Por otra parte, no se puede ver la realidad en que estamos sino la realidad reflejada en que está inscrita nuestra reflejada otredad. Lo que tenemos delante, lo que vemos, es el espejo de lo que está detrás, lo que no podemos ver.

La desaparición de la imagen lúdica del yo es el proyecto ignorado (por los dramaturgos del sesenta) que va a culminar efectivamente en la politización absoluta de los setenta, "su década más estéril y de calidad más baja" (Espinosa Domínguez, 103). De ahí numerosos exilios, marginaciones, cambios de actitud. Se exige,

fundamentalmente, el sacrificio de la identidad del yo que se ve en favor del yo que nos ve, su rival. El yo visto debe y tiene que asimilarse a la otredad del escenario, su paisaje político funcional. La personalidad dividida del sujeto se ve dentro y fuera. El juego hay que darlo por terminado. Esto explica, por ejemplo, la actitud de Nicolás Dorr, que rechaza en *El agitado pleito entre un autor y un ángel* (1972) la imagen proyectada en *Las pericas*, creando así dos obras rivales. La segunda contempla la imagen lúdica de la primera y la rechaza, pero el efecto del uno-otro frente a la otredad global revolucionaria no desaparece.

El teatro de creación colectiva conocido como Grupo de Teatro Escambray y las obras clasificadas como "lucha contra bandidos", son arquetípicas de esta estética donde la actitud lúdica desmembrada de las obras más representativas de la década del sesenta va camino de desaparecer. Pero el devenir histórico va a ir forjando, gradualmente (y paradójicamente) una nueva coordenada de la otredad: la otredad temporal y la otredad espacial: historia y éxodo. Sin proponérselo, la Revolución crea un capítulo no planificado del nuevo teatro cubano. El proceso formativo de una nueva dramaturgia cubana que se desarrolla fuera de Cuba bajo circunstancias muy precarias, es un resultado merecedor de una atención cuidadosa. En *Anales literarios/Dramaturgos* (1995) se reseñan un total de veintiséis autores y cuarenta libros publicados fuera de Cuba, algunos de los cuales incluyen varias obras. La publicación de tres antologías del teatro cubano entre las que aparecen textos de estos autores, implica de entrada un reconocimiento cualitativo de sus valores. En especial la aparición en España de *Teatro cubano contemporáneo* (1992), que incluye un total de dieciséis obras, de las cuales cinco de ellas (casi un tercio de la antología) corresponden a autores que se encuentran fuera de Cuba, constituye quizás el hecho más significativo, ya que restablece la unidad y continuidad de nuestra dramaturgia, alterada en la trayectoria histórica nacional.

Es decir, configura una división de la consciencia nacional cuya identidad nace de una definición del yo histórico en oposición a la materia ideológica constitutiva del otro yo, que se forma a medida que se produce un acto de rechazo. Al afirmarse como ser, la parte contraria queda "fuera" del espejo, como escoria, mientras que la parte asimilada queda "dentro" del espejo, como arquetipo. La parte contraria que resiste la hegemonía del ser histórico-político es expulsada del ser histórico nacional. Esto produce una patología de la existencia histórica, en que ambas partes se desprecian y al mismo tiempo no pueden negar su resultado y su existencialidad. La dualidad se vuelve una obsesión. Esta relación de dependencia podría verse dentro de marcos metafóricos menos desagradables, cabeza de Jano, águila de dos cabezas, que le darían un cariz eufemístico a un resultado histórico verdaderamente lamentable. Sin embargo, han nacido el uno para el otro. Se elimina todo aquello (autor, texto) que traicione el canon normativo y cuyo discurso no se ajuste a él. Se van autores y otros quedan marginados. Este yo histórico existe con una configuración monolítica que ve toda desviación ideológica como una desfiguración de lo que se es. Toda partícula opositora debe ser expulsada, repelida, echada hacia afuera, como pestilencia: excre-



ALGUNA COSITA QUE ALIVIE EL SUFRIR, UNO DE LOS GRANDES ÉXITOS DEL TEATRO EN MIAMI. (FOTOGRAFÍA)

mento nacional que, sin embargo, forma parte de la identidad procreadora. El esquema colonial se repite. De igual forma que el prejuicio autoritario del racismo colonial es irracional y manifiesta su dependencia sobre el objeto que desprecia (el esclavo, la descendencia por el propio amo engendrada: la relación esclavista anorexcremento), al que permanece unido por una relación amor-odio y al que no puede dejar solo (Kovel, 56-57); la actitud hacia aquellos que se expelen del territorio insular por tratarse de una forma de lo indeseable (el éxodo del Mariel en particular) no hace más que destacar la dependencia. Como diría Antonio Machado, uno de los mejores definidores de la otredad, las esencias "no pueden separarse en realidad", "aspiran conjunta e indivisiblemente a lo otro, a un ser que sea lo contrario de lo que se es, de lo que ellas son, en suma, de lo imposible" (204). El conocimiento de ambas partes de la existencialidad ajena obliga a que no pueda vivir una sin la otra, al mismo tiempo que se rechaza o se niega.

En todo caso, la ecuación del imposible, la presencia por ausencia de ese ser indivisible que es lo contrario de lo que se es, se pone de manifiesto de una multitud de formas. En *Siempre tuvimos miedo* (1981) de Leopoldo Hernández (1921), escrita en Estados Unidos por este dramaturgo que sale de Cuba en 1961, se presenta el encuentro, en Cuba, de dos hermanos, El y Ella, que vuelven a reunirse después de veinte años de separación. El se fue para Estados Unidos después del triunfo castrista al considerar que la revolución cubana, por la que había luchado, había sido traicionada por sus dirigentes. Ella se ha quedado en Cuba, aceptando las directrices del régimen y justificando a los que han permanecido. Ambos se complementan y se rechazan, representando la otredad del uno y del otro. La irritación de El es particularmente marcada, porque ha sido

quien sufrió el desplazamiento dentro de una circunstancia política que le obliga a abandonar un espacio que considera suyo. Hernández capta y caracteriza a plenitud todas las circunstancias del yo opositor. Sufrir una pérdida de espacialidad y temporalidad que configura la inseguridad existencial de este yo opositor, el cual, al carecer de un espacio y un tiempo precisos existe dentro de límites marginales, lo que explica su irascibilidad y su cólera. Con frecuencia, los reproches que sufre Ella parecen injustos, pero es que cada personaje funciona como la consciencia del otro. Están en estado de choque y dependencia. El representa el ente acusador que no la deja tranquila en la misma medida que el yo opositor no puede estar tranquilo hasta que no recupere el espacio que se le ha robado o que se ha visto obligado a dejar.

Muchos otros ejemplos podrían citarse. Lo más sobresaliente es, quizás, una permanencia de la dirección realista que quiere afirmarse bajo una fijación costumbrista, como asidero de lo nacional. Todo el teatro de Raúl de Cárdenas (1935), por ejemplo, es un constante viaje a Cuba, como el que podría estar dando, digamos, Héctor Quintero (1942). Las peripecias de *Recuerdos de familia* (1984) no difieren en gran modo de las de *El premio flaco* (1964) salvo en propuestas ideológicas que paradójicamente se complementan y que constituyen una unidad opositora. El caso de *Alguna cosita que alivie el sufrir* (1980) de René Alomá (1947), que lleva a escena las circunstancias del reencuentro entre dos hermanos en Santiago de Cuba (el que se fue con el que se quedó; el que quiere volver con el que quiere irse) es un texto de una medular, casi recalitrante cubanía, paradójicamente escrito en inglés en su versión original, traducido después al español por Alberto Sarraín y representado en español, con éxito extraordinario, en

Miami en 1986.

Del otro lado, *Weekend en Bahía* (1987) de Alberto Pedro o *En el viaje sueño* (1971) de David Camps (1939), bien podrían servir de contrapartida. En especial la obra de Camps es casi una internalización de la circunstancia histórica cubana, que al crear un espacio previamente inexistente configura subconscientemente el viaje que se sueña. El viaje soñado por los personajes es la incógnita última de la obra, que nunca llega a desentrañarse. La acción se desarrolla dentro de un confuso laberinto de viajes soñados (irse) que tienen que ser una proyección psicológica de la vida cubana (quedarse). Como nada se dice claramente, esto delata, precisamente, lo pesadillesco de la circunstancia.

En *La familia de Benjamín García* (1982) de Gerardo Fernández (1941), escrita en Cuba, que se desarrolla en 1980 cuando unas diez mil personas se asilan en la embajada del Perú, dando lugar posteriormente al éxodo del Mariel, la dependencia de la conciencia revolucionaria respecto a la parte que se desprende sirve de desarrollo a la obra, y la importancia del personaje ausente, el hijo que se ha asilado, se acrecienta, pues toda la acción se desarrolla a partir de este hecho. Esta relación de rechazo-interdependiente configura las dos imágenes, y al mismo tiempo que la una no puede vivir con la otra, tampoco puede vivir sin ella. De esta forma, el uno es el otro y el otro es el uno; pero ambos son la otredad con respecto al "escenario" total. Porque al irse el hijo contrarrevolucionario y quedarse el revolucionario, la entidad familiar queda ideológicamente cuestionada con respecto a la supremacía de la Revolución, que es esa entidad de la cual uno forma parte sin ser parte del todo. La otredad espacial no sólo apunta hacia la otredad del que se ha ido, sino también hacia la otredad de los que se han quedado.

Si bien algunos textos de la dramaturgia cubana destacan la otredad espacial, otros descubren la otredad temporal, aunque frecuentemente ambos componentes van juntos. En *Morir del cuento* Estorino vuelve a tomar los personajes de *El robo del cochino* (1961) y los coloca en un espacio teatral neutro, sin una determinada especificación cronológica (sólo un "después" con relación a un "antes"), para someter el tiempo a un juicio crítico. Hay en este proceso analítico y vivencial una triple dimensionalidad temporal, cuyo objetivo es borrar las líneas entre pasado, presente y futuro. El análisis del pasado se vuelve análisis del futuro, pero es una interpretación sobre la duda, el cuestionamiento de lo que se recuerda y que, por consiguiente, no puede llevarnos a ninguna conclusión definitiva. Estorino coloca en el espejo del tiempo a los personajes de un texto previo, que ahora ven desde fuera, como otros; como cuando contemplamos una fotografía hecha veinte años atrás y apenas nos reconocemos.

El pasado es una otredad a la que no podemos regresar, otra ecuación del imposible, no reversible, pero de la que dependemos: la memoria imborrable sin la cual no estamos completos: una amnesia que necesita el retorno de la memoria. De ahí la obsesión de un regreso, de una continuidad. Esto explica, a su vez, una regresión de estilo que es un modo del ser. La "nostalgia de los sesenta", el renacimiento lúdico forman parte del juego de la otredad temporal que Joel Cano (1966) va a llamar, significativamente, *Timeball* (1990), ecuación del tiempo, cuyo análisis dejaremos para otra

ocasión.

Desde 1959 el teatro cubano, en cada punto de su trayectoria, ha desarrollado una conciencia del pasado debido en gran parte a la fragmentación y desmembramiento histórico. La obsesión por el pasado que se desconoce, acrecentada por la otredad de espacio fabricada por la historia, ha calado en superficie y en profundidad en sus textos. Quizás esto se deba a que "el pasado es un lugar peligroso, especialmente porque sus cimas y sus abismos están oscurecidos por la niebla. No sólo las cosas terribles que han ocurrido en el pasado moldean el presente, sino que los recuerdos y los recuerdos parciales se vuelven armas en la lucha desesperada en la cual estamos permanentemente envueltos. El pasado tiene el poder de desorientar, desequilibrar, obsesionar, atrapar y destruir caracteres que están frecuentemente al borde de un abismo dentro del cual están más bien solos" (Nightingale, H5). La incógnita de lo que fuimos reafirma lo que se desconoce, en lugar de mirar hacia adelante se mira hacia atrás, fija la vista en la niebla del trópico, como si tuviéramos ojos para no ver. ■

BIBLIOGRAFÍA

- Benvenuto, Bice, and Kennedy, Roger. *The Works of Jacques Lacan*. (New York: St. Martin's Press, 1986)
- Carrió, Raquel. *Dramaturgia cubana contemporánea* (La Habana: Pueblo y Educación, 1988)
- Eiseley, Loren. *The Star Thrower*. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1978)
- Espinosa Domínguez, Carlos. *Teatro cubano contemporáneo. Antología*. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992)
- Lacan, Jacques. *Escritos* (London: Tavistock Publications, 1977)
- Machado, Antonio. *Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo*. (Madrid: Clásicos Castalia, 1975)
- Montes-Huidobro, Matías. *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. (Miami, Florida: Ediciones Universal, 1973)
- Nightingale, Benedict. "In Pinter County There Are Only Questions". *The New York Times*. Jan. 23, 1994, H5.
- Triana, José, en "Imagen de imagen: entrevista con José Triana" por José A. Escarpanter, en *Palabras más que comunes. Ensayos sobre el teatro de José Triana* (Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994)
- Wentz, Richard Eugene. *The Contemplation of Otherness: The Critical Vision of Relligion*. (United States: Mercer University Press, 1984)



d

os mujeres de teatro

ANTÓN ARRUFAT



TERESA MARÍA ROJAS, EN SU RECORDADA LUZ MARINA.

Una se nombra Elda y la otra Luz Marina. Elda protagoniza *Baltasar*, Luz Marina *Aire frío*. De ambas se puede exclamar convencido: qué par de mujeres sacrificadas. *Baltasar* es el drama en cuatro actos y en verso que Gertrudis Gómez de Avellaneda estrenó en Madrid en 1858, y *Aire frío* la pieza en tres actos y en prosa que Virgilio Piñera estrenó en La Habana en 1962. Entre estos estrenos media un siglo. Transcurrido no en vano, seguramente. Estas dos mujeres sin embargo y pese al tiempo, tienen algo en común. Volveré a decirlo sin exclamación y con una palabra que empieza a sonar a melodrama: el sacrificio. Como las heroínas clásicas, Ifigenia o Judith, Elda ha sido sacrificada por otros. En cambio Luz Marina se ha sacrificado voluntariamente.

Estas dos mujeres son jóvenes. Elda es casi una adolescente: tiene dieciséis años. Como el tiempo en que se desarrolla *Baltasar* es un lapso muy breve, y la Avellaneda apenas lo declara, Elda morirá adolescente. Luz Marina, al comenzar *Aire frío*, tiene treinta años. Como la obra transcurre durante veinte años, y en Piñera el tiempo es personaje y tema de su pieza, Luz Marina llegará a cumplir cincuenta. No sólo Elda es adolescente, es hermosa. Hermosura de raro atractivo para los babilonios, invasores de su pueblo. Esta hermosura contribuirá a la desdicha. Con su voz dulce canta maravillosamente. Luz Marina es fea y nunca se le

oye cantar. Frente a Elda aparece menos frágil y tierna. Es amarga y cruda. Su lucidez perpetua la impulsa a poner en entredicho cuanto la rodea. Luz Marina tiene esa lucidez natural de ciertas mujeres: comprender el horror de la vida de su madre e intentar que no se repita en la suya propia. Habla siempre como advertida, y cada uno de los miembros de su familia será juzgado por ella. Elda no posee esta lucidez ni ve el peligro en el que su fidelidad va a precipitarla. Creyente y decidida, se mantendrá fiel a su Dios, el Dios de los hebreos, a su patria invadida, a la antigua Judea, y a su amor, Rubén, nieto del destronado rey judío. ¿Es Luz Marina creyente? ¿Es fiel? Luz Marina era demasiado sarcástica para ser crédula. Dios no figura en su vocabulario, como sí figura en el de su

madre. Dios para ella se silenció: nada dice ni responde al clamor de sus criaturas. "No espero nada de nadie", es la divisa de esta mujer. Para ella Dios se halla ausente de la creación. Hay un momento en *Baltasar*, de cierta manera un drama teológico, en el cual se oye, si es posible decirlo así, el silencio de Dios. Ocurre sólo una vez, pero en una ocasión crucial: Joaquín, el rey destronado y prisionero de los babilonios, suplica a su Dios, en el que cree y al que adora, le devuelva la vista. La acción del drama se detiene: nadie habla, nadie se mueve: todo queda en suspenso. Esperan la respuesta divina a la súplica de Joaquín. Oyen entonces el silencio de la divinidad: Joaquín permanecerá ciego. Esta especie de duda suele ocurrir en diversos textos de la Avellaneda, y es la duda dentro de la fe. Aunque la súplica de Joaquín no halla respuesta, su fe se conservará incólume. Y la fe, que según aseveró Unamuno crea su objeto, buscará inflexible la explicación oportuna del abandono de Dios.

Luz Marina ha cesado de clamar. No clama, porque sabe que no habrá respuesta. Su madre todavía lo hace, ella no. Si Elda es fiel a Rubén, Luz Marina lo es a su familia: vivirá en función de su familia y es por su familia que se sacrificará. Pero la característica decisiva que se repite en estas dos mujeres consiste en la virginidad. Luz Marina y Elda son vírgenes. Elda está unida a Rubén por una unión casta. Los dos esperan ser libres

y volver a su patria para consumar el matrimonio. Esto no lo obtendrán en el curso del drama y ambos morirán. Luz Marina permanecerá virgen casi hasta el final de *Aire frío*, en que rápida y aturdidamente, decidirá casarse.

En la escritura de la Avellaneda resalta una preocupación constante: la marginación social. Tres seres representan esta marginación: el poeta, el esclavo y la mujer. Los tres, en diversas circunstancias históricas y sociales, constituyen las figuras significativas en su obra total. En *Baltasar* se encuentran dos de estas figuras: la mujer y el esclavo. Elda es una adolescente, y una esclava. Rubén y Joaquín, prisioneros de guerra de *Baltasar*, también son esclavos.

Virgilio Piñera parece más interesado en el valor de la vida. Para él responder a esta cuestión y a este dilema, resulta el problema de la existencia humana. Decidir (o juzgar) si la vida vale o no vale la pena de ser vida. Todo lo demás viene a continuación. Si no damos una respuesta, jugamos. ¿Vale la pena o no vivir? Parecen preguntarse los personajes piñerianos. A un lado, los que eligen comprometerse sentimental y espiritualmente con la vida, y al otro, los que prefieren apartarse del peligro e inventarse -y en esto su fantasía de escritor fue muy fértil- evasivas y escapatorias quiméricas. Luz Marina se encuentra del lado de quienes se han respondido que la vida vale la pena, pese a sus miserias y peligros. Pese a su fealdad, a la pobreza económica y espiritual en que se debate, ella ha decidido por encima de todo y obstinadamente, el valor de vivir. ¿Pero vivir cómo, bajo qué condiciones? Bajo las condiciones de un juicio moral inexorable: escoger el valor de vivir implica para Luz Marina la valoración (y la comparación secreta) de su vida presente, marcada por lo imposible en todas sus manifestaciones, con una vida futura: la vida que no es. Con ingenuidad conmovedora en mujer tan amarga, aspira a una vida mejor y más bella, y a partir de tal aspiración juzgará la conducta de todos los miembros de su familia. Esta actitud vigilante y este derecho se lo da la decisión de sacrificarse por ellos. Su sacrificio no es el sacrificio de la mujer callada y sumisa, como en cierto modo lo fue el de su madre, es el sacrificio proclamado. Es el escándalo del sacrificio. Para Luz Marina el valor de la vida no se halla en el presente -su presente es la pobreza, la frustración social y personal, las cucarachas- se halla en el porvenir. Lo inmediato sólo posee un valor emergente y eventual: engendrar la posibilidad del porvenir. Cuanto más profunda es su desesperación, y ella es en el teatro cubano el personaje más desesperado, tanto más pertinaz es su aspiración.

En una serie de tres artículos escritos en 1860, dos años después de *Baltasar*, artículos bastante inocentes en su apología de las capacidades femeninas en oposición a las masculinas, la Avellaneda, como buena romántica al fin, destaca la capacidad del sentimiento en la mujer. "Nos basta la convicción -afirma vehementemente- de que nadie puede, de buena fe, negar a nuestro sexo la supremacía en los afectos, nuestra soberanía en las inmensas esferas del sentimiento". Y más adelante declara que la mujer posee la intuición de la verdadera grandeza: aspira a descender, no por laxitud, sino por instinto de elevación. Su corazón es el altar secreto de holocaustos continuos. La mujer se complace *descendiendo*: se glorifica en el dolor. Y su mayor

capacidad de heroísmo consiste en el sacrificio. La historia de su sexo -afirma la Avellaneda- se sintetiza en la inmolación de su alma. "¡Siempre el sacrificio, hasta en el triunfo!", exclama. Para ella el sacrificio es la suprema manifestación de la superioridad de lo femenino sobre lo masculino.

Yo veo *Baltasar* como una inmensa ara, como la enorme piedra de los sacrificios antiguos, como el altar cristiano donde ha de sacrificarse la virginidad de Elda. Si Luz Marina es una desesperada, Elda es la muchacha más triste de todo nuestro teatro. Es nuestra Ofelia, abandonada y demente. Su paso por el escenario es tan patético, que uno baja la vista en presencia de esta víctima. La Avellaneda ha obviado con audacia todos los antecedentes históricos, y la acción del drama comienza en un punto activo. La invasión de Judea se ha consumado y Joaquín ha sido destronado y hecho prisionero. El, el profeta Daniel y el rey Baltasar son las únicas figuras históricas del drama: el resto, obra de la Avellaneda. El acto primero se desarrolla en la prisión de Joaquín. Calificada por la Avellaneda de "lúgubre", con su habitual ventana alta enrejada, y también, como es usual, deja pasar una luz que ilumina el espacio. Junto a Joaquín, la Avellaneda ha colocado en esta prisión dos personajes imaginarios: Elda y Rubén. Cuando la acción comienza, Elda, con su dulce voz, lee en voz alta al ex rey ciego, un pasaje de la Biblia, del libro de los Profetas. Inesperadamente la madre de Baltasar entra en esta prisión con un ofrecimiento inaudito: favorecer al pueblo esclavo judío en la persona de Joaquín. Promete obtener de su hijo Baltasar la libertad del ciego rey destronado. Joaquín acepta tal vez demasiado inadvertidamente. Entonces la reina se vuelve hacia Elda: "Tú, virgen hermosa/ no en la cárcel tenebrosa/ sepultes tu edad florida./ Junto a mí, y en el palacio,/ asilo agosto te doy,/ a tener vas de hoy/ un hogar, madre, luz, espacio". La reina se retira tras anunciar que han de venir por Elda un poco más tarde. Le traerán ropas, vestidos, perfumes. De ahora en adelante la vida en la prisión se transforma: Joaquín, tentado por el ofrecimiento que la reina le ha hecho de obtener su libertad, piensa en su corona, en su religión, en su reino invadido: se siente dispuesto a agradecer la promesa, ha estado a punto de postrarse y besar los pies de la reina. Es ella quien se lo ha impedido graciosamente. Pero, ¿y Elda? Joaquín tendrá que convencerla: sólo si ella acepta vivir en el palacio de Baltasar, él podría salir de la prisión. La aceptación de Elda es transformada por Joaquín en misión, misión patriótica y religiosa. Y aquí la Avellaneda hace coincidir sobre Elda dos intenciones contradictorias: la de Joaquín y la de la madre y los ministros de Baltasar.

Ambos significan sin embargo, el sacrificio de Elda. Ella tendrá que aceptar la inmolación de su cuerpo y su virginidad. En un sentido, en el de la misión, Joaquín, y hasta Rubén mismo, se lo exigen. En ellos se hallan encarnados la patria, la religión y el amor. Si al principio ignoran la intención de la reina y sus ministros, aceptan y propician que Elda los abandone y viva en el palacio del invasor, y lo haga mediante el uso de su belleza corporal, aunque Rubén, de un modo perentoriamente masculino, le ordena mantenerse pura en palacio. Es su belleza física lo que interesa a la reina y a sus ministros, virgen hermosa la ha llamado al entrar en la prisión. Esa belleza rara podrá quizá curar a su hi-

jo de su desgano, de su hastío de vivir y gobernar. Elda es para ellos un instrumento, como lo es para Joaquín y en cierta medida para Rubén. Todos, en rigor, aunque por intereses distintos, la ofrecen en holocausto a Baltasar. Elda es un bello objeto en sus manos. Su sacrificio consiste, en primera instancia, en renunciar a su existencia en la prisión, la que ella había transformado en una especie de hogar y de la que le resulta doloroso apartarse. Esta prisión está llena de los recuerdos de su amor por Rubén. En segunda instancia, es su cuerpo el que deberá *descender*, como diría la Avellaneda. Dejar su alma aparte, y entregar su cuerpo. Creo tal sacrificio típicamente femenino. A ningún hombre se ha pedido la entrega de su cuerpo en cuanto tal, para obtener un fin, aunque el fin, y ocurre en el caso de Elda, no le resulte extraño. Ella cree en su Dios y en su pueblo. Pero finalmente resultará injuriada por la profanación de su cuerpo, como ya observara Heine en el caso de Judith. Si Elda se sacrifica, los otros la sacrifican. Ha sido inducida primero y obligada después a inmolarse su virginidad en aras de una causa colectiva. Pero tal inmolación es una enajenación de sí misma, de su más íntima persona, porque la virginidad es un valor impuesto por el hombre. Ella entrega algo que en realidad vale para otros y por otros, para Baltasar, Rubén y Joaquín. Esta inmolación la hace enloquecer. Si comparamos su sacrificio con el de Abraham por ejemplo, resalta una diferencia esencial de inmediato. A Abraham se le exige la muerte de su hijo, no el cuerpo de su hijo. O mejor, se le exige que entregue la vida de su hijo. Sacrificarlo por orden divina, y sacrificarlo de tal modo, es un acto conmovedor y pleno de dignidad. Pero el de Elda resulta vergonzoso, doblemente vergonzoso: es una vergüenza para ella y para quienes se lo han exigido.

Cuando Rubén la encuentra en palacio, ella se adelanta emocionada de verlo y le tiende la mano, él se aparta y rehúye su contacto. Permanece sin tocarle la mano hasta que ella da una respuesta afirmativa a su pregunta de si puede seguir dándole el nombre sagrado de esposa. Es decir, ¿todavía eres virgen? Realmente esta pregunta constituye una afrenta y una injusticia. Y aunque Rubén se arrepiente al instante de haberla pronunciado, está dicha. Por un motivo u otro, todos la han entregado en los brazos de Baltasar, y convertido su sacrificio en vergonzoso. No sólo implica éste la profanación de su cuerpo, sino que el profanador es precisamente el enemigo de su pueblo y su religión. Haciendo de Elda una virgen, al igual que hiciera Hebel con Judith, la Avellaneda introdujo en *Baltasar* el mito masculino de la virginidad. Su determinación volvió más atroz el sacrificio de Elda y la conducta de sus sacrificadores.

Nadie exige a Luz Marina el sacrificio. Y no obstante, integra la tradición de las sacrificadas. De las que *descienden*, como opinó la Avellaneda. ¿Cuál era su ara, su altar? En la pequeña sala por donde pasan los veinte años de *Aire frío*, tan "lúgubre" como la prisión de Elda, se halla siempre la máquina de coser, sobre ella un vestido a medio hacer y unas tijeras. Durante veinte años Luz Marina ha sostenido a su familia cosiendo en esa máquina. Veinte años esta virgen ha oficiado en esta suerte de altar moderno, ensartando la aguja y moviendo el pedal. Su sacrificio es individual y voluntario, al contrario que el de Elda, colectivo e impuesto. Si no ha inmolado su virginidad, Luz Marina pa-



MÓNICA GUFFANTI COMO ELDA (TEATRO NACIONAL, LA HABANA).

rece haberla puesto en un paréntesis.

Su padre, exasperado por sus críticas a su conducta de hombre iluso, le ha dicho muchas veces que se case, que se largue de la casa y no siga manteniéndolos. Pero ella es implacable, y sigue pedaleando. No está dispuesta a casarse y repetir la vida de su madre. "La historia de esta casa -dice a su madre- no es sólo los días de hambre, la falta de ropa, la luz cortada o los zapatos rotos... Es también el sufrimiento, la desesperación de tu alma. Desde que tengo uso de razón te he visto penando. Y algo peor que eso: disimulando. Que la familia no se entere, que los vecinos no oigan, que los hijos no sepan. ¡Pobre mamá! Te compadezco. Lo peor del caso es que ya no puedes dar marcha atrás. Tendrías que nacer de nuevo". La que ha nacido de nuevo es ella, Luz Marina. En cierta medida la vida de su madre es una advertencia. Ella no será esclava de nadie. Y sin embargo, es esclava de todos. Continuará pegada a su máquina de coser, pedaleando y ensartando la aguja.

La lucidez de Luz Marina y su desesperación no tienen más que una salida: la explosión verbal. Encerrada en su casa, rodeada de una familia de sacrificadores, emprenderá desde su máquina de coser un torneo incansable de ironías, apreciaciones y sarcasmos, pero no hará otra cosa que continuar cosiendo. Compadece, llena de aprensiones, a su madre y ayudará a su hermano, pequeño poeta frustrado. Y esta frustración de su hermano vuelve su ayuda más patética: es absurda y en vano. Sin duda, a ella no le importa el poeta, le importa que es su hermano. Como una Antígona del Caribe, mantendrá a su ciego padre, sin dejar de criticarlo con reproches lacerantes y a la vez acciones regularmente tiernas. En ella todo es explosión verbal, y su palabra irá por un lado y su conducta, en el fondo, repetirá los terribles caminos de su propia madre. Esforzándose en encontrar una puerta, una salida, un puente, como dice alguna vez, no encontrará más que el ara de su sacrificio personal.

En *Aire frío* hay un ejemplo del sacrificador masculino. Es Oscar, el hermano predilecto de Luz Marina, este pequeño poeta frustrado "que desde la acera ve correr las lágrimas de su hermana". Oscar es su contrafigura en el sacrificio: tan lúcido y tan consciente como ella. Y al final, tan iguales y deliberados en cada una de sus

opiniones y en cada uno de sus pasos. En un momento, no sabemos cuál, Luz Marina ha decidido sacrificarse por su familia. En tal momento, como ocurre en cualquier sacrificio, masculino o femenino, la persona experimenta en lo más profundo de su condición personal, que renuncia a algo, oscuro e inefable, latente o inexistente casi, pero a lo que se renuncia. El sacrificio por el contrario, le ha quitado ese algo. Oscar ha despojado a su hermana. Hacia el final de *Aire frío* el sacrificador le confiesa que ha debido sacrificarla. "Era mi deber". Se lo dice tal vez con tristeza, pero lo que importa es la lucidez de la confesión. El que da algo y el que lo quita o lo recibe, permanecen el uno frente al otro, o la una frente al otro.

Y al decidir, Luz Marina, ya vieja y amargada, que debe casarse, lo hará de una manera aturdida y absurda: como quien ha tomado una decisión contra sí mismo, una decisión que no le pertenece. El sentido de su vida es su sacrificio: ella está en función de aquellos por los que se sacrifica. Y al casarse, ampliará el círculo de su acción: incluirá en su sacrificio a su propio marido. El quaquero deberá contribuir al sostenimiento de la casa.

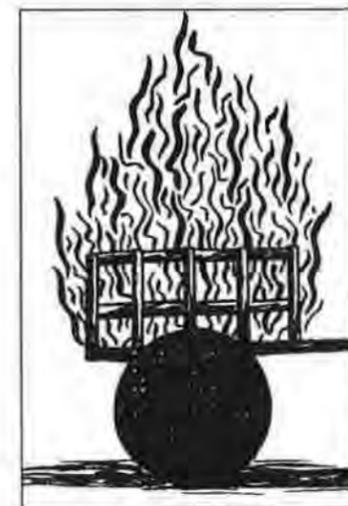
Luz Marina, lógicamente, a su vez, hará de su sacrificio la fuente de su poder doméstico. La esencia de su personalidad y de su fuerza. Ella es, a fin de cuentas, la que puede hablar, y habla claro, porque es quien se sacrifica. Tiene lo que falta a su padre, fuerza moral. Aunque su hermano sea un poeta frustrado y su padre un iluso, se ha inmolado por ellos. Puede sentirse orgullosa y mandar en la casa.

