

# ADE

## TEATRO

Nº 45-46 JULIO 1995

900 PTAS



### Teatro **CUBANO** actual



**LA POLITICA FRANCESA  
Y EL AUTOR DRAMATICO**

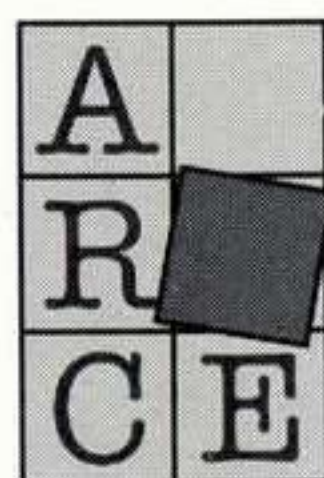


Texto teatral: "COMO EL ÁLA DEL CUERVO" de Jorge Luis Torres

# La cultura pasa por aquí



|                       |                          |                        |                         |                       |
|-----------------------|--------------------------|------------------------|-------------------------|-----------------------|
| A&V                   | Bitzoc                   | Dirigido               | Leer                    | Revista de Occidente  |
| Abaco                 | La Caña                  | Documentos A           | Letra Internacional     | Revista Atlántica     |
| Academia              | CD Compact               | Ecología Política      | Leviatán                | Scherzo               |
| ADE-Teatro            | El Ciervo                | ER                     | Lletra de Canvi         | Síntesis              |
| Afers Internacionals  | Cinevídeo 20             | El Europeo             | Ni hablar               | Sistema               |
| Africa América Latina | Claridad                 | Fotovideo              | Nuestra Bandera         | Suplementos Anthropos |
| Ajoblanco             | Claves de Razón Práctica | Gaia                   | Nueva Revista           | Temas para el Debate  |
| Album                 | CLIJ                     | Grial                  | La Página               | A Trabe de Ouro       |
| Alfoz                 | Creación                 | Guadalimar             | El Paseante             | Turia                 |
| Anthropos             | El Croquis               | El Guía                | Por la Danza            | El Urogallo           |
| Archipiélago          | Cuadernos de Jazz        | Historia y Fuente Oral | Primer Acto             | El Viejo Topo         |
| Arquitectura Viva     | Cuadernos del Lazarillo  | Hora de Poesía         | Quaderns d'Arquitectura | Viridiana             |
| L'Avenç               | Debats                   | Insula                 | Quimera                 | Zona Abierta          |
| La Balsa de la Medusa | Delibros                 | Jakin                  | Raíces                  |                       |
|                       |                          | Lápiz                  | Reseña                  |                       |



Asociación de Revistas  
Culturales de España

**Exposición, información,  
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75  
28004 Madrid  
Teléf.: (91) 308 60 66  
Fax: (91) 319 92 67

*Fotos Portada: Arriba "La Cándida Eréndira", de G. García Márquez. Dirección: Carlos Celdrán y Flora Lauten. Teatro Buendía. Cuba (Foto: Donald Cooper). Abajo: "La boda", de Virgilio Piñera. Dirección: Raúl Martín. Teatro El Público. Cuba.*

# Sumario

ESTE NUMERO DE ADE-TEATRO SE HA REALIZADO CON LA COLABORACION DEL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS DE CUBA Y LA CONSEJERIA DE EDUCACION Y CULTURA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

## EDITORIALES

|  |    |
|--|----|
| Un imprescindible acuerdo de Estado .....                  | 5  |
| Argentina: justicia, no venganza. ....                     | 9  |
| El diálogo entre Cuba y E.E.U.U., por Silvio Rodríguez.... | 10 |

|                     |    |
|---------------------|----|
| <b>CORREO</b> ..... | 12 |
|---------------------|----|

## TEATRO CUBANO ACTUAL

|   |     |
|---|-----|
| Escenarios del Caimán .....   | 14  |
| Presentación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas por Lecsy Tejeda del Prado .....         | 16  |
| Las artes escénicas cubanas ante una nueva realidad económica, por Cristina Amaya Quincoces ..... | 19  |
| Sobre el Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas, por Bárbara E. Rivero .....     | 21  |
| Teatro, reflexión y debate, por Graziella Pogolotti .....   | 22  |
| Un espacio de vida, por Esther Suárez Durán .....   | 26  |
| Imágenes de un movimiento, por Freddy Artilles .....  | 29  |
| Escritura y reescritura en los 90, por Rosa Ileana Boudet ...                                     | 33  |
| El don de la precariedad, por Magaly Muguercia .....  | 36  |
| El teatro cubano: debate cultural desde la supervivencia, por Ileana Azor .....                   | 46  |
| 1995: Caminos abiertos a la puesta en escena, por Vivian Martínez Tabares .....                   | 54  |
| Misterioso ritual contra la soledad, por Bárbara E. Rivero .....                                  | 61  |
| Entrevista con Vivian Acosta y José González .....  | 68  |
| Entrevista con Alberto Curbelo .....  | 70  |
| Entrevista con Bebo Ruiz .....  | 72  |
| Entrevista con Abilio Estévez .....   | 74  |
| Entrevista con Abelardo Estorino .....  | 76  |
| Entrevista con Jorge Ferrera .....  | 80  |
| Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa .....   | 82  |
| Entrevista con Raúl Martínez .....  | 85  |
| Entrevista con José Milián .....  | 88  |
| Entrevista con Armando Morales .....  | 90  |
| Entrevista con Raquel Revuelta .....  | 93  |
| Entrevista con Víctor Varela .....  | 97  |
| Entrevista con Vicente Revuelta .....   | 99  |
| Entrevista con Armando Suárez del Villar, por Pedro Morales .....                                 | 102 |

## TEXTO TEATRAL: «Como el ala del cuervo», de Jorge Luis Torres

|  |     |
|--|-----|
| Primera Historia Fragmentada, por Eberto García Abreu .... | 110 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| Texto de «Como el ala del cuervo», por Jorge Luis Torres ..... | 116 |
|--|-----|

## ENTREVISTA

|  |     |
|--|-----|
| Eugenio Barba: «El teatro es el espectador», por Ricardo Iniesta ..... | 138 |
|--|-----|

## ENSAYO

|   |     |
|---|-----|
| La política francesa en pro de la escritura dramática, por Irene Sadowska-Guillon ..... | 142 |
|---|-----|

## CULTURA Y POLITICA (V)

|   |     |
|---|-----|
| Pero mancharse..., por Alberto Fernández Torres .....   | 152 |
| El intelectual como inversor, por Ludolfo Paramio ..... | 153 |
| Una cuestión de profesión, por Guillermo Gortázar ..... | 155 |
| La desmemoria, por Miguel García Posada .....           | 157 |

## ARTICULOS

|   |     |
|---|-----|
| Desde la escenografía mental al escenario, por Alberto Omar Walls ..... | 159 |
| El cañaveral de los Luases, por Ramón Pareja .....                      | 164 |
| «Diagnosis», experimento teatral médico, por Ignacio Calvache .....     | 167 |

## SALAS ALTERNATIVAS

|   |     |
|---|-----|
| Notas desde dentro, por Javier G. Yagüe .....           | 171 |
| La Imperdible, cinco años de teatro, por Gema López ... | 173 |

## MOVIMIENTO TEATRAL ONCE

|  |     |
|--|-----|
| Una gran actividad .....                             | 176 |
| Agenda de actividades de las Agrupaciones ONCE ..... | 178 |

## FESTIVALES

|   |     |
|---|-----|
| FETEN 95, por Angel de la Calle .....                       | 180 |
| 10ª Feria de Teatro en Aragón, por Aida García Orella ..... | 184 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>LIBROS</b> ..... | 186 |
|---------------------|-----|

|                           |     |
|---------------------------|-----|
| <b>NOTICIAS ADE</b> ..... | 190 |
|---------------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>AGENDA</b> ..... | 192 |
|---------------------|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| <b>NOTICIAS DE ASOCIADOS</b> ..... | 193 |
|------------------------------------|-----|