Hasta aquí la confrontación de estas dos mujeres de teatro. Veo, sin embargo, otra ara, una tercera. O quizá es la misma, aunque en un momento diferente de la historia. Permítaseme un recuerdo personal: yo veía, mientras redactaba estas páginas, a mi madre en el fondo de la cocina de mi casa. Ella ya ha muerto, y sigo viéndola, inclinado el manso cuello en el fondo de la cocina, en el ara de su holocausto. Creo que basta para justificar una pregunta: ¿el sacrificio de una mujer -madre, tía, hermana, abuela, esposa- es el fundamento de la existencia de muchas familias nuestras? ■



La crítica: una profesión dudosa

JOSÉ MONLEÓN



Como adelanto del dossier sobre la crítica teatral que planeamos incluir en uno de nuestros próximos números, publicamos este texto del destacado crítico e investigador español José Monleón, a quien el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami le otorgó en 1995 el premio a toda una vida de dedicación al teatro. Se trata de sus intervenciones en un congreso realizado en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz y en el Taller de Crítica Teatral que, bajo su dirección, se realizó en el IV Festival Internacional de Teatro de Bogotá. De ese material hemos extraído, con su generosa autorización, estas páginas que abordan, con la autoridad que le dan sus más de cuatro décadas consagradas a esa profesión, aspectos diversos del polémico e incómodo asunto del lugar del crítico en el quehacer escénico y de sus casi siempre conflictivas relaciones con los creadores.

La crítica teatral, objeto de este taller, es hoy un problema complicado. Por muchas razones. La primera, porque la crítica teatral -como todo pensamiento crítico en términos generales- está en crisis en todo el mundo. Ciñéndonos estrictamente a la crítica teatral, deberemos señalar que ha perdido buena parte del peso que tuvo años atrás y que incluso en algunos países -como, por ejemplo, en el caso de la vecina Venezuela- casi no existe. En determinados países, la relación de los creadores con los críticos ha sido tan violenta que, prácticamente, estos últimos han desaparecido. En otros, como España, el enfrentamiento acusa en muchos casos la aspereza, y aunque los críticos no han desaparecido, sí han perdido crédito e influencia, quizá porque siguiendo una determinada escuela de periodismo -la agresión como noticia que "vende"-, muchos han hecho, más

que crítica teatral, terrorismo teatral desde la crítica. En todo Occidente, el grueso de la crítica teatral, en lugar de ser un instrumento que ayude a la creación, elevación y estímulo del arte dramático, ha sido, demasiadas veces, un ejercicio de poder. Y ya es sabido que el poder se pone básicamente de manifiesto con el castigo.

Es evidente, por lo demás, que para la salud teatral, como en cualquier otro campo de la actividad artística, el pensamiento crítico es necesario. Lo que ocurre es que, en nuestros días, por una serie de razones, el pensamiento crítico sufre cierta atrofia en casi todos los campos. Consideremos, por ejemplo, algo tan fundamental como el análisis político. Yo he vivido un período en el que abundaban los buenos analistas de la política internacional y, hasta donde la libertad del país lo permitía, de la política nacional. En cambio la mayor parte de los trabajos y aun libros dedicados hoy a estos temas, suelen reducirse a informaciones de carácter periodístico, tablas estadísticas y alguna que otra denuncia personal, con una clara reducción del espíritu de análisis y de interpretación. Nos han dicho que estamos en el fin de la historia, que la teoría es retórica, y nos han colocado desnudos en un desierto poblado de supermercados.

Parece claro que en una situación así resulta difícil la existencia de un pensamiento crítico y que también la crítica teatral ha de pagar un precio por ese vacío. La gente se ha puesto a pensar sólo en ganar dinero, en el modo de resolver sus problemas inmediatos, aceptando como norma de vida el viejo pragmatismo pequeño burgués que reduce la condición humana a la ostentación y el cinismo. Y es fácil entender que, en un mundo regido por esos principios, la crítica está de más, en la medida en que, lejos de someterse al dictamen del éxito, intenta analizar los hechos o las obras desde otros supuestos. Concluiríamos que éste es un mal tiempo para la crítica y, por tanto, que también lo es para la crítica teatral.

Quizá todas estas circunstancias adversas son las que dan sentido al hecho de que en el Festival de Bogotá -que es algo muy distinto a un mercado teatral o exposición de obras de éxito- se plantee un Taller de Crítica. Aunque, como os decía en la nota de presentación del programa, en estos días que vamos a compartir no esperéis oír de mí ningún tipo de fórmula. Entiendo que el discurso debe ser muy distinto. Si queréis un dato referido a mi propia experiencia, os diré que, después de hacer crítica en mi país durante cerca de cuarenta años, la he dejado porque he sentido que, tal como está planteada, tenía escaso interés y había que avanzar por otros caminos.

Hagámonos ya las preguntas que deben poner en marcha el taller: ¿Qué es la crítica teatral? ¿Cuáles sus dificultades fundamentales?

Pienso que la crítica es una expresión inscrita en la historia de la cultura y que uno de los primeros problemas del crítico, referidos a sí mismo, es el de su propia cultura. No se puede hacer una crítica teatral, regular y pública, si no se han leído una serie de libros, si no se ha asistido a muchas representaciones, si entre ellas no figuran algunas de las consideradas capitales en la escena contemporánea y, sobre todo, si no se han hecho una serie de reflexiones al filo de las sucesivas experiencias. Nadie debe creer que se "aprende" a hacer

crítica teatral como se aprenden las matemáticas o el inglés. La crítica teatral no es una materia o una asignatura. La crítica es, sobre todo, el ejercicio de un pensamiento en evolución, nuestra confrontación personal con una obra de arte -en este caso, una representación- y, por lo tanto, pone en juego nuestra identidad y, como parte de ella, nuestra cultura. Ninguno de vosotros podrá hacer una crítica aceptable si no va acompañada de una preocupación global por el hecho teatral, que incluye el interés por los distintos factores que lo condicionan y por los marcos históricos y sociales que contextualizan su escritura y, a veces siglos después en circunstancias muy distintas, su representación.

CREACIÓN ARTÍSTICA Y CRISIS

La idea del crítico, en un momento en el que está cambiando la relación entre el teatro y la sociedad en toda el área occidental, debe ser revisada. Obviamente, la historia social del teatro es distinta en Inglaterra o en América Latina. Y, aun dentro de América Latina, en Buenos Aires o en Bogotá. Intentemos, sin embargo, trabajar sobre el concepto de la crítica teatral que, al menos en parte, ha sido común, más allá de su distinta concreción, en lo que pudiéramos llamar la cultura occidental, de la que América, con su diversidad y sus peculiaridades, es parte.

Afirmado lo anterior, preguntémosnos: ¿Qué tipo de crítico demandaría nuestra sociedad actual, en el caso de que no se limite a ser un simple agente del mercado? ¿Qué tipo de crítico hemos heredado?

El crítico que hemos heredado quizá no sea el que ahora necesitamos y forme parte de una serie de modos y normas teatrales que son hoy simple corruptela. Pero ¿cuál es, o cuáles son, esos conceptos de crítico teatral que debiéramos corregir? ¿A qué tipo de críticos estamos aspirando? Porque quizá no tendría mucho sentido que estudiáramos la crítica teatral partiendo de un concepto que ha perdido, o está perdiendo, su razón de ser. Y por si alguien se pregunta qué cambio se ha producido que justifique mis afirmaciones, os contaré, simplemente, la experiencia vivida en un congreso de la Asociación Internacional de la Crítica, celebrado en Lisboa, en el que nos planteamos la situación de la crítica a la luz de los recientes acontecimientos históricos.

Inesperadamente, algunos de los participantes comenzaron a manejar peyorativamente el concepto de la libertad y a lamentar la caída del muro de Berlín y de los intocables referentes ideológicos. Aquellos tiempos maravillosos en los que todo el mundo sabía por qué pelear, quién era el aliado y quién el enemigo, hiciera lo que hiciera, habían terminado. Y muchos no sabían qué decir. El miedo a la libertad y, en definitiva, al verdadero pensamiento crítico, era evidente. Porque, justamente, el no disponer de un catecismo, explícito o subtextual, que te señale lo que hay que decir, es la premisa de la libertad y de la responsabilidad crítica. No porque nos deje en el vacío, sino porque sólo entonces nos corresponde la opción y el compromiso. La palabra crisis resonó con la angustia propia de todos los conservadurismos, aunque muchos la invocaron como la muerte del pensamiento revolucionario. Por mi parte, creo que todas las épocas de libertad son épocas de crisis. Ben-

dita sea la crisis que nos hace libres y nos pone en situación de construir y repensar las respuestas.

Así que, ante la idea de que ésta es una época de crisis -de crisis de una serie de principios, antes aceptados automáticamente- caben dos posiciones: la decepción o lo que en España se acuñó con el nombre de "desencanto", o la que parece más propia de un creador, que es la de aprovechar el descrédito de la norma, más o menos sacralizada, para trabajar en el espacio liberado.

Como ya señalábamos, las épocas de oro del teatro coinciden generalmente con la crisis de orden de valores establecidos -por más que la historia del poder, que muchos toman por la historia de las sociedades, interprete a veces determinados períodos con otro criterio- y la creación de nuevos sistemas de pensamiento. Así sucedió en Rusia, en los años que precedieron a la Revolución de Octubre, o en los años sesenta de los Estados Unidos, cuando entró en flagrante crisis "el sueño americano".

Un creador siempre pone en cuestión el marco donde está. De esa confrontación -que no ha de ser, necesariamente, antagonismo- surge la obra artística; lo cual no supone que esa confrontación, como tal, sea una garantía de la capacidad artística, pero sí la expresión de un conflicto inicial que resulta decisivo para el estímulo dramático del imaginario. Jamás Ibsen hubiera escrito *Casa de muñecas* de no sentir un rechazo por el machismo establecido. ¿Y cómo entender la riqueza de tanto teatro de no contar, de manera profunda, con la confrontación ética y política de sus autores con los valores sociales dominantes?

Aceptamos, pues, que la crisis favorece la creación artística, en nuestro caso la teatral, siempre que ello no conduzca a una orfandad paralizadora como, al parecer, ha sucedido en algunos de los sectores más compulsivos de la antigua izquierda.

Durante décadas, no sólo han pesado determinados dogmas ideológicos y cuanto, bajo su lenguaje aparentemente científico, se ha revelado después como "ilusión revolucionaria", sino una especie de autocensura que hacía difícil la confrontación con esos dogmas, temerosos de que su puesta en cuestión pudiera ser interpretada como una deserción, o como una traición, y no como una expresión del pensamiento crítico, abierto y evolutivo por naturaleza, cuya ausencia estamos pagando hoy.

Fue lógico que la oposición y la voluntad de cambio en muchos países dominados por las oligarquías -económicas, religiosas, políticas o aun familiares- buscaran, a falta de otro amparo, el refugio en el dogma revolucionario, asumido con la categoría casi de milagro. Pero si ello resulta del todo explicable en quienes han de dedicar todas sus energías a la supervivencia, no lo es en quienes proclamaron o proclaman su voluntad de entender o interpretar los fenómenos de su sociedad y dilucidar las vías por donde avanzar en la libertad, la justicia social y el respeto a la diversidad.

UNAS RELACIONES TRADICIONALMENTE MALAS

Planteemos ahora el tema de las relaciones entre los creadores teatrales y sus críticos, tradicionalmente malas por causas que van más allá de la tensión lógica entre quienes realizan un trabajo artístico y quienes

emiten, pública y sistemáticamente, un juicio sobre él. Lo cierto es que son muchos los dramaturgos, directores y, no siempre por las mismas razones, actores, que han menospreciado a los críticos o los han considerado enemigos o parásitos (recordemos a Ionesco: ¡Críticos, vivís de mí!).

Aparte, ya digo, del lógico enfrentamiento de las gentes de teatro con quienes, en numerosos casos, contribuyen a crear una opinión desfavorable respecto de su trabajo -y ésta suele ser la actitud de los actores, que subordinan su estimación o rechazo de una crítica al hecho de que ésta los elogie o, incluso, simplemente los nombre-, el choque posee cierta fundamentación objetiva, sobre todo cuando se trata de un teatro de arte -por oposición a un teatro de simple oficio-, en el sentido stanislavskiano del término.

Porque, en general, el crítico opera a partir de unos determinados principios establecidos por su experiencia y sus conocimientos; más o menos conscientemente, confronta lo que ve con su juicio previo, busca continuamente la reafirmación de sus ideas sobre el teatro, mientras que los creadores, cuando son tales, aspiran a plantear formas nuevas, ajustadas a la expresión de nuevos conflictos y a las características de su tiempo. De manera que este choque entre preceptiva y creación en el campo del arte es algo permanente. Hay gentes que se afirman a través de la consolidación de lo preexistente y otras que lo hacen a través de la creación, de la búsqueda de formas que expresen la dinámica de las realidades sociales y su singularidad irreplicable de artistas. El crítico -y ésta ha sido, incluso, una de las bases más respetadas de su oficio- opera sobre la tradición, incluyendo en ella la vanguardia una vez es academizada o aceptada y, en cierto modo, deja de serlo.

El crítico, para comunicarse con el lector, recurre a un mundo compartido de referencias: "Esto me recuerda tal obra", "Este montaje se parece a tal otro", "La obra pertenece a esta o aquella tendencia", etc., etc. El crítico multiplica sus acotaciones y da por cumplida su tarea cuando ha situado la representación en el lugar exacto de la estantería mental que comparte hipotéticamente con sus lectores.

Esto conduce a una variedad de relaciones perfectamente tipificables. Cuando la representación maneja con solvencia los valores reconocidos -un autor, una concepción de la estructura dramática, un modo de dirigir, un modo de actuar más o menos naturalista, etc.- sabe de antemano que contará con el apoyo o siquiera el visto bueno de aquella crítica que haya manifestado reiteradamente su defensa de esos valores; en cambio, cada vez que una representación intente proponer una poética que no haya sido previamente aceptada o reconocida, sabe que asume un riesgo casi insalvable, tanto mayor cuanto más ambicioso sea el empeño y, por tanto, la incomodidad de quienes han de juzgarlo, precisamente porque esta ambición expresada por caminos que no son los conocidos puede ser tomada por una combinación de insolencia, ignorancia y pretenciosidad. La experimentación se acoge a menudo con benevolente paternalismo si se circunscribe a espacios marginales y minoritarios; pero suele provocar la irritación cuando se propone en teatros "regulares", sobre todo si son de carácter público, en cuyo caso, espectadores y críticos tradicionales suelen invocar la presen-

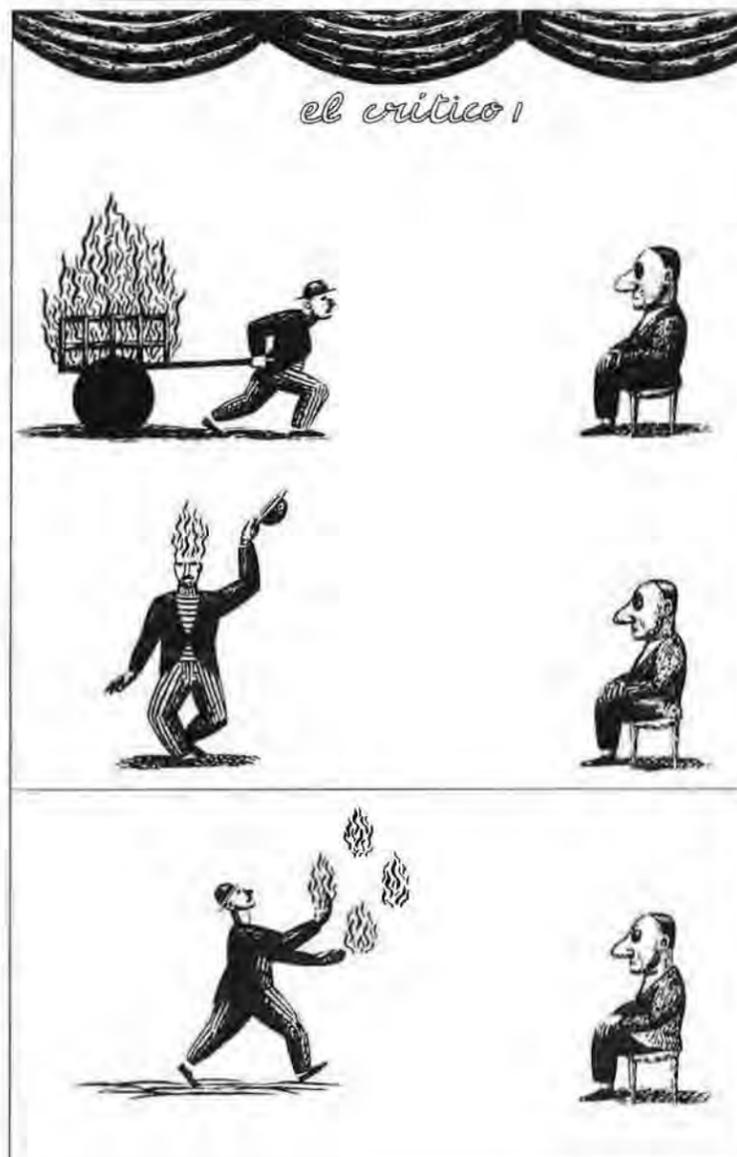
cia de un "dirigismo" que despilfarran el dinero del contribuyente en lo que consideran "tomadura de pelo".

Las malas críticas que tuvo en su día -al menos, en diarios capitales del conservadurismo, como *Le Figaro*- la irrupción de la vanguardia francesa, capitaneada por Beckett, y la creciente y uniformada estima que mereció después, una vez esa forma dramática se hizo familiar, sería uno de los ejemplos de lo que digo. Como el hecho de que, en un momento dado, la crítica conservadora colocara en un mismo paquete a la vanguardia francesa y al teatro épico, como expresiones igualmente oscuras y ajenas a la preceptiva teatral, hasta que, con el paso de los años, acabó aceptando y distinguiendo lo que eran poéticas claramente diferenciadas.

En el plano de la historia teatral española, las observaciones que un día hiciera Pérez Galdós contra el lastre de la crítica siguen siendo un motivo de reflexión. Y no sólo referido a los autores, sino también a los directores y actores que -aparte de lo ya dicho- se resisten a que un crítico despache con un adjetivo, generalmente escrito a la ligera, el resultado de muchas horas de trabajo, y que, en general, no se preste atención a los discursos poéticos voluntariamente ajenos a los establecidos.

Esto no significa que todo lo "nuevo", lo "difícil", lo "inusual" o lo "experimental" deba ser aceptado como expresión de un teatro de nuestra época. Si el rechazo de una preceptiva cerrada es un buen presupuesto de la libertad del artista, ello no excluye -y aún es lo frecuente- que éste se pierda o equivoque a la hora de dar forma a sus propósitos, o que éstos sean banales. De lo que hablamos es de la actitud del crítico, de su reticencia automática ante aquello que no se ajusta a lo que sabe y le resulta difícil de juzgar, o de su disposición a entender y recibir la obra sin renunciar por ello al espíritu crítico.

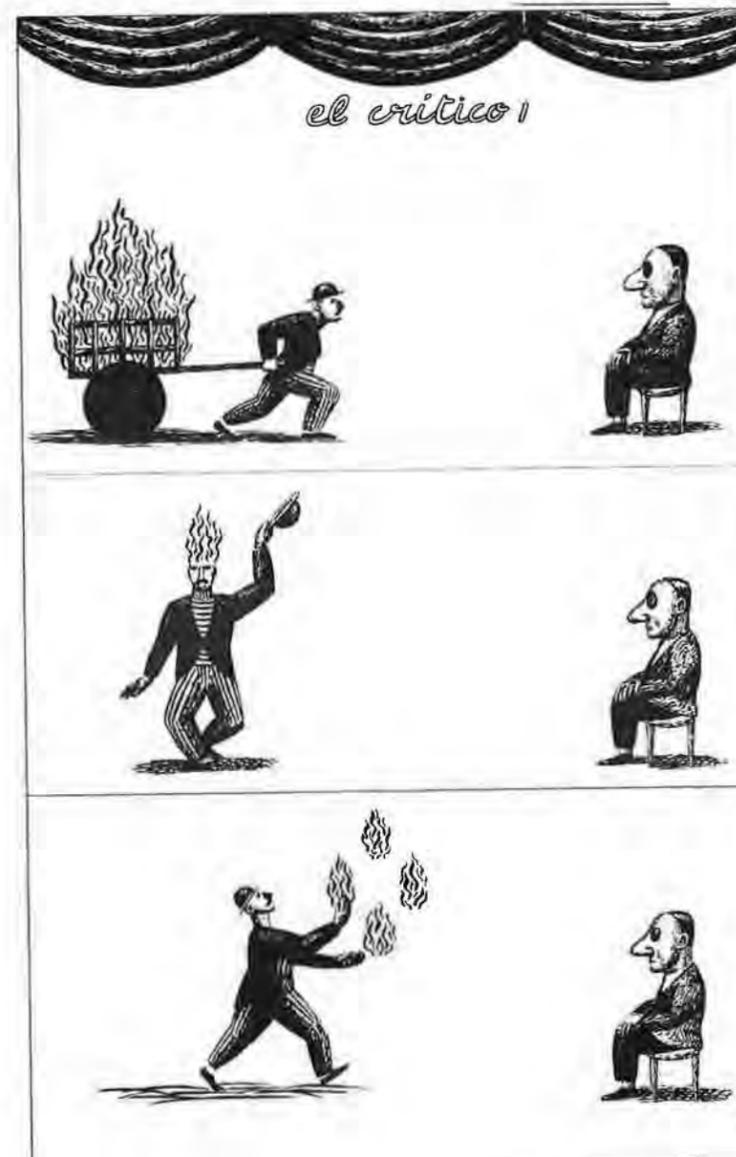
Apresurémonos a decir que la pereza intelectual y el apego a lo sabido son propios de todos los seres humanos y de todos los dominios del arte y del pensamiento. Incluidos, en el caso del teatro, quienes han hecho de la reiteración un brillante oficio. Sólo que, en el caso de la crítica, resulta especialmente delicado, al punto de que si uno examina las grandes vanguardias del teatro moderno descubre que, en sus orígenes, han tenido que luchar contra el intento de una buena parte de la crítica por destruirlas. Da igual que se llame Valle-Inclán en España, Samuel Beckett en Francia, o Bertolt Brecht en medio mundo, antes de alcanzar la beatificación occidental. Desde Esquilo hasta hoy, el cuadro se repite. La vanguardia nace de la voluntad de



DIBUJO DEL PINTOR ESPAÑOL OPS APARECIDO EN LA REVISTA EL PÚBLICO.

construir un teatro que corresponda a la época que se está viviendo, frente a la inercia de la crítica teatral apoyada en el teatro de un tiempo ya vivido.

En sus ya citadas declaraciones, Pérez Galdós afirmaba que entre los críticos y los creadores mediaba una generación... Galdós pensaba que las gentes de teatro -incluidos los críticos y los espectadores asiduos e interesados- defienden en su juventud la irrupción de un nuevo teatro frente al ya establecido. Pasado algún tiempo, y en el supuesto de que algunas de esas personas alcancen la condición de críticos, lo previsible es que sigan conservando el concepto de teatro de arte, de teatro opuesto al rutinario, que adquirieron durante su juventud, sin comprender que en buena parte ha sido ya integrado y aceptado y que el proceso dialéctico entre lo establecido y lo que busca la expresión de su contemporaneidad está en una fase posterior. Simplificando, que Beckett, que fue ruptura en su día, es hoy -más allá de su vigencia y de sus significaciones singu-



lares- academia, mientras Bernard-Marie Koltés quizá ha supuesto en la Francia de los ochenta lo que Beckett tres décadas atrás. No referido, claro, al contenido o a la estética de sus dramas, sino a su función en la continua transformación del teatro. Y algo semejante podríamos decir respecto a Brecht, vanguardia en su día y hoy un clásico en relación con Heiner Müller.

El problema del crítico, según esto, estaría en que, en un momento dado, habría cerrado básicamente su período de formación, más allá de episódicas incorporaciones, viendo el teatro desde un sistema de ideas y conocimientos que se resiste a seguir el curso de la historia, como si el proceso individual dibujara una curva que no se ajusta a la línea continua de la historia. La preocupación del dramaturgo y novelista Pérez Galdós -que implica la idea de que el creador, por fiel a sí mismo, sobrevive a la vigencia del crítico, que opera en función de un corpus teórico que cree permanentemente- resulta del todo justificada. Porque si la crítica

teatral sirviera para afirmar ciertos principios ya establecidos, sería un estorbo para la creación y, como tal, una actividad cuanto menos dudosa.

EL CRÍTICO NO ES UN JUEZ

¿Por qué hay gente que transforma su derecho a opinar en una crítica pública y profesional? ¿De dónde saca ese derecho? Porque el juez aplica unos códigos legales, los árbitros deportivos el reglamento, etc., pero el crítico de teatro, ¿qué aplica? Si sólo es su gusto, ¿por qué darle el valor de un juicio de carácter general? Si la crítica fuera una creación propia estimulada por un trabajo ajeno, no habría problema, pero en la medida en que se propone a la opinión pública como un juicio, entra en juego una cuestión de carácter ético y social, puesto que supone calificar públicamente, con todas las consecuencias, el trabajo de los demás.

Cuando escribo sobre lo que me pasa, siento o imagino, yo mismo soy el objeto, la materia, de mi libertad. Pero cuando juzgo personalmente el trabajo de otros, la cosa cambia, puesto que cabe el error o mi ignorancia y, por tanto, la injusticia.

Una primera respuesta, sin duda la más clásica, será afirmar que también el crítico juzga en aplicación de un código, informal pero establecido, compuesto por una serie de normas procedentes de la preceptiva, la historia y la jerarquización, tácitas y aceptadas, de la expresión teatral. Los críticos cumplirían entonces en el arte el papel de los jueces en la vida social, separarían el grano de la paja, indicarían qué teatro merece la atención y qué otro debe ser condenado, cuál es el buen camino. Su de-

recho nacería de una objetividad creada -como ocurre con la jurisprudencia inglesa- por una larga serie de pronunciamientos, elevados a la categoría de norma teatral.

El razonamiento, pese a su coherencia, es falso, en la medida en que maneja lo que se ha llamado "ciencias de la cultura" como si fueran ciencias naturales. Si estas últimas son, por definición -al margen del error o la ignorancia del hombre- inamovibles, las ciencias de la cultura, también por definición, son un producto social, sometido a motivaciones variables. Lo científico sería en este caso descubrir y analizar los factores que han determinado ese sistema de valores aparentemente objetivo, lo ilusorio aceptarlo como tal.

El crítico habla a menudo de su libertad de expresión. Pero debiera de estar claro que una cosa es la libertad de expresión y otra la libertad de expresión a costa de otro. No es lo mismo hablar de mí, que señalar los errores o carencias de una obra artística. En

principio, nos encontramos ante el clásico conflicto entre mi libertad, en este caso de expresión, y el derecho de los demás. Un derecho primordial del creador es, precisamente, su libertad y la crítica no debiera nunca -al modo de una censura oficiosa- coartar su ejercicio. Este es un tema que origina muchas confrontaciones entre críticos y creadores. Me parece que en este punto sería necesaria una aclaración: el crítico no debería asumir la actitud de un juez, escribiendo sobre la obra ajena con la libertad de un creador. Si quiere esa libertad, debe renunciar a la condición de juez. Porque no parece lógico identificar la situación de quien es juzgado por sus obras y quien se dedica a juzgarlas. Antes hablamos de la cultura como de una exigencia previa del crítico, porque éste debe disponer de argumentos que justifiquen su aproximación a la obra de otro para emitir públicamente su opinión. Pero esto es sólo el principio, porque, como luego veremos, el crítico sólo legítima su trabajo y la inexcusable libertad con que ha de realizarlo si, además de aportar esa cultura, deja de considerarse a sí mismo y dejamos de considerarlo los demás como un juez que aplica normas despersonalizadas y objetivas.

GANARNOS UN RESPETO MUTUO

El derecho a opinar libremente sobre cualquier actividad pública es una de las características de las sociedades democráticas. Y, por supuesto, a hacerlo en cualquier medio de información. El problema que suscita la crítica, como manifestación regular, dotada de un determinado poder, inscrita en la vida teatral, es, me parece, otro, en el sentido de que una crítica, entendida como una expresión casi institucional, de "los que saben" sobre un hecho teatral concreto. Ocurre, además, que el crítico se plantea la necesidad de suscitar el interés de sus lectores, lo cual todos sabemos que es más fácil de conseguir a través de las adjectivaciones negativas, de los comentarios ácidos o jocosos sobre la obra, su director y sus actores, que valiéndose de ponderadas argumentaciones. Por su parte, el lector de periódico necesita una conclusión urgente y muchos críticos están dispuestos a dársela sin exponer las premisas; algo que no cabe en las sentencias judiciales. Pero, además, es una triste realidad que el error o el ridículo de quienes sobresalen en cualquier actividad reconforta a quienes no lo han conseguido, como si se tratase de un castigo igualatorio que nos recuerda la oscura satisfacción con que los pobres debieron ver en *Las danzas de la muerte* su compartida consunción con los poderosos. El crítico sabe que, más allá de la lógica irritación de los afectados, será celebrado y felicitado por los demás antes por sus ataques -sobre todo si están nítidamente personalizados- que por sus elogios y, más o menos conscientemente, entra en un juego que no deja de ser halagador para él, por cuanto le sitúa "por encima" de quienes están sometidos a su juicio.

Es necesario rebelarse, como críticos o como participantes del hecho teatral, contra esa relación y ganarnos un mutuo respeto, los críticos sabiendo que juzgan públicamente el trabajo de una serie de personas que no sólo dedican a él mucho tiempo, sino que tienen el coraje de mostrarse públicamente para encarnar las exigencias de nuestro imaginario, y quienes hacen el teatro, aceptando que las buenas intenciones y el es-

fuerzo no garantizan el valor artístico de los logros y que éstos deben ser examinados, con una cierta distancia, en el marco general del curso del teatro. Las dos partes tienen, pues, su responsabilidad y, en la medida en que son fieles a ella, su derecho a ser aceptadas.

Hablemos, dado el tema del taller, de la responsabilidad del crítico, que dispone -sobre todo, claro, cuando trabaja en un medio influyente- de la posibilidad de invalidar el trabajo de los demás. La naturalidad con que suele contarse la espera angustiosa de un par de críticas decisivas para seguir o retirar de cartel un estreno en Nueva York me parece una atrocidad, sólo parcialmente justificada si reducimos la representación a un producto estricto de consumo y el crítico a un perfecto conocedor del gusto de los consumidores, destinado a verificar hasta dónde ese gusto va a ser satisfecho o sorprendido.

CRITICAR DESDE DENTRO O DESDE FUERA DEL TEATRO

El poder del crítico, en tanto que persona a la que se le supone una cierta cultura, aureolado con el prestigio que concede el hecho de escribir en un periódico, con la consecuente adscripción a una clase social, quizá tiene su origen en el recelo secular dispensado por las distintas expresiones del poder al teatro y a quienes lo han hecho posible. Frente a la imagen peyorativa, "golfa", de los actores, es significativo el diferente trato dispensado a los autores, que, en tanto que escritores, fueron asimilados a una clase superior. Si comparamos las imágenes tradicionales de los actores o cómicos con la de los críticos, la diferencia es clara, hasta el punto de que hoy podemos preguntarnos si una de las causas de la pérdida de poder del crítico no estará en el hecho de que los actores, la "gente de teatro" en general, han roto su vieja condición y aparecen como unos profesionales respetables.

Durante décadas -salvando la excepción de los primeros actores y de los críticos episódicos- esto no ha sido así. El crítico era un escritor que, además de juzgar los espectáculos, daba conferencias, publicaba algún que otro libro, tenía una familia estable y llevaba, o así lo parecía, una vida regular. Por contra, el cómico era un personaje nómada, que andaba por pueblos y ciudades haciendo funciones, de familia insegura y con la impúdica necesidad de exhibición.

No puede, pues, sorprendernos que la crítica haya tenido -y hoy, por inercia, sigue respirándose esa vocación anacrónica- un cierto papel de control. Suponía en realidad el encuentro entre dos grupos sociales: el de quienes tenían el valor de representar lo que bullía en el imaginario y el de quienes examinaban el producto escénico de esa liberación, los que bordeaban el orden escénico de esa liberación, los que bordeaban el orden establecido y quienes lo defendían, los transgresores potenciales y los vigilantes.