## SOCIOS

Juan Pedro de Aguilar  
 Antoni Al.lés  
 José Luis Alonso de Santos  
 Angel Alonso Tomás  
 Eduardo Alonso  
 Joaquín Alvarez  
 Juan Manuel Alvarez  
 Carlos Alvarez-Novoa  
 Antonio Amengual  
 Antonio Andrés  
 Vicente Aranda  
 José Bable  
 Damiá Barbany  
 Dorotea Bárcena  
 Karla Barro  
 María Isabel Belastegui  
 Sergi Belbel  
 Rafael Bermúdez  
 Rosabel Berrocal  
 Miguel Bilbatúa  
 Hermann Bonnin  
 Ernesto Caballero  
 Román Calleja  
 Eduardo Camacho  
 Pere Caminals  
 Manuel Canseco  
 Pep Cañellas  
 Joan Castells  
 José Luis Castro  
 Cándido de Castro  
 Arturo Castro Fernández  
 Julio César Castronuovo  
 Luis Miguel Climent  
 Jesús Cracio  
 M<sup>a</sup> Angeles Cuña  
 Adrián Dumas  
 Pere Daussá  
 Antonio Díaz Zamora  
 Adolfo Díez Ezquerro  
 Manuel Angel Egea  
 Jorge Eines  
 José Miguel Elvira Aretxabaleta  
 Adela Escartín  
 Nuria Espert  
 Angel Facio  
 Enric Flores  
 Joan Font  
 Pere Fullana  
 Leopoldo García Aranda  
 Francisco García-Muñoz  
 Cesc Gelabert  
 José Luis Gómez  
 Juanjo Granda  
 Fernando Griffell  
 Joan M<sup>a</sup> Gual  
 Antonio Guirau  
 Serafín Guiscafré  
 Ignacio Guzmán  
 Carlos Herans  
 Emilio Hernández  
 Maite Hernangómez  
 Agustín Iglesias  
 Ricardo Iniesta  
 Luis María Iturri  
 Antonio Joven  
 José Luis Karraskedo  
 Xulio Lago  
 Carlos Lasarte  
 Eusebio Lázaro  
 Mercedes León  
 Manuel Lourenzo  
 Gerardo Malla  
 Antonio Malonda  
 Luis Maluenda

## JUNTA DIRECTIVA

### Presidente de Honor:

Angel F. Montesinos

### Presidente:

Josep Montayès

### Vicepresidente:

Guillermo Heras

### Secretario General:

Juan Antonio Hormigón

### Tesorero:

Adolfo I. Simón

### Vocales:

Pedro Alvarez-Ossorio

Manuel Guede

Lucila Maquieira

Pau Monterde

César Oliva

Helena Pimenta

Santiago Sueiras

### Representante de los Miembros Adheridos:

Carlos Rodríguez

### Representante de los Teatrólogos:

José Ramón Fernández

Manuel Manzaneque  
 Juan Margallo  
 Adolfo Marsillach  
 Agapito Martínez Paramio  
 Miguel Massip  
 Santiago Meléndez  
 Jaume Melendres  
 Jordi Mesalles  
 Josep M<sup>a</sup> Mestres  
 Joan Minguell  
 Juan Luis Mira  
 Marcos Miranda  
 Alberto Morate  
 Miguel Narros  
 Francisco Nieva  
 Pere Noguera  
 Joan Ollé  
 Luis Olmos  
 Angel Alberto Omar  
 Santiago Paredes  
 Ramón Pareja  
 Lluís Pasqual  
 Juan Pastor  
 Carlos Patiño  
 Cándido Pazó  
 Iago Pericot  
 Pere Planella  
 José Carlos Plaza  
 Esteve Polls  
 Manuel Ponce  
 Carme Portaceli  
 Andrés Presumido  
 Juan Antonio Quintana  
 Xose Manuel Rabón  
 José Luis Raymond  
 Consuelo Recio  
 Frederic Roda Fábregas  
 Horacio Rodríguez-Aragón  
 José M<sup>a</sup> Rodríguez-Buzón  
 Norma Rojas Pita  
 María Ruiz  
 Edgar Saba  
 Javier Sabadie  
 Emilio Sagi  
 José Luis Sáiz  
 Ricard Salvat

Juan Carlos Sánchez  
 Santiago Sánchez Serra  
 Eduardo Sánchez Torel  
 José Sanchis Sinisterra  
 Marcelino de Santiago  
 Diego Serrano  
 Enrique Silva  
 Antonio F. Simón  
 Vicente Soria Genovés  
 Simón Suárez  
 José Francisco Tamarit  
 José Tamayo  
 Salvador Távora  
 Antonio M<sup>a</sup> Thomas  
 Rafael Torán  
 Antonio Tordera  
 José Luis Tutor  
 Fernando Urdiales  
 Francisco Valcarce  
 Edison Valls  
 Etelvino Vázquez  
 Roberto Vidal Bolaño  
 Manuel Vidal  
 Francisco Villegas  
 Javier Yagüe  
 Alfonso Zurro

### ADHERIDOS

Violeta Albacete  
 Francisco Alberola  
 Andrés Alcántara  
 Guillermo Alonso  
 Jerónimo M. Arenal  
 Rosa Briones  
 Toñi Bueno  
 Ignacio Calvache  
 Pablo Calvo  
 Mónica M<sup>a</sup> Carlevaro  
 Luis Casanova  
 Javier Ceballos  
 Ana Diosdado  
 Fernando Doménech  
 M<sup>a</sup> Eugenia Ferrera  
 Julio Fraga  
 Antonio López-Dávila  
 Antonia Merchán

Borja Ortiz de Gondra  
 Jose Pascual  
 Carlos J. Pérez  
 Denis Rafter  
 J. Alberto Rodríguez Estapia  
 Omar Rossi  
 Boris Rotenstein  
 Friedhelm Roth-Lange  
 Jorge Saura  
 Paloma Sigüenza  
 José Antonio Sedeño  
 M<sup>a</sup> Teresa Serrano  
 Gustavo Tambascio  
 Emilia Valares  
 Eduardo Vasco  
 Irene Viñals

## DRAMATURGISTAS Y TEATROLOGOS

Joan Abellán  
 Andrés Amorós  
 Carmen Dólera  
 Alberto Fernández Torres  
 Virginia Guarinos  
 Manuel Lagos  
 José G. López Antuñano  
 Javier Navarro  
 Maite Pascual  
 Patrice Pavis  
 Eduardo Pérez-Rasilla  
 Francisco Ruiz Ramón  
 Jorge Urrutia

## SOCIOS HONORARIOS

Alfonso Guerra  
 Cayetano Luca de Tena  
 Frederic Roda  
 Salvador Salazar

## FALLECIDOS

José Luis Alonso Mañes  
 Enrique Ciurana  
 Luis Escobar  
 José Estruch  
 Zulema Katz  
 William Layton  
 José Osuna  
 Rafael Richart  
 Angel Ruggiero

### GESTION: SECRETARIA EJECUTIVA:

Inmaculada Alvear

### PROMOCION:

Natalia Cañizares

### PRENSA Y PUBLICACIONES:

Carlos Rodríguez

### ASESOR JURIDICO:

Juan Vázquez

# Un imprescindible acuerdo de Estado

Los resultados de las pasadas elecciones autonómicas y municipales, han traído como consecuencia el cambio de signo político de varios gobiernos de las comunidades autónomas y de las grandes ciudades y capitales de provincia del país. En unos casos la derecha triunfó con mayoría absoluta, en otros la falta de entendimiento entre los partidos de la izquierda impidió que cristalizara en fórmulas de gobierno la mayoría representada por la suma de ambas formaciones. Desde una postura progresista es difícil comprender en este sentido la actitud de Izquierda Unida, que ha permitido que ciudades como Córdoba, Málaga, Huelva y otras más, así como la Comunidad Autónoma de Asturias, estén gobernadas en minoría por la derecha. Quién sabe si en un futuro inmediato Asturias se convierta en un bosque animado y los muertos salgan de sus tumbas para pedir cuentas a tanto vociferante supuestamente radical, que en definitiva está objetivamente sirviendo a la derecha para que alcance el poder.

Los cambios políticos que se han producido, van a ser sin duda una buena piedra de toque para conocer la sensibilidad y el sentido que tiene de la cultura y del teatro en particular, la derecha española. Las pruebas con que contamos hasta la fecha no son precisamente esperanzadoras. El Ayuntamiento de Madrid es el más claro ejemplo de la política de tierra arrasada y de cutre mediocridad en la concepción cultural que domina en ciertos sectores del PP. La Comunidad Balear, con ser una de

las que tiene una renta per cápita más alta, ocupa uno de los últimos lugares porcentuales en su dedicación de recursos al teatro. Como contrapartida, Galicia presenta un balance radicalmente opuesto en cuanto a su ayuda pública a dicho sector y la Comunidad de Castilla-León, mantiene una política de relativo equilibrio a la hora de diseñar su apoyo.

Estos datos contradictorios deben servirnos fundamentalmente para explicar que no somos unos ingenuos -como otras veces reconocimos-, si hablamos de *esperar y comprobar* para establecer un dictamen respecto a las actitudes de los gobiernos del PP en relación a la cultura y el teatro. Es fácil suponer, y así lo demuestran las contradicciones palpables que surgen día a día entre el gobierno de la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de su capital, que nos encontremos con criterios y ejecutorias bien distintas en unos u otros lugares, muchas veces atribuibles simplemente al talante personal de sus protagonistas. Así ha pasado con cierta frecuencia también con los gobiernos del PSOE. Todo ello nos lleva a repetir una vieja consideración: todavía no existe una política cultural global de los diferentes partidos que implique a toda la organización y promueva similares conductas en los distintos gobiernos e instancias gubernamentales.

No hay que olvidar tampoco en esta compleja coyuntura, que el Gobierno de la Nación desde el punto de vista cultural no ha creado precisamente ni ilusión ni esperanza. Tras unos años de crecimiento sostenido de los presu-

puestos de cultura que propiciaron la puesta en marcha de numerosos proyectos e iniciativas en diferentes ámbitos, los tres últimos años han sido de signo totalmente distinto. Una encadenada serie de recortes presupuestarios ha reducido hasta cifras en ocasiones sonrojantes, la inversión pública en la cultura y el teatro. Al mismo tiempo hemos detectado una paulatina volatilización de la voluntad política en este campo que sí fue relevante durante los períodos ministeriales de Javier Solana o Solé Tura. Siempre hemos soportado una cierta política de gestos, bastante vacua y frívola en general, pero en los últimos tiempos sólo tenemos gestos irrelevantes y total carencia de ilusión, de acuerdo, de búsqueda de la corresponsabilidad y, como corolario, ausencia de un horizonte perceptible hacia el que nos dirigimos y por cuyo acceso trabajamos conjuntamente.

Esta situación explica sin duda que ciertos profesionales de la cultura aburridos quizás de tanta espera inútil, de tantas decisiones arbitrarias, personalistas y carentes de sentido político y cultural, se encojan de hombros con desdén ante los cambios políticos que se han producido o pueden producirse en un futuro más o menos inmediato. Incluso algunos llegan a afirmar: "¡Que venga de una vez el PP, porque para lo que hay!". La indolencia y el hastío presuntuoso que muestran algunos responsables culturales del PSOE ante esta situación, no son sin duda la actitud más estimulante para promover respuestas adecuadas, y provocan una cierta impotencia resignada ante un futuro que a la mayoría se nos presenta como lóbrego. En ocasiones sólo nos queda el consuelo de pensar, como mal menor, que siempre es más factible en cualquier caso discutir con las Administraciones socialistas que con las del PP respecto a la cultura. Sin embargo, también esto merece diversas puntualizaciones; existen cargos pú-

blicos culturales nombrados por el PSOE con los que difícilmente es posible mantener una conversación constructiva, o ni tan siquiera una simple conversación, y quizás sí podamos establecerla con sus homólogos *populares*. El futuro nos dirá.

## 2

La herencia que nos queda de los años postremos en lo que al teatro se refiere, no debería de establecerse con criterios catastrofistas. El catastrofismo está siendo un mal nacional que puede dañarnos mucho más de lo que algunos piensan, cuando lo agitan irresponsablemente para conseguir una determinada presencia pública y un puñado de votos. No obstante el balance no es ni mucho menos positivo, dado que en lo que se refiere a estructura, organización, estabilidad, criterios concordados, valoración de la profesionalidad, respeto por el trabajo bien hecho, institucionalización -en el más amplio sentido del término- de los proyectos, confianza en que una determinada labor es merecedora por sí misma de la cooperación pública, destierro de la arbitrariedad y el amiguismo, etc., hemos avanzado bien poco.

Quizás este tiempo debiera haber servido sobre todo para establecer acuerdos, plataformas y la consolidación de proyectos con perspectiva clara y vocación de futuro, potenciadores de un tejido de responsabilidades y obligaciones que los hiciera difícilmente susceptibles de ser destruidos de un manotazo. Lo que se ha hecho ha sido siempre a partir de iniciativas, grupales o asociativas, que sólo han contado con apoyos públicos a regañadientes y sin asimilar convincentemente sus posibilidades reales en la generación de cultura. Mucho nos tememos que pagaremos caro en el futuro esta falta de visión y convicción de los gobernantes del PSOE en este sentido.



*"Viaxe e fin de Don Frontán", de Rafael Dieste. Dirección Antonio Simón. C.D.G. (1995)*

No obstante, la más grave situación a este respecto se deriva de la falta de diseño de la cultura como cuestión de Estado. La inconcreción más ambigua preside las formulaciones en este terreno, dado que carecemos de una actitud consensuada que sostenga el principio de que la cultura debe ser promovida y difundida por las diferentes administraciones públicas. Si dicho planteamiento fuera asumido como acuerdo de Estado, los cambios políticos en la gobernación del país sólo implicarían la asunción de procedimientos diferentes en la gestión de los recursos públicos y, en cierta medida, la definición de objetivos y líneas de trabajo singulares.

Paralelamente, deberían haberse consensuado también los principios básicos que establecen el acceso a la cooperación pública para los diferentes proyectos. Evitar que el arbitrio o el gusto -¿gusto?- personal de quien ocupa un lugar decisorio, sea la piedra de toque definitiva para que ello suceda. Incluso allí donde existen Consejos representativos, se ha intentado siempre privarles de capacidad de acción, utilizarlos no pocas veces como coartada y no dotarlos con los medios imprescindibles para desarrollar adecuadamente su labor. Los Consejos que deberían ser concebidos como representación de la sociedad civil, que participa y se responsabiliza de este modo en la

gestión y difusión cultural, han sido con frecuencia meros conciliábulos sin capacidad real de elaborar propuestas. Aunque en ocasiones se haya aceptado su carácter de sociedad civil, la práctica concreta ha demostrado lo lejos que nos encontramos de que sea así.

La inexistencia de una concepción de Estado para la cultura tal y como la hemos definido, posibilita que muchos dirigentes del PP - algunos de ellos situados en la dirección nacional del partido- y en menor número del PSOE -situados éstos preferentemente en las áreas económicas y, ¡aunque parezca mentira!, de cierta responsabilidad cultural-, enuncien máximas de un neoliberalismo dogmático. Permite que planteen sin rubor alguno, que la cultura sea mantenida por quienes la consumen y que se sometan a las leyes puras y duras del mercado como si de una mercancía cualquiera se tratara. No deja de ser curioso que algunos sujetos de la creación cultural participen de idéntica opinión, impelidos sin duda por sus éxitos personales que les impiden apreciar la naturaleza del problema en su conjunto.

En el terreno teatral, dada la complejidad de su producción y difusión, estos planteamientos adquieren dimensiones inusitadas. Tal y como se han presentado las cosas, cierta parte de la opinión pública tiene la impresión de que la gente de teatro configura una cuadrilla de «vagos», mantenidos exclusivamente por el dinero público. Evidentemente, nada más lejos de la realidad. Pero además, la situación conduce directamente a la consideración de que la participación pública en la producción y difusión teatral es una especie de beneficiencia y no un derecho y un deber, consecuencia de una concepción del Estado respecto al hecho teatral. Como botón de muestra recordaré una anécdota: un antiguo Director General del Ministerio de Cultura en los años ochenta, cola-

borador en una fundación pública en este momento, no tuvo ningún empacho en asegurar en una reunión de gentes de la cultura, que el teatro español se encontraba como se encontraba porque éste era el único país en el que el Estado daba dinero al teatro. Evidentemente, esos polvos traen estos lodos.