De ahí que esa crítica haya tenido siempre un especial interés en señalar que estaba "al margen" o "fuera" del mundo teatral, alegándolo como un argumento en favor de su independencia de juicio -puesto que de estar "dentro", se vería contaminada-, pero, quizá, más o menos conscientemente, como una supervivencia de la vieja y, desde una determinada perspectiva sociológica, inevitable jerarquización clasista entre "críticos" y "cómicos".

LA CRÍTICA ANTE EL FIN DEL MILENIO

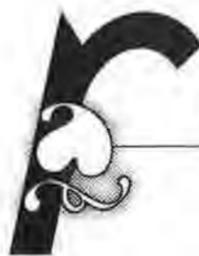
Concluiré esta reflexión resumiendo los elementos que, a mi modo de ver, deben darse en el crítico teatral:

- 1- Escribir dentro de una concepción ya declarada a los lectores, entre otras igualmente posibles, de la vida y de la sociedad.
- 2- Asumir su juicio teatral como una manifestación de ese pensamiento.
- 3- Incorporar su emoción y su imaginario de espectador.
- 4- Saber que parte de una determinada cultura teatral y procurar enriquecerla y confrontarla continuamente.
- 5- Eludir la función de juez.
- 6- Revelar su personalidad, arriesgarse, frente al lector.
- 7- Respeto personal a los creadores del espectáculo.
- 8- Rechazar el uso de la crítica como un ejercicio de poder.
- 9- Vivir la totalidad de la creación teatral.
- 10- Lamentar los fracasos y celebrar los aciertos.
- 11- Aceptar la magnífica fugacidad de su trabajo, ligado, como las representaciones que juzga, a un tiempo y un lugar.
- 12- Intentar comprender la realidad social de donde emerge cada obra y, por tanto, la diversidad cultural.
- 13- Estar, a la vez, con el público y ante él.
- 14- Controlar la incidencia de sus estados de ánimo y prohibirse el mal humor.

Todavía nos quedan varios años para que el milenio se cumpla. Y cabe pensar que serán agitados y alterarán la realidad de nuestros días. Porque la crisis de los dogmas ideológicos incluye también la que corresponde a la del neoliberalismo capitalista de nuestra hora. Muchos valores sustanciales se han arrojado al agua con los nocivos, y habrá que recuperarlos ordenándolos de modo distinto a como lo estuvieron antes. Quedarse sólo con el valor de cambio es inviable, tanto por la resistencia que a ello ofrece la conciencia ética del hombre, como por la legítima rebelión de esa inmensa parte de la humanidad invitada a competir en una carrera donde ha de ser necesariamente perdedora.

Supongo que el arte tendrá mucho que decir en los años inmediatos. Y que, dentro de él, una parte del teatro intentará recobrar el gran discurso que cruza por todas sus épocas de responsabilidad y de grandeza. Y ello, al menos así lo pensamos los teatristas, con independencia del desarrollo de la tecnología de la comunicación, en la medida en que la representación dramática integra, cuando vale la pena, una serie de elementos absolutamente insustituibles, siempre ávidos de conciliar la soledad del personaje con la acción de la obra, la individualidad del comediante y del espectador con la conciencia colectiva del público. Llegado el caso, la crítica teatral tendrá que ser una parte de esa aventura. ■





Resonancias del teatro Documento en el exilio cubano

JOSÉ A. ESCARPANTER

El teatro cubano en el exilio, a pesar de las precarias condiciones en que se viene desarrollando, ha producido piezas en consonancia con las formas más experimentales de la dramaturgia contemporánea. A comienzos de la década de los ochenta concibió algunas obras dentro de la tendencia del teatro documento. Entre ellas merecen especial atención *Swallows* (1980) de Manuel Martín hijo y *Resurrección en abril* (1981) de Mario Martín,¹ autores representativos, respectivamente, de los dos centros más importantes del teatro cubano en el exilio: Nueva York y Miami.

El teatro documento, cuyos antecedentes se encuentran en el teatro político de Edwin Piscator y en el épico de Bertolt Brecht, nació en la entonces Alemania Federal en 1964 con *El vicario* de Rolf Hochhut y *La indagación* de Peter Weiss. Ambas obras constituyen denuncias de los crímenes del nazismo y sus cómplices. En las piezas posteriores de estos dos autores, como *Soldados* de Hochhut y *Canto del fantoche lusitano* de Weiss, ambas de 1967, la intención fundamental es atacar las estructuras del mundo capitalista y su política de expansión colonial. Después de estos éxitos, en 1968 Peter Weiss publica "Catorce proposiciones para un teatro documental" que lo convierte en el teórico más importante de esta manifestación escénica.²

En su ensayo, Weiss establece que el teatro documento persigue dos objetivos básicos: entregar los resultados de una investigación realizada sobre un hecho histórico, ya sea próximo o lejano en el tiempo, y establecer una reevaluación de ese suceso en el público. Para su indagación, el dramaturgo debe de consultar cuantos documentos pueda acopiar y de ellos debe escoger el material conveniente para su tema. El escritor no debe alterar el contenido de los acontecimientos, sino sólo darles una estructura dramática. El estilo apropiado para esta manifestación es el antiilusionista, pues en ningún momento el escenario tiene que simular la realidad, sino que siempre debe entregar la imagen de un fragmento de esa realidad. Weiss señala que es necesario huir del sicologismo individualista y centrar el interés en personajes que representen grupos sociales o actitudes ideológicas que funcionen como campos magnéticos. Para ello es permisible el uso de la técnica que puede llamarse del maniqueísmo o del blanco y negro, inadmisibles, según el autor, en otras manifestaciones dramáticas. El teatro documento, como el épico, no debe provocar emociones en el espectador, sino aclarar racionalmente los hechos examina-

dos, ante los cuales el texto debe tomar partido y adoptar una posición bien definida. Weiss cree que "el único epílogo posible de muchos temas es una condena" y propone la técnica del proceso judicial tal como él la había empleado en *La indagación*, porque es un recurso eficaz que contribuye a esclarecer los hechos y a destacar la responsabilidad de los culpables.

Ante estos postulados fundamentales de Weiss hay que aclarar que, a pesar de la labor de recopilación de testimonios y de la exposición veraz de datos que se le exigen al autor del teatro documento, resulta que en la práctica no se persigue una investigación objetiva de los hechos, como sucede siempre en el terreno científico, sino que se busca la intención de manipularlos para que sirvan de demostración de una tesis previamente establecida por el pensamiento, casi siempre de índole izquierdista, que comparten los cultivadores de esta modalidad dramática. Hay que considerar que el teatro documento, a pesar de sus sugestivas innovaciones formales, constituye en última instancia un continuador del drama de tesis que proliferó en la segunda mitad del siglo XIX por la semejante rigidez ideológica que lo sustenta.

Toda la historia de Hispanoamérica y, en especial, la situación políticsocial de esa zona en los años de florecimiento del teatro documento en Europa resultaron campo propicio para la adopción de sus métodos entre los dramaturgos de filiación revolucionaria de los diferentes países, como puede verificarse en la antología de Pedro Bravo-Elizondo, *Teatro documental latinoamericano* (1982). Las obras recogidas allí responden fielmente a las consignas típicas de los partidos izquierdistas del continente, es decir, condenan los regímenes democráticos de libre empresa, las dictaduras militares de derecha y la política norteamericana hacia la región y exalta, con un aura de raíz romántica, a los héroes guerrilleros. La revista Conjunto de la Casa de las Américas de La Habana fue la gran difusora de esta expresión teatral en el mundo hispano.

Las dos piezas mencionadas que me propongo comentar en este trabajo, *Swallows* y *Resurrección en abril*, tienen la peculiaridad de seguir en términos generales los principios formales del teatro documento, pero discrepan de él en cuanto a su semántica, pues ninguna de ellas atacan "el imperialismo yanqui" ni las dictaduras derechistas hispanoamericanas, sino que muestran con testimonios fehacientes conflictos en el pueblo cubano derivados de la revolución en el poder, de indiscutible signo izquierdista.

Ambas obras se refieren a una época concreta de la reciente historia cubana: *Swallows*, al período de los llamados "viajes de la comunidad" establecidos bajo la presidencia de Jimmy Carter y *Resurrección en abril*, al éxodo de El Mariel acaecido en abril de 1980. Pero las dos en realidad elaboran un recuento de la vida nacional a partir de la fecha del establecimiento de la Revolución Cubana en enero de 1959. Los textos son producto de una paciente labor de investigación. Manuel Martín vierte en *Swallows* las entrevistas que llevó a cabo con algunos desterrados en los Estados Unidos y las que pudo realizar durante dos visitas a Cuba, en 1979 y en 1980. Mario Martín recoge en *Resurrección en abril* las declaraciones de varios cubanos llegados a Estados Unidos durante la época de El Mariel. Estos testimonios se complementan con grabaciones en directo de la llegada a Miami de muchos exiliados cubanos en esa misma etapa.

Los dos textos responden a los principios del estilo antiilusionista: espacio escénico desnudo, que en *Swallows* aparece dividido en dos planos para deslindar a los personajes residentes en Cuba y a los que viven en el exilio; pocos actores, ocho en *Swallows*, seis en la obra de Mario Martín: estos actores incorporan sucesivamente a los protagonistas/narradores de las historias. Estas se van materializando en escena con poquísimos elementos ambientales, entre los cuales el principal es la luz. En cuanto al diseño de los personajes, ambos discursos no se ajustan ortodoxamente a los requisitos propugnados por Peter Weiss. Aunque los autores presentan protagonistas que responden a una determinada capa social o actividad, en su trazado se elude la técnica del blanco y negro. En su lugar se recoge una variedad de personajes ricos en contrastes e incertidumbres que relatan sus experiencias con una naturalidad de la que no se excluye, por supuesto, la nota emocional definidora de la idiosincrasia cubana.

El hecho que *Swallows* incluya a cubanos de ambas orillas del estrecho de la Florida le ofrece a este texto una perspectiva muy amplia sobre el fenómeno de la Revolución y ello determina que esta pieza disienta del postulado del teatro documento que exige que la obra tome una postura definida ante los hechos mostrados. La intención final de *Swallows* es, por el contrario, consecuencia de la disposición nada dogmática de un dramaturgo formado en una sociedad como la norteamericana, donde se exalta la libertad de expresión. El texto de Manuel Martín no condena ni absuelve a la revolución castrista, sino que les da a los espectadores diferentes puntos de vista para que mediten y lleguen a sus propias conclusiones. La obra sugiere, pues, que el público sea quien, partiendo de los documentos presentados, se convierta en el verdadero juez del acontecimiento. Esta actitud, que suscitó encontrados comentarios cuando la obra se estrenó en Nueva York, no puede interpretarse en ningún momento como una defensa abierta del régimen cubano, sino que nace de un deseo de acercamiento y de comprensión entre todos los cubanos, los de dentro de la isla y los de fuera de ella, por encima de las contingencias y los peligrosos juegos políticos de las grandes potencias. De ahí el título de la obra, *Swallows* (Golondrinas), alusión por contraste al mote de "gusanos" que se les aplicó en Cuba a partir de la frustrada invasión de Bahía de Cochinos a todos aquellos que no aceptaban el nuevo régimen.

Manuel Martín llama "golondrinas" a los que abandonaron el país, los cuales como esas aves migratorias, siempre desean volver al punto de partida. Los recuerdos de la isla los mantienen atados a ese pedazo de tierra, aunque en Norteamérica hayan encontrado oportunidades y hayan rehecho sus vidas. La posición de Manuel Martín está comprometida sólo con los seres humanos concretos y no con abstractas creencias políticas. Por ello *Swallows* no recoge los testimonios de figuras sobresalientes de un grupo u otro, sino que acude a personas que componen esa medianía anónima que ha sufrido en carne propia el hecho histórico. Así desfilaron antes nosotros en el bando de los exiliados: José Ramón, un chico sacado de Cuba ante el temor de la abolición del derecho de la patria potestad sobre los hijos, quien resultó un testigo lúcido de las burdas patrañas de la propaganda contrarrevolucionaria que en los primeros tiempos desprestigió ante la opinión mundial el esfuerzo honesto de muchos verdaderos demócratas cubanos; Dulce, miembro de la clase media, quien perdió una hija al huir de Cuba en una embarcación; Domingo, padre de familia y expreso político, que narra sus experiencias nada heroicas en la cárcel, pero llenas de humanidad, y María y Antonio, homosexuales dedicados, respectivamente, al teatro y a la literatura, víctimas de la conocida persecución del régimen.

En el grupo de los que viven en Cuba aparece Nemesio, un campesino que fue alfabetizado por las brigadas de la Revolución, la cual le ofreció oportunidades a sus hijos que, por desgracia, nunca hubieran conocido bajo la república anterior. Nemesio representa, por tanto, a la gente sencilla y humilde, manipulada sabiamente por el nuevo estado. Cándida, una anciana de 76 años, viuda de un comerciante español muerto a consecuencia de las confiscaciones, refleja la indiferencia y la tristeza de aquellos que han seguido viviendo allí por inercia, apegados a su pequeño mundo. Lucía es viuda de un militar de la Revolución caído en uno de los atentados terroristas contra el sistema, la cual pide justicia por el crimen. Un chico innominado expresa las aspiraciones a veces frívolas, pero muy humanas, de una generación crecida entre el desconcierto de las consignas triunfalistas desplegadas por el gobierno y la miseria cotidiana.

Tanto esta variedad de personajes e historias como su intención última alejan sustancialmente a *Swallows* de los rígidos cánones del teatro documento, pero a la vez le aportan a este género de filiación dogmática una obra que responde al criterio abierto a la investigación que debió de prevalecer en esta forma teatral, si nos atenemos a su nombre. Manuel Martín consigue así una nueva expresión libre de ataduras ideológicas dentro del teatro documento.

Resurrección en abril sigue de modo más ortodoxo ciertas premisas del teatro documento, pues toma una posición de denuncia frontal al régimen de Castro mediante las historias de varios protagonistas del éxodo de 1980; pero también posee una fuerza que busca conmover a los espectadores, reñida con la actitud racional que defiende este género. El título mismo anuncia esta intención y la obra es un canto abierto al futuro que se les ofrece a estos exiliados que han logrado arribar a un país que predica el derecho a la libertad.

La pieza se escribió para conmemorar el primer aniversario del hecho histórico y se representó con

buena acogida en Miami y en otras ciudades de Florida. Mario Martín, a diferencia del autor de *Swallows*, recoge su información no sólo de varios seres anónimos o poco conocidos, sino también de dos que en algún momento se destacaron en la vida pública de la Cuba socialista, aunque no especifica sus verdaderas identidades: un cantautor y un actor de cine y de televisión. Este contraste entre personajes anónimos y conocidos permite confirmar la presencia omnívota de la Revolución en todos los niveles de la existencia nacional y cómo ha modificado la vida y la conducta de los cubanos. Hay dos episodios bien elocuentes sobre este aspecto, el de Magdalena, la cienfueguera, y el de Julieta-Comité. Magdalena era una mujer sin convicciones políticas que siguió a su marido a La Habana. Este, que pertenecía al movimiento 26 de Julio en los años del clandestinaje, al triunfar la Revolución pronto se desencantó de ella y huyó de Cuba. Por sus vínculos familiares, Magdalena continuó en la isla y fue comprometiéndose con el régimen. Llegó a tener un amante y un hijo sin olvidar nunca al esposo. Al reclamarla éste durante la época del éxodo de El Mariel, Magdalena llega a la Florida con su hijo, aterrorizada por el encuentro con su marido, pero la tragedia no estalla. Como Magdalena, su esposo tiene un hijo de la misma edad. La llamada Julieta-Comité se nombra en realidad Carmen María Mariño y creció siendo la hija diligente de la presidenta de uno de los Comités de Defensa de la Revolución, espiando y denunciando a los vecinos no simpatizantes del gobierno, entre los que se encontraba un chico del que estaba muy enamorada. Este esperaba llegar a la edad reglamentaria que entonces existía como requisito para poder salir del país y nunca le correspondió a Carmen María, quien lo perseguía en todo momento válida de su investidura revolucionaria. Al cumplir el chico la edad y recibir el permiso oficial para abandonar la isla, Carmen María, desesperada por su partida, lo denunció bajo la acusación de antisocial y el joven recibió una condena de diez años. Al regreso de un viaje por los países socialistas europeos, Carmen María descubrió que el muchacho se había marchado de Cuba. Tras muchos años de vida vacía, en los días de El Mariel, Carmen María fue reclamada por el chico y, renegando de sus creencias revolucionarias, llega a la Florida para reunirse con él. En Miami éste le explica que gestionó su viaje para presentarle a su esposa y vengarse así de la condena que padeció por su culpa.

La historia del preso común Tomás Alvarado, actor caído en desgracia por tener relaciones con la amante secreta de un alto mando militar y traído a los Estados Unidos en contra de su voluntad, y la del cantautor Silvio - alusión irónica a uno de los artistas más defensores de la Revolución - ponen de manifiesto el control del régimen sobre todas las actividades culturales. Por el contrario, Cheo Fundora, representante de la clase tradicional de los trapisondistas cubanos, encarna el sentimiento de las capas populares contra el sistema.

El hecho que Mario Martín escribe su pieza en español, como la mayoría de los dramaturgos establecidos en Miami, le permite trabajar de modo muy afortunado el dialecto cubano. El discurso de *Resurrección en abril* sobresale por la brillantez y la riqueza de su lengua popular, que en algunos pasajes entronca con la tradición del llamado género vernáculo o bufo cubano. Manuel Martín, quien como gran parte de los autores

afincados en Nueva York escribe en inglés, salpica su texto con expresiones aisladas en español para contribuir a la ambientación de los asuntos.

Ambas obras utilizan el elemento musical, pero con funciones muy distintas. *Swallows* posee una canción que tiene un propósito distanciador afín con el estilo empleado por Brecht, como la canción tema, pero otras siguen las normas del musical norteamericano, pues acentúan el tono sentimental de la escena previa, como "Can't Bear Good Bye," a cargo de María, la actriz lesbiana, o resultan de una vistosa teatralidad en la que es muy importante la nota cómica o irónica. Ejemplos de este último caso son "What a Joy! I'm travelling," cantada por Flora, quien viaja a Cuba ataviada con un complicado atuendo que le permite sufrir la prueba de fuego de la aduana revolucionaria y poder entregarles después las prendas que ha vestido a las familiares necesitadas, y "Pitusa Lee," a cargo del chico que resume las aspiraciones de la juventud cubana de los ochenta.

Resurrección en abril, acorde con la mencionada intención emotiva del texto, utiliza la música para acentuar el dramatismo de las situaciones y los personajes y está a cargo sólo de una cantante acompañada de una guitarra, quien no participa directamente en la trama, a diferencia de *Swallows*. La intervención musical se completa con una pieza bailable que realiza una función ambiental.

En el panorama tan politizado del teatro hispanoamericano de las últimas décadas, ambas obras ocupan una posición especial, pues aplican a un régimen izquierdista los procedimientos que las piezas del teatro documento emplean en sus diatribas contra los gobiernos capitalistas; pero, además, *Swallows* y *Resurrección en abril* le traen al género, respectivamente, una interpretación más objetiva de los hechos narrados y una emoción poco frecuente en los ejemplos típicos del teatro documento.

Aparte de esta significación, tanto *Swallows* como *Resurrección en abril* constituyen por sí mismas dos muestras muy válidas del teatro cubano en el exilio por la importancia de los temas seleccionados, por los puntos de vista que aportan y por su adecuada expresión artística. Esperemos que en un futuro próximo, éstos, como muchos otros textos dramáticos, puedan perpetuarse en la letra impresa para que integren, como testimonios artísticos de esta época, la larga corriente de la literatura cubana escrita fuera de la isla que se inició en los albores del siglo XIX.

NOTAS

1 Manuel Martín hijo nació en Artemisa, Cuba, en 1934. En 1956 viajó a Nueva York para seguir estudios comerciales, pero pronto los abandonó para dedicarse al teatro en esa ciudad. Se graduó en Hunter College de las especialidades de teatro y cine y continuó su formación como teatrista en la American Academic of Dramatic Arts (1964), con el director cubano exiliado Andrés Castro (1965) y con Lee Strasberg (1967-68). Se inició en la escena como actor, para después dedicarse a la dirección y finalmente a la dramaturgia. En 1969 fundó con la actriz y escritora Magaly Alabau el Duo Theatre para ofrecer al público norteamericano piezas que dieran una imagen real del mundo hispánico, siempre muy estereotipado en las producciones escénicas de esa ciudad. Martín escribe todas sus piezas en inglés y aunque todas se han estrenado, sólo una de ellas, *Thanksgiving in Union City* se ha publicado hasta el presente, en español, en la antología *Teatro cubano contemporáneo* a cargo de Carlos Espinosa Domínguez (Madrid: Centro de Documentación Teatral, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Fondo de Cul-

tura Económica, 1992). Martín ha recibido importantes distinciones por su labor teatral, como el premio John Gassner (1985), la beca Cintas (1985-86), el premio de New York Foundation for Playwriting (1986-87) y la beca Fulbright (1987). Su teatro, muy innovador en temas y técnicas, comenzó con asuntos de dimensión universal (*Francesco: The Life and Times of the Cenci*, 1973; *Rasputin*, 1976; *Carmencita*, 1978). Más tarde trató la temática cubana en *Swallows* y en la ya mencionada *Thanksgiving in Union City* (1982). En los últimos años ha expandido su interés hacia la situación de los hispanos dentro de la sociedad norteamericana (*Fight!*, 1986 y *Rita and Bessie*, 1990), sobre dos figuras negras legendarias: la norteamericana Bessie Smith y la cubana Rita Montaner. Mario Martín nació en La Habana también en 1934. Estudió allí en la Academia de Artes Dramáticas y abandonó Cuba a comienzos de la Revolución para establecerse en Miami, donde se ha constituido en una de las figuras que más han trabajado para divulgar de modo eficaz la cultura hispana en esa zona de los Estados Unidos. Trabaja febrilmente como periodista, comentarista radial, director escénico, actor y dramaturgo. Por encima de todo es un auténtico hombre de teatro que ha colaborado con numerosos empresarios, grupos teatrales e instituciones culturales hispanas. Es uno de los escritores de teatro más prolíficos y más representados que viven fuera de Cuba. En su extensa producción, que incluye obras originales y versiones al ambiente miamense de multitud de comedias españolas, es necesario destacar algunas obras originales relacionadas con la historia y con la realidad cubanas, como *José Martí, aquí presente*, *La libertad prestada* (1980) y *Resurrección en abril* (1981). Su pieza *Réquiem por una jinetera* resultó finalista en el concurso Letras de Oro de 1993. Como la muchos de los dramaturgos que residen fuera de Cuba, no ha publicado ninguna de sus obras.

2 Este ensayo apareció en *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater*. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1968).

3 Citado en el libro de Pedro Bravo-Eli-zondo *Teatro documental latinoamericano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982) 19.

El arte ilusorio de dirigir obras ajenas. Entrevista a Francisco Morín

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ



Un escéptico con muy buena memoria.

Ha sido una coincidencia realmente feliz el que la salida del primer número de *La Más Teodora* coincida con la actualidad que ha recobrado Francisco Morín en el panorama cultural cubano de la diáspora. Acaba de salir de la imprenta *Por amor al arte* (Ediciones Universal, 1998), un libro

en donde recoge sus memorias correspondientes a los años que van de su ingreso en la Academia de Artes Dramáticas, en 1940, hasta su salida de Cuba, en 1970. Se trata, al decir de Concha Alzola, autora del prólogo, de "un inventario cuidadoso de treinta años de quehacer teatral cubano", que a su gran valor histórico y testimonial añade el de la amenidad del estilo con que está escrito. Libro salpicado de sabrosas anécdotas, de información de primera mano, de revelaciones, será, a no dudarlo, una obra que levantará ampollas y ha de suscitar polémicas, por la sinceridad con que Morín reconstruye el mundo del teatro cubano a lo largo de tres décadas especialmente significativas. Cumpliendo una vez más los mágicos designios del azar concurrente lezamiano, su salida se produce cuando se cumple el medio siglo del estreno de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, cuyo montaje está unido de manera indisoluble al nombre de Morín.

Comunicativo, vital y dotado de una memoria que muchos jóvenes le envidiarían, no le cuesta mucho esfuerzo remontarse a aquellos lejanos años cuando un jovencísimo Francisco Morín llegó a la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana. ¿Qué lo llevó a estudiar teatro? ¿Hubo en su casa un ambiente que le estimulara las inquietudes artísticas?, le preguntó para comenzar el asedio. No. *Nadie en mi casa me esti-*

muló, aunque mis padres, un matrimonio humilde, honesto y generoso, aceptaron con sorpresa y resignación mi decisión de estudiar teatro. Desde muchacho yo jugaba con unos bolos, los movía como si fueran muñecos, y como iba mucho al cine creaba con ellos argumentos fantásticos. Entonces las películas eran mucho más teatrales que las que se hacen ahora. Después, cuando era ya un jovencito, me puse a escribir adaptaciones para radioteatros con las que un día me presenté en el programa Ideas Pazos, y para sorpresa mía me las aceptaron. Por mis novelitas adaptadas me pagaban una miseria, peso y medio por libreto. Algunos leran tan largos que tenían que pasarlos en tres noches, como el de Rebeca, que escribí antes de que se pusiera en Cuba la película de Alfred Hitchcock. Los firmaba como François Morin, que me parecía un nombre mucho más bonito que Francisco. Yo además leía muchísimo y conocía perfectamente muchas de las obras notables del teatro griego. Mis padres, por otra parte, iban todos los lunes al Teatro Martí. Pero ése fue un tipo de teatro que a mí nunca me gustó, así que prefería quedarme en casa oyendo radio.

Cuando me presenté en la Academia, la mayoría de los alumnos eran mucho mayores que yo. Recuerdo que en el primer examen me dieron no apto. No quise contestar una pregunta cuya respuesta sabía, porque quería repetir el primer semestre. En la Academia tuvo como profesores, entre otros, a Lorna de Sosa, José Manuel Valdés Rodríguez, Alejo Carpentier, Ludwig Schajowicz, José Rubia Barcia, Francisco Martínez Allende y Luis Alejandro Baralt. A este último lo recuerdo como un hombre culto, refinado y de una personalidad muy armoniosa. Era una excelente persona y tenía una vida espiritual muy rica. Como director podía ser muy bueno si se le exigía; si no, se dejaba ganar por un extraño pesimismo que le hacía perder la fe en lo que hacía, y entonces consideraba inútil cualquier esfuerzo. Sabía mucho de voz y entonación y poseía el don del espectáculo. En las aulas de la Academia tuvo como compañeros de estudio a Modesto Centeno, Teté Casuso, Martha Elba Fombellida, Ana Saínez, Julio Martínez Aparicio, Rosa Felipe, Adolfo de Luis, Violeta Casal y Marisabel Sáenz, quienes a la vuelta de unos años se convertirían en nombres de primera fila y a muchos de los cuales dirigiría. En 1941 interpreta su primer papel, el marinero cobarde que quiere escapar del submarino hundido de *Sumergidos*, de Laverne y Shaw. El cierre de la Academia dejó al grupo en una desoladora orfandad y propició su debut como director. Los exalumnos seguíamos rumiando nuestro abandono. Ibamos a las funciones que se daban en La Habana y las comentábamos en nuestras reuniones, lo mismo que las películas más destacadas que se exhibían. Pero necesitábamos hacer algo por nosotros mismos. Nos reuníamos en la casa de Centeno, y allí rumiábamos nuestras inquietudes y nos preguntábamos cuándo debutaríamos. Decidí entonces montar una obra en cualquier escenario y estaba decidido a empezar los ensayos de inmediato. Hablé con los exalumnos. Les dije que había un director que quería montar una obra, que ya tenía los papeles distribuidos y que incluso contaba con lugar y fecha de estreno. Marisabel quiso saber quién era ese director y yo le contesté: soy yo. Así fue como montamos *La llama sagrada*, de Somerset Maugham, que ensayamos en la gran sala de la casa de Centeno y

que estrenamos en noviembre, en el Liceo de Ceiba del Agua. Fue un gran éxito y al final nos aplaudieron mucho. Marisabel se negó a hacer la madre, pese a que era un papel magnífico, porque no le gustaba hacer de vieja.

NACE PROMETEO

Para Morín, ese montaje marca el inicio de una destacada carrera como director que incluye más de un centenar de puestas en escena. En 1944 los egresados más entusiastas de la Academia crean ADAD, que nace con el ambicioso proyecto de poder llegar a dar, como el Patronato del Teatro, una función mensual. Es por esos años cuando Modesto Centeno, desalentado por la hostilidad con que la crítica de la época recibió algunos de los espectáculos, deja de actuar y se dedica por entero a la dirección. De él, Morín comenta que tenía encanto personal. Ninguno de nosotros tenía tanto poder de seducción como él. Por eso se le tomaba afecto de inmediato. Yo lo estimaba mucho. Pero él llevaba muy mal su homosexualidad, de la que se avergonzaba profundamente, y su atormentada vida personal lo hacía desconfiar hasta de sus mejores amigos. Con Marisabel, que lo adoraba, siempre fue muy cruel, siempre estaba hablando de sus defectos. Yo, te repito, le tenía mucho aprecio, pero se fue volviendo más reservado y frío y fui dejando de quererlo. No es la suya una visión idílica ni complaciente del mundo teatral de esos años, que reconoce era un ambiente sórdido permeado de chismes y murmuraciones. De Marisabel Sáenz y Violeta Casal comenta que eran las dos actrices más solicitadas. Nunca simpatizaron entre sí, circunstancia que aumentó la rivalidad y la enemistad. A veces parecía que iban a irse arrriba y arañarse. El de 1947 es un año significativo en su trayectoria artística. Funda la revista *Prometeo*, de la que alcanzan a salir veintiséis números, se gradúa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana con la tesis "El teatro de Oscar Wilde", pasa a impartir clases en la recién creada Academia Municipal de Arte Dramático, forma parte del jurado del concurso de ADAD que premia *El chino*, de Carlos Felipe, a quien, por cierto, había dirigido antes en el Patronato en su única experiencia como actor, y se va a Nueva York. Acerca de lo que le aportaron las clases que allí tomó, su respuesta es categórica: *Nada. Los cursos que se daban no dejaban de ser interesantes, pero yo no tenía dinero para seguirlos todos. Cada uno costaba unos doscientos cincuenta dólares, que en aquella época eran una suma inmensa. Yo me matriculé en el de Actuación, pero lo que me interesaba realmente era ver lo que el profesor hacía más que hacerlo yo.* Enseña en la Academia Municipal y, como el resto de los profesores, empieza a hacerlo sin cobrar un centavo. Volverá a ejercer la docencia muchos años después en Nueva York, mas confiesa que es una labor en la que no se siente a gusto. Lo suyo es más el escenario, el trabajo con los actores, el largo proceso de los ensayos.

A su regreso de Nueva York, monta con ADAD *El avaro*, de Molière, con Angel Espasande en el personaje de Harpogón. Una noche, en la casa de Violeta Casal conoce a un escritor que había vuelto tras una estancia en Buenos Aires y de quien había leído algunos cuentos. La charla pasó a ser casi un monólogo cuando



ANDRÉS, SU FIEL COLABORADOR EN TANTAS PUESTAS EN ESCENA.

éste tomó la palabra. Su nombre: Virgilio Piñera. En 1948 dirige *El candelabro*, de Alfredo de Musset, con Gina Cabrera, Bernardo Pascual y Enrique Martínez, y es reclamado para llevar a escena con ADAD *Ligados*, de O'Neill. En realidad, el grupo debía haber estrenado *Electra Garrigó*, de Piñera, quien había convencido a Marisabel Sáenz con el argumento de que había escrito la obra pensando en ella como intérprete del personaje de Clitemnestra Plá. Eso, comenta Morín, entusiasmó a Marisabel, que dio a leer el texto a los otros miembros de ADAD, Julio Martínez Aparicio y Modesto Centeno, a quienes, por falta de imaginación, no les gustó el modo como se cubanizaba el mito de *Electra*. Por suerte, yo leí la obra, me gustó mucho y estuve de acuerdo con Marisabel en que había que estrenarla. Por eso cuando unas semanas después Virgilio me llamó para felicitarme por mi montaje de *El candelabro* y pedirme que le dirigiera su *Electra* en ADAD, yo le contesté que eso era imposible porque Centeno había vetado su representación. Virgilio se desanimó profundamente con la noticia, y para consolarlo le ofrecí estrenársela en una función con la que planeaba celebrar el primer aniversario de *Prometeo*. Su reacción fue inmediata, y al día siguiente me llevó nueve copias mimeografiadas de la obra. Le sugerí entonces un reparto que él aceptó encantado.