La indefinición de la que hablamos produce por último otra consecuencia indeseable y es la indefinición de los mecanismos para acceder a la cooperación pública por parte de los diferentes proyectos culturales. Tal y como están las cosas, seguimos anclados en el más lamentable amiguismo y clientelismo. La posible llegada a la gobernación del PP, provoca cambios de chaqueta, deslizamientos inusitados por parte de algunos sujetos culturales y la prepotencia desparpajada de quienes han permanecido desde hace tiempo en sus filas. Ese arrimo al ascua política recuerda los viejos tiempos de la Restauración, cuando los funcionarios dependían del político de turno y Romanones fletaba trenes especiales para traer clientes de su provincia y darles un puesto de trabajo en la Administración. Cuando llegaba el próximo ministro, cesaban, por supuesto, y venían otros. También ahora surge esa sensación. Es como si el PP fuera a dedicar los escasos recursos culturales que prevé, sólo para sus clientes y amigos. A eso se le llama gobernar para su partido y no para el país. Desgraciadamente, esa actitud se ha detectado en otros casos por parte de dirigentes culturales de signo aparentemente distinto. Todo ello, esa arbitrariedad, el mantenimiento de esa decisión personal -y a saber qué persona la adopta-, nos sume en un misérrimo tercermundismo. Es lo contrario de una sociedad civil y una administración modernas y democráticas. Porque, en definitiva, el tercermundismo es con frecuencia más un estado mental que una determinada carencia de medios.



# Argentina: Justicia, no venganza

**L**os sucesivos arrepentimientos de miembros de las fuerzas armadas argentinas, amparados en la impunidad que les otorgan las leyes de «Punto Final» y «Obediencia debida» y las consecuentes declaraciones de los actuales jefes de dichas fuerzas, altas jerarquías eclesiásticas y otras instituciones públicas, asumiendo el genocidio cometido por la dictadura militar que asoló Argentina entre los años 1976 y 1983 nos obligan a manifestar:

1º El reconocimiento de sus culpas no exime al criminal de sus delitos, menos aún cuando éstos afectan a los derechos fundamentales del hombre y todavía menos cuando los que se confiesan son delitos de la humanidad.

2º Ya la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1793 estableció como fundamento elemental de un Estado de Derecho que los crímenes cometidos por funcionarios del Estado no pueden quedar impunes y sin castigo.

3º Asumir por parte de los militares que el principio de obediencia debida no puede justificar la comisión de crímenes, patentiza la aberración de la ley que en virtud de dicho principio exoneró de toda responsabilidad a los asesinos.

4º Hablar de responsabilidad compartida con toda la sociedad reproduce la discusión sobre la culpa colectiva del pueblo alemán respecto al nazismo.

Es de una profunda perversidad y cobardía la pretensión de esconder a los criminales en el anonimato de todo un pueblo.

5º Los crímenes cometidos fueron producto de una planificación sistemática como lo demuestran, entre otros ins-

trumentos de terror y muerte, la red de campos de concentración. Lo que se cometió fue un genocidio utilizando todos los mecanismos de la amoralidad del pensamiento nazi trasladada a las fuerzas armadas por ideólogos como Carl Schmitt o la teoría de sangre y suelo de Walter Darré.

6º Resulta inverosímil que los autores del genocidio intenten justificar el tormento y la eliminación sistemática de seres humanos en su pretendida ignorancia ante un fenómeno nuevo, como sería el de la guerrilla, cuando fueron formados por sus profesores en las escuelas militares en el nacionalsocialismo y en las técnicas que luego derivaron en la ideología de la seguridad nacional.

7º La práctica mayoría de los muertos fueron asesinados siendo prisioneros, lo que deja claro la intencionalidad del exterminio. En realidad, aplicaron la política de «noche y niebla» a todo aquel que se opusiera a sus ideas reaccionarias.

8º El actual discurso es socialmente tan indigno que justifica la promoción de asesinos a la cima de la clase dirigente argentina y la marginalización de las víctimas. El éxito de dicho discurso en Alemania hubiera permitido que Adolf Eichman desfilara en Berlín festejando el 50 aniversario del fin de la IIGM en vez de ser ejecutado por sus crímenes en Israel.

Por lo tanto deben ser derogadas por incompatibles con los más elementales principios del derecho internacional las Leyes conocidas como de «PUNTO FINAL» y «OBEDIENCIA DEBIDA».

9º Las organizaciones de derechos humanos deben exigir que la jurisdicción penal internacional se aplique universalmente y que aquellos que sean juzgados y condenados en otros países sean extraditados, en su caso, para que cumplan la condena que se le imponga. De la misma manera deben permanecer alertas con la finalidad de presentar los recursos judiciales necesarios en el caso de que alguno de los criminales entre en un país donde la justicia reconozca esta jurisdicción o bien donde se tengan pruebas de su participación en crímenes contra nacionales.

10º Los criminales deben saber que no tendrán tranquilidad nunca. No existe el silencio, ni el olvido y por más que quieran evitarlo la memoria de sus crímenes los perseguirá para siempre y serán perseguidos por ellos.

Es necesario que comprendan que no se terminará nunca de analizar cómo se pudo llegar a los extremos a que se llegó. Las nuevas generaciones necesitan una explicación racional de los crímenes cometidos y esta explicación no puede surgir de la mente de los asesinos, ni del olvido ni de la irracionalidad. Pretender esconder o justificar el pasado es únicamente posible en mentes que se niegan a aceptar su responsabilidad individual en el exterminio colectivo.

11º Es imprescindible que sean retirados de cualquier puesto público todos los criminales y para ello, como para su juzgamiento, es preciso conocer el nombre de todos ellos, así como la responsabilidad que cupo a médicos, escribanos, psicólogos, enfermeros, sacerdotes, etc. que participaron activamente en la consumación del terror.

12º Debe legalizarse la situación de todos los niños que fueron secuestrados, vendidos o adoptados falsamente y a los que se les suplantó la identidad y la historia, y procederse a la revisión de todos los nacimientos inscritos en dichas fechas procesando y condenando a todos aquellos que hayan participado en este tipo de crímenes especialmente aberrantes.

Asociación Argentina Pro-Derechos Humanos-Madrid

# El diálogo entre Cuba y EE.UU.

Por Silvio Rodríguez\*

**H**ermano planetario:  
La causa de estas letras es la preocupación que como hombre y como cubano me motiva el proyecto de ley Helms-Burton, nueva humillación que los políticos más obcecados del Gobierno norteamericano pretenden imponer a nuestros pueblos. Para todo el planeta, la intención de esa ley es insoportablemente ofensiva, porque ya no sólo se quiere fiscalizar y restringir la libertad de los cubanos, sino someter a sanciones y represalias a todo el que por cualquier razón se relacione con nosotros, sea Estado, empresa o persona. Para el pueblo norteamericano, viejo so-

ñador de libertad y democracia, es una especial degradación que hombres de su Gobierno emprendan semejante ultraje contra el derecho y la dignidad.

El proyecto de ley Helms-Burton supone una vuelta de tuerca extrema al *staff* de medidas coercitivas que desde 1959 se vienen aplicando contra Cuba. Entre la gama de artificios de esta nueva variante se destaca que, aun después de derrocado el Gobierno cubano, habría que continuar el bloqueo hasta que se hubiera indemnizado o devuelto a sus antiguos propietarios los bienes que les fueron nacionalizados a principios de la revolución. Este asunto, que hasta hace algún tiempo sólo se refería a la expropiación de quienes eran naturalmente estadounidenses, ahora se amplía a los cubanos que desde el triunfo revolucionario emigraron y adquirieron esa ciudadanía. Pero según parece, este proyecto de ley no sólo preconiza la devolución del país a sus antiguos dueños: además legaliza la guerra civil que se desataría cuando se intentara desalojar a los obreros de sus fábricas, a los campesinos de sus tierras, a los enfermos de sus hospitales, a los niños de sus escuelas, al pueblo de sus viviendas y en general de sus conquistas. Por otra parte, la inmensa mayoría de los norteamericanos de origen cubano no fueron dueños de centrales azucareras, latifundistas o esbirros de la tiranía batistiana, sino pueblo trabajador, y la experiencia de los últimos años demuestra que aspiran a que las relaciones entre Cuba y Estados Unidos se normalicen para poder visitar sin trabas a sus familiares. No parece casual que el proyecto de ley Helms-Burton, además de proponer el recrudecimiento y la prolongación del bloqueo, disponga también de dolores extras para la ya sufrida familia cubana.

**C**uba es un país pobre, con problemas, pero soberano. La mayoría de los que vivimos en la isla somos conscientes también de nuestras deficiencias, e inconformes con ellas trabajamos cada día para superar errores; prueba de ello es que, desde hace años, aunque sin renunciar a nuestros logros y convicciones, nos empeñamos en adecuar nuestra sociedad a las realidades del mundo actual. Es evidente que Cuba no amenaza a nadie, que no agrede a nadie, que sólo aspira a que la traten normalmente, a que la dejen trabajar en paz. El único peligro que representa es el de demostrar que se puede vivir en este mundo y en este hemisferio de otra manera. El único pecado que hemos cometido es el de no renunciar a nuestra independencia, el de intentar nuestras propias soluciones, el de asumir el coste de querer ser diferentes. El bloqueo al que ha estado sometido nuestro pueblo durante más de tres décadas no sólo es obsoleto a la luz de las condiciones políticas del mundo, sino inhumano, porque además de limitar vínculos con países y perso-

nas nos impide adquirir recursos, alimentos, medicinas. Esto lo sufren día tras día nuestros enfermos, nuestros ancianos, nuestros hijos. La nueva acción anticubana pretende crecer y legitimar esta injusticia e imponer una complicidad a todos los Gobiernos y seres de la tierra.

El proyecto de ley Helms-Burton, y todo lo que representa y lo sostiene, es una vergüenza y un atraso, y no sólo intenta descalificar a la revolución cubana, sino a Cuba como nación. Se inscribe en las pretensiones más viejas y bochornosas de absorción de nuestro país como colonia, y mancilla espantosamente el sentido de la vida y la obra de José Martí, de cuyo holocausto este año se cumple un siglo. Pone a la legislación, y por ende a la moral y a la inteligencia de Estados Unidos y del mundo, ante la disyuntiva de legalizar o no el terrorismo de Estado. Lo hace en desafío a las corrientes democráticas que cada vez se pronuncian con más sensatez y claridad en favor de soluciones al diferendo entre Estados Unidos y Cuba; lo hace en los momentos en que los dos Gobiernos, con mesura y paciencia, han logrado encontrar un punto de diálogo en las cuestiones migratorias y acaban de firmar un acuerdo que los coloca en un nuevo estadio de perspectivas, en un paso más alto desde donde observar, comprender y actuar en beneficio colectivo.

**E**l tiempo, los recursos, y sobre todo la sangre y los sufrimientos que conforman la ardua pirámide sobre la que ambos Gobiernos consiguen dar este paso, no pueden ser desdeñados. Es una responsabilidad verdadera, de todos y cada uno de los que aspiramos a la comprensión y a la paz entre nuestras naciones, que cada cual, siempre y dondequiera que podamos, juntos o en solitario, nos pronunciemos y actuemos en favor de la normalización de las relaciones entre Estados Unidos y Cuba.

Se sabe que no va a ser fácil. Pero hace algunos años, para algunos, no sólo era difícil, sino inconcebible. Hoy estamos más cerca que nunca de un diálogo que, sin obviar los principios que nos separan, pueda llevarnos de la mano de las afinidades, que también existen, a la consideración mutua y la convivencia.

Deberemos ser vecinos mientras exista nuestro planeta, mas no sólo por ello llevarnos bien es una aspiración encomiable. El respeto, la comprensión, el verdadero sentido de la armonía, por encima de diferencias y características, puede ser una conquista del género humano, y es una fortuna que debemos sumarle al universo.

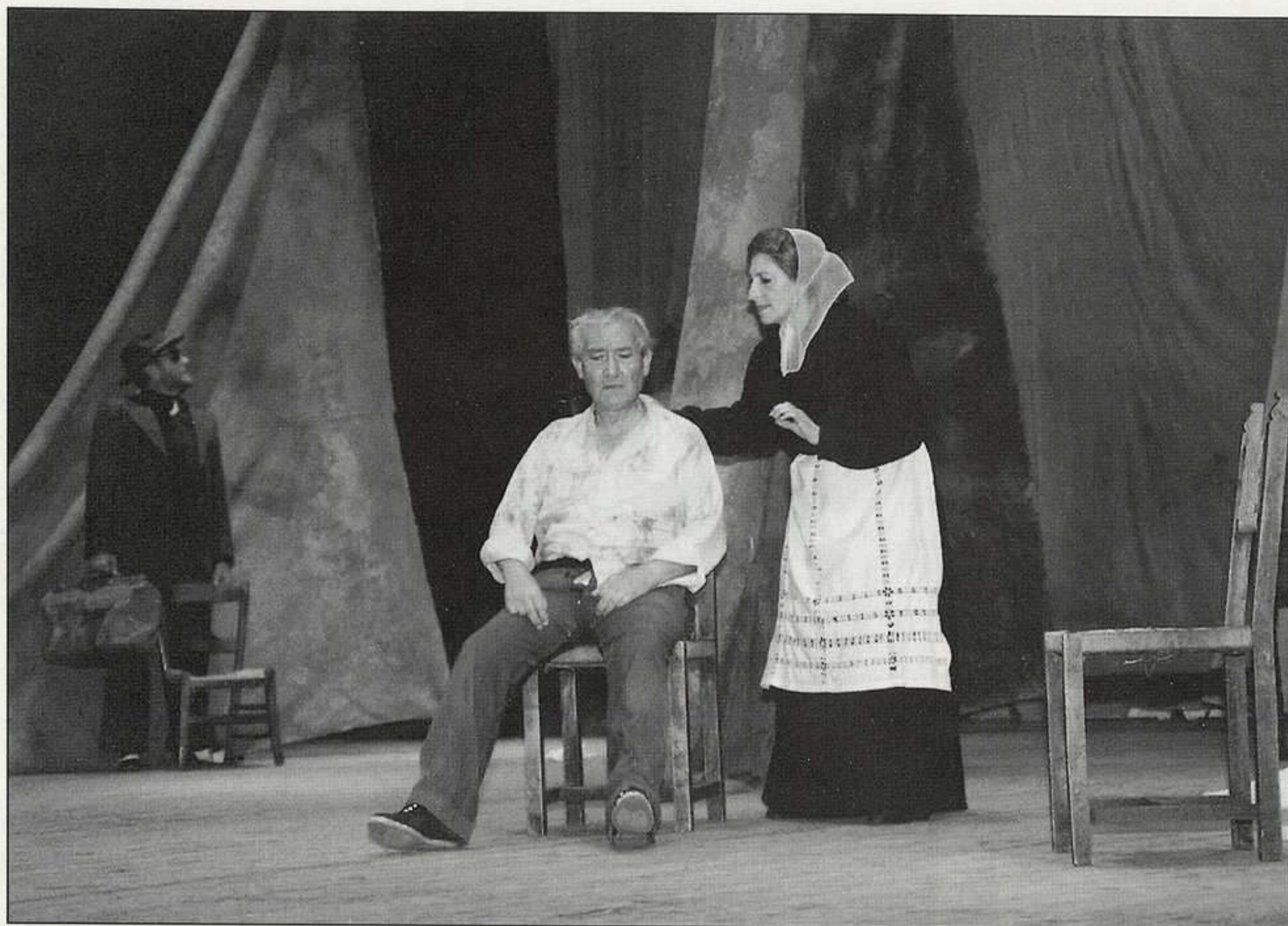
Por el diálogo y contra el bloqueo,  
hasta el amor siempre.

*El País*, 23 de mayo de 1995

\* **Silvio Rodríguez** es cantautor cubano.



Dos imágenes de "Titus Andronicus", de W. Shakespeare. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre (1995) (Fotos: Nathan Logus)



*"Ca nostra", de Joan Mas. Dirección: Adolfo Díez Ezquerro. Llebeig (1993) (Foto: Angel Batista)*



*"Cuentos de humor", de Chejov-Tolstoi. Dramaturgia y puesta en escena: Andrés Presumido. Teatro Casona (1995)*

Madrid, 31 de mayo de 1995

D. JUAN ANTONIO HORMIGON  
ADE.

Estimado Juan Antonio:

Como mi etapa con el Teatro de La Abadía ha terminado, te mando esta carta para decirte que vuelvo de nuevo a mi «viaje a Itaca», después de haber pasado en esos meses por esa isla tocando campanas como Quasimodo y andando por el claustro como un equilibrista. Como cualquier isla, mi estancia estuvo llena de ilusiones, experiencias, encuentros con nuevos amigos.