Ensayamos en un salón en el último piso de la Asociación de Artistas, que estaba, si no recuerdo mal, en la calle Animas. Virgilio asistió a todos los ensayos y nunca abrió la boca. Los personajes principales los interpretaron Violeta Casal, Marisabel Sáenz, Gaspar de Santelices, Carlos Castro, Modesto Soret y Alberto Machado. Cuatro actores negros realizaron la pantomima, y una cantante de música guajira muy popular entonces, Radeúnda Lima, cantó las décimas de "La Guantamamera". Evocand aquella noche que Rine Leal llamó ingenuamente nuestra batalla de *Hernani*, en la bastante aburrida Habana de 1948, Morín comenta: *La obra se estrenó el 23 de octubre de 1948 y tuvo una estruendosa recepción por parte del público. Inesperadamente Virgilio subió al escenario y nos abrazó a todos, pues sabía el gran esfuerzo que todos habíamos realizado.* Son muchas las anécdotas que circulan en el mundillo teatral sobre el ya mítico montaje. Le pido a Morín que me narre una que tuvo como protagonista a Violeta Casal. Resulta que durante los ensayos ésta tuvo dificultades con el monólogo de

Electra. Le parecía más filosófico que teatral, y efectivamente lo es. Quería que Virgilio lo cortara, cosa a la cual él se negó categóricamente. La noche del estreno lo dijo de espaldas, y maravilla de maravillas, cuando terminó la obra a la primera que abrazó Virgilio fue a ella. Al día siguiente de la representación salieron publicadas las críticas de los miembros de la Asociación de Críticos Teatrales y Cinematográficos (ARTYC). Sus comentarios fueron realmente muy injustos. Sólo Matilde Muñoz, que colaboraba en el semanario *El Siglo*, pareció entender la obra a cabalidad. Indignado, Virgilio escribió el artículo "¡Ojo con el Crítico!", que yo publiqué en *Prometeo*. Por ello fui citado por José Manuel Valdés Rodríguez, quien me amonestó por haber abierto las páginas de la revista a Virgilio. Sin amedrentarme, le aclaré que *Prometeo* no era responsable de las opiniones que se expresaban en los trabajos y que si la ARTYC quería responder, podía hacerlo. Días después recibí un artículo titulado "Los Intocables", que firmaba Luis Amado Blanco. A pesar de la tensa situación que se creó, *Electra Garrigó* fue repuesta el 14 de noviembre y tuvo la misma acogida favorable entre los espectadores. Después de esas representaciones, la obra de Virgilio permaneció sin llevarse a escena durante casi diez años. Se repuso en febrero de 1958 en la Sala *Prometeo*, y esta vez la ARTYC reconoció sus valores y la eligió como la mejor producción del Mes de Teatro Cubano. Entonces se pudieron dar unas treinta funciones continuas. Para esa reposición, la escenografía y el vestuario fueron diseñados por Andrés, quien acentuó los elementos plásticos cubanos. Por mi parte, yo modifiqué algo el concepto del montaje, que esta vez resultó más colorista y espectacular.

Con el estreno en 1948 de *Electra Garrigó*, *Prometeo* pasó a ser un grupo teatral. Autores extranjeros como Kaiser, Bergamín, Prietsley, Osborne, Saroyan, D'Annunzio, Tennessee Williams, Odets, Cocteau, Camus, Green, O'Neill, alternan con dramaturgos nacionales como Martí, Marcelo Pogolotti, Piñera, de quien Morín estrena en 1950 su *Jesús*. Títulos significativos de esta etapa son *Calígula*, *Las criadas*, *Réquiem por una monja* y *Sangre verde*, con el que debutó como actor Sergio Corrieri. La importancia del grupo en el panorama teatral de la época era indiscutible, y al comentar una de sus puestas en escena Rine Leal escribió que *Prometeo* sostiene en "una labor titánica el más desinteresado teatro de arte de La Habana" y reconocía en Morín a "nuestro mejor director". Interrogado sobre cómo *Prometeo* se sostenía económicamente, expresa: *Yo no acostumbraba a darle mucha importancia al dinero. No puedo trabajar pensando en eso. Cuando hacía falta algo, lo conseguía sin pensarlo demasiado. O bien Andrés pagaba el vestuario y la escenografía. Si hubiera tenido que preocuparme de lo que entraba o salía de taquilla, que siempre fue más bien poco, hubiese dejado de hacer teatro. Llevé ese sistema durante años y nunca se me ocurrió cambiarlo. Me hubiera resultado insoportable tener que justificar cada centavo que necesitaba para llevar a escena una obra. Hasta 1956, yo trabajé en la oficina de los ferrocarriles. Mis padres también me ayudaron mucho. Durante años se sacrificaron haciendo ella de taquillera y él de portero. Personalmente no tenían mayor interés en el teatro, pero lo hacían para que yo pudiera tener un local donde presentar mis obras. Mi papá había lle-*



FOTO/ARCHIVO)

MANUEL PEREIRO, ADOLFO DE LUIS, GLICERIA SOTO Y BERTA MARTÍNEZ EN LOS FANÁTICOS (1956).

gado a invertir a fondo perdido su propio dinero. Cuando estuvo en Cuba el director de cine español Mur Oti habló elogiosamente de los grupos, y dijo que lo que más le maravillaba de nuestro movimiento teatral era que en algunas salas los artistas no cobraban y en otras, cobraban muy poco. No era sólo en Prometeo donde trabajábamos con tanta pasión y tan poca economía. En realidad, quienes entonces nos dedicábamos al teatro en Cuba lo hacíamos por amor al arte.

DE LA CELEBRIDAD AL OSTRACISMO

Cuando se reabrieron las salas tras los nueve días de inactividad que siguieron a la euforia del 1 de enero de 1959, se nos impuso dedicar la primera función a Violeta Casal, en homenaje a sus méritos en la Sierra Maestra como guerrillera y por su trabajo en Radio Rebelde. Esta primera intromisión de los políticos en nuestros asuntos no la tomamos como tal, pues nos resultaba agradable homenajear a una artista que considerábamos nuestra. Como actriz, Violeta era casi completa, tal vez mejor en el drama y, sobre todo, en la tragedia. La comedia no le iba a la medida porque jamás aprendió a reírse, no sólo en el teatro, sino en la vida. Cuando los barbudos bajaron de las montañas y ella se convirtió en una figura política, no se volvió más sociable, por el contrario, se hizo aún más huraña y reconcentrada en sí mismo. Andrés Castro la llamaba La Divina, mas ella nunca le perdonó que le diera a Adela Escartín el papel de Yerma, y que sólo se lo viniera a ofrecer cuando la otra no quiso hacerlo. Siempre le guardó ese resentimiento. Los Festivales de Teatro Latinoamericano que organiza la Casa de las Américas le ponen en contacto con la dramaturgia de este continente. Dirige así *Mano Santa*, de Florencio Sánchez, *Pedro Mico*, de Antonio Callado, *El día que se soltaron los leones*, de Emilio Carballido, *El auto de la compadecida*, de Ariano Suassuna. Asimismo lleva a escena a algunos de los nuevos autores cubanos: José Triana (*Medea en el espejo*, *La muerte del ñeque*), Antón Arrufat (*El vivo al pollo*), Manuel Reguera Saumell (*Recuerdos de Tulipa*) e incursiona en el género vernáculo con *La isla de las cotorras*, de Villoch. De este último montaje recuerda que durante los ensayos tuvimos que mantener sepa-

radas a Luz Gil y Amalia Sorg, quienes desde tiempo inmemorial se odiaban. La primera despreciaba a la Sorg porque en el Alhambra, cuando saludaba al público, tenía la costumbre de cogerse los senos y hacer como si los lanzara a los alborotados hombres que estaban en el teatro. En La isla de las cotorras repitió el mismo gesto. Confiesa que no tuvo dificultades con Triana ni Arrufat cuando dirigió sus obras: *De Medea en el espejo sólo existía el primer acto. El resto de la obra Triana la fue es-*

cribiendo durante los ensayos, a partir de las sugerencias que yo le hacía. Igual ocurrió con El vivo al pollo: cuando empecé a dirigirla faltaba el tercer acto, que en definitiva nunca se logró. Recuerdos de Tulipa fue un encargo que me hicieron en el Teatro Universitario de la Universidad de Oriente. Yo no la conocía, y cuando la leí me pareció que a partir del segundo acto es muy floja. En cambio, tuve un pequeño incidente con Virgilio. Estaba interesado en que yo montara Aire frío, de la que yo conocía el primer acto, que le dije me parecía un poco largo. Hablamos del posible elenco y él mencionó a Adolfo de Luis. Yo le dije: Con Adolfo de Luis yo no trabajo más. Se fue bravísimo conmigo y durante un año se mantuvo distanciado de mí. Pero cuando yo estrené La endomoniada publicó en La Gaceta de Cuba un artículo muy bonito titulado "Morín sigue teniendo duende" y volvimos a hacer las paces. Otro de los títulos cuyo montaje se frustró fue Réquiem por Yariní. Había conseguido el permiso de Carlos Felipe para estrenar su obra. Le había explicado mi idea del montaje y mi propósito de suprimir los textos de ese personaje simbólico que es La Macorina. Pensaba que eso aumentaría la extraña magia que posee la pieza. Felipe estaba encantado con el elenco, en el cual figuraban Pedro Álvarez, Verónica Lynn, Eduardo Moure y Marta Farré. Tuvimos un primer ensayo muy prometedor, pero al día siguiente Felipe se apareció muy contrito y me dijo: Mi hermana Rosa dice que la obra debe ir así, porque fui yo quien la escribí y no Francisco Morín. Gracias a mi capacidad de reaccionar, pude responderle que me parecía muy bien, y dirigiéndome a los actores les propuse reponer Delito en la isla de las cabras. Para inaugurar la aún inacabada Sala Covarrubias del Teatro Nacional, dirige La ramera respetuosa, a cuyo estreno asistieron el propio Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y el mismísimo Fidel Castro. Es una experiencia de la cual, confiesa, no guarda un buen recuerdo. La escenografía de Luis Márquez parecía más un salón que la pequeña habitación del modesto hotelucho donde se desarrolla la acción. Tampoco Miriam Acevedo hizo una buena interpretación. Se dejó dominar por un sentimiento más fuerte que el de su papel. La embargó la emoción de saber que estaba actuando para Sartre y para el Máximo Líder. En aquellos años estaba pesa-

dísima, quería ser la actriz de la revolución. Tenía una fuerte rival en Lilliam Llerena, que también ansiaba ser coronada con tan excepcional título. Qué barbaridad, qué tontas eran las dos.

En marzo de 1961 repone una vez más *Electra Garrigó*, que se representa ante los jurados del Premio Casa de las Américas. Para esa ocasión participan en el elenco Adela Escartín (Clitemnestra), Lilliam Llerena (Electra), Raúl Xiqués (Egisto Don) y Julio Capote (Orestes Garrigó). Tuve dificultades con Adela durante los ensayos, pues no lograba ver el personaje. Me pasé dos largas horas tratando de hacerle entender los mejores matices que yo concebía para la Clitemnestra y que le habían aportado Marisabel y Elena Huertas. Al final, siguió las pautas que yo le indiqué y le salió una Clitemnestra calculadora y fría, por la que recibí muchas felicitaciones. Esa reposición tuvo además un aliciente inesperado: "La Guantanamera" fue interpretada por Joseíto Fernández. La última vez que volvió sobre el texto de Piñera fue ya en el exilio. Lo dirigió en Miami en 1978, con Alina Interián y Natacha Amador, en los roles protagónicos. Entonces, me cuenta, la obra recibió críticas tan malas como las que tuvo en 1948. Comparte su tiempo entre Prometeo, que cuenta con una salita en la calle Galiano, y el Teatro Universitario de la Universidad de Oriente, que había creado unos años antes. Mas comienza a sentirse incómodo con el rumbo que fue tomando la vida en Cuba. El talante dictatorial del régimen se fue haciendo más evidente. Las opiniones contrarias, aunque fuesen moderadas, no eran admitidas. Surgieron también muchos oportunistas que por ponerse a tono con las exigencias del momento, traicionaban a cualquiera. La homofobia de la cual la revolución estúpidamente presumía, se fue haciendo intolerante y crearía profundos desgarramientos en infinidad de seres humanos. Hubo redadas en el Parque Central y otros sitios señalados de La Habana, y el mundo artístico, en donde tanto abundaban los homosexuales, sufrió gravemente. Para 1964, las salas que no pertenecían al gobierno se enfrentaban al lento pero inexorable propósito de asfixiarlas. El régimen sólo hacía propaganda de las actividades que ellos patrocinaban; los demás debíamos conformarnos con un cuadrado de una o dos pulgadas en El Mundo, el único diario privado que entonces se publicaba. Cada vez se hacía más difícil montar obras, pues eran más las presiones y las amenazas veladas que llegaban de todas partes. Uno ni siquiera podía contar con un programa de mano que quedara de recuerdo. No era raro que un actor no viniese a la función porque tenía guardia de milicia o porque tenía que ir a hacer trabajo voluntario cortando caña o recogiendo tomates. De manera que cuando en 1967 me comunicaron que Prometeo dejaba de existir, no me tomó de sorpresa. La sala no la perdimos en aquel momento, la habíamos perdido desde que el régimen se apoderó de todo y empezó a condicionar nuestro trabajo.

En 1968 decide presentar la petición de salida del país y es enviado a realizar trabajos agrícolas en la provincia de Camaguey. Sólo está allí unos meses, pues contrae una enfermedad infecciosa en la piel que hace que lo licencien, por temor a que contagiase a los compañeros de albergue y, sobre todo, a los guardias. Regresa a La Habana con veinte libras menos. Se inicia para él una etapa de marginación y ostracismo. Debí

convertirme en una sombra. Siempre fui solitario, pero aquella situación aumentó mi apartamiento. Apenas me quedaron amigos que me visitaran ni a quienes visitar. Y como una sombra seguí asistiendo al cine y al teatro. Esta completa inactividad artística era terrible y echaba de menos mi trabajo como director. Con unos alumnos que tenía Mario Peña, un grupo de gente adulta y con condiciones para la actuación, trabajé en una versión de La ramera respetuosa en una casona del barrio de Arroyo Apolo, corriendo el riesgo de ser descubierto. Fue una experiencia interesante, mas no alcancé a ver su culminación. Ni siquiera supe si lograron estrenar. Por fin me llegó el telegrama liberador que me señalaba la fecha del 12 de agosto de 1970 como día de mi viaje a España. La noche antes del vuelo, una sola persona vino a despedirme: el actor Gelasio Fernández, quien se comportó con su integridad de siempre.

En el exilio se reencuentra con viejos amigos y compañeros de profesión: Andrés, Antonia Rey, Andrés Castro y la actriz Teresa María Rojas, "mi alma gemela, mi querida imprevisible", y quien está dedicado **Por amor al arte**. Imparte clases en el Mercy College, vuelve a dirigir y durante cinco años mantiene en Nueva York un teatro ("Prometeo en Lincoln Center", decía el anuncio) y que me quitaron igual que me quitaron la sala en Cuba, pues vendieron el edificio. Retirado ya de la actividad escénica, me cuenta que en el camino quedaron algunos proyectos sin materializar. *Hubiese querido montar Así que pasen cinco años, de Lorca. Era una pieza que tenía elegida en la última etapa de Prometeo, pero nunca la pude realizar porque resultaba una producción muy cara. Y Andrés por su parte se cansó, pues para entonces era muy difícil reunir el reparto. Casi todos mis actores se fueron yendo para Teatro Estudio. Una vez Lilliam Llerena me lo comentó, y yo le dije: Si los hijos se le van a los padres, ¿cómo los actores no se le van a ir al director? Además, ellos no son Prometeo. Prometeo soy yo, algo que hoy puede parecer un poco pedante. Reconoce que se siente bien en sus cuarteles de invierno en Nueva York. Va al cine, al teatro, lee, ha escrito sus memorias y hasta reconoce, entre risas, que ve algunas de las telenovelas que diariamente inundan la programación de los canales hispanos. Concluyen aquí las confesiones de este hombre que aportó a la escena cubana muchos de sus grandes momentos y que dedicó su vida a interpretar y dirigir obras ajenas, junto con otros ilusos como yo, en una bella y encantadora isla a la que siempre acechó un destino maldito. ■*



m

edio siglo de Electra Garrigó

Hace ahora exactamente cincuenta años del estreno de *Electra Garrigó*, la pieza que marca la entrada del teatro cubano en la modernidad. Después de aquella histórica noche del 23 de octubre de 1958, la literatura dramática que se escribiera ya no podía ser la misma que la que se escribía antes de que Virgilio Piñera estremera -y no es una exageración usar el término- los escenarios habaneros. Mucha tinta ha corrido sobre aquel texto seminal y liberador, que se convirtió en un punto de referencia insoslayable para los dramaturgos cubanos y que ha pasado a engrosar la categoría de los clásicos. Con él Piñera proseguía una obra literaria iniciada unos años antes con sus primeros trabajos en poesía y narrativa y que fue toda ella, como ha expresado Rine Leal, un acto de cubanía y de fe en su isla en peso. Sobran, pues, las razones para justificar el que nuestra revista haya querido recordar efeméride tan señalada. Incluimos así, además de la entrevista a Francisco Morín, cuyo nombre está muy ligado a aquel mítico estreno, dos materiales relacionados con el montaje que, hasta donde sabemos, nunca se han reproducido: las notas para el programa de mano del propio Piñera y un texto redactado, con el evidente propósito de apoyar la única representación que entonces se dio, por la filósofa y escritora española María Zambrano, Premio Cervantes 1989, que apareció en el número 10 de la revista *Prometeo*.



FOTO/ARCHIVO

NOTAS AL PROGRAMA

VIRGILIO PIÑERA

Electra Garrigó sale, claro está, del drama de Sófocles. Ahora bien, no es, en modo alguno, una versión más de dicho drama, como por ejemplo, ocurre con la tragedia de O'Neill *Mourning Becomes Electra*. Lo que se ha utilizado en *Electra Garrigó* de la citada tragedia es "personajes" y "atmósfera"; caricaturizados los primeros, parodiada la segunda. Es decir, que *Electra Garrigó* no es un intento más de hacer neoclasicismo o poner en época actual los conflictos de una familia griega del siglo V antes de Cristo..., sino la exposición y desarrollo de un típico drama de la familia cubana de ayer y de hoy.

En *Electra Garrigó* asistimos a tal dictadura sentimental: Agamenón Garrigó, padre de "honor honorable" y señor de caudales, ama con exceso a su hija Electra; con tanto avasallamiento que anula en ésta la propia determinación. Electra no puede casarse. Electra no puede amar nada que no sea la persona de Agamenón, la... paternidad de Agamenón. Al mismo tiempo -y a manera de síquica descarga- Agamenón odia cordialmente todo lo que no sea Electra, es decir, odia, por contraposición, a Orestes, su hijo; a Clitemnestra, su mujer. El esquema es el mismo para Clitemnestra Plá, mujer bella erotizada e histérica. Orestes es suyo; quien intente arrebatárselo perecerá. He ahí una de las razones del duelo a muerte empeñado entre madre e hija, y en el que Electra, más dueña de sus medios, más reflexiva, más "fría", acaba por convertir el hogar en un "fluido Electra".

Electra, que a más de estas "luces" recibe la luz refleja de esa estrella de astucia y apatía que es el Pedagogo, descubre algo que muy pocos hijos, puestos en conflicto tal, descubren a tiempo. Electra hace el gran descubrimiento de que ni Agamenón ama a Electra, ni Clitemnestra a Orestes; sino que Agamenón se ama a sí mismo; que Clitemnestra no quiere más que a su propia persona Clitemnestra. Y todavía descubre algo más: descubre que todo el celo de sus padres es nada más que una suerte de encubrir una realidad más secreta: la de la propia seguridad. Por eso, cuando Agamenón, en una escena del Acto I dice a Electra: "Quiero tu felicidad, Electra Garrigó", ésta le riposta rápida: "No, Agamenón Garrigó, tú quieres tu seguridad".

Y comienza la gran batalla de Electra, esto es, convertirlo todo en Electra... Porque a ella no se le escapa que Agamenón tiene el propósito de que todo en el hogar devenga Agamenón, y Clitemnestra que todo devenga Clitemnestra... No así en lo que respecta a Orestes; éste, para decirlo grosso modo, "ni pincha ni corta". No es ni siquiera un catalizador... Pero Electra lo envuelve en su órbita y lo lanza lejos de "los rosados dedos y las rosadas uñas" de Clitemnestra.

Con mortífera apatía Electra borra a sus padres. Para eliminar a Agamenón pone en juego dos recursos supremos de la oscura vida síquica de su madre: el odio y la voluptuosidad. Excita a Clitemnestra con estos "filtros"; a tal punto, que ésta, excitada hasta la demencia,

excita a su vez, a Egisto Don, su amante. La excitación se hace ecuménica y el honorable Agamenón es estrangulado durante su sueño.

Queda la madre y a Electra le sería fácil acabar con ella. Pero Electra no se precipita, tal muerte va a carecer de todo sentido si no va a producirse como una reacción de la pasiva naturaleza orestiana. Clitemnestra tiene que ser suprimida por Orestes y no por nadie más. He ahí la suprema preocupación de Electra. Ella tiene que estar muy segura de que Orestes es digno hermano suyo, y no simplemente el hijo mimado y reblandecido de Clitemnestra Plá. Todo se prepara durante la pieza para ir robusteciendo el ánimo de Orestes. En el Acto III la tan ansiada "anagnórisis" se produce, y Electra escucha, de boca de Orestes, que arde en deseos de asesinar a su madre. ¡Por fin reconoce ella a Orestes y escucha de sus propios labios que es digno hermano de su hermana!

Hasta aquí la problemática de mi pieza. De otra parte, Electra plantea un mundo de puros hechos, que no va a depender de ananké alguna, y, por tanto, no existirá en ningún momento el "torcedor de la conciencia". Por todo ello, Electra, en el Monólogo con que abre el Acto II, anuncia la muerte de los no-dioses: "¿Adónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Adónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre?". Y concluye el Monólogo, a manera de lo divino: "Es a vosotros, no-dioses, que os digo: ¡Yo soy la individualidad; abridme paso!".

La pieza se da en un ambiente nuestro. De ahí el Coro personificado en nuestra popular cantadora de puntos guajiros, el patio de estilo colonial, la fruta bomba con que se alude al erotismo desenfrenado de Clitemnestra, la indumentaria de Egisto -que no es otra cosa que nuestro chulo, un tanto refinado por Clitemnestra-, los actores negros que realizan la pantomima, el uso del nombre y del apellido reunidos -viejo uso de algunas provincias de Cuba-, etc., etc. Finalmente, y ampliando lo que dije más arriba sobre lo paródico del lenguaje, los personajes oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante, de "forma" trágica, y un humorismo y banalidad que, entre otras razones, se han utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. ■

ELECTRA GARRIGÓ

MARÍA ZAMBRANO

La Tragedia griega tiene la virtud de ser algo así como el eje cristalino, en torno al cual, los occidentales seguimos haciendo girar nuestros últimos conflictos. Su íntima unidad se refleja en cada época de modo adecuado a la textura de ese espejo cambiante que es la conciencia humana. Y es de notar que en los días que atravesamos, más que en ningunos otros, se recurre a la Tragedia griega como a un asidero último para expresar lo que parece ser más contrario a

los conflictos de la conciencia moderna.

Pues ningún momento más alejado históricamente qué el en que la tragedia cobró forma, que éste del somos tan pasivos protagonistas. ¿Cómo explicar la concurrencia insistente? Tal vez por esa misma condición de pasividad ante nuestros propios conflictos. A la medida de los tiempos actuales parece faltarle el suelto "quien" o el "alguien" que la vive y padece; trata de ser desasida, abstracta y que por ello, no conduce a la verdad.

Y así, la *Electra Garrigó* del poeta Virgilio Piñera se presenta en su centro mismo, en la protagonista que le da nombre, más que un personaje, un vacío; el vacío de la conciencia "apática". *Electra* no es nadie, es la blancura concentrada que en el último momento se disipa en una atmósfera, en gas incontenible que se adhiere a todos los objetos. No sé si el poeta habrá presentado un desenlace con plena intención. Pero ahí creemos encontrar el suceso esencial de la pieza: la hueca percipación de una conciencia sin piedad que, como no pertenece a nadie, termina por disiparse como un gas, como el antiguo éter, tocándolo todo, contaminándolo todo, sin iluminarlo. Personaje el de *Electra Garrigó* que es una pura metáfora de la conciencia, pálida luz indistinta que no nace de un foco reflejo, de una luz original, ni de un fuego íntimo, hogar de la piedad.

Conciencia indiferente para la cual el crimen es un simple "cuestión sanitaria": la eliminación de un individuo por un impulso que ni tan siquiera puede llamarse "vital". Más que vida, hay en esta tragedia actual el desnudo choque de los átomos; más, de unos átomos opacos impenetrables, que se mueven linealmente en el vacío.

En la Tragedia clásica el crimen venía a ser la última explicación, el desentrañarse del conflicto entraña que sólo por la sangre hallaba su salida. El poeta clásico recogía el "crimen" y lo transformaba en tragedia extrayéndole su sentido. En esta *Electra* encuentra el crimen sin más, convertido para apurar su falta de sentido, en un "hecho", "un simple hecho". Mas, entonces, ¿dónde reside la tragedia? Si el crimen es nada que un simple hecho nada hay que decir, y aun la obra misma suena un tanto a vacío; los "simples hechos" son realmente inexpresables y se desprenden de la palabra que pretenda expresarlos o apresarlos, como una ganga oscura, como un opaco peso. Los simples hechos no tienen voz. Pues sólo canta el corazón, el oscuro recinto hermético de donde nace la música constante del ritmo. Y más todavía; sólo puede ser dicho que es visto en la luz viviente de una conciencia personal que pertenece a alguien que la padece y la soporta. El "decir", todo "el decir" supone la persona.

Tragedia sin persona donde los personajes giran en torno a la blanca, pálida doncella *Electra*, símbolo de la radiación infinita, del cumplimiento de la apatía que se hace a hacer de una persona una simple radiación, un

ga vibración? *Electra*, "doncella sacrificada a la luz", no puede ser indiferente, no puede ser sino una figura de la conciencia y de la piedad al par. Y entonces, al rebosar de sí misma, como toda criatura trágica, no sería la vibración alucinatoria que persigue a *Clitemnestra*, sino la espada implacablemente luminosa que pone al descubierto el secreto de las entrañas humanas; la que transforma el crimen en proceso purificador.

Todo personaje trágico rebasa de sí mismo, trasciende. Y el hacerlo sentir así, constituye el gran acierto de esta Tragedia actual del poeta cubano Virgilio Piñera. Pero ese trascender del personaje protagonista se hace mero rebasar físico, ya que no hay persona; es el simple trascender aterrador de un elemento. Más, en un lugar de la obra, en el Monólogo con que se inicia el segundo acto -de lograda belleza poética- se denuncia la inexistencia o la no-divinidad de los Dioses. Y algo hay que acerca a este Monólogo a ser una imprecación. En este Monólogo la temperatura se eleva y un cierto fuego transparece... La pálida conciencia de la "doncella sacrificada a la luz" descubre la no-divinidad de los Dioses. Y entonces ¿por qué no prosigue; por qué no llega a insinuar siquiera la existencia del Dios único, del Dios inconfundible? La Tragedia de Virgilio Piñera ha quedado fijada así en ese instante terrible de pura negatividad, de eclipse de Dios, ya expresado por Lucrecio, el poeta de los átomos ciegos, cuando dice: "En el caso de que haya Dioses no se ocupan para nada de los hombres". Y la consecuencia de *Electra Garrigó* es perfectamente coherente: pues si los Dioses no se ocupan para nada de los hombres, quiere decir que no existen, que no son Dioses.

La negatividad, el eclipse de Dios cubre con su sombra el aire todo de esta tragedia actual, pero bastaría al poeta caer en la cuenta de que ni siquiera la tragedia existe, cuando Dios no existe.

Toda la tragedia griega es un canto o un lamento, una llamada al Dios desconocido, al Dios único cuya luz delata la inexistencia de los Dioses-formas. La conciencia trágica es una de las luminosas profecías del Dios verdadero. Y he aquí esta tragedia actual realizada con toda coherencia y justicia, con esa terrible honestidad suicida. Suicidio de la conciencia personal que renuncia a su grito, a su clamor; suicidio de la luz misma y aun de la poesía que no puede elevar su canto. Y de esta honestidad del poeta cabe esperar y aun exigir, que agotado el suicidio, traspasado el eclipse, resuelto en la esperanza, en el clamor por el Dios de la luz y del fuego, de la vida misma, bajo el cual los "simples hechos" alcanzan su sentido, y hasta un crimen puede ser una forma, a más atroz, de imperar su justicia. ■



ROADS: THE AMERICAS: ARTE DE ARRIBA Y ARTE DE ABAJO

ALEJANDRO RÍOS



ACROBACIA, PERICIA TEATRAL Y HUMOR CONFLUYEN EN LOS ESPECTÁCULOS DE QUASAR.

Metrópoli y periferia, norte y sur, primer mundo y tercer mundo, culto y popular, categorías emblemáticas de un tiempo agotado aplicadas a la teoría estética, abusadas tanto por corrientes de izquierda como de derecha en la operación de dilucidar la creación artística en su contexto social.

Sobreviven las circunstancias, sobre todo económicas, que desencadenaron tantas pasiones de barricadas pero las otras categorías se difuminan en una operación oportunista y cómplice, válida por su sesgo de supervivencia: Un teórico icono-

nas, durante un controversial concierto en Miami.

Cada cual busca un nicho en la aldea global y todos los pretextos para lograrlos son legítimos. ¿Las inquisiciones? ¿Las respuestas? Profundizar en las raíces, proteger y cultivar la tradición, folclorizar, antropologizar, atomizar estereotipos, reaccionar ante categorías establecidas, seguir el trazado efímero de la moda. La hibridez, el encajamiento, las sustituciones, el reverso, la ambigüedad, lo impredecible pujan por signar la creación artística ¿moderna?

Moderno, posmoderno, protomoderno, actual,

El espectador de ayer suele no tener memoria. La fijeza es un asunto de buenos aromas. La trascendencia, aspiración secreta de cada creador, no se abre paso cómodamente en el vocabulario que se debate sobre el escenario.

El escenario es un páramo incierto y el público una hidra de mil cabezas con una decena de cerebros reclamando el precio del asombro. "Pago, luego asómbrame".

La identidad está en desuso, enmascara la incapacidad de lidiar con nuevos desafíos y diseña en sí misma otros modelos vernaculares. "A bailar y gozar con la sinfónica nacional", "Primer encuentro de poetas aztecas", "Concierto de música selvática".

Agrupaciones folclóricas que aspiran a una jornada en el Lincoln Center, un recital de tenores en ruinas mesoamericanas.

¿Cultura marginal?

No hay márgenes, sólo filos y audacias.

La contaminación, la impureza. Todo mezclado.

El escenario es asfalto, tierra y gas. Guillermo Gómez Peña exorciza sus fantasmas de frontera con un verbo de dos caras, desde el norte. Astrid Hadad tiende la ropa sucia y hurra en el equipaje de los humillados, desde el sur.

¿Américas?, ¿Las Américas? ¿Nuestra América? ¿Los americanos?

Inroads: The Americas, festival de artes escénicas y musicales presentado en Miami por Miami-Dade Community College y Arts International de Nueva York, remontó atajos y trillos para cortar camino a una experiencia común signada por la diversidad.

Siete días donde se "estremeció" el mundo del espectáculo sin patéticas pretensiones de "hacer historia".