Me siento satisfecho de haber participado muy directamente, como Director Gerente, en el lanzamiento de ese nuevo teatro de Madrid o, mejor dicho, de Europa. Pero sobre todo tengo muchos recuerdos de la gente que he encontrado en mi camino. Gente con quien he compartido nuevas experiencias relacionadas con el arte dramático.

Estoy seguro de que vamos a encontrarnos de nuevo, en otro momento, con otras ilusiones. La vida y el destino son así. Pero mientras tanto, quiero despedirme por el tiempo que sea (espero que corto) y dar las gracias a estos amigos y profesionales que me han apoyado durante este tiempo.

¿Qué estoy haciendo ahora? Pensando. Esperando que mi caprichosa Musa me conduzca a otra isla -como actor, director, profesor o tal vez escritor- siento que está empujándome a escribir, un libro sobre el teatro «¿Pensamientos de un Bululú irlandés?» No estaría mal.

Desde el Vaticano hasta la Expo 92 en Sevilla, siempre he encontrado teatro, desde las calles de Dublin hasta la Puerta del Sol, he encontrado personajes inolvidables, y de los Masái de Kenya hasta los Cabrereros de Tenerife, he vivido poesía, y últimamente, en La Abadía, había mucho teatro dentro...y fuera del escenario.

A lo largo de mis casi cincuenta años haciendo y viviendo teatro, el tiempo en La Abadía fue corto aunque intenso y productivo; y también suficiente materia para un libro. *La sombra del claustro*, de suspense, o *¿Por quién tiemblan las campanas?*, una tragedia.

Mi criterio sobre el teatro, lo que he intentado hacer, está perfectamente reflejado en las palabras de Stanislavsky en su libro *El Arte Escénico*.

«... Aquellos que fundan un estudio o

un teatro deben prestar primero, la mayor atención posible al ambiente que prevalece en él. Debe ponerse especial cuidado, particularmente, para asegurarse de que el miedo, en cualquier dimensión o forma, no encuentre su camino en el estudio y domine la mente de los que dirigen o estudian en él, y que los corazones de todos deben ser inspirados y unidos solamente por la belleza.

Sin esta idea de unión en la belleza, ningún teatro de verdad puede existir y tampoco serviría tal teatro para ningún propósito. Si, además, no hay el entendimiento de sí mismo y de toda la complejidad de las potencias de uno, como sirvientes felices de su país, entonces ese tipo de teatro tampoco sirve para nada, porque nunca se convertirá en una de las unidades creativas dentro de todas las fuerzas creativas del país “.

Ahora, como dice el Caballero Blanco, de Lewis Carroll, el Don Quijote de la literatura inglesa, «Me gusta que las despidas sean con todo detenimiento y todo corazón» y por eso te mando muchos recuerdos y mis mejores deseos hasta que nos encontremos de nuevo delante o detrás del telón.

Un saludo afectuoso

Denis Rafter

Barcelona, 12 de Junio de 1995

D. Juan Antonio Hormigón  
Director de ADE

Querido y admirado Hormigón:

En los 30 años que llevo de crítico teatral me ha ocurrido de todo. Desde la botella de Chivas con que solía obsequiarme José Luis Alonso cuando venía a Barcelona con la compañía del María Guerrero, hasta fusilarme en un escenario, como me fusiló Boadella en su último montaje. Pasando por las mañanas en que Kantor me llevaba del brazo, por el cementerio de Cracovia, a limpiar la tumba de su madre, los besos que me da Strehler cuando coincidimos en un aeropuerto, y el intento fallido de Flotats para que me pusiesen de

patitas en la calle (porque al parecer, ya no le quería como antes).

Pero en esos 30 años, jamás me habían dicho que si no pienso dejar mi oficio, el de crítico teatral, es, entre otras cosas, «porque a esas alturas de campeonato no sirvo para otra cosa y de algo hay que comer». La frase es de Joan Casas y la he pillado en el debate sobre la función de la crítica teatral (segunda sesión), publicado en la ADE Teatro nº43-44, p.37. En realidad, la frase de Casas no se refiere solamente a mí, sino que afecta «a los críticos vinculados a los periódicos más importantes» (de Barcelona). Es decir, que además de mí, habría que mencionar a Joan Anton Benach (*La Vanguardia*) y a Gonzalo Pérez de Olaguer (*El Periódico de Cataluña*). Los tres somos los que más tiempo llevamos ejerciendo la crítica en los papeles barceloneses.

Por lo que a mí respecta, he de decirle a Joan Casas que en diversas ocasiones he intentado dejar la crítica teatral, pero sin éxito. Tan sólo hace unos meses que la dirección de mi periódico (*El País*, edición de Barcelona) me ha permitido reducir considerablemente el número de críticas. Ello ha sido posible al contratar los servicios de un joven y valioso crítico (que ya lo había sido de *ABC* en Barcelona), Pablo Ley. Lo cual contradice la afirmación de Casas, de que los veteranos actuamos «como un auténtico tapón que dificulta la aparición de voces nuevas». En mi caso y en el de la edición barcelonesa de *El País*, en 10 años de crítica teatral hemos propiciado la aparición de tres voces nuevas: Francesc Burguet, Albert de la Torre y Pablo Ley, tres personas a las que Casas conoce sobradamente.

En cuanto a la afirmación de que «a esas alturas de campeonato no sirvo («no sirven», para ser preciso) para otra cosa», Joan Casas debería saber, y lo sabe, que durante estos 30 años en que he ejercido la crítica teatral, he compaginado esta actividad con la de columnista diario (en *Tele-Express*, *El Noticiero* y *El Correo Catalán*), la corresponsalía cultural (en París, para *La Vanguardia*), el editorial y la crítica televisiva (*Fotogramas*), crónicas, entrevistas, reportajes, he trabajado en publicidad (con Leopoldo Pomés), en diversas editoriales, he escrito guiones cinematográficos e incluso, he ocupado un cargo de responsabilidad política: Delegado de Cultura del Ayuntamiento barcelonés (durante la alcaldía de José María Socías).

En realidad, hasta que no entré a trabajar en *El País* no pude vivir exclusivamente de mis colaboraciones periodísticas. Mi situación laboral en el periódico es

la de redactor con plena dedicación, lo cual supone que si mañana la dirección lo estima conveniente, pueden encargarme cualquier otro trabajo que no sea la crítica teatral. De hecho, mi principal trabajo en este periódico es una página que aparece en la edición del domingo: «La horma de mi sombrero» y que nada tiene que ver con la crítica teatral.

Dice Casas que «de algo hay que comer». Claro que sí, pero no necesariamente de la crítica teatral, al menos en mi caso. Y tampoco necesariamente de los papeles. Ultimamente, me han ofrecido algo así como una cátedra de teatro en una universidad catalana de reciente creación (acordándose, supongo, de mi paso por el Institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbona), y también me tentaron para que volviese a la política cultural (en el caso de que exista una política cultural). Pero no me interesa, estoy muy bien donde estoy, escribiendo lo que me apetece y que, al parecer, es del agrado de mis lectores. Si tuviese que dejar el periódico, lo más probable es que abriese un bar, donde Joan Casas tendría, siempre que le apeteciese, su *Dry Martini* (el mejor, claro está), obsequio de la casa.

Finalmente, quisiera dejar constancia de mi compromiso con el teatro, compromiso que va más allá de la crítica teatral, visceral, de juicio o lo que sea más o menos bien hecha, aunque, como dice Casas, tal vez no sirva para nada (no lo creo: hace unos días, y gracias a ella, hice entrar 50 personas en la Sala B del Mercat de les Flors, una sala abarrotada, para ver la última de las tres funciones de *The Three Lives of Lucie Cabrol*, una joya del Théâtre de Complicité. Nos sentamos -mi mujer y yo, repetíamos- en las escaleras, como pudimos). Un compromiso que se manifiesta en mi pertenencia a la Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, a la Fondation Antoine Vitez, a la Unión de Teatros de Europa, en mi estrecha colaboración, al igual que tú, querido y admirado Hormigón, con gentes de teatro de Francia y de otros países, para potenciar las traducciones de obras de autores de diversas lenguas, y hacer posible que sus obras, puestas en pie, crucen las fronteras.

Perdona, amigo Hormigón, la tal vez excesiva extensión de esta carta, a la cual mucho te agradecería dieras cabida en el próximo número de ADE Teatro, en respuesta a las afirmaciones, un tanto gratuitas, por llamarlas de algún modo, de Joan Casas.

Un abrazo  
Joan de Sagarra

**E**n varias ocasiones la revista ADE-TEATRO ha dedicado diferentes artículos, incluso pequeños bloques monográficos, al teatro cubano. Hemos publicado también dos obras de Héctor Quintero (nº19) y el gran texto de Virgilio Piñera *Aire Frío*, con el que iniciamos nuestra colección de Literatura Dramática Iberoamericana. Estos son los antecedentes.

Desde hace tiempo sin embargo, deseábamos abordar un amplio compendio monográfico sobre el reciente teatro cubano: helo aquí finalmente. Gracias a la cooperación del Consejo de las Artes Escénicas de Cuba y a los personales desvelos de Eberto García Abreu, hemos podido reunir el amplio material que a continuación presentamos. La ocasión por otra parte es propicia dado que su presentación coincidirá con el Encuentro de Directores de Escena Hispanocubanos, que se celebrará en La Habana la última semana de septiembre, en el marco de la Acción Cultural de España en Cuba.

Junto a la presentación general elaborada por Lecsy Tejeda, Presidenta del Consejo y Viceministra

de Cultura, contamos con artículos de Graciela Pogolotti, Esther Suárez, Freddy Artiles, Rosa Ileana Boudet, Magaly Muguercia, Eberto García, Pedro Morales, Ileana Azor y Vivian Martínez Tabares. Esta amplia serie de trabajos se complementa con una serie de entrevistas a numerosos creadores escénicos cubanos, de cuya realización se ha ocupado Bárbara Rivero.

Para esta ocasión hemos escogido la obra de uno de los autores cubanos de la última generación, Jorge Luis Torres. Como *El ala del cuervo* posee el interés añadido de haber sido escrita en el pasado año y constituye por tanto un estupendo ejemplo de la última producción literario-dramática del país.

Así, paso a paso, pretendemos bucear en los diferentes escenarios actuales del Caimán Cubano, en sus luces y sombras, en sus esperanzas y contradicciones, en sus propuestas y silencios. Todo ello referido a la preocupación que desde estas páginas hemos mostrado por la producción escénica iberoamericana en general, que al fin y al cabo constituye nuestro ámbito natural de relación.

# Escenarios del caimán

Imagen del público en la representación de "Ramona". Dirección: Sergio Corrieri. Teatro Escambray. Cuba.

# Presentación

Por Lecsy Tejeda del Prado\*

**D**esde 1989 las artes escénicas constituyen un sistema dentro de un universo mayor de Institutos, Consejos y Centros, a los cuales el Ministerio de Cultura encargó a partir de su descentralización, la generación de sus respectivas políticas culturales y delegó en ellos, personalidad jurídica y patrimonio propios.

Por esta razón, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) representa el conjunto de instituciones culturales que tienen la misión de promover y desarrollar esta manifestación artística en términos de creación y circulación de producciones y bienes y de investigaciones y publicaciones.

Actualmente, el CNAE subvenciona en el país proyectos artísticos de teatro dramático y musical para niños, ballet, danza contemporánea y folklórica, pantomima y humor. Cada uno de estos colectivos define sus propias líneas estéticas a partir de sus consejos artísticos y, por supuesto, de los creadores principales que aglutinan actores y bailarines.

El Centro de Teatro y Danza de La Habana y los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas tienen la responsabilidad de desarrollar la gestión cultural de sus colectivos artísticos a través de sus equipos técnicos y grupos de expertos, que valoran periódicamente las propuestas artísticas y crean las condiciones más adecuadas, dentro de las limitaciones existentes, para sus entrenamientos, ensayos y presentaciones, así como propician su promoción social.

Otras personalidades de reconocida trayectoria trabajan habitualmente en cine, radio y televisión, y se vinculan laboralmente a la Agencia Artística de las Artes Escénicas, encargada de su representación, promoción y comercialización.

Cuba cuenta con teatros y salas en todas las provincias del país que, a parte de presentar serios problemas tecnológicos, solamente pueden mantenerse abiertos los fines de semana a causa de las insuficiencias energéticas actuales. Existen los proyectos para las inversiones necesarias, con vistas a su recuperación progresiva.

No todos los colectivos artísticos tienen una sede

propia o con las condiciones mínimas para realizar su trabajo, sin embargo, la disposición y la colaboración de los artistas permiten mantener la creación artística generalmente, en espacios no convencionales y sostener el crecimiento del público alrededor de las artes escénicas.

Gracias a los recursos financieros dedicados, a pesar de las dificultades económicas, se han recuperado los teatros edificados en el siglo pasado que constituyen junto con su memoria documental, verdaderos testimonios de los acontecimientos principales, ocurridos en sus escenarios. Ejemplos de estas instituciones son: el Teatro Principal (1839) de Sancti Spíritus, el Teatro José Jacinto Milanés (1847) de Pinar del Río, el Teatro Principal (1850) de Camagüey, el Teatro Sauto (1863) de Matanzas y el Teatro La Caridad (1885) de Villa Clara.

Por otra parte, se conservan o recuperan los teatros y salas-teatros construídas en este siglo, que continúan ampliando sus servicios como el Teatro Nacional de Cuba, el Teatro Mella y otros.

En estos tiempos, a pesar de la escasez de los recursos financieros, el Fondo de Desarrollo para la Cultura y la Educación dispone trimestralmente de decenas de miles de dólares para enfrentar las urgencias más significativas en climatización, iluminación y sonido de las salas y teatros del país. Otros elementos vinculados a la creación artística, como los talleres de vestuario, la escenografía, el atrezzo y el resto de los apoyos logísticos se integran en la industria cultural Tecnoescena, que ofrece sus servicios a las instituciones, colectivos y diversos clientes dentro y fuera del Ministerio de Cultura.

La promoción de las producciones artísticas transcurre por diversas vías que en primera instancia, se relacionan con los artistas que diseñan su propia imagen y sus formas de acercamiento con el público.

Por otra parte, el Centro de Teatro y Danza de La Habana, la Agencia Artística y los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas definen, con sus respectivos Consejos Artísticos aquellos colectivos o personalidades que ameritan por su calidad, una contribución de mayor alcance en su realización promocional.

También el CNAE tiene responsabilidades específicas en este empeño y selecciona, con su grupo

# del Consejo Nacional

de expertos, los colectivos y personalidades que requieren una mayor promoción nacional e internacional. De este modo, integra un sistema que comienza por la acción individual y se complementa por la gestión de su institución de procedencia o por las iniciativas del CNAE en este sentido.

En los últimos años, el CNAE publicó el catálogo de los colectivos artísticos más significativos del país y lo ha distribuido en las principales instituciones de las artes escénicas del mundo a través de su presencia en las ferias internacionales: MERCARTES en México, (1993) y CINARS en Canadá (1994). Además, estas se ofrecen a las personas e instituciones relacionadas con las artes escénicas de otros países que desean conocer nuestro producto artístico de mayor calidad. También se publican carteleras, boletines y materiales para la prensa y el público.

Especial importancia tiene la edición de la revista *Tablas* como vía de comunicación esencial entre los artistas escénicos de Cuba y otras partes del mundo, así como de intercambio con investigadores, críticos y público de esta rama del arte.

El Centro de Investigaciones de las Artes Escénicas también realiza un papel destacado en el estudio de la creación artística, las condiciones para su desarrollo y la comunicación con el público y contribuye, a partir de los resultados de sus investigaciones, a difundir nuestro patrimonio artístico.

La programación de las artes escénicas se realiza en múltiples lugares de manera permanente en teatros y salas, y eventualmente, en otras instituciones culturales o en espacios habilitados con este propósito. A modo de ejemplo: el año pasado se presentaron en los principales teatros y salas de la capital, 528 puestas en escena de las cuales 47 fueron estrenos, con 2085 funciones.

La programación internacional, en 1994 con respecto a 1993, creció en un 21% en las acciones culturales y en un 8% con relación a los integrantes de esas actividades en el exterior. Estos resultados se aprecian fundamentalmente en la danza. La presencia de las artes escénicas cubanas en el mundo se concentra principalmente en los países siguientes: México, Venezuela, Colombia, Argentina y España por lo que aspiramos a alcanzar una difusión mayor de colectivos y obras en diferentes partes del mundo.