Inroads dejó el camino por tomar la vereda y asumió responsabilidades intelectuales en una ciudad desenfadada, dada al heroísmo, fascinada con la simpleza de la farándula. Convocó no sólo el diálogo entre especialistas académicos y artistas, sino a un público que aún siente curiosidad por lo desconocido y sospecha que hay un ámbito de disfrute para los sentidos más allá de salsas, baladas, boleros, merengues y otros condimentos.

Que ediciones anteriores de *Inroads* hayan acontecido con más o menos éxito en Los Angeles (dedicada a Asia) y Nueva York (sobre África) resulta consecuente con el pulso universal de dichas metrópolis. Que la de Miami haya sobrevivido sus siete jornadas es una señal que subraya cierta madurez y asentamiento de la "soportable levedad" local.

Como un mapa irreverente desplegado sobre las "tablas" el festival se expresó a la altura de sus especulaciones.

La música transcurrió de la pureza aparente del grupo veracruzano Mono Blanco, cultivadores de una peculiar manera del son, al soneado jazz de Danilo Pérez, un ejecutante desprejuiciado y cómplice. El teatro ensayó la paráfrasis de Shakespeare, con una tanguedia de *Hamlet*; biografio la calentura de Tula, Gertrudis Gómez de Avellaneda, dramaturga cubana por antonomasia; subió a los Andes, ámbito de introspección y grandeza de un ritual improvisado y se montó en ómnibus irreverente causando la perplejidad de las calles de Miami como atrezzo.

La danza fue acrobática y conceptual, cifrada en cuerpos de movimientos calculados o de aparente desenfado. Urbana y agresiva. Teatral y anecdótica.

Las obras mixtas encarnaron, de cierta manera, el espíritu libre, sin sujeciones, sin concesiones de *Inroads*. Una familia asiática orientalizó el paisaje del medio oeste norteamericano con banda sonora indígena; una mexicana cáustica dinamitó tradiciones, abriendo fuego contra mariachis y melodramas de cabaret; un trío "quinceaño" meditó sobre los estragos del SIDA...

Inroads: The Americas habla, en otro idioma, sobre la nobleza institucional americana. La operación subvencionó, sin paternalismos, gestos de arte que hubieran quedado circunscritos a minorías conocedoras.

El festival de los pocos embrujó con su aliento de contracultura extemporánea al impredecible público de Miami que reverenció el esfuerzo con su presencia sonora y solidaria. ■

Inroads: The Americas (septiembre 14-19) ofreció la siguiente programación: Artes escénicas: *Un Hamlet de suburbios*, Teatro del Sur (Argentina); *La Peregrina*, Teatro Avante (Estados Unidos); *Heavy nopal*, Astrid Hadad y los Tarzanes (México); *Land*, Eiko & Koma (Estados Unidos); *Las abarcas del tiempo*, Teatro de los Andes (Bolivia); *Quinceañera*, Paul Bonin-Rodríguez, Danny Bolero Zaldívar y Alberto Antonio Araiza (Estados Unidos); *Una Noche de Bailes de Percusión Diversos*, Joe Chavala y el Foro de los Pies Voladores (Estados Unidos); *Versus*, Quasar (Brasil); *Fango negro*, Teatro Prometeo del Miami-Dade Community College (Estados Unidos); *33 Fainting Spells*, Maria the Sorm Cloud (Estados Unidos). Música: Conciertos de Mono Blanco (México), El Club de los Trasnocados (Estados Unidos) y Danilo Pérez (Panamá/ Estados Unidos).



EL GENIUS LOCI DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE MIAMI

ORLANDO TAQUECHEL

Los romanos creían que a todo ser humano nacido en este mundo le era asignado un *genius*, un guardián espiritual que le acompañaría por siempre, determinando el carácter y la fortuna de esa persona hasta la muerte - y aun después. También creían que cada casa y cada institución tenían el mismo arreglo, un *genius loci*. La utilización moderna del término tiene la intención de definir el carácter de un lugar o de un evento.

Hasta ahora, el *genius loci* del Festival Internacional de Ballet de Miami es la variedad. Nueve países, diecisiete compañías, veintitrés coreografías y treinta y nueve intérpretes en su exitosa tercera edición. Este carácter de muestra ha sido su mayor acierto y parece ser su mayor preocupación.

Como una fracción representativa de los que hacen ballet en el mundo, este desfile de obras y estilos es una oportunidad única para el público de Miami. Pero al admitirse todo, es inevitable que algunas obras o intérpretes recuerden aquello de que "para muestra basta un botón".

¿Cómo combinar obras diferentes en una propuesta coherente que defina un estilo para este evento? ¿Cómo garantizar la calidad sobre la cantidad? ¿Qué persigue este festival de ballet? ¿Ser una ventana al mundo, una plataforma de lanzamiento para jóvenes intérpretes, un pretexto para rendir homenaje a grandes artistas de la ciudad? ¿Un acontecimiento cultural o una propuesta populista?

Este año, se agruparon obras de ballet clásico y moderno en dos largas funciones -sábado 19 y domingo 20 de septiembre-, organizadas como un viejo acetato de larga duración. Antes de que Frank Sinatra y Ella Fitzgerald impusieran el *concept album*, los discos se armaban alternando una canción rítmica y una balada. Este formato ha quedado ahora exclusivamente pa-



FOTO/DOMINIQUE COLLINS BERTA

ra las compilaciones de grandes éxitos. Dando por sentado que los invitados traerían a Miami sus grandes éxitos, éstos fueron organizados en tres bloques separados por dos intermedios. Se colocaron trabajos en los que por alguna razón se tenía cierta confianza para cerrar cada parte y algo espectacular para el final.

Después del homenaje a Fernando Bujones el sábado -indudablemente merecido- y la repetición el domingo del discurso de agradecimiento por parte de Pedro Pablo Peña -creador y organizador del evento, director del Miami Hispanic Ballet-, cada función dio inicio con la compañía anfitriona presentando el estreno en Miami de *Pasión y Fuego* -obra de Fernando Bujones-

nes- y cerró con el *pas de deux* *Don Quijote*.

El sábado, el Ballet de Zaragoza cerró la primera parte y el Ballet Cubano de Miami la segunda, repitiendo al día siguiente. El domingo, antes del primer intermedio se presentó Cleveland San José Ballet. Abriendo la segunda parte, los dos días se presentó la premiere mundial de *Es que me Inspiras* -coreografía de Pedro Pablo Peña.

DOS ESTRENOS

Es que me Inspiras es un trabajo interesante que uno quisiera ver interpretado por otro bailarín -y con otro diseño de vestuario. De igual forma que uno quisiera ver a Eriberto Jiménez en manos de otro coreógrafo. Contando con que éste es un trabajo creado especialmente para él, la situación es complicada. Hay posibilidades en este joven bailarín, quizás en roles de *demi-caractère*. Pero sobre todo, necesita trabajar con un creador que le imponga control expresivo. En teatro, "menos es más" y él tiene que sacudir todo lo superfluo que utiliza para adornar su actuación.

El concepto es convencional pero atractivo -la música de Gershwin es interpretada a dos pianos y un bailarín baila también entre dos pianos de concierto. La realización es conveniencia y fallida.

Fuego y Pasión carece de ambas cosas. No hay combustión en el diseño ni perturbación o afectos violentos en el ánimo de los protagonistas de esta coreografía con argumento que el sábado se evidenció falta de ensayos. Es un trabajo ocasionalmente hermoso, pero distante y predecible. Tal vez no fue una buena selección para ofrecerla en el contexto de un homenaje a su autor. Bujones tiene que haber hecho cosas mejores.

Ambas obras compartieron esa atmósfera de trabajo no terminado que con frecuencia se siente en los proyectos preparados para presentarse en un festival. Si ya se sabe que el festival es anual, ¿por qué no se preparan con tiempo? ¿Por qué incluso no se prueban con público y se ve qué pasa con ellos?

A un festival de este tipo asisten también críticos, empresarios y concededores de otras latitudes. ¿No es ésta una oportunidad para los grupos establecidos en Miami de presentar lo mejor de su repertorio? La excusa del tiempo es inaceptable, mucho menos en manos de los organizadores.

LA ESCUELA CUBANA EN MIAMI

Ballet Concerto Company preparó -con artistas invitados- dos obras para el festival, pero la lesión de Andrés Estévez durante un ensayo impidió que presentaran el domingo el *pas de deux* *El Corsario*.

Ante *El Escorial*, que interpretó el sábado el propio Estévez junto a Zoica Tovar Hernández, tiene música de Ernesto Lecuona y coreografía de Eduardo Recalt. Es una obra bien intencionada, que no dice nada, pero calla bellamente. Los muy jóvenes intérpretes son cuidadosos portadores de algunas de las características de la escuela en que se formaron y esto les da una valía escénica que anuncia logros mayores en el futuro.

Haberlos visto interpretar *El Corsario* podría habernos hecho disfrutar una muestra más de la influencia de una escuela en muchos de los participantes. De los treinta y nueve bailarines que subieron al escenario

del Teatro Jackie Gleason, por lo menos once han estado directamente relacionados con la más joven de las escuelas nacionales en la historia de la danza escénica: la cubana.

Lo que nos indica con mayor fuerza la existencia de una escuela es el carácter orgánico con que un determinado grupo de bailarines se proyecta en escena. Dicho de otra forma, su fuerza como unidad expresiva. Características de estilo -y expresión- en la escuela cubana de ballet son la coordinación de los movimientos y el uso de movimientos de enlace. El sentido del baile hacia arriba y la pantomima mezclada a la danza. La franqueza erótica entre el hombre y la mujer al bailar y el uso constante del *rubato*. Hay también en los bailarines cubanos una búsqueda de la verdad en la actuación a través de la expresión individual y una curiosa habilidad para adaptarse a los distintos estilos.

Detrás de esos bailarines se encuentran coreógrafos y maestros. Ellos se presentan en determinadas obras y éstas forman parte o no del repertorio. Coreógrafos, bailarines, profesores, obras y repertorio, que son estudiados por la historia, la teoría y la crítica. La escuela es un fenómeno que en su carácter de sistema -agrupación en la que todos los elementos desempeñan un papel tan necesario que la ausencia de uno de ellos pone en dificultades al resto- es completado por el público.

Calificada como tal cuando todavía estaba en proceso de consolidarse y un logro innegable en la década del ochenta, la escuela cubana de ballet es, a fines de siglo, un fenómeno en diáspora con la sucesión de generaciones en crisis, la crítica ausente y el enrarecimiento de nuevas obras importantes en el repertorio. Pero rasgos del estilo cubano están hoy en día en todas partes. La exportación de maestros y coreógrafos, el exilio -autorizado o no- de sus más grandes nombres y más destacadas jóvenes figuras, lo hacen mantenerse vivo esperando el fin de dos épocas: la de Fidel Castro y la de Alicia Alonso. Indisolublemente ligadas entre sí. Maestros cubanos están en Colombia, Argentina y Chile. El Ballet Concierto de Puerto Rico anuncia temporalmente con una obra de Alberto Méndez. Laura Alonso "coquetea" con la Florida y Carlos Acosta, José Manuel Carreño y Joan Boada hacen carrera internacional.

La española nacida en Canadá Tamara Rojo tuvo como maestra a la excelente Karemia Moreno, la mexicana Tihui Gutierrez -que bailó en el festival *Para ser Tú* junto a Domingo Rubio- es graduada de la Escuela Nacional de Arte de La Habana y Arantxa Arguelles -actualmente directora del Ballet de Zaragoza- estudió y bailó en La Habana. Ana Isabel Aguirre también tomó clases con maestros cubanos. Laura Urgelles -en su momento, la más joven Giselle en la historia del ballet cubano-, Dagmar Moradillo -notable ausente en este festival-, Ana Lobe, Rafael Padilla y, por supuesto, Rosario Suárez son exponentes del tipo de bailarín formado en Cuba. Un cubano radicado en Miami ideó este festival que, curiosamente, nos está permitiendo seguir la trayectoria de estos excelentes artistas.

Laura Urgelles es una actriz ocasionalmente derivativa pero una bailarina inteligente y segura. Si bien en *Pasión y Fuego* le fue difícil sostener el desenlace, en *Between Blue Moons* su atento apego al trazo coreográfico de Timothy Melady y su entrega en los brazos de éste es de un efecto alucinante.



(FOTODOMINIQUE COLLINS BERTA)

NURIA ORTEGA Y RAFAEL DARDEN EN LA SYLPHIDE.

Rafael Padilla no aparece en *Ulysses* hasta la segunda parte de la obra, y básicamente todo lo que hace está en función de Nadya Zabyne -una bailarina de directa fuerza dramática-, pero aun así, pone de manifiesto enseguida su autoridad como *partner* y su admirable economía de recursos como intérprete. La coreografía de Lambros Lambrou es competente, pero demasiado familiar.

Ana Lobe difícilmente puede ser tomada a estas alturas como una revelación. Es una bailarina plenamente conseguida. Hermosa, dueña de unos recursos expresivos singularmente matizados y capaz de transmitir profundas emociones aún en el más absoluto abandono. Su baile es fluido, sensual y preciso. En *Rivulet* -coreografía de Denis Nahat- tuvo en Mark Otlosky un compañero igualmente inspirado.

Para los que hemos tenido la oportunidad histórica de seguir la carrera de Rosario Suárez en Cuba y ahora en Estados Unidos, sus treinta años de vida artística están llenos de recuerdos imborrables: su variación en *Tarde en la Siesta*, su entrada en *Flora*, su impresionante recorrido en *Rara Avis*, su debut como Odette-Odile en *El Lago de los Cisnes* -acontecimiento enorme en La Habana, que tuvo la suerte de reseñar para la revista *Bohemia* en 1980 -y el estreno de *A Escena*. Una pieza humorística que colocada en un programa precediendo al supuesto "plato fuerte" de la noche -a cargo de Alicia Alonso- constituyó un triunfo tan espectacular en el VII Festival de Ballet de La Habana, que selló su suerte como experiencia irrepetible en Cuba y la convirtió en anécdota "de culto". Por ahí todavía se copia un video que trae su variación y es parte de un documental subversivamente titulado como la obra.

Espectadores de otros cerca de cincuenta países donde Rosario Suárez ha actuado, de seguro pueden hablar de otros momentos igualmente atesorables. De manera personal, incluiría en cualquier relación otros

dos: su vals de *Coppelia* en el Teatro Bolshoi de Moscú, durante el IV Concurso Internacional de Ballet de Moscú -donde resultó premiada en 1981- y la danza rusa del tercer acto de *El Lago de los Cisnes*, que interpretó el domingo 20 de septiembre en el Teatro Jackie Gleason.

En momentos en que otros nombres de su generación están dedicados exclusivamente a la enseñanza, Rosario mantiene vivo su querido proyecto Ballet Cubano de Miami, presentándose sola en escena y reafirmando su categoría de *prima ballerina* excepcional en las más disímiles circunstancias. Hace tres meses, inédita en un solo contemporáneo durante el Festival de Danza de la Florida y ahora, milagrosamente rejuvenecida.

En esta danza rusa no hay completa adherencia a la coreografía de Marius Petipa, pero la reconstrucción es portadora de la inconfundible cualidad de movimiento del maestro y su ejecución engrandece en todo sentido la dramaturgia del original, estrechamente ligada a la música descriptiva de Tchaikovsky.

Rosario Suárez baila con deslumbrante virtuosismo, atestiguando que la técnica en sí es inútil a menos que usted pueda hacer algo artístico con ella. El arte es comunicación y ella sólo necesita una frase para hablarle directamente a cada uno de los presentes en un teatro. Hoy en día, el arte de Rosario Suárez es una experiencia que obliga al espectador a salir de su propio interior y le hace regresar al final, absolutamente transformado. Maniobra genial conseguida a fuerza de musicalidad.

Contemporáneo es todo encuentro enriquecedor del arte con el público de su tiempo. Siempre han existido obras así y han constituido la danza contemporánea de cada momento histórico. En este sentido, cualquier propuesta puede ser contemporánea para nosotros y cualquier propuesta de hoy en día puede no serlo. En manos de Rosario Suárez, Marius Petipa es contemporáneo.

BOURNONVILLE Y LOS PAS DE DEUX RUSOS

El examen y comprensión del fenómeno escuela de danza escénica -originalmente escuela de ballet porque hasta fines del siglo XIX, el ballet era toda la danza escénica-, exige el estudio de la evolución de la obra de los artistas que la integran, cómo se han empleado en la obra de éstos los principios estructurales de la danza académica -y no sólo de ésta-, y de qué manera pueden ser considerados los resultados como arte.

Esto es algo que parecen tener muy claro los intérpretes del Ballet de Zaragoza. Ellos se encargaron de ofrecer dos exquisitas demostraciones del estilo narrativo de la escuela danesa. Es decir, del repertorio de Augusto Bournonville (1805 - 1879), gran maestro del ballet "romántico".

La escuela danesa es una escuela muy parecida a la antigua escuela francesa. Los daneses se mantuvieron apartados del resto del mundo durante mucho tiempo, y sostuvieron la escuela francesa con mucha exactitud hasta el punto que algunos identifican el estilo danés como Vestris- Bournonville. *La Sylphide* (1836) y el *Festival de las Flores* (1858) son piezas claves en ese repertorio.

La apropiación del estilo obliga a Nuria Arteaga en *La Sylphide* a ajustar extensión y elasticidad, a colocar

sus brazos con rigidez y desarrollar pirouettes lentas y trabajosas. La expresión descansa demasiado en una sonrisa básica, pero la intérprete se las arregla para trascender el material y hacer aflorar su personalidad. Rafael Darder -con espléndida elevación y fuerte batería- capta admirablemente la simplicidad y nobleza del bailarín danés.

Ana Isabel Aguirre parece más suelta en *Festival de las Flores* porque ella es, sobre todo, una elegante comediente. Pablo Savoye, bailarín principal del Ballet de la Opera de Niza, invitado para interpretar ese *pas de deux* con ella en las dos funciones, se distinguió por la belleza expresiva de sus piernas y pies, capaces de transitar con rapidez de la sensual fluidez al ataque brillante. Savoye es también un mimo extraordinario, con una especie de naturalidad despreocupada que es más escuela francesa que Bournonville, pero que no le impide mantener una gran lógica en el desarrollo de todo detalle. Durante la pícara diagonal con Ana Isabel, es imposible dejar de elogiar su tempo humorístico perfectamente concertado con la melodía.

Las características esenciales de la escuela rusa presentes en todo Marius Petipa: la fluidez de los brazos, la línea claramente definida, el aire elegante y aristocrático y los movimientos que emanan del tronco del cuerpo y ascienden por él, no tuvieron igual suerte en este festival en los *pas de deux* extraídos de *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes* y *Don Quijote*.

Fueron interpretados por bailarines del Ballet de Santiago (Chile), el Ballet Teatro Argentino de la Plata y el English National Ballet sin mucho conocimiento de causa. El peso de cerrar las dos funciones con Don Quijote llevó a la bella Tamara Rojo y al magnético Dmitri Gruzdyev -bailarines principales de la compañía inglesa- a ejecutarlo como *show-stopper*. El público lo entendió así y respondió a las mil maravillas, pero los números que detienen un espectáculo jamás se colocan al final de la noche.

BALLET DE HOY EN DÍA. DEL TIEMPO ACTUAL

En la actualidad, el ballet se cultiva prácticamente en todo el mundo, y la riqueza expresiva que ha alcanzado hace difícil la diferenciación entre ballet y danza moderna. Muchos "ballets contemporáneos" mezclan los métodos del llamado "ballet clásico" (que es en realidad el que se popularizó en el período romántico), con técnicas que se acercan más a las concepciones de la danza moderna y la danza jazz. Incluso, del baile de salón o popular.

El ballet moderno -de hoy en día, del tiempo actual- tuvo en este festival sus momentos desafortunados -léase, Momentum Dance Company- y sus aciertos parciales -Arteballeto-, pero estuvo excelentemente representado por el Cleveland San José Ballet, y el Ballet Austin -de los que ya hablamos- y Les Ballet Jazz de Montreal, el Ballet Concierto de Puerto Rico y el Aspen Ballet.

Con tres obras diferentes y bien conseguidas, los canadienses convencieron en *Max Mon Amour* -de Yvan Michaud-, en *La Muerte del Ángel* -de Louis-Martin Charest, con música de Astor Piazzolla- y, sobre todo, en *Come Together* -un trabajo coreográfico de James Kudelka que establece inmediata conexión con el público. Nathalie Huot es una vibrante bailarina que hace re-

cordar a la gran Zizi Jeanmarie, Robert Rubinger y Eric Miles son siempre exactos en cada papel. El credo de esta compañía es: el jazz en todas sus formas. Sus bailarines lo llevan a la práctica con absoluta convicción.

Piazzolla en Concierto, interpretado por Rebeca Canchani y Roberto López, es mezcla de danza académica y baile popular. Su coreógrafo -Julio López- consigue excelentes resultados con ambos vocabularios, los bailarines lo disfrutan y el público con ellos. *Black and White* -coreografía de Dwight Rhoden- es un ejercicio brillante que se desarrolla sin descanso y está lleno de agradables sorpresas gracias a la seguridad de Angela Rogers y Seth Del Grasso.

Si el Festival Internacional de Ballet de Miami aspira a ser un encuentro enriquecedor del arte de la danza con el público local, hubo aciertos suficientes este año como para predecirle un exitoso futuro. La variedad ha definido hasta ahora su fortuna, los logros de esta edición comienzan a darle forma a ese "aún después" que su *genius* debe garantizar. ■



CONVERGE OF THE DANCE

ARMANDO L. CORREA



FERNANDO BUJONES ESTRENÓ CON EL MIAMI HISPANIC BALLET PASIÓN Y FUEGO.

(FOTO/JESUS CASTANAR)

Only three years old, the International Ballet Festival of Miami has already come of age. In a city where the arts are sorely lacking in government support, and in which there isn't a tradition of support in general, not only from the public, but from the private sector, to present, in one spectacle, 39 dancers from 17 companies from 9 different countries constitutes not only a challenge, but an odyssey.

Choreographer Pedro Pablo Peña, founder and director of the Festival, insisted, from its inception, in turning the city of Miami into a forum for the convergence of the different forms of the dance; his main achievement, however, rests in having been able to give local audiences the opportunity of knowing the most distinguished Hispanic dancers who dominate the stages of the most relevant companies in the world.

If during the first few showings, the Festival dilu-

ted itself in its attempt to gain the largest participation of dancers and *pas de deux*, without a formally defined artistic philosophy, now Peña has concentrated his efforts in paying due homage to one of the Hispanic legends of the world of ballet: Fernando Bujones.

The Cuban-born dancer who developed a stellar career with the American Ballet Theater, and who has partnered such legends of the dance as Dame Margot Fonteyn, celebrated his retirement from the world ballet stage during the event, for which he exclusively choreographed *Passion and Fire*, and which opened the two Festival presentations. The classic triangle, bull-fighter-lover-bull, immortalized in Bizet's *Carmen*, offered Bujones ample artistic ground in which to explore the dramatic possibilities and techniques of dancers Laura Argüelles, Timothy Melady and Eriberto Jiménez.

But without a doubt, the jewel of the event was the



FOTO/JESÚS CASTAÑAR

ERIBERTO JIMÉNEZ EN *ES QUE ME INSPIRAS*, COREOGRAFÍA DE PEDRO PABLO PEÑA.

choreographic and stylistic feat of the Cuban *prima-ballerina* Rosario Suárez. A Festival, more than a choreographic marathon, is an open space for discovery. In that sense, Peña has been gradually finding an equilibrium between showing the work of local companies - albeit some without artistic merit such as the way-off-the-mark *Spanish Love Songs* - to the more experimental and impressive showings, such as that of Rosario Suárez.

The dancer achieved a true reconstruction effort in bringing back a forgotten variation of the Petipa-Tchaikovsky ubiquitous *Swan Lake*. The dance of one of the candidates to steal the heart of Prince Sigfried at the beginning of the third act of *Swan...* is reborn in Suárez's innovative concept, not only as an archeological but conceptual dance treatise. The dancer-choreographer avails herself of a mere five minutes to fulfill all the technical requirements which many leading figures of that time refused because of the complexity of the piece. Instead, Suárez zeroes in on the style, executing an exceptional play of complex arm movements to find the essence of a Russian dance which she takes from purism to symbol. Suárez interweaves those complex movements and minimizes them right before the eyes of the audience in a dance which seems more vanguardist than classical and is supported aptly by the costuming of Roger Salas: typical Russian attire with traditional fabrics, after the style of the dancers of the last century.

As usual, festivals tend to gather the traditional *pas de deux*, from *The Black Swan* to *Don Quijote*. In this last one, the exquisite Tamara Rojo returned once more to Miami. Rojo is a Spanish dancer who has triumphed for some time as a star of magnitude in the demanding English National Ballet, and who always surprises with her range, her sustained balance and her indisputable scenic beauty.

A company which truly surprised us was the Ballet of Zaragoza, which, under the artistic direction of Arantxa Argüelles presented *Le Sylphide* with Nuria Arteaga and Rafael Darda, and *The Festival of the Flowers*, with Ana L. Aguirre and Pablo Savoye (guest ar-

tist from the Ballet of Nice), both by August Bournonville. Both stagings were marked by a singular freshness in dusting off the mannerisms of the Danish coreographer. Peña himself presented his coreography of *It Inspires Me*, with the music from Gershwin's *Porgy and Bess*, and with the emblematic dancer of the Miami Hispanic Ballet and his perennial collaborator. In *It Inspires Me*, Peña demands from Eriberto Jiménez an impetus, dexterity, and cleanness in line in a solo in which the plot is the dance itself, although the dancer uses two pianos on one corner of the stage as a partner.

Scenic vitality was the true gift brought by dancers Nathalie Huot, Eric Miles, and Robert Rubinger, from Le Ballet Jazz de Montreal. This was an exploration of modern dance with more body-contact than ballet, and which required a contained intensity which the dancers executed with dramatic repercussions.

Once again, the Festival had the foresight of reuniting Hispanic talents, such as Rafael Padilla, from the Austin Ballet, and Ana Lobé, from the Cleveland San José Ballet. Save for events such as this, it would not be possible to discover the development of innumerable Hispanic dancers, strewn about among the different world companies. This time Peña has also enriched the Festival with a photographic exhibit by artist Jesús Castañar, which carpeted the entrance of the Jackie Gleason Theater lobby with dance legends like Maya Plizestkaya and even Rosario Suárez.

On this, the third year of the International Ballet Festival of Miami, the public has truly shown that the ground has already been paved. ■

(Translated by Diana Montané)



ACIA UNA LATINOAMÉRICA HÍBRIDA Y MULTICULTURAL: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO HISPANO DE MIAMI 1998

BEATRIZ J. RIZK

En medio de los fuertes calores que un pre-

maturo verano nos regaló, gracias al imponente El Niño, se llevó a cabo, del 5 al 14 de junio de 1998, el XIII Festival Internacional de Teatro Hispano. Este año se presentaron quince producciones de diez países diferentes y el festival estuvo dedicado a la memoria de Federico García Lorca, en celebración del centenario de su nacimiento. Con el fin de destacar su legado entre nosotros, se auspició un encuentro y una mesa redonda que con-

taron con la presencia de destacados miembros de la comunidad teatral y académica, entre ellos Alina Interián, directora de la Feria Internacional del Libro de Miami; José A. Escarpanter, de la Universidad de Alabama; el dramaturgo Matías Montes Huidobro; el director Francisco Morín; Juan Villegas, de la Universidad de California; Antonio Díaz-Florián, director de uno de los montajes participantes, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*; y el teatrero mexicano Héctor Mendoza, galardonado en esta edición con el Premio que otorga cada año el festival por " Toda Una Vida de Dedicación a las Artes." Igualmente, el Centro Cultural Español se unió a la efeméride lorquiana con una exhibición de fotografías, documentos y textos escritos por el poeta andaluz.

El Festival, como ya es costumbre, abrió sus puertas con la presentación por el grupo anfitrión, Teatro Avante, de *La Peregrina*, de Héctor Santiago, dirigida por Mario Ernesto Sánchez, director asimismo del evento. El texto se basa en la vida de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, nacida en Cuba en 1814, una de las más importantes del período del Romanti-



CORACÃO NA BOCA DESARROLLA UN INSÓLITO TRIÁNGULO AMOROSO.

cismo en las letras hispánicas. A través de las oscilaciones en el marco temporal de la obra, vamos descubriendo la vida de esta gran mujer, bastante adelantada e incomprendida en su época, que tuvo que sufrir en su propio pellejo la infeliz disyuntiva de ser mujer y artista en un medio tan poco propicio para la creación femenina. Sandra Rosa y Lilliam Vega, en los papeles de la protagonista y la madre de ésta respectivamente, de manera eficaz le brindaron a sus personajes un sesgo trágico que el texto no tenía, pero que el montaje de manera, pensamos, afortunada, sí le otorgó. Isaura Mendoza, por su parte, se lució en el papel de Lorenza, la esclava, rompiendo el esquema dramático a veces lineal con sus dichos y ocurrencias. Por encima de todos sus triunfos literarios y teatrales, que los tuvo y aparecen recreados en *La Peregrina*, la tragedia de la Avellaneda es la tragedia de toda mujer que se sabe inteligente y capaz y que se niega a doblegarse ante el jerarquía o patriarcalismo tradicional y termina... sola. Otra de las obras que toca el tema femenino fue *Whisky Sour*, de la poeta dominicana Chiqui Vicioso, dirigida por Jorge Pineda y Henry Mercedes del Teatro Ci-

marrón, de la República Dominicana. La obra enfoca una temática que hasta hace poco era considerada de escaso interés para cualquier productor: los problemas físicos, emocionales, sociales, etc., a los que se enfrenta la mujer en el umbral de la vejez, eso que eufemísticamente se ha llamado "Tercera Edad", que parece anular toda posibilidad de triunfo o logro personal para los que se encaminan aparentemente hacia la muerte como último refugio. Por las excelentes actuaciones de Carlota Carretero y Karina Noble como el "ego" efervescente y el "alter ego" castrador de Helena, la protagonista, esas dos identidades enfrentadas chapaleando en un mar de inevitables contradicciones que, de paso, conforman al ser humano de cualquier edad; por el novedoso diseño de Jorge Pineda, que visualizó en escena los obstáculos contra los que lucha quien no quiere dejarse hundir por el medio que lo/la rodea; y por la dirección escénica, libre de excesos sentimentales, *Wish-ky Sour* demuestra que este tema sí puede funcionar estéticamente y teatralmente, como lo corroboró, de paso, el aplauso entusiasta del público.

Otro de los personajes tradicionalmente marginados, cuya presencia en los escenarios ya no se puede obviar, es el homosexual. Así lo demostró el cubano radicado en Honduras Osmel Poveda con su espectáculo unipersonal, dirigido por él mismo, *La catedral del helado*. A esta catedral le cabe el crédito de ser la primera adaptación realizada en Cuba del cuento de Senel Paz "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", antes incluso de que se lo llevara al cine en *Fresa y chocolate*. La obra se desenvuelve alrededor de David y Diego, dos jóvenes cubanos que viven, o mejor dicho sobreviven, en medio de esa época que se ha dado en llamar el "período especial" en Cuba, por la escasez de hasta los más elementales productos para la subsistencia diaria. David, de formación comunista, y Diego, un homosexual ilustrado y liberal, se encuentran no tan fortuitamente en la legendaria heladería Copellia de La Habana. Así comienza una amistad cuyos puntos de vista e intereses fluctúan de un personaje al otro, encarnados ambos por Poveda quien, a veces, con el cambio de un solo gesto nos transporta acrobáticamente y creativamente de una perspectiva a la otra, de una situación a la siguiente. *La catedral del helado* es la carta de presentación del actor, que la ha paseado por todo el Caribe y buena parte de la América Latina con notable éxito. En Miami demostró con creces el porqué su obra ha despertado tanto interés. Otra caracterización de un personaje homosexual nos la brindó el director, nacido en el Perú pero radicado en Francia, Antonio Díaz-Florián, con *Amar de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca, con el Teatro Espada de Madera, de España. Esta tan novedosa como audaz relectura del texto del malogrado poeta, en el cual el personaje central se siente acorralado por las mujeres que lo rodean por su repudio al matrimonio, por obvias razones, sorprende por la cuidada carga poética que infunde el director a su versión, así como por la magistral economía de elementos en un montaje que fue, sin duda, uno de los momentos más felices del evento.

LAS MINORÍAS EN ESCENA

Hablando de otras minorías, Brasil nos sorprendió con la obra *Coração na boca*, de Chico Azevedo, dirigida

por Ticiane Studart con el grupo que ella misma encabeza, Ticiane Studart Produções Artísticas de Río de Janeiro. En la obra, una pareja de origen japonés mantiene una relación íntima, en muchos más sentidos que la tradicional, con un amigo cuya ausencia/presencia se convierte en el eje de la acción. La propuesta, un *menâge-a-trois* inevitable, saca a relucir el apego a la tradición por parte de los jóvenes asiáticos, así como la fuerza irreprimible del amor que logra derrumbar cualquier barrera que se interponga entre la pasión mutua y, al parecer, natural entre tres personas. ¿Quién dijo que este trío no puede envejecer juntos? Este parece ser la interrogante que nos deja Azevedo, y del que Studart saca partido obsequiándonos un montaje en el que una pulida y brillante escenografía se mezcla con los cuerpos desnudos de los actores (algo a lo que el teatro brasileño nos tiene acostumbrados), destacándose de manera afortunada las sólidas actuaciones de Miwa Yanagizawa, Carlos Takeshi y Leonardo Netto en los papeles protagónicos.

Otro *menâge* un tanto extraño lo conforman la pareja de *Cloud Tectonics*, del latino de origen puertorriqueño José Rivera, que dirigió Rafael de Acha con el New Theatre de Miami. Fue la única obra que se presentó en inglés en el Festival. En la misma, una joven embarazada (luce de veinte años, pero declara que tiene cincuenta y cuatro y lleva dos en estado) se encuentra fortuitamente en una noche de tormenta, en la ciudad de Los Angeles, con un joven de origen puertorriqueño. Viven una noche de amor, que en el tiempo subjetivo de la pareja dura dos años, y luego se separan por un período de cuatro décadas. Al regreso, el bebé acaba de nacer; ella sigue luciendo joven, mas el muchacho ya es un viejo y ni se acuerda de la existencia de la chica. Estamos ante una sociedad al borde del abismo: se escuchan truenos y la ciudad ha sido casi destruida (el término *tectonics* del título se refiere a las placas del subsuelo cuyo movimiento origina los temblores en California). Los habitantes viven siempre a la defensiva, llevan armas aun cuando están en la casa, y la violencia doméstica, literal y figurativamente, se hace presente. En medio del caos surge el amor, "ese milagro del que terminamos enamorados", capaz de parar el tiempo aunque sea por un instante. En el mundo escéptico y sin esperanza de Rivera, esto parece un imposible confirmado por la falta de memoria del muchacho y el carácter inconstante e ilusorio del ser humano. Esa tensión entre la poesía y la violencia, la realidad y la ilusión, que parece ya ser el sello característico de Rivera, encuentra en la dirección de Rafael de Acha un cauce apropiado, que Tanya Bravo y Carlos Orizondo secundan con una actuación digna de encomio.

Alienados también, aunque esta vez por los medios masivos de comunicación que han invadido todos los resquicios de nuestra vida emocional, se encuentran los personajes que pueblan el mundo de *Pavlov: dos segundos antes del crimen*, escrita y dirigida por el venezolano Gustavo Ott, con el grupo de Teatro San Martín de Caracas. La trama se desarrolla alrededor de Amanda de la Noche, una locutora de radio que con sus "consejos" ayuda a la gente a vivir mejor, o por lo menos a realizarse más sentimentalmente. Un día Amanda deja de "mentir" y su productor, así como sus radioescuchas, para quienes el programa es una droga

que les camufla la realidad, se rebelan y al final la asesinan, al parecer impunemente. El quién mató a Amanda, nos lleva a pasar revista a una sociedad despiadada y deshumanizada en la que la gente se aferra a las adicciones como tabla de salvación. Es una sociedad llena de potenciales homicidas cuya violencia desde hace tiempo está institucionalizada, y en la que además entra en juego el mundo corporatista de la peor calaña: si un empleado no da resultados, se le elimina como sea. El montaje, en blanco y negro con algún asomo de color para romper el esquema obviamente medidor de una vida chata e incolora, enfatiza la robotización y la inanidad espiritual de estos seres, al hacerlos moverse a un ritmo acelerado que sorprende y a veces choca al espectador desprevenido. Nos hallamos también frente a un "estilo" de actuación exagerado intencionalmente, que sospechamos nace del rechazo al formato melodramático de los enlatados televisivos con que Venezuela inunda el mercado.

Otro "estilo" de actuación es el que lleva en peso la "página roja" dramatizada que fue *Fango negro*, espectáculo dirigido por Daniel Uribe con textos de José Gabriel Núñez, venezolanos los dos, con miembros del grupo Prometeo del Miami-Dade Community College, que dirige Teresa María Rojas. Este *happening* a la criolla, se convirtió merecidamente en el "tema" del festival. Instalados los espectadores en un bus rumbo a la Pequeña Habana, se percatan de que entre sus compañeros de viaje hay ciertos personajes típicos de las urbes latinoamericanas: el borracho pintoresco, la oligarca venida a menos, el homosexual, la prostituta, etc. El bus se desplaza hasta un local en el que ocurre un crimen pasional del que el "auditorio" es testigo, casi involuntario, para regresar luego a su punto de partida, no sin que un carro de patrullas lo detenga, añadiendo a la "aventura" un toque de realismo que llega a confundir a los divertidos pasajeros. Como cuadro costumbrista funciona, como espectáculo entretiene y como dramaturgia cojea, aunque, casi sobra decirlo, las entradas se agotaron aun antes de empezar el Festival. Pero en este mundo en que el simulacro se impone por encima de cualquier realidad, *Fango negro* es un ejemplo clásico del deslinde de categorías y de la fusión de lo que pretende ser el "gran arte" con la cultura de masas.

DANZA-TEATRO Y CLASICOS A RITMO DE SALSA

El Día Internacional del Niño se celebró, primero, con la presencia del mimo/payaso colombiano Carlos Alvarez, quien deleitó a su concurrida audiencia con su obra *Un golpe a la tristeza*, en la que mezcla hábilmente la pantomima, la prestidigitación y las técnicas propias de un payaso tradicional. Alvarez proyecta un mensaje de paz y esperanza hacia la niñez que, viniendo de un país como Colombia azotado tan brutalmente por la violencia en los últimos años, no deja de ser alentador además de tierno. En segundo lugar, el plato de resistencia del día lo ofreció el elenco del Teatro General San Martín de Buenos Aires, bajo la dirección de Claudio Hochman y con la colaboración del grupo de saxofones Cuatro Vientos, con una adaptación de *La tempestad* de William Shakespeare. Ambientada en el trópico, al ritmo de la salsa, la trama de la obra clásica nos presenta el eterno conflicto del encuentro de dos

mundos: el civilizado, representado por el noble desterrado de origen europeo Próspero, y el de la barbarie, por el nativo Calibán, caracterizado a nivel casi de simio en la obra. El tono de desparpajo de los actores, especialmente loable en la actuación de Daniel Casablanca en el papel de Fernando, así como en la de Marina Seresky en el de Miranda (la pareja de enamorados de la obra); la precisa dirección de Hochman, quien jugó con el ritmo de la misma de manera por demás oportuna; la música que cobró casi rango de personaje al comentar burlona y hasta críticamente los acontecimientos en escena; y el esmerado vestuario de los personajes que contrasta la cursilería de los europeos con la semidesnudez aborígen, se aunaron para producir un espectáculo brillante que agradó por igual a chicos y grandes. Otra cosa es la moraleja de la obra que parece inclinarse desproporcionadamente hacia nuestros antepasados colonizadores, pero eso ya es "harina de otro costal." Por otra parte, tenemos que detenernos en la destreza musical del grupo Cuatro Vientos, cuyos integrantes, Leo Heras, Marcelo Barragán, Jorge Polanuer y Julio Martínez, no sólo amenizaron la gala de despedida del festival, sino que además realizaron un concierto. Bajo el título de *Alma de saxofón*, ofrecieron un potpourri musical que combinó jazz, blues, reggae, ritmos tropicales y estilos clásicos con igual entusiasmo, apelando a una audiencia más amplia al romper el esquema de la sala de concierto y convertirla en un espacio público, como el de una plaza, en donde músicos, trovadores y paseantes se divierten y comparten su afición por el lenguaje universal de la música, sobre todo cuando está interpretada, como en este caso, por cuatro maestros del saxofón.

La presencia de los clásicos en el Festival no se agotó con el escritor inglés. De España regresó el grupo Teatro Meridional con *Calisto-Historia de un personaje*, un curioso tratamiento de ese personaje masculino extraído de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, concebido por Julio Salvatierra, interpretado por Alvaro Lavín y dirigido por Miguel Seabra. Hacen falta las dotes histriónicas de un actor como Lavín podrían llevar adelante este soliloquio a varias voces que fue, sin duda, el *tour-de-force* actoral del Festival. Sin más utilidad que un gran manto que parte de su propio cuerpo y sentado durante toda la obra, Lavín da vida a una veintena de personajes que no sólo tuvieron que ver con el literario Calisto sino con los inventados compañeros y compañeras de las giras de los actores que representaban a Calisto, además de las figuras preponderantes de su época como fueron los representantes del poder, el papa, los clérigos de la inquisición, etc. La historia de este personaje puede ser también la historia de un proceso de aprendizaje, de un entrenamiento actoral, de una interpretación que sin que se le vea el menor asomo en las costuras nos hace volver a creer en la magia del teatro.

Otra obra de cariz clásico fue presentada por la Compañía Nacional de Teatro de México: *Don Juan en Chapultepec*, de Vicente Leñero, dirigida por Iona Weissberg. La pieza pertenece a un ciclo de textos que se hicieron en el seno de la Compañía en torno al mito de don Juan Tenorio. Lo curioso es que a Leñero no le interesa la obra en sí sino su autor, don José Zorrilla y, más específicamente, su relación con los emperadores Maximiliano y Carlota (con la que se le achaca un tó-

rrido romance). Apoyándose en documentos y libros sobre la época, el autor trae al presente a estos personajes históricos para, a través de ellos, discernir sobre las coordenadas históricas que posibilitaron su presencia en México y las consecuencias de este desafortunado episodio en la historia de una nación que estaba dando sus primeros pasos como república soberana. Si bien el nivel de la actuación no estuvo parejo, la dirección sorprendió por su frescura y por el tratamiento ingenioso de un tema histórico y tradicional. Se evitó además que la obra se convirtiera en pieza de museo con un tono leve de farsa que se acentuó, por ejemplo, en los pasos de minué que los personajes danzaban de una escena a la siguiente.

La danza-teatro (o teatro en movimiento, como algunos prefieren llamarla) estuvo representada por el grupo de danza costarricense Losdenmedio, con el espectáculo *Tronos: una traición*, con coreografía de su director, Jimmy Ortiz. Cinco personajes/bailarines en escena se baten en lo que parece una lucha, por momentos intensa, por rescatar el significado de la vida del caos de un entorno urbano sumergido en el exceso y el desperdicio; de la traición a la pareja homo y heterosexual, a la amistad; del esfuerzo por vivir la rutina cotidiana, buscando siempre una salida que no necesariamente se tiene que dar. Los cuerpos saltan en el aire, bailan, se tiran al suelo, se revuelcan, se embadurnan con sobras de comida, revelando un entrenamiento preciso que habla de un rigor técnico más que logrado y que comparten con algunos de los grupos de danza de este país centroamericano.

El Festival incluyó un programa educativo, cuya dirección la ha asumido desde hace cuatro años la autora de estas líneas, y que en esta ocasión incluyó, fuera del Encuentro sobre García Lorca, sesiones de crítica con invitados especiales después de las representaciones, así como tres talleres: uno dedicado a las artes visuales, dictado por el escenógrafo y artista Leandro Soto; otro sobre "Pensar desde los medios," a cargo de Gustavo Pérez Monzón, de México; y el último sobre dirección, impartido por Daniel Uribe.

Creo que por la variedad de los espectáculos presentados, este Festival demostró ampliamente la riqueza del teatro latinoamericano, que estriba, en gran parte, en su mismo eclecticismo. Por otra parte, ya se hace obvia la centralización de la marginalidad en todos los aspectos del quehacer escénico: la mujer estuvo representada en todos los niveles: como dramaturga, directora, actriz y, por supuesto, también en la temática de las obras. Igualmente, el homosexual estuvo presente en varios de los espectáculos. Las minorías étnicas se dieron cita en dos de los títulos más aplaudidos: el de José Rivera con los latinos/hispanos en Estados Unidos y el de Chico Azevedo con los japoneses en el Brasil. Por otra parte, tuvimos la oportunidad de ver una gama de obras que abarca desde el teatro clásico hasta espectáculos que ya reflejan una cultura de masas, pasando por la tragedia, la farsa y el tan simple como inevitable melodrama. Algo nos queda muy en claro después de este banquete de teatro latinoamericano, y es que entramos, sin posibles retrocesos, en un mundo realmente multicultural e híbrido en donde ser latinoamericano significa muchas cosas, que se pueden expresar de muchas maneras. ■



CLOUD TECTONICS, ÚNICA OBRA QUE SE REPRESENTÓ EN INGLÉS.

En cartel

REVOLTILLO: LA CRÓNICA IMPOSIBLE JUAN CARLOS MARTÍNEZ



RICARDO BARBER Y ANA MARGARITA CASADO.

Si Eduardo Machado no hubiera escrito *Broken Eggs*, René Buch jamás habría dirigido *Revoltillo*, y yo nunca escribiría esta crónica.

Pero la vida nos tiende trampas inesperadas.

Todo empezó en 1984, cuando Machado -a tono con esa obsesión del neoliberalismo norteamericano de fin de siglo por psicoanilizar la desintegración de la familia- se montó su tinglado de padres en crisis de climaterios, hijos contestatarios, abuelos ultraconservadores y tíos suicidas. Nada que objetar en principio. Pero el autor se dejó tentar por el pintoresquismo de las minorías étnicas y el paternalismo políticamente correcto de la izquierda exquisita y los que pudieron ser Smith pasaron a ser Márquez Hernández y en lugar de estar marcados por la guerra de Vietnam, éstos vinieron de Cuba, huyendo del comunismo, y vein-

te años después nos los devuelven devorados por el capitalismo brutal, el desarraigo y el vacío de identidad... ¿Suena familiar? Lo extraño es que todo esto haya salido de la cabeza de un lúcido intelectual cubano-americano, hoy director del Programa de Dramaturgia de la Universidad de Columbia en Nueva York, criado en este país y ajeno a los editoriales del *Granma*.

Cinco años después de la aparición de *Broken Eggs*, el director artístico René Buch y su compañía Repertorio Español, en Nueva York, hicieron una primera producción en español de la pieza. Pero escarmentaron. En el verano de 1998 vuelven por sus fueros y estrenan una nueva producción de *Revoltillo*, esta vez con el incentivo extrateatral de llevarla a la mismísima Cuba e inscribirse en la historia como el primer grupo de exiliados cubanos que han sido autorizados a representar en su propio país en treinta y nueve años.

¿Merece Repertorio Español ese privilegio? Sin dudas. ¿Merece *Revoltillo* ser la primera obra de un cubano de "afuera" en ser apreciada por los cubanos de la isla? No lo creo. Es una injusticia para su autor -de un prestigio incontestable en el teatro norteamericano contemporáneo; y lo es para la compañía que, contra viento, mareas y ciclones, ha creado un espacio para el teatro en español en el mismísimo corazón de la negación de todo lo que no sea Broadway, y sobre todo una injusticia para con un pueblo que ha buscado en el teatro, desde las parábolas piñerianas hasta la irreverencia cuestionadora de Alberto Pedro, una de sus exiguas alternativas al sórdido sainete de la vida nacional: épocas aparte, personajes en perpetuo despliegue de histrionismo del peor.

Pero la vida nos tiende trampas.

Y hemos aquí con otra puesta en escena de *Revoltillo*, chata a más no poder... Porque si el texto en inglés es tolerable por la engañosa ilusión de que son personajes que hablan en una lengua que no es la suya -por lo tanto, imperfecta y perdonable-, cuando asumen voz propia el contenido queda expuesto en toda su cruda superficialidad y reducido a su connotación más simplista: la ideologización a ultranza de un drama humano -el exilio, ¿hacia afuera? ¿hacia adentro?- tantas veces banalizado por intereses políticos.

René Buch exacerba el peor atributo de *Broken Eggs* -su trivialidad- con una concepción escénica de

una artificialidad agobiante (movimiento escénico circular, diálogos frontales, iluminación plana) que enfatiza la exterioridad de los personajes y su desesperada búsqueda por una razón para permanecer en escena. Es patético ver a actrices y actores de larguísima experiencia profesional quedarse literalmente en blanco en medio de una escena y a duras penas balbucear un par de palabras que los rescate del desastre. No es su culpa: en teatro los textos se interpretan o se dicen, y cuando se "dicen" siempre se corre el riesgo del olvido.

Revoltillo es un montaje que fatiga visualmente. Primero, porque en escena no pasa nada: los personajes "cuentan" su pasado, y el presente -la boda de Lizette y la presencia inquietante en ella de la nueva esposa del padre- transcurre como una narración frag-

mentada, capítulo a capítulo, y fuera de escena. Y segundo, porque los núcleos dramáticos y los planos escénicos no coinciden. Ocurre una suerte de disonancia entre lo que se ve, lo que se dice y lo que significa. Quizás estemos en presencia de un nuevo extrañamiento, en el que significado y significante se niegan y anulan mutuamente. Quién sabe.

No creo que *Revoltillo* pueda ser peor. Ni que *Broken Eggs* pueda inspirar la excelencia artística del René Buch que conocemos. De todas maneras nadie va a morir ("menos ahora"). Pero me apena que Cuba no vea lo mejor de ambos, de momento. Algún día las nubes pasarán. Y perdonaremos a Machado y a Buch, que lo merecen. Y yo podré olvidar esta crónica imposible de huevos podridos, insípidos y pasados de tiempo. ■

■ A STRAIGHT CUT TO THE HEART

PATRICIA HART



(FOTO/PEDRO PORTAL)

QUINCEAÑERA DA VOZ A UNA REALIDAD A MENUDO EXCLUIDA.

Quinceañera cuts straight to the heart, as it narrates the first fifteen years of HIV and AIDS in the world community in very personal gay Latino voices. The notion of appropriating the "quinceañera" (or ritual Mass-plus-coming-out-party for young Latinas) as a symbol for coming of age and coming out in the age of AIDS is inspired for many reasons. For one thing, the church ceremony provides a structure for the play and a statement of belief in the possibility of good even in the face of the cruel pandemic. The accompanying traditional festivities create a space for celebration of survival, and construct gay men (and all of us mothers, fathers, sisters, brothers and friends who love them) not as victims awaiting the scaffold, but as long-term survivors. Besides, the adolescent extrava-

ganza of the quinceañera allows the performers to sparkle as they play with all the delightful Kitsch due a teenage sets up a breathtaking descent from a series of fast-paced drag gags and catty repartee into abrupt pathos when the roll-call for available courtiers reveals that one after another is dead.

The performers were both deft and daring, exposing themselves emotionally as few actors would dare to. Using only simple props and suggestions of costuming, Paul Bonin-Rodríguez, Danny Bolero Zaldívar and Alberto

Antonio Araiza variously transformed themselves from pubescent Latinas to high school wrestlers; from contestants for Miss AZT-Aztlán to their mothers, grandmothers, and unmarried aunts; from children on the playground, to victims of sexual molestation by older family members; from child awakening to sensuality to youth morphing from prey to predator; from bickering divas to a crowd of faceless voices, each one narrating a different aspect of being gay and Latino, being HIV positive, being HIV negative. The performers were able to slide effortlessly from a Brechtian distancing achieved through chanting and ritual movements, to starkly realistic portraits, and from there to delightful parody and caricature. Dialogue was quick and ingenious. Staging was accomplished with a

minimum of fuss, and movement meant as the actors rotated on an axis of belief or cliché, struggled against the literally-represented bond of homophobia, or hung a clothesline with colorful papel picado cutouts showing "15" inside a Sacred Heart pierced with an arrow. Bonin-Rodríguez was especially moving as he displayed his considerable dance training in a segment that discussed the constraints on desire for men on either side of the positive/negative divide (a chasm the play struggles to bridge). Moments of pure, genderless, faceless sensuality resulted.

Joe Salvatore points out in his program notes that the work is a healing ritual, and as I watched it, I wished gay loves ones could have been there to participate in *Quinceañera's* infusion of optimism. By the end, as the actors donned white skirts and veils for the most solemn moment in the mass for the masses

who have gone and those who remain, I reflected that in fact, the only thing wrong with this performance was the audience. "The piece asks the audience to engage in the event", Salvatore writes, and that was the point at which we in the public let the brave performing trio down. Our regrettably small numbers and lack of active participation marred the rhythm of the work, though the performers adapted themselves, scarcely missing a beat in spite of the disappointment they must have felt. Surely this is a work that has a large target audience in Miami! But where were they? One dreams of the production returning to a large, enthusiastic crowd that would join Rodríguez, Martínez, and Araiza on stage at the end for a noisy dance of celebration, recommitment, and solidarity - bumping, slapping, dipping deeply, and shaking until we all shake something important loose. ■

■ LOS LUGARES DE LA MEMORIA

BEATRIZ J. RIZK

Las abarcas del tiempo de César Brie, dirigida por él mismo con el grupo Teatro de los Andes de Bolivia, llegó a nosotros como parte del Festival *Inroads: The Americas*, satisfaciendo las expectativas generadas por sus trabajos anteriores (*Colón*, 1992, y *Ubú en Bolivia*, 1994) presentados, y aclamados por la crítica en general, en otros festivales internacionales.

Entrar en *Las abarcas del tiempo* es sumergirse en un viaje espacial en el que el otro mundo, el del más allá en donde "los muertos no se han muerto del todo mientras sus seres queridos los piensen," y el contemporáneo de los personajes se mezclan sin que entre uno y otro medien barreras definibles. El hilo de la acción es la historia de Jacinto, quien se casa, se va a trabajar para "levantar su casa" a la mina--metáfora de la madre que devora a sus propios hijos--y muere tuberculoso para proseguir su incansable deambular en el mundo de los muertos. Pero es un hilo muy fino que forma parte de una madeja que se va tejiendo alrededor de los personajes vivos y muertos, históricos, legendarios e inventados, que van aportando al texto-red sus vivencias creándose una intertextualidad, por momentos barroca, que se convierte, por su misma contextura, en el tema fundamental de la obra. *Las abarcas del tiempo* es una meditación sobre la muerte pero también y, sobre todo, es un ejercicio de recuperación de la memoria, colectiva e individual, de un pueblo que aunque pobre en recursos económicos, como nos recordó el mismo director al inicio de la obra, posee una riquísima mitología y una singular historia.

En esta época en que la implosión actual de los "grandes relatos" nos imposibilita tanto la escritura como la lectura de historias totalizantes, Brie va a lo mínimo, al *historeme* en la anécdota particular de Jacinto como acceso referencial a lo real; es la fuerza narrativa que va a integrar el hecho con el contexto. El re-escribir la historia en anécdotas le permite a

Brie y a su grupo tanto profundizar en las permanencias como incurrir en lo contingente al situar los hechos al mismo tiempo dentro y fuera del marco historiográfico tradicional otorgándole a su lectura un aspecto polifacético capaz de cuestionar cualquier verdad dada como inalterable.

Sin embargo, el énfasis de la obra está puesto en la memoria que no es solamente una representación del pasado, como la historia, sino "un fenómeno siempre actual, un vínculo vivido con el presente eterno." En estos momentos en que la memoria parece estar desapareciendo de los pueblos en su forma nacional, es evidente que para Teatro de los Andes es imprescindible encontrar esos específicos "lugares de la memoria" que preservan una identidad y le den a la vida un sentido de conservación y sobre todo de continuidad. Es por esto, que vemos desfilar ante nosotros personajes que, de alguna manera o de otra, han contribuido a la formación de una tradición, de una cultura, como son el indio Tomás Katari quien caminó de Macha a Buenos Aires pidiendo títulos para poder impartir justicia; Raúl Salmón, un escritor de guiones teatrales (inmortalizado por Mario Vargas Llosa en su novela *La tía Julia y el escribidor*) cuya característica más recordada era su fobia contra los argentinos; Juan Joselillo, el primer etnólogo, quien murió prácticamente de hambre en 1963; el padre jesuita Luis Espinal, de origen italiano, muerto en 1980 por los paramilitares, entre otros. No cabe duda que en esta re-lectura de la cultura boliviana se está subrayando el carácter heterogéneo de las diversas identidades que conforman al ser boliviano contemporáneo, contrario a la falsa homogeneidad de un mestizaje que para muchos se sigue entendiendo sólo en términos de blanco (español) e indio. En este sentido, Teatro de los Andes está construyendo un espacio latinoamericano multicultural e híbrido que nos habla de transnacionalismos y de sincretismos simbólicos,

problematizando cualquier lectura simplista o estereotipada del ser latinoamericano. Es éste, de paso, el común denominador de los espectáculos presentados en esta edición de *Inroads*.

Con un mínimo de utilería--parece que tan sólo entran a jugar aquí artefactos simbólicos y rituales de las diferentes etnias que confluyen en el país, incluyendo la evangélica norteamericana--y con una escenografía que se limita casi exclusivamente a cirios blancos diseminados por todo el escenario haciendo hincapié con su solitaria aunque múltiple presencia en esos aspectos míticos, sagrados y espirituales que realza la obra; el director se apoya por completo en los actores, quienes despliegan una capacidad corporal y vocal que habla de un riguroso entrenamiento físico, además de un obvio adiestramiento musical. De hecho, el Teatro de los Andes se funda en 1991 como

una cooperativa de trabajo. Residen actualmente en Yotala, una comunidad cercana a Sucre, en la que viven, se entrenan y trabajan en los montajes siguiendo un rígido horario que les permite encarar el quehacer teatral como una verdadera profesión, lo que en términos de la América Latina es una excepción. Desde esta perspectiva, Brie propone un teatro de actor, de un actor "que use su técnica en el doble sentido de formación, y aprendizaje de los elementos de la actuación y al mismo tiempo de eliminación de bloques, trabas, clichés. Un actor que no se esconda detrás de su técnica. Un actor que sea un poeta", como lo logramos comprobar aquí. Si todo trabajo teatral se valora, como presupone el mismo Brie, por su "función y calidad," en *Las abarcas del tiempo* estos dos elementos "sí van de la mano." ■

HAMLET SE MARCA UN TANGO

C.E.D



(FOTO/ARCHIVO)

UN SHAKESPEARE CON SABOR PORTEÑO.

Shakespeare, se suele decir, es tan grande que lo admite todo. De sus piezas se hacen así las lecturas más arriesgadas e insólitas. De esa obra bárbara y vulgar que no hubiese tolerado el populacho más salvaje de Francia o Italia que para Voltaire era *Hamlet*, por ejemplo, existe un muestrario variopinto de puestas en escena. El polaco Andrzej Wadja realizó un montaje en el cual una actriz interpretaba al príncipe danés. Tom Stoppard escribió una versión que reduce la duración de la obra a quince minutos. El cineasta finlandés Mika Kaurismaki realizó *Un Hamlet de los negocios*. Hace una o dos temporadas el norteamericano Bob Wilson y el canadiense Robert Lepage partieron del drama shakesperiano para crear sendos espectáculos unipersonales. Y hay registradas, en fin, adaptaciones coreográficas, en pantomima y hasta

para muñecos. Pues lo dicho: Shakespeare, cuya vitalidad no parece disminuir con los años, lo admite todo. O casi todo. El argentino Alberto Félix Alberto se ha dejado seducir por esa tradición de acercarse a la obra del escritor inglés desde presupuestos poco ortodoxos, y concibió *Un Hamlet de suburbios*, que han coproducido el Teatro San Martín de Buenos Aires, la Fundación Ford, el Miami-Dade Community College y el Festival *Inroads: The Americas*, en cuyo marco tuvo su estreno mundial. Definida por él mismo como "una versión personal y polémica de esta obra sobre el alma humana", su adaptación está ubicada en una imprecisa década de los cuarenta, en un arrabal de Buenos Aires. En esa zona portuaria de obreros y en un ambiente cultural de inmigrantes, el destino del hombre se representa a sí mismo en escena. A partir de esto, el director propone una reflexión sobre cuestiones como la venganza, el suicidio, el perdón, al tiempo que plantea al espectador interrogantes como cómo formar parte de un mundo injusto o existir en un mundo que pretende no existir. Y concluye afirmando que el mero hecho de hacer estas preguntas provoca respuestas que nos perturban, una vez que el Hamlet de los suburbios termina su baile, al ritmo sensual del tango y entre sombras y fantasmas.

Había expectación por ver este nuevo trabajo de

Alberto Félix Alberto. Conocido en Miami a través del Festival Internacional de Teatro Hispano, gracias al cual se han podido ver sus espectáculos *Tango Varsoviano* y *La pasajera*, la mayor parte del personal esperaba de él una recreación de *Hamlet* basada en su personal estética. Mas por razones que tienen que ver con la propuesta misma --es, que sepamos, la primera vez en los últimos años que Alberto Félix Alberto abandona su sedicente autonomía lingüística y aborda un texto dramático propiamente dicho-- y con las circunstancias en que se estrenó --el grupo tuvo muy pocos días para ensayar el espectáculo en el escenario del Miracle Theatre y familiarizarse con la escenografía acabada de construir-- *Un Hamlet de suburbios* no respondió a esas expectativas. Ante todo, porque no llega a ser, como sí lo eran *Tango Varsoviano* y *La pasajera*, el ejercicio de estilo o, si se prefiere, de autor, que se esperaba de él y capaz de cristalizar en una obra coherente y sólida. A un ejercicio de autor casi siempre se le exige la brillantez, la espectacularidad y el placer de la contemplación, y algunas de esas cualidades se echan en falta en el montaje del Teatro del Sur. Puede hablarse, pues, de decepción, tal vez no total, pero decepción al fin y al cabo, y, sobre todo, de un espectáculo irregular en sus resultados.

El montaje sigue, en realidad, la historia original con bastante fidelidad y de manera más bien lineal. En este sentido, no hay pretensión alguna de originalidad. Incluso para realizar la versión se ha partido del tradicional enfoque de poner en evidencia la lucha entre la conciencia y unos hechos indignos. La nota más novedosa --la introducen la ambientación en Buenos Aires, así como la escenografía de Jorge Fernández y el propio Alberto y el vestuario de Fabián Luca. En el espacio escénico predomina el color negro, presumiblemente para resaltar el siniestro entramado de intriga, trampas, crímenes, befa y sangre que culmina en una auténtica catástrofe. A la línea argumental, que se sigue sin dificultad e incluso con interés, el director ha incorporado unas escenas pobladas por personajes surreales y oníricos (enmascarados, travestis) que interrumpen la acción, al no integrarse en aquélla y constituir añadidos que resultan verdaderos exabruptos. Asimismo, a otro elemento ajeno al texto, el tango, no se le asigna una función expresiva y tampoco consigue fundirse con los personajes, y uno siente que hubo cierta timidez y falta de riesgo a la hora de incluir ese recurso en el montaje. A la versión del texto shakesperiano se han adicionado elementos simbóli-

cos (Claudio aparece semidesnudo sentado en una silla de ruedas), insinuaciones incestuosas y homosexuales y hasta posibles lecturas psicoanalíticas (no hay que olvidar que sus creadores son argentinos) que hubiesen enriquecido la obra, pero que al no estar debidamente desarrollados no alcanzan a proyectar su significado con claridad. Enfrentado a la prueba de fuego que es siempre Shakespeare, el elenco del Teatro del Sur entrega unas actuaciones que están por debajo de lo que podían y deberían ser. Es cierto que no hay altibajos relevantes y que, en conjunto, el nivel actoral es correcto, pero no mucho más. Ese aspecto, que no adquiriría tanta importancia en *La pasajera*, un típico espectáculo de director, se hace evidente en este caso, en el que los personajes incitan al actor a enfrentarse con sus propios recursos y dar lo mejor de sí. Un ejemplo notorio es el de César Repetto, quien se enfrenta no sólo con el motor que genera la tragedia, sino además con el personaje positivo más difícil y complejo de todo el teatro de Shakespeare. Algo que el intérprete pálidamente recrea en escena, de modo especial, en el primer acto. Creo, de todos modos, que con *Un Hamlet de suburbios* Alberto Félix Alberto, cuyo talento no puede cuestionarse, parece incursionar en territorios para él inéditos y emprender lo que puede ser una etapa nueva en su trayectoria artística. Conviene por ello estar atento a sus próximos trabajos. Valdría la pena además poder ver el montaje en la nueva sala que el Teatro del Sur acaba de abrir en Buenos Aires, para comprobar cuánto gana y se afina con el rodaje.

Hamlet de suburbios, con el que Alberto curiosamente ha realizado su obra más porteña, viene a demostrar que hay clásicos que son nuestros contemporáneos. Y Shakespeare, indudablemente, es uno de ellos. Su paso por Miami es, a pesar de sus imperfecciones, un hecho que hay que agradecer a los organizadores de *Inroads: The Americas*. Es de lamentar, sin embargo, que la en las tres funciones que se dieron de la obra la asistencia fuese tan reducida. ¿Faltó acaso una mejor y más eficaz promoción? ¿Por qué no se invitó a su estreno a la gente de teatro? ¿Era preferible demostrar tal cicatería al no distribuir invitaciones al patético panorama que ofreció una sala medio vacía? Para el año 2000 se ha anunciado una próxima edición del evento, que volverá a tener a Miami como sede. Y sería de desear que al tiempo que se mantienen los aciertos de ésta, se corrigiesen sus deficiencias. ■



GRACIAS POR EL FANGO

JOSÉ ANTONIO EVORA



FOTO/PEDRO PORTAL

UNA PROVOCADORA TRAVESÍA A LA MARGINALIDAD.

Con base a la farsa, *Fango negro* es una mezcla de varios tipos de formas experimentales que han venido ganando terreno de Brecht para acá, pero sobre todo de los llamados Teatro de la calle y Teatro de lo cotidiano. Los personajes de este último suelen ser como esos que vemos en *Fango negro*: el tipo de gente cuya vida parece arrastrada por una corriente para ellos incontrolable, que a su vez es la condición número uno del protagonista de la tragedia clásica. La diferencia es que aquí no se debaten conflictos trascendentales sobre temas filosóficos y morales, sino esos asuntos que de tan comunes parecen insignificantes, aptos más bien para alimentar la crónica roja que el arte. Y sin embargo, no carecen de importancia, en primer lugar desde el punto de vista de los seres de carne y hueso que proyectan su sombra sobre los protagonistas de una pieza como la que nos ocupa.

Ejemplo típico de Teatro de la calle, *Fango negro* sale en busca del que podría denominarse público ausente. Me refiero al público que no acude a la sala por varias razones (formación, gusto, tiempo), pero que no está separado del hecho teatral por barreras infranqueables, como el idioma. La seducción de ese público ausente tiene que tener un motivo muy claro: convertir tal ausencia en presencia; transformar la pasividad del espectador potencial en búsqueda o, al menos, en curiosidad por la representación teatral, algo que si fuéramos tan soñadores sabríamos que en la mayor parte de los casos está condenado al fracaso.

Miami es un sitio ideal para semejante búsqueda, a la vez que un verdadero dolor de cabeza para quien la emprenda. El denominador común del idioma entre

los muchos inmigrantes latinoamericanos radicados aquí estalla bajo el peso de la heterogeneidad de culturas y de la desigualdad que entrañan cuestiones prácticas como un permiso de trabajo, una tarjeta de residencia o una amenaza de deportación. Las diferencias, desde lo que ofrece una cafetería hasta lo que promete un grupo de acción política, suelen hacerse más visibles que las semejanzas, al menos por ahora. Pero es de ahora mismo que estamos hablando.

Traer *Fango negro* a Miami tiene, por sobre todas las cosas, una primera virtud: el propósito de entablar un diálogo con ese espectador ausente y de involucrar al público fiel en una travesía por la marginalidad. Eso hay que agradecerle a Prometeo y a todas las personas involucradas en el proyecto; en especial, a Teresa María Rojas.

Como provocación, no hay dudas de que la puesta en escena rodante surtió efecto, pues atrajo a fieles y ausentes por igual (si no hubo más demanda venida de estos últimos, debe atribuirse a la escasa propaganda, o al débil acceso de la que hubo a un sector considerable de los espectadores potenciales). Me pregunto qué le habrá contado a su vecina aquella señora que, sin fijarse en la tela de anuncio de la representación, vio el escándalo en el ómnibus cuando partía, o qué pensó aquel hombre que, desde un teléfono público, asistió con los ojos casi fuera de las órbitas al "asesinato" frente al restaurante Versailles.

Y el montaje no tiene solamente virtudes de intención. Ante todo, hacer el recorrido de *Fango negro* con Prometeo es una experiencia desalienante, en la medida en que su audacia formal involucra al espectador en un desafío a la rutina del automóvil y la luneta. Es también divertido, porque actores como Frank Quintana (Rosita), Bona Jerusum (La Profe) y Honorio Toussaint (El Borracho) se encargan de darles a sus personajes una frescura y una gracia que el público disfruta más en la casi avasalladora intimidad del autobús (la proximidad actor-espectador es tanta, que la idea del teatro arena como acercamiento al público parece ridícula). Con que sólo fuera todo esto, bastaría para caer rendidos a los pies de Prometeo una vez terminada la función.

De modo que la obra tiene todas las ventajas y los atractivos de la farsa, el Teatro de lo cotidiano y el Teatro de la calle, pero también queda a merced de algunos de sus defectos. Los límites más graves impuestos al espectador son tener que asistir, en la es-

cena del bar, a acciones simultáneas en espacios distantes (a un lado, el escenario y al otro, el fondo), y tener que ver la escena del asesinato desde el ómnibus. Se dirá que en este último caso la trampa está tendida más para atrapar al transeúnte y al espectador ocasional, pero si uno solo de quienes viajan en el ómnibus ve frustrado su esfuerzo por ver qué ocurre abajo cuando legan al Versailles, el montaje invierte por un momento la fórmula, traiciona al espectador ya conquistado y lo convierte en público ausente.

Por otra parte, si el vistazo echado al conflicto de un hombre cuyos prejuicios bastan para convencerle de que debe matar a su esposa, exestudiante devenida cabaretera por obra y gracia de la necesidad, no pasa de la simple enunciación, entonces *Fango negro* satisface sólo la mitad de las expectativas que su argumento despierta, lo mismo en el público ausente que en el espectador fiel.

ASTRID HADAD Y LOS TARZANES:
UNA CONTROVERSI

FÉLIX LIZÁRRAGA

A la salida del teatro, decidimos que era tiempo de merendar.

-No es teatro, es cabaret -dictaminó el Pintor, saboreando un jugo de piña-. Está en la tradición de los *chansoniers* franceses, que comentan la actualidad con una mezcla de canción y farsa que es puro cabaret.

-Bueno, ella se propone hacer cabaret -dijo la Académica, partiendo el flan con la cucharita-. Ella se propone un juego con los presupuestos del cabaret. Está en sus declaraciones, no tienes más que leerlas.

-No lo recuerdo -dijo el Pintor-, pero sí recuerdo lo que dice de su estilo: que es 'sincrético, estético, patético y diurético', lo cual me recuerda aquello de ético, pelético, pelimpimpético, pelado, peludo y pilimpimpudo.

-Your point being? -inquirió la Académica.

-Que sus declaraciones no se caracterizan por su extremo rigor intelectual.

-Llegó un momento en que yo pensé que se iba a desnudar -dijo el Fotógrafo sobre su café.

-¿Pensaste que se iba a desnudar o deseaste que se desnudara? -preguntó el Curioso Impertinente, la boca untada de mousse de chocolate.

-Bueno, no, ella fue quitándose ropas y subiendo de tono...

-Que siempre fue alto -interrumpió el Pintor-. Ella empieza con un paroxismo, y ya es difícil irse por encima de eso.

-¿Tú encuentras que el espectáculo no progresa, o que disminuye en intensidad? -inquirió la Académica.

-La verdad es que al contrario -reconoció el Pintor-, si algo hay que alabarle es la manera en que logra mantener ese tono paroxístico sin decaer nunca, o casi nunca.

-Y llegó el momento en que parecía que iba a qui-

Hay como una sintonía entre todos los actores, algo que los hace cómplices más que intérpretes de papeles distintos, y eso tiene mucho que ver con el espíritu de grupo que convierte a Prometeo en protagonista de empresas como ésta. El trabajo de unos es más visible que el de otros, pero incluso papeles relativamente cortos, como los de Satanela (Milagros Martín), La Siempreviva (Juan Carlos Arana) y Tiro-al-aire (Lily Hurtado) están marcados por la autenticidad y la pasión. Hay casos en los cuales la crudeza y el vigor inyectados por los actores a una escena bastan para olvidar la cuerda floja dramática en que el autor de la obra dejó a ciertos personajes. Por ejemplo, la discusión de María (Patricia Azán) y Manny (Ernesto Clavelo) en el ómnibus, camino del desenlace.

Debe ser la suma de todo eso la razón por la cual *Fango negro* resulta tan encantador. Gracias, Prometeo, por el fango. ■

társelo todo -continuó el Fotógrafo, imperturbable-. Es una mujer de una sensualidad y de una energía impresionantes. ¿Se acuerdan de cómo entra a escena? Sale vestida de Coatlicue y dice: "¿Sabes a quién están viendo? Pues, ¡a su madre!"

-¿Quién es Coatlicue? -preguntó la Ingenua, agitando su batido.

-Es la Madre Tierra, la diosa madre de los aztecas, la viva encarnación de lo que Jung llamaría la *mater terribilis* -dijo el Curioso Impertinente.

-No entiendo nada -dijo la Ingenua.

-Después de ese número -continuó el Fotógrafo, entusiasmado-, se quita la máscara, luego el sombrero y se ve que tiene el pelo de trenzas a la manera tradicional de las mexicanas.

-¿De las mexicanas de qué región? -preguntó cejijunto la Académica.

-Whatever, qué sé yo -se encogió de hombros al Fotógrafo-, yo no soy especialista en peinados rurales mexicanos. La cosa es que enseguida agarra y se deshace las trenzas...

-Ay, sí -dijo la Ingenua-. Yo enseguida pensé, qué desperdicio, ¿verdad?, pasar tanto trabajo haciéndose esas trenzas para venir a soltárselas al inicio mismo del espectáculo.

-Eso pensé yo -dijo el Fotógrafo-, pero luego entendí que eso era también un presupuesto. Ella empieza soltándose el pelo, como un modo simbólico de declarar la libertad de su cuerpo. El espectáculo entero está centrado en el cuerpo femenino, un cuerpo que ella viste o desviste, enmascara o desenmascara con gestos o accesorios. Por eso yo estaba esperando que de un momento a otro se lo quitara todo, ¿entiendes?

-No -dijo la Ingenua.

-Wishful thinking -dijo el Curioso Impertinente.

-Lo que tú dices -observó inesperadamente la Oculta, sobre su vaso de agua- tiene quizás algo que



(FOTO/ARCHIVO)

ASTRID HADAD, UNA MEXICANA CÁUSTICA QUE DINAMITA TRADICIONES.

ver con la manera como ella crea el caos en el escenario.

-Bueno, yo no quedé exactamente extasiado con el espectáculo, pero tampoco diría que era caótico -dijo el Pintor.

-Me refiero al humor -dijo la Oculta-. Ella canta letras que a menudo en sí mismas son hilarantes, de tan kitsch, y va superponiéndole otros elementos absurdos que vienen a subrayar lo absurdo de la letra...

-Como cuando canta y baila un corrido como si fuera flamenco -apuntó el Fotógrafo.

-Bueno, pero ahí ella se está refiriendo indiscutiblemente, y con mucha inteligencia, a la herencia del kitsch español -dijo la Académica-. Eso se llama deconstrucción.

-Sí, pero a menudo los diferentes elementos que ella convoca en escena no tienen relación lógica entre sí, sino que se superponen como creando capas y capas de absurdo...

-¿Como en "Corazón sangrante", donde van amontonándose todas aquellas metáforas sobre el amor y el Chile, y luego va añadiéndole elementos de

iconografía azteca y cristiana?

-Ajá -dijo la Oculta-. Se crea un delicioso caos de significados, en el bueno y en el mal sentido. Es cierto que a veces el espectáculo es un poco desorganizado, pero para mí es el precio que paga por toda esa energía yin, la turbulencia misma del humor que desata en el escenario.

-A mí me hace recordar a Les Luthiers, sólo que con menos elaboración -dijo el Curioso Impertinente.

-Digamos que es un poco eso, pero *naive* -dijo el Pintor-, Les Luthiers pasados por el Aduanero Rousseau.

-Ay, ¿y tuvieron problemas con la aduana? -preguntó la Ingenua.

-Yo diría que ella es única -dijo el Fotógrafo-. Balzac decía del genio que se parece a muchos, pero ninguno se parece a él. Astrid Hadad es única, tiene la arrolladora presencia de una diosa, de una inundación, de una fuerza de la naturaleza. Si no, confiesen: al final del espectáculo, ¿no se pararon todos a aplaudir?

-Bueno, eso es cierto -concedió el Pintor.

-Yo lo pasé divino -dijo la Ingenua. ■



UN TEXTO MAL ENTENDIDO

C.E.D



(FOTO/HISPANIC THEATRE GUILD)

EL TEXTO DE ALBERT CAMUS FUE CONDUCTO POR EL CAMINO DEL MELODRAMA.

En los últimos años estamos asistiendo a la revalorización de la obra dramática de Albert Camus (1913-1960). Sometida, como el resto de su producción literaria, a los veleidosos excesos de las modas, se le vinculó a la corriente existencialista tan en boga en la década del cuarenta. Vinieron después la polémica con Jean Paul Sartre, con quien al principio estuvo muy ligado, y el temprano honor de ser recompensada con el Premio Nobel de 1957, el mismo galardón que el autor de *La ramera respetuosa* rechazaría años más tarde. Para entonces se había impuesto la eficacia del partidismo, y la serena lucidez de los textos camusianos era mal vista y, lo que es peor, fue rechazada. Afortunadamente, como suele ocurrir con las grandes obras, las del escritor francés acabaron por imponerse y sus novelas, piezas teatrales y ensayos están, con toda justicia, entre lo mejor de las letras europeas de este siglo.

A ciudades como Madrid, Nueva York, Lima, La

Habana y, por supuesto, París, donde las obras de Camus se representan con notable éxito, se viene a sumar Miami. Gracias a la iniciativa del Hispanic Theater Guild, se ha estrenado aquí *El malentendido*, que sin ser su mejor pieza es una muestra representativa de la producción dramática de quien fue considerado el maestro moral de una generación. En una cartelera como la de Miami en este inclemente verano, en la que las balseiras en París competían, en mediocridad y comercialismo, con las doñas viagras de turno, su presencia ha significado un verdadero oasis de calidad e inteligencia. A diferencia de Sartre, cuyo teatro ha envejecido mal y se ve hoy con dificultad, Camus encontró en el escenario el ámbito idóneo para expresar su pensamiento filosófico, su ideología, su angustia existencial. Aunque no dejan de ser un pretexto o una manera encubierta de confrontar ideas y conceptos, sus piezas distan de ser aburridas y accesibles sólo para una minoría de iniciados. De ello las salvan el que rebosan verdad y vida, el estar llenas de interés y de una fuerza dramática que a ratos es anárquica y a ratos, apacible. Están escritas además con un lenguaje elegante y preciso, de una diaphanidad muy difícil de lograr, y sus diálogos están surcados de frases brillantes. Cualidades de las que participa la obra seleccionada por el Hispanic Theater Guild, cuya producción, al parecer, funcionó bien con el apático

y exiguo público miamense. Cabe interrogarse, sin embargo, sobre si la puesta en escena fue la correcta, sobre si los medios que se emplearon para conectar con el auditorio fueron lícitos.

El malentendido es, sin que haya que romperse demasiado la cabeza ni consultar la abultada bibliografía que sobre el tema existe para entenderlo, una tragedia, no exactamente igual a las que escribieron Sófocles, Esquilo y Eurípides, pero en todo caso una tragedia. Ahí están con meridiana claridad el *pathos*, la *catarsis*, la *anagnórisis*, la desgracia trágica como algo irremediable, la lucha entre la vida y la muerte como motivo central, el final inevitable, en fin, para qué continuar. Camus, indudablemente, está más cerca de la concepción metafísica y existencialista de lo trágico que permite derivar a la tragedia de la propia existencia humana, y cuyas raíces están en Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno y Hegel. Escrito durante la Segunda Guerra Mundial (se estrenó en París en 1944), el texto está ligado, como otros trabajos del

autor de ese período, a su doctrina del absurdo y su visión de la vida del hombre desde esa perspectiva. Al dirigir el texto, Rolando Moreno escogió una opción altamente riesgosa: cambió el género a la obra. En lugar de llevarla a escena, como correspondía, como una tragedia, la condujo por los caminos del melodrama, con lo cual el texto queda empobrecido y despojado de buena parte de su sustancia filosófica. En aras de buscar la catarsis barata y la cómoda comunicación con el público, apela a sentimientos exagerados, tiende a prolongar y acentuar los gestos, favorece la identificación fácil del espectador a costa de manipularlo emotivamente, recurre al tremendismo, la teatralidad y lo espectacular y echa mano a golpes efectistas (recuérdese, por ejemplo, el suicidio de Marta, tan burdamente realizado, o el grito de Jan al final del primer acto, uno de los momentos más patéticamente desafortunados del montaje) y acentúa ese tratamiento con una música grandilocuente. Unos recursos que resultan incongruentes con un texto medido, concentrado. En esa misma línea dirigió a los actores, entre los cuales figuraban artistas de probado profesionalismo que aquí, sin embargo, estuvieron muy por debajo de lo que pueden dar. La Marta de Marilyn Romero es un personaje errático, contradictorio, sólo que no en el sentido brechtiano, sino en el de incapacidad de alcanzar un diseño orgánico y con verdadera coherencia. Daisy Fontao, a quien se deben interpretaciones tan memorables como la de *Santa Cecilia*, resuelve el papel de la Madre según los estereotipos más convencionales. Mucho mejor está Alejandra Cossío, quien en sus breves intervenciones se desenvuelve con una discreción y una mesura que uno agradeció. Todo lo contrario a Marcos Casanova, quien se entregó por completo al melodrama e intentó en vano expresar el drama interior de Jan con ojos llorosos, pasos lentos, cara afligida y gritos, en un trabajo monocorde. Y acerca de la labor del elenco, uno se pregunta cómo es po-

sible que durante la última representación algunos actores equivocasen tantas veces la letra.

No fue el del género el único cambio introducido por Moreno en su puesta en escena. En realidad y aunque no se aclaraba en el programa de mano, lo que se vio en el Florida Shakespeare Theater no fue el texto original de Albert Camus, sino una versión burdamente manipulada del mismo. En el montaje nunca se menciona dónde tiene lugar la acción (el dramaturgo la ubica en algún sitio de una Europa asolada por la muerte), pero algunos cambios en los diálogos están dirigidos a que se le identifique como Cuba. Se habla así de un sol despiadado, de aguaceros torrenciales, de una tierra donde no hay otoño ni primavera y, por si no quedara suficientemente claro, de una isla de muerte. Como en la pieza de Camus aparece el motivo del regreso del hijo pródigo que viene, tras veinte años de ausencia, a recobrar a su madre y a su patria y con ello, su definición, es fácil seguir la lectura de *El malentendido* que nos propone Rolando Moreno. Cabe preguntarse, no obstante, sobre el sentido que debe dársele a la obra de Camus según el montaje del Hispanic Theater Guild. ¿Debe interpretarse acaso como que los que se quedaron en Cuba asesinarán a los que regresen? ¿Dónde quedan en esa lectura las reflexiones de Camus sobre la búsqueda de la libertad que lleva a esas mujeres a cometer unos crímenes, que para una de ellas son empujoncitos a vidas que desconocen y que no pueden igualarse en crueldad a los crímenes de la propia vida? ¿Por qué, por otro lado, se modificó el final, se le cambió el bocado al Viejo y con ello, el sentido del parlamento que María dirige a Dios? ¿Por qué sustituir la salida de Marta por el truculento suicidio en escena? Demasiadas preguntas para las que no hay respuestas convincentes. Y no las hay porque Rolando Moreno no entendió bien la obra de Camus y, lo que es peor, la corrigió a su conveniencia para que dijese algo donde dice Diego. ■



UNA CATEDRAL ENTRE EL LOBO, LA FRESA Y EL CHOCOLATE

MATÍAS MONTES HUIDOBRO



OSMEL POVEDA REALIZA UN TRABAJO ACTORAL SERIO Y METICULOSO.

(FOTO/FESTIVAL DE TEATRO HISPANO)

La puesta en escena de *La catedral del helado* por Osmel Poveda, actor cubano radicado en Honduras, tiene de entrada particular interés al colocarnos dentro de tres niveles del proceso creador: el narrativo, puesto que el monólogo se basa en el cuento de Senel Paz "El lobo, el bosque y el hombre nuevo"; el fílmico, ya que la fama internacional del texto se debe mayormente a la versión fílmica de Tomás Gutiérrez Alea bajo el título de *Fresa y chocolate*; y el teatral, que es la puesta en escena de la misma.

En cuanto nivel narrativo, el título mismo del cuento de Paz ("El lobo, el bosque y el hombre nuevo") establece tres espacios: la acción de "el lobo" (Diego) que se quiere comer al inocente "hombre nuevo" (David) en el contexto del "bosque" (la Revolución). Es un tratamiento de doble filo, cuya ironía consiste en que lo que se inicia como una propuesta sexual se convierte en un discurso irónico de carácter político, ya que el "lobo", si bien fracasa en su objetivo inmediato, dialécticamente se impone al "hombre nuevo". Esto lo hace Senel Paz a medias, por las razones que pasamos a comentar.

El discurso del narrador es, básicamente, un discurso externo (y quizás éste fuera su propósito) que no llega al nivel psicológico. Ambas caracterizaciones descansan en "clichés" que corresponden a una con-

ducta trabajada con estereotipos, siendo los más extendidos aquellos que corresponden a la caracterización de Diego, dada por un sistema retórico superficial: un "discurso" expositivo, que a la larga resulta esquemático y hueco. Por ejemplo: toda la secuencia en que hace referencia a los diferentes tipos de "maricones", en que teoriza sobre la conducta social; así como sus múltiples referencias a la cultura, el arte y textos literarios específicos, acumulados en pocas páginas. El episodio de gastronomía lezamiana y sus digresiones sobre las relaciones de la revolución con la sexualidad, le dan a Diego en la narración un carácter libresco, al "bombardear" a David con el pesado fardo de sus puntos de vista. El resultado es un arquetipo externo "gay", frívolo y pedante. Por otro lado, David, "el hombre nuevo", está asociado con otros estereotipos, más difusamente caracterizado que Diego. Lejos de darnos un desarrollo interno del proceso psicológico que va teniendo lugar, los matices entre el deseo erótico y la amistad como tal, Paz se limita al concepto "fresa y chocolate", que es lo que acaban siendo ambos personajes. En definitiva, la profundidad de los personajes y de su relación personal no pasa de la que existe entre un sabor y el otro: helados que no se mezclan en una misma copa. A lo que tenemos que agregar el toque final de Paz, verdaderamente peno-

so: "Y cuando estuve en la calle, una fila de pioneros me cortó el paso. Lucían los uniformes como acabados de planchar y llevaban ramos de flores en la mano; y aunque un pionero con flores desde hacía rato era un gastado símbolo del futuro (...) me gustaron, tal vez por eso mismo (...) y entonces le dije (le dije, no le prometí), que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada, aunque nadie me comprendiera, y que no me iba a sentir más lejos de mi Espíritu y de mi Conciencia (...) luchar por un mundo mejor para ti, pionero..." En fin, una composición que llega al ridículo.

Afortunadamente, la versión fílmica no llega hasta ese punto, y el comentario se hace inevitable. Mucha de la mencionada pedantería está presente, pero vivificada. Esto se debe en gran parte a la tarea de los actores, en particular en el caso de Jorge Perugorría y Vladimir Cruz. Perugorría hace un trabajo excepcional matizando el discurso teórico de Diego, con insinuaciones en el gesto y la mirada que corresponden al objetivo erótico, debidamente graduado y en estado de evolución. Esto se pierde en el texto narrativo, que queda enriquecido visualmente y dice lo que Paz no llega a decir, hasta el punto de parecer sorprendente que pueda hacerlo. De esta manera el nivel individual del conflicto, y en particular la pasión de Diego que se vuelve una pasión imposible, un auténtico dilema que va más allá de otro episodio sexual, nos ofrece un todo y no una parte. La trayectoria de Diego queda enriquecida por un paisaje total donde lo vemos dentro del escenario de la vida cubana. El trasfondo visual de la propia ciudad que se desmembra lo coloca en el bosque, casi con un sentido de criatura indefensa. La inserción de Nancy en el proceso de crecimiento erótico, intelectual e ideológico de David, lejos de disminuir la naturaleza del conflicto de Diego en sus relaciones con el joven, lo acentúa y, diríase, en con-

junto que la película enriquece el significado interno. La relación entre los dos personajes emerge plenamente y la interacción de la fresa con el chocolate logra los dos niveles, el individual y el colectivo, mezclándose uno con el otro y con el todo.

En la puesta en escena que comentamos, Osmel Poveda se enfrenta a una situación difícilísima, ya que, aunque la misma es anterior a la película, su representación en Miami no lo es, y el conocimiento previo obliga inevitablemente a las comparaciones. A esto se unen, las dificultades que emergen de las limitaciones de la narración y el hecho inevitable de tratarse de un espectáculo unipersonal en el que Poveda tiene que proyectar todas las perspectivas. En este sentido, nos encontramos que el texto es particularmente pobre en cuanto al personaje de David y que gran parte del acierto escénico depende de la interacción y desarrollo de la relación entre los dos personajes. En este caso Perugorría en la película tenía una posición mucho más ventajosa, ya que el objeto de deseo estaba frente a él, como receptor que da una respuesta. El trabajo de actuación de Poveda es serio, metódico, y nos damos cuenta de que es un buen actor que ha tomado plena conciencia del papel; sin embargo, la "chispa" del encuentro no llega a alcanzar su más debida forma. La atracción que siente Diego por David lo lleva a insinuaciones que no logran su objetivo y que se desvían hacia una relación de otro tipo, no menos intensa y de hecho de más amplio significado. Esto exige un contrapunto físico dado por presencias. Justo es decir que Poveda hace todo lo que se puede bajo tales circunstancias. Su vigor interpretativo es admirable y produce, no obstante lo dicho, una fuerte sacudida emocional; plasma una especie de enfrentamiento violento gracias a una expresión corporal ágil y precisa, hasta lograr, en conjunto, una noche de buen teatro. ■



PASIÓN POR YARINI

JUAN CARLOS MARTÍNEZ



(FOTO/PEDRO PORTAL)

EL MONTAJE DESCUBRE LA CONTEXTUALIDAD TARDÍA DEL TEXTO DE FELIPE.

Yarini está de vuelta.

Después de años de reposo turbulento, el mítico chulo cubano ha regresado de la mano de La Má Teodora en una espléndida puesta en escena que justiprecia la ascendente evolución artística del grupo, y ha puesto a disposición del público de Miami una obra que, aunque desigual en su hechura dramática, constituye un título importante en la dramaturgia cubana contemporánea.

Carlos Felipe escribió *Réquiem por Yarini* en 1959, tomando como modelo estilístico la tragedia clásica griega e inspirado en la legendaria vida de Alberto Yarini y Ponce de León, un joven proxeneta de origen aristocrático y extraños vínculos con sociedades secretas y partidos políticos de principios de siglo, y cuyo sepelio desbordó las calles de La Habana y la imaginaria popular de su época. Por si fueran pocas las antinomias, Felipe introduce por primera vez en la historia de la literatura dramática nacional componentes de la cultura afronegroide -el abakuáismo y la santería- como objetos dramáticos y como parte de una noción más radical y abarcadora de lo cubano.

Parecían dadas todas las condiciones para el escándalo y la gloria. Pero ni lo uno ni lo otro sucedieron a la puesta de Gilda Hernández, de 1965, ni a las diferentes versiones en los ochenta de Armando Suárez del Villar y Huberto Llamas. Algo siempre oía a viejo,

intemporal y ajeno, y el acabado parecía mucho menos atractivo que las pasiones humanas y las circunstancias históricas que sustentaban su idea dramática, la cual -además- quedaba diluida en los entramados de un diálogo grandilocuente, armado de cursilerías e imágenes banales. Alberto Sarraín conocía los antecedentes y -en correspondencia con la metodología de trabajo de La Má Teodora- hizo una profunda investigación literaria e histórica que le permitiría asumir la dramaturgia del texto de Felipe desde una perspectiva diferente. Así fusionó escenas y personajes, redujo a dos la propuesta original de tres actos, y condensó parlamentos en aras de agilizar la exposición del conflicto dramático y ganar espacio para la ritualización de la tragedia.

El resultado es formidable respecto con la ordenación de los abundantes -y a veces gratuitos- núcleos dramáticos del texto y en su eficacia para hacer más digerible el lenguaje ampuloso y las construcciones elípticas de Felipe. Esto se hace notable sobre todo en el primer acto, en el cual el lenguaje -aún retórico- revela una suerte de energía poética que sostiene la acción.

Pero esta energía comienza a remitir en el segundo acto. La concepción eminentemente ritualista del montaje, en el cual no escasean imágenes de extraordinaria belleza y hondo significado dramático, de algu-

na manera se torna excesiva y somete el ritmo interior de la representación. Tal vastedad de imágenes lejos de sintetizar la acción, la duplica -no en significado, que sería productivo, sino en significantes, que la reproducen estérilmente- y crea en el espectador una sensación de agobio y opresión que tiene más que ver con su compromiso de atención que con el destino trágico de Yarini.

Es paradójico que esta disociación ocurra en el segundo acto porque es aquí donde el montaje de La Má Teodora ofrece su más importante revelación de significados: la contextualidad tardía de *Réquiem por Yarini*. Es ahora -y no hace treinta y tres años, cuando se estrenó en la sala habanera de Las Máscaras- que los puntos de contactos entre la realidad virtual del Yarini-texto y el contexto real de lo representado son tan obvios, que en el sentido analógico de la obra teatral se transmuta la verdad escénica en una tristísima y vergonzosa verdad histórica. Prostitución, proxenitismo y corrupción -otrora figuras favoritas de la retórica marxista para ilustrar el pasado republicano- se han convertido en parte de la nada cotidiana y las miserias morales que rezuma una sociedad estrangulada por la intransigencia ideológica y el despotismo político de una élite de poder decadente y reaccionaria.

La puesta desestima el suspenso como recurso empático. Yarini aparece en su lecho de muerte en el preámbulo y desde ya queda establecida la idea conceptual de la representación: no es en el mito donde yace la materia generadora del conflicto sino en las fuerzas ocultas que lo condicionan, lo sujetan y lo desafían. Es el gran duelo entre La Jabá y La Macorina por controlar el destino de Yarini lo que propulsa todo el espectáculo y sirve de base a una audaz interpretación del destino trágico del héroe que, escindido entre lo terrenal y lo sobrenatural, transgrede los límites de su vulnerabilidad y se autodestruye.

Magaly Agüero, como La Jabá, asombra primero y deslumbra después con un sostenido e inmaculado trabajo de síntesis dramática entre palabra y gesto, y controla con sobrada autoridad el tempo de la tragedia. Su madurez histriónica le permite transformar todo el halo mágico que ilumina a su personaje en una apasionante realidad física. En los pocos momentos en

que sale de escena se crea un vacío que a duras penas puede ser disimulado por el resto de los actores, con excepción de Cristóbal González, quien con un finísimo juego de pantomima y máscara borda el carácter mistificador de La Macorina, y al desdoblarse en Bebo La Reposa hace con las inflexiones, el acento y las cadencias disímiles de su voz el diapason que convoca a los espíritus agoreros de la vida y la muerte. Una pequeña joya de actuación.

Juan David Ferrer hace probablemente el Yarini más hermoso que se haya visto: comedido pero señor con sus maneras, insinuante en sus maquinaciones con La Macorina, hierático y calculadoramente frío con sus mujeres. Tiene que haber sido una tortura para un actor como él, más pasional que de carácter, someter los condicionamientos emocionales del personaje a las exigencias de un personaje manipulado desde afuera y hacerlo convincentemente, sin mostrar las costuras.

El resto del elenco cumplió con su cometido con la eficacia que sus respectivas dotes le permitieron. Jennifer Smith -una potente voz en proceso de autorreconocimiento- insufla a La Santiaguera la lozanía y la ingenuidad caprichosa que su concepción del personaje agradece, mientras que Ralph de la Portilla, beneficiado por el afrancesamiento de Lotot en esta versión libre, hace creíble gran parte del tiempo su obsesión improbable por la favorita de Yarini. Y Jesús López, avezado a alternar roles mayores y secundarios, interpreta Ismael con limpieza y ductilidad en su carácter de comodín.

El *Réquiem por Yarini* de La Má Teodora fue concebido y ejecutado en escala de gran teatro. Todo, desde la música de resonancias litúrgicas y la exuberancia gestual de los actores, hasta el diseño escenográfico que explota espacios y planos monumentales, apunta hacia una asociación coherente con la elocuencia elevada del original de Felipe y maximiza su altura trágica. Aun en los momentos en que la producción pierde asimiento en la escena, retiene su grandeza. Y cuando al final recupera su magia en una hermosa y aterradora imagen de tragedia consumada, uno siente algo más que alivio al regreso de una larga y ambiciosa jornada de maestría artística. ■



LA PATRIA COMO IMAGEN NOSTÁLGICA

LILIAN MANZOR

La Peregrina, dirigida por Mario Ernesto Sánchez y producida por Teatro Avante, está basada en el drama *Vida y Pasión de la Peregrina*, escrito por Héctor Santiago. Existen dos versiones escénicas diferentes, una más larga y compleja, con la cual se inauguró el XIII Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, en junio de 1998, y otra más corta, presentada como parte del festival *Inroads: The Americas*, en septiembre del mismo año. Aunque esta reseña está hecha a partir de la versión de *Inroads*, en ella hago referencia a ambas puestas en escena.

La Peregrina es uno de los seudónimos que utilizó Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien se considera una de las grandes figuras de las letras cubanas y españolas del siglo XIX y una de las máximas representantes del período romántico. Casi toda su obra literaria contiene elementos autobiográficos. O para decirlo con más exactitud, la Avellaneda fue transformando sus experiencias en toda su obra. De manera que a través de sus escritos se fue construyendo una persona, una figura paradójica, compleja, extemporánea, como diría años más tarde Dulce María Loynaz. *La Peregrina* de Héctor Santiago y Mario Ernesto Sánchez, curiosamente nos presenta un proyecto dramático a la inversa. La obra y la puesta en escena teatralizan, recrean a las diferentes facetas de esta compleja figura que fue la Avellaneda. El texto, que es poco teatral en sí, está creado en base a un mosaico intertextual de citas directas de la obra poética, teatral y epistolar de la escritora.

El texto de Santiago comienza con la primera partida de Cuba a España de Tula. A través de una serie de *flashbacks* tenemos acceso a diferentes momentos de su vida y podemos ver las distintas caras o máscaras de una mujer que, tanto en la obra como en el montaje, es presentada como una figura que ejemplifica, en primer término, el sujeto romántico, que parece estar viviendo constantemente frente a un escenario y contándonos su vida o contándonosela a su amiga o alter ego. Como sujeto romántico, vemos su espíritu rebelde, su conducta liberal sobre todo en el campo amoroso, su independencia, la necesidad de ejercer su voluntad en un mundo dominado por el hombre en los niveles sociales y literarios, su sentimiento de soledad y de exilio tanto en relación a su tierra como a la sociedad en que le tocó vivir, su búsqueda del gran amor. Desafortunadamente, los elementos de la teatralización de esta vida romántica, patentes metadramáticamente en la primera versión, desaparecieron en la segunda. De este modo, al público le resulta imposible captar la ruptura de los recursos realistas de esta producción (vestuario, escenografía), ruptura que fue realizada en la primera versión a través del distanciamiento producido por los elementos y la actuación metadramática.

Las dos versiones se abren con un *tableau vivant*:

la Avellaneda (Sandra Rosa), en su cuarto, escribe rodeada por los otros personajes -la madre (Lilliam Vega), la amiga, la esclava Lorenza (Isaura Mendoza), el hombre (Jorge Hernández)-, todos congelados en las poses gestuales que los van a caracterizar a través de todo el montaje y ataviados con un vestuario que el público reconoce sin distancia crítica como estereotípico del siglo XIX cubano. La adaptación de Sánchez comienza con el final del texto de Santiago, casi al final de la vida de Tula, y regresa, con los primeros *flashbacks*, a su coronación en el Liceo de La Habana. Estos primeros minutos de la obra ya nos dan el tono y presentan los grandes temas de la vida y la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda que van a ser tratados: la creación literaria, Cuba, España, la mujer, el amor.

Con su vida y con su obra, Gertrudis Gómez de Avellaneda significó un gran reto a la moral burguesa de su época, algo que la puesta en escena no asume. Representó además, y creo que aún representa, un gran reto en lo que tiene que ver con la construcción de la nación y la nacionalidad, con el género o patrón sexual y con la literatura, algo asumido en parte por el texto de Santiago y que la puesta en escena, paradójicamente, evade. Me referiré brevemente a la intersección de los dos primeros, la nación y el género.

Tal y como se presenta en el montaje, la Avellaneda nació en el seno de lo que hoy llamaríamos una familia bicultural, de padre español aristócrata pobre y madre criolla rica. Su nacionalidad y, por consiguiente, su gran producción literaria aún son disputadas por ambos países, aunque en diversos momentos tanto cubanos como españoles renegaran de ella. Ella misma -la puesta en escena lo deja claro- se construyó como una figura fronteriza, transcultural: ni únicamente cubana, ni únicamente española, sino ambas. Situada en el intersticio, en la frontera entre ambas construcciones de lo nacional, resulta paradójico que para ella ninguna de las dos tiene cabida como mujer, ya que como tal transgrede los límites de lo aceptado como femenino en su momento y, posiblemente, también en éste.

Curiosamente, los aspectos no tradicionales de la Avellaneda, en lo que a género sexual se refiere, han sido vistos por el "yo" europeo o europeizante como elementos intrínsecos del "otro" cubano/ caribeño, y, en el caso específico de la mujer cubana/ caribeña, su voluptuosidad, su pasión, su amor incondicional por los hombres fuera o dentro de la institución del matrimonio, su franqueza. Todas estas características forman parte de la construcción estereotípica de la mujer cubana, incluyendo su "franqueza salvaje" (recordemos que a Gertrudis Gómez de Avellaneda la llamaron "la franca india"). Creo que en su momento la Avellaneda fue producto de la exotización del otro americano, de la tropicalización del otro caribeño. Sin

embargo, ella también supo jugar con estas construcciones de la otredad femenina y, en particular, cubana. Curiosa y problemáticamente, la puesta en escena, sobre todo la segunda versión, repite este exceso, esta exotización del otro, mas sin la distancia irónica que nos abriría el camino para una lectura crítica, distancia que, repito, los diferentes elementos metadramáticos de la primera incorporaban. Esto se ve sobre todo en el uso del lenguaje de la coquetería, traducido en el montaje en el uso de la danza y el abanico. Al principio, me pareció maravilloso el contraste entre el libro que la Avellaneda lleva siempre consigo y el abanico que llevan las otras mujeres. Sin embargo, a través de la puesta en escena el libro fue cediendo al abanico.

Retomando la discusión de la nacionalidad, falta aclarar que, como era de esperar, en la concepción de lo cubano y lo español de esa época, la raza implícita es la blanca. Así que el comentario de la protagonista "En esta ínsula todas las sangres se mezclan" resulta contradictorio dentro del contexto de la obra. El personaje de Lorenza, la esclava de la familia, es también un reto, ya que el texto la presenta como la negra esclava, feliz y graciosa, que sigue los patrones racistas del inconsciente colectivo que la sociedad no admite como tal. Sin embargo, en la versión más larga Lorenza resultó ser un personaje más complejo que en la que se vio en *Inroads*, en la que quedó reducida a la imagen típica de la negra esclava que en Norteamérica representa el personaje de Aunt Jemima. Por un lado, muchas frases y expresiones características del lenguaje popular cubano vienen de su mundo, lo cual nos obliga a considerar el universo cultural del negro como parte de lo cubano. Por otro, los diferentes elementos del ritual religioso yorubá están muy bien tratados, y creo que tienen un lugar específico en el montaje.

En la obra vemos tres tratamientos muy diferentes de la religiosidad. Uno es el tradicional, asociado con la España decimonónica, que es también producto de la exotización romántica del europeo (la España católica, de luto, mantilla, sevillanas y gitanos). Otra

es la religiosidad tal como aparente vivirla la Avellaneda, cuya concepción de la religiosidad es romántica. De manera similar, los diferentes ritos yorubá que aparecen en la obra también están en función de la necesidad personal de los involucrados. La muerte del padre, por ejemplo, se escenifica mediante un contrapunteo entre el rezo yorubá de salutación a los antepasados y a los espíritus que ejecuta Lorenza a un lado del escenario, y un canto gregoriano ejecutado al unísono por la madre, al otro. En el centro del escenario, Tula queda atrapada significativamente entre esos dos rituales. Si bien en *La Peregrina* los ritos afro-cubanos siempre están en función de la necesidad emotiva del blanco, al menos la primera versión alcanzaba visualmente un sincretismo que se perdió en la segunda.

¿Qué importancia puede tener esta puesta en escena, convencional y anacrónica para muchos, en esta coyuntura histórica y para el multicultural auditorio latino de Miami? Después del ensayo general de *La Peregrina* en el mes de junio, un público mayoritariamente cubano agradecía al director por haber llevado a escena esta obra que les permitía rescatar y conocer elementos y personajes de nuestra cultura. En estos momentos de exilios y diásporas forzadas y "voluntarios", la vida y la obra de la Avellaneda, recreadas en el texto de Héctor Santiago, le sugieren al exiliado, cubano o de cualquier nacionalidad, que la idea de patria es una reconstrucción a través de la memoria, una imagen nostálgica. Propone que tenemos que ser más tolerantes y flexibles en lo que a la nacionalidad se refiere, e incluir en ésta tanto a los que se quedan como a los que se van. La obra también nos sugiere tolerancia y flexibilidad hacia los que Gloria Anzaldúa llama los "atravesados", término aplicado a todos aquellos que se atreven a vivir de una manera no convencional, en franco reto a la moral tradicional. Si queremos lograr una coexistencia pacífica, nuestras comunidades tienen que reconocer las diferencias internas y darles voz, espacio y cabida a estos atravesados. ■



Estantería de libros

MEMORIAS DE UN ESCÉPTICO Roberto Fandiño

Francisco Morín: *Por amor al arte*, Ediciones Universal, Miami, 1998.

Morín es un escéptico y su escepticismo tiene que ver principalmente con los seres humanos. Esta falta de creencia última en ellos es la causa de que a veces los juzgue de una manera que a simple vista puede parecer desconsiderada. Pero no se dejen engañar, en el fondo Morín los ama tanto como a los personajes de las obras que representó. Y aunque su falta de fe en los hombres le impida toda idealización y sea la raíz de esa mirada objetiva que no deja títere con cabeza -lo mismo si se trata del hada que fue Ernestina Linares, y a la que en un momento dado llama bruja, que de Modesto Centeno, para quien no halla reivindicación posible-, esta gran familia del teatro fue su único amor y a la salvación de sus almas y de su recuerdo, no sólo al de Teresa María Rojas, parece dedicar sus memorias. ¿Qué importa que a veces nos desnude a una Miriam Acevedo frívola y egoísta y que hasta la ridiculice por actitudes menores como las que adopta frente a Edith Piaf si al final la Miriam que nos queda es la que se bate por sus amigos víctimas de las UMAP y la que renuncia a su prominente posición en Cuba y elige valientemente el exilio? Sin contar ese reconocimiento apenas expresado a su talento que se siente cada vez que habla de ella. En definitiva, según lo siente el autor de estas memorias, esa materia no previsible ni confiable de la que están hechos los seres humanos, es para él de su mayor interés porque, aunque puede llevarlos a actitudes mezquinas, les llena la vida de sabor y color.

Hay fruición en la manera de contar las anécdotas que de esas actitudes se deriva. Seguramente si Morín no hubiese agotado su energía y su creatividad en montar obras de teatro y se hubiese hecho un escritor tal vez en esta actividad hubiese conseguido resultados similares. A pesar de la sencillez del lenguaje que utiliza, casi coloquial a veces, más allá de la simple descripción de los hechos se escuchan ecos fúnebres en la narración de

la muerte de Julio Valnoir; un fingido o real tono de escándalo cuando nos cuenta la "bacanal" en casa de Carbó, y un no disimulado tono socarrón en varias ocasiones como cuando "el ala" no "viril de la compañía" recorre las calles de Trinidad y es perseguido por un grupo de jóvenes del lugar no se sabe con qué intenciones. La manera en que nos acerca a sus personajes, las descripciones que de ellos nos hace y los comentarios que le suscitan están impregnados de una expresividad que los convierte en algo más que una exposición de recuerdos de alguien que vivió pasajes importantes de una historia: es la comunicación de lo intangible de aquellos recuerdos por el control de los recursos literarios. Y a una más completa recreación contribuye -no sé si consciente o inconscientemente- la manera en que transcurre la narración, desdoblada en tres niveles diferentes. El primero, el más evidente e inmediato, es la relación de los hechos meramente teatrales: escuelas y grupos que se crearon, obras que se representaron, directores y artistas que las hicieron. El segundo, el medio social en que se produce ese primer nivel.

Cuando Morín nos dijo a un grupo de amigos -a la propia Miriam Acevedo entre ellos- que pensaba escribir sus memorias y todos lo animamos efusivamente a que lo hiciera, la razón principal que nos movía era saber que aunque hoy y mañana hay y habrá suficientes estudiosos para rescatar lo que se hizo en aquellos años inaugurales de nuestro teatro contemporáneo, lo que contara y como nos lo contara Morín en calidad de protagonista y testigo aportaría -dado su carácter- una atmósfera y una dimensión humana incapaces de ser reproducidas por ningún investigador. Recuerdo que yo mismo le dije: "Morín, tienes que contarnos lo que ningún Rine Leal del futuro será capaz de revelar". Y así ha sido. **Por amor al arte** es eso que esperábamos y lo es probablemente por este segundo nivel de narración en el que gracias a unas anécdotas que de momento pueden parecer sólo chismes o pinceladas pintorescas se nos entrega el ambiente o caldo de cultivo moral, económico y cultural en que al fin el teatro floreció en este período de nuestro desarrollo.

Y hay un tercer nivel sumamente

enriquecedor y que es el trasfondo político sobre el que aquellos hechos ocurrieron. Un trasfondo político que apenas se insinúa en los primeros capítulos -en la medida de lo poco que influye en la cultura del tiempo descrito- y que termina dominando los últimos, tal como se sufrió en la realidad. El desinterés de Morín por la política se nos hace evidente casi desde el inicio y no debe extrañarnos. La política es susceptible a que su escepticismo se imponga en ella con más fuerza que en ningún otro campo. Pero lo que sorprende es que a pesar de esto supiera por instinto lo que los intelectuales apasionados por el tema tardaron años en aprender. Cuando en un patio de la Universidad de Oriente se encuentra un panfleto revolucionario llamando a la lucha armada contra Batista, a pesar de su descontento y desprecio por el dictador y en contradicción con la inmensa mayoría de los cubanos de casi todas las clases y tendencias, que aceptan esa solución como la más digna y segura, Morín siente "una gran aprensión provocada por el papelucho" y presiente que "algo tremendo y terrible amenazaba a la isla". Sin habérselo planteado jamás conscientemente, por simple intuición, sabe que la violencia conduce a la violencia y que los grupos guerrilleros y terroristas, pegando a traición y concediéndose licencia para actuar con impunidad, luego resultan inevitablemente los más terribles y corrompidos gobernantes, por buenas que hayan sido sus intenciones iniciales. Morín supo siempre algo que las mayorías hemos tenido que aprender tras décadas de frustrantes comprobaciones.

Aun referida casi línea a línea al teatro, esta visión global en que enmarca sus memorias hace que el libro trascienda el fenómeno estrictamente teatral y nos da una imagen muy cercana a la realidad de aquella Cuba de las dos últimas décadas del período republicano y de la siguiente, que significó la caída en la trampa del socialismo, a la que dedica más de la tercera parte del final de la obra. Su repugnancia por este suceso es enorme y a Castro por representarlo -y por ser quien es- lo considera un innumerable. Se refiere a él como "el líder" o con cualquier otro apelativo, pero nunca por su nombre, que ni siquiera aparece en el índice onomástico.

Cuando comprende que el teatro no puede seguir siendo un fin en sí mismo porque ha caído por completo en manos de un régimen que lo utiliza para sus propios fines, decide marcharse del país al precio que haya que pagar. Para este escéptico la única religión era el teatro. Limitado su culto, ya no habría otro camino de perfección o de salvación. ■

DOS TESTIMONIOS DE PRIMERA MANO

B. J. R.

Vivian Martínez Tabares: *Didascalias urgentes de una espectadora interesada*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996; Omar Valiño Cedré: *La aventura del Escambray: Notas sobre teatro y sociedad*, Editorial José Martí, La Habana, 1994.

Tanto Vivian Martínez Tabares como Omar Valiño han sido espectadores atentos de la escena cubana; la primera durante las últimas dos décadas en capacidad de editora de la revista *Tablas* y luego como jefe de redacción de *Conjunto*, y Valiño desde el Instituto Superior de Arte (ISA) y en publicaciones como *La Gaceta de Cuba*, *Tablas* y *Huella*.

Martínez Tabares nos ofrece en *Didascalias* una recopilación de ensayos, algunos publicados anteriormente en revistas especializadas, que una vez puestos en conjunto presentan una visión global y bastante perspicaz del desarrollo de la dramaturgia cubana a partir de los 80 hasta el momento presente. La autora señala la década de los 80 como una encrucijada, en la que "se suceden y superponen diversos caminos y veredas," marcada por una fluida continuidad en el desarrollo de la dramaturgia nacional que conoce algunos de los mejores momentos en obras de autores ya consagrados como *Morir del cuento* de Abelardo Estorino, *Odebi, el cazador* de Eugenio Hernández Espinosa, *Molinos de viento* de Rafael González, *Sábado corto* de Hector Quintero, etc., al tiempo que anuncia jóvenes talentos como Abilio Estévez (*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*), Alberto Pedro (*Weekend en Bahía*), Raúl Alfonso (*El grito*) y Joel Cano (*Timeball*). Su reseña teatral no se limita a la producción dramática nacional, también señala montajes memorables como fueron *Yerma* de Roberto Blanco o *Electra*, versión de *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera, por Flora Lauten. En el campo de la danza-teatro, que empieza a afianzarse como una alternativa importante en la escena cubana, la autora destaca dos grupos: el Ballet Teatro de la Habana, dirigido por Caridad Martínez, y Danza Abierta, con Marianela Boán a la cabeza. No obstante, entre tanta actividad teatral como se puede registrar en esta época, Martínez Tabares no llega a contestar la pregunta que se hace al inicio del ensayo: "Hacia dónde vamos?" dejando la interrogante abierta hacia los 90. La única conclusión a la que llega es a descartar, casi por eliminación, a la tradición sainetera, la que sí evidencia como una "vía agotada." El paso a los 90 se da en medio de una crisis económi-

ca en la que la carestía se ha convertido en un diario vivir. Es obvio que el teatro se ha visto afectado como el resto de las instituciones y a la par con la población; sin embargo, la voluntad creativa de un pueblo, canalizada sobre todo a través de las nuevas generaciones, ha mantenido la escena cubana de manera digna y en no pocas ocasiones brillantemente. Nombres como Alberto Pedro, Abilio Estévez, Carlos Díaz con su teatro El Público, Víctor Varela y el Teatro del Obstáculo se barajan en este estudio así como montajes como *La virgen triste*, basada en *Rondeles* de Elizabeth Mena y llevada a la escena por José González o *Safo* de Carlos Cedrán y Antonia Fernández con el Teatro Buendía. El eje central de esta dramaturgia la debemos hallar en la "búsqueda de la verdad, las relaciones del hombre con su contexto, el análisis profundo y despreciado de la historia como vía de acercamiento y distancia en relación con las circunstancias del presente y la responsabilidad social del artista." Apreciaciones que se enfocan desde la Revolución y "como manifestaciones de la izquierda diversa y no homogénea". (33) Bajo este lente avisor la autora dedica el resto del libro a dos dramaturgos para ella primordiales para una justa apreciación del teatro cubano contemporáneo: Abelardo Estorino y Alberto Pedro. Del primero estudia con detenimiento *Morir del cuento* (1983) y *Vagos rumores* (1992), una reelaboración de *La verdadera historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* (1974). De especial interés es el proceso de depuración que documenta de una obra a la otra y la exposición de los diferentes planos de intertextualidad y referencialidad. De Alberto Pedro destaca *Manteca* (1993), controversial historia de un marrano que crían tres hermanos en un apartamento clandestinamente cuya gordura es la antítesis de la estrechez y precariedad de sus dueños. Su sacrificio final simboliza, de manera obvia, el fin de la ilusión y la pérdida de la utopía. Martínez Tabares cierra su colección de ensayos con una somera apreciación, que quisiéramos más profunda y detallada, del uso del rito, en este caso de origen africano, que está en la base de un número bastante amplio de espectáculos cubanos.

Omar Valiño, por su parte, nos hace un recuento analítico de la trayectoria de uno de los grupos claves para el desarrollo del llamado Nuevo Teatro: el grupo de Teatro Escambray. El autor divide en dos etapas el trabajo del grupo. La primera cubre desde sus inicios en 1967 hasta *La emboscada* de Roberto Orihuela en 1978. La segunda parte de esta fecha hasta 1994, año de publicación de este estudio. De singular importancia para nosotros es la última parte, pues la primera ya ha sido bastante estudiada y documentada como paradigma que fue del teatro independiente latinoamericano de su época. Bástenos agregar que el manejo del material disponible para su investigación es riguroso y nos da ejemplos concretos del proceso de "acumulación sensible" (término que recoge el autor de los integrantes del Grupo Yuyahkani durante un taller de la EITALEC en Machurrucuto, Cuba, en 1989) empleado por el grupo para pene-

trar en el alma del campesino de la región del Escambray y buscar su empatía con el fin de influir en su aprehensión de la realidad, de acuerdo a los postulados estéticos (léase políticos e ideológicos) del Escambray. Los logros son, como el mismo autor sugiere, parciales y en ocasiones poco coherentes aunque con varios montajes memorables en su haber. A partir de *La emboscada* se empieza a manifestar el desacuerdo del grupo con el proyecto social en su avance hacia una búsqueda modernidad que iba dejando atrás intereses vitales para el hombre como son la preservación de sus tradiciones y de sus creencias. Con *Molinos de viento* (1984), sobre el problema de la masificación del sistema educativo, el Escambray anuncia "la ruptura con el espacio de la comunidad." La proletarización del campesino dejó de ser la fuerza motriz del grupo. Los espectáculos se trasladaron del escenario rural, muchas veces improvisado, a la sala teatral y la mirada crítica se extendió a toda la sociedad cubana, pero ya no de manera colectiva sino colocando al individuo en frente y, a veces, chocando con la "falsedad de ciertos mecanismos institucionales y políticos" como en *Fabriles* (1991). El legado del Escambray es fecundo y, de hecho, ha sido fuente de inspiración para varios grupos, dentro y fuera del país. Su trayectoria podría resumirse, como la de muchos de sus colegas de la misma época, en un gran esfuerzo por situarse en medio del proyecto modernista, con ribetes universalistas y homogeneizantes. Esfuerzo que se vio truncado por una posmodernidad individualista y heterogénea, que se fue imponiendo hasta manifestarse en sus últimas obras como *El ladrón* (1993) en donde "el juego, la parodia, la ironía, la cita, el uso del intertexto y el humor" se dan cita.

Los dos libros de ensayos que nos ocupan aquí son una aportación enriquecedora a su campo no sólo para entender la situación actual del teatro cubano sino también la de su propio contexto social y político, con el que establece una relación dinámica, no exenta de tensiones y de agudas contradicciones. Por otra parte, debido a la falta de comunicación directa con la isla, estos testimonios de primera mano no dejan de ser vitales para los estudiosos de la dramaturgia latinoamericana y, por supuesto, la cubana en particular. ■



Colaboradores

ANTÓN ARRUFAT (Cuba). Dramaturgo, poeta y narrador. *El vivo al pollo*, *El caso se investiga*, *La zona cero*, *Todos los domingos* y *Los siete contra Tebas*, son algunas de sus piezas teatrales. Entre sus últimos libros publicados figuran *De las pequeñas cosas*, *Ejercicios para hacer de la esterilidad virtud* y *Virgilio Piñera: entre él y yo*.

ARMANDO L. CORREA (CUBA). Crítico teatral y periodista. Licenciado en Teatrología en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Fue editor de la revista *Tablas*. En Estados Unidos, donde reside desde hace varios años, trabajó en *El Nuevo Herald*. En la actualidad, es escritor de *People en Español*.

JOSÉ A. ESCARPANTER (Cuba). Profesor e investigador. Doctor en Filosofía y Letras. Enseñó en la Academia Municipal de Artes Dramáticas y en las universidades de La Habana, Sofía y Carolina de Praga. Desde 1970 reside fuera de Cuba. Ha publicado varios libros sobre lengua española. En la actualidad, es profesor de Teatro Hispanoamericano en la Universidad de Auburn, Alabama.

JOSÉ ANTONIO ÉVORA (Cuba). Periodista y crítico. Licenciado en Periodismo en la Universidad de La Habana. Es autor del libro *Tomás Gutiérrez Alea*. Reside en Estados Unidos y trabaja en *El Nuevo Herald*. Recibió una beca del John Guggenheim Memorial Foundation para realizar un estudio sobre el teatro popular cubano en el exilio.

ROBERTO FANDIÑO (Cuba). Director y crítico de cine. Ha dirigido tres largometrajes y varios documentales. Entre estos últimos se halla *Gente de Moscú*, premiado en el Festival Internacional de Cine de Leipzig. Desde 1968 reside en España.

PATRICIA HART (Estados Unidos). Profesora, investigadora y traductora. Imparte clases en la Universidad de Purdue, Indiana. Es autora de los ensayos *Narrative and Magic in the Fiction of Isabel Allende* y *The Spanish Sleuth*, así como de la novela *Little Sins*.

FÉLIX LIZÁRRAGA (Cuba). Narrador, poeta y crítico. Licenciado en Teatrología y Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha publicado la novela *Beatrice* (Premio David 1981) y el poemario *Busca del unicornio*. Reside en Estados Unidos desde 1994.

LILIAN MANZOR (Cuba/ Estados Unidos). Profesora e investigadora. Labora como profesora asociada en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Miami. Colabora regularmente en revistas especializadas de Estados Unidos y Latinoamérica. Ha publicado los libros *Borges Escher*, *Sarduy Escher COBRA: un encuentro posmo-*

derno y *Latinas on Stage: Practice and Theory*.

JUAN CARLOS MARTINEZ (Cuba). Crítico teatral, periodista y dramaturgo. Fue editor de la revista *Tablas*. Desde 1990 reside en Estados Unidos, donde trabaja como profesor. En La Habana, estrenó las obras para niños *Guñol Año XX*, *Los títeres dijeron no* y *La estrella que cayó del cielo*, y en Nueva York, *La otra memoria*.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO (Cuba). Ensayista, narrador, dramaturgo y poeta. Reside desde la década del sesenta en Estados Unidos, donde trabajó como profesor en el Departamento de Lenguas y Literatura Europeas en la Universidad de Honolulu. Su obra dramática incluye títulos como *El tiro por la culata*, *Gas en los poros*, *La sal de los muertos*, *Exilio y Su cara mitad*. Es autor además del ensayo *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*. En 1997 obtuvo el Premio Café Gijón de Novela (España).

PEDRO PORTAL (Cuba). Fotógrafo. Trabajos suyos han aparecido en periódicos y revistas de Estados Unidos. Desde 1994 labora en *El Nuevo Herald*, diario para el que ha cubierto numerosos eventos locales e internacionales. En 1997 la Asociación Nacional de Publicaciones Hispánicas le otorgó una mención de honor.

ALEJANDRO RÍOS (Cuba). Crítico de arte y literatura. Colaboró en las principales publicaciones culturales de su país. Desde 1992 reside en Estados Unidos, donde trabaja en el Departamento de Relaciones con la Prensa del Miami-Dade Community College. Integra el comité organizador del Programa en Español de la Feria Internacional del Libro de Miami.

BEATRIZ J. RIZK (Colombia/Estados Unidos). Crítica, investigadora y profesora. Colabora habitualmente en revistas especializadas de Estados Unidos y Latinoamérica. Cofundadora de la Asociación de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro (ATINT). Ha publicado los libros *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica* y *Enrique Buenaventura: la dramaturgia de la creación colectiva* y es coautora del volumen *Latin American Popular Theater: The First Five Hundred Years*.

ORLANDO TAQUECHEL (Cuba). Especialista y crítico de danza. Licenciado en Teatrología y Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha impartido clases en centros universitarios de Cuba y México, país en donde residió y trabajó durante varios años. Colaboraciones suyas han aparecido en revistas nacionales y extranjeras. Es autor del libro *Metodología para la Crítica de Ballet*, con el que obtuvo el Premio Universidad de Panamá en 1979. Reside desde 1994 en Estados Unidos.



la má teodora

EN PROXIMOS NUMEROS

■ PASIÓN, RITO Y MEMORIA ANCESTRAL: EL TEATRO DE GERARDO FULLEDA LEÓN/Patricia González.

■ VIRGILIO PIÑERA: EL QUE DIJO "NO"/Matías Montes Huidobro.

■ ENTREVISTA A MARÍA JULIA CASANOVA.

■ RE-DRESSING THE GHOST OF RACE IN CUBAN AND AMERICAN STAGE: CORTIÑAS' MALETA MULATA/Lilian Manzor.

■ ACERCA DE DOS VIEJOS PÁNICOS/Rine Leal.

DOSSIER SOBRE EL TRABAJO DEL ACTOR.

DOSSIER SOBRE LA CRÍTICA TEATRAL.

REPORTAJES SOBRE LA ACTUALIDAD TEATRAL EN ESPAÑA Y FRANCIA.

RESEÑAS CRÍTICAS DE ALLÁ AFUERA HAY FRESCO, YERMA, PARECE BLANCA, FRESA Y CHOCOLATE, SI LAS BALSAS HABLARAN, LORCA EN EL DIVÁN, OSCAR WILDE, EL PÚBLICO Y OTROS ESPECTÁCULOS.

■ SI QUIERE ESTAR AL TANTO DE LO QUE OCURRE EN EL TEATRO HISPANO DEL SUR DE LA FLORIDA. SI QUIERE ESTAR INFORMADO SOBRE LA MARCHA DEL TEATRO EN OTROS PAÍSES.

■ SI QUIERE SEGUIR DE CERCA LOS PROBLEMAS DE LA PROFESIÓN.

■ SI QUIERE RESPALDAR CON SU CONFIANZA ESTE INSTRUMENTO DE DISCUSIÓN Y CONOCIMIENTO EN EL SECTOR TEATRAL.

■ SUSCRÍBASE A La Má Teodora.

Precio de venta/ejemplar 7 dólares.

Suscripción por un año en Estados Unidos 28 dólares.

Suscripción por un año (otros países) 35 dólares.

Forma de pago: cheque bancario o money order a nombre de:
Grupo Cultural La Má Teodora

Grupo Cultural La Má Teodora
3551 N. W. 1 Street Miami, FL 33125 USA
Teléfono/Fax (305) 649-5107