Recientemente se creó la agencia comercializadora de las artes escénicas para las producciones artísticas y los bienes culturales Escenarte, que debe incrementar los recursos financieros de la institución a través de giras comerciales, servicios profesionales, representación del derecho de autor y negocios

en frontera y conjuntos, al mismo tiempo que complementan la gestión internacional con acciones de comercialización e intercambio cultural.

El sistema de eventos del CNAE se realiza con la perspectiva de varios años para facilitar la información a todos los posibles interesados mediante nuestras relaciones con personalidades e instituciones gubernamentales y no gubernamentales que se vinculan a nuestros intereses tanto en Cuba como en el exterior.

Por ejemplo, en el próximo Festival de Teatro de La Habana se integran a las propuestas de programación de los eventos teóricos y en los espectáculos el Instituto Superior de Arte, la Casa de las Américas, otros Institutos, Consejos y Centros de la Cultura y también organizaciones como: ITI, ASSITEJ, AICT u otras organizaciones sociales como la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba o la Asociación Hermanos Saíz. Con todos ellos nos presentaremos ante los artistas del mundo que nos acompañarán en esta cita para confrontar y compartir, dar y recibir.

Para analizar y reflexionar permanentemente sobre su gestión, el CNAE cuenta con un sistema de información automatizado que le permite conocer los datos fundamentales de los proyectos artísticos, su trayectoria y evolución, al igual que las personalidades artísticas relevantes, la programación por géneros y salas, las acciones internacionales por géneros, países y regiones del mundo, así como los principales datos laborales y económicos de nuestras instituciones. Finalmente, dicho sistema facilita una amplia documentación a los investigadores, publicaciones, artistas, críticos y otras entidades que la soliciten.

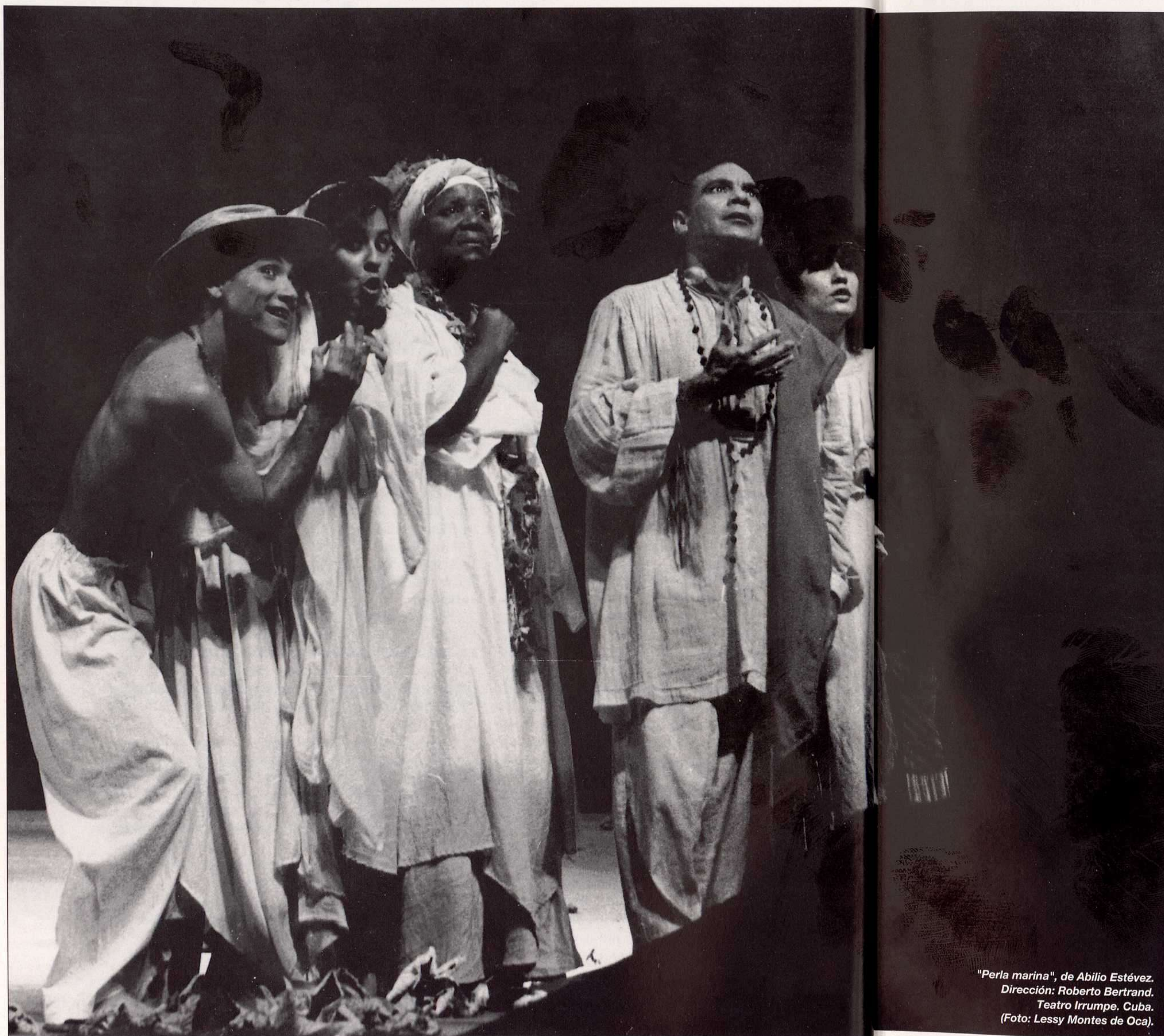
Estos resultados, las visitas a las provincias, los encuentros con los artistas y los especialistas permiten a las instituciones nacionales y centros provinciales, junto con sus consejos artísticos, diseñar sus propias estrategias que de modo resumido, aparecen en el Programa de Desarrollo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

La intención de esta breve presentación del CNAE y sus principales proyecciones de trabajo, solicitados gentilmente para una revista de tanto prestigio como la publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, sólo tiene como propósito avanzar en el campo del conocimiento, profundizar nuestros vínculos e iniciar nuevas relaciones que amplíen nuestros horizontes en el ámbito universal de las artes escénicas.

Más amigos, más intercambio, más enriquecimiento constituyen ejes importantes para el desarrollo cultural.

## de las Artes Escénicas





"Perla marina", de Abillo Estévez.  
Dirección: Roberto Bertrand.  
Teatro Irrumpe. Cuba.  
(Foto: Lessy Montes de Oca).

## Las artes escénicas cubanas ante una nueva realidad económica

Por Cristina Amaya Quincozes

**L**os tiempos que corren y que han determinado nuevas formas de enfoque económico en la gestión de todas las esferas de la vida del país, no han dejado a un lado las diferentes manifestaciones artísticas y por consiguiente el movimiento nacional de las artes escénicas.

Una nueva etapa se abre para el movimiento teatral y danzario cubano que durante años disfrutó de los beneficios de la subvención estatal.

Bajo la extraordinaria presión económica que dentro del llamado «período especial» vive el país por un lado -cortadas sus vías tradicionales de financiamiento y suministro- y por otro, el boqueo imperialista cada vez más asfixiante, todo el país, la cultura y dentro de ella el movimiento teatral y danzario, pugnan por continuar su desarrollo.

En este intento y dentro de la actual coyuntura *sui generis*, nuevas formas de gestión económica que van inundando las diferentes esferas de la realidad nacional y un nuevo lenguaje económico, pugnan por

imponerse y sustituir los antiguos esquemas que la economía planificada dejó estructural y mentalmente asentados durante años de trabajo.

Esta realidad sintetizada en un simple planteamiento, resulta ser de hecho una tarea de gigantes: supone no sólo un cambio en los mecanismos económicos de trabajo y gestión, sino también en la mentalidad de muchos que conocieron otros estilos de trabajo, así como en la de los que se adaptaron de tal forma al paternalismo económico, que se encuentran ahora inmovilizados ante la nueva realidad objetiva que la actual situación nos impone.

¿Cómo encontrar fórmulas económicas que hagan rentable o al menos costeable nuestro movimiento escénico?

¿Cómo lograr el desarrollo de acciones económicamente efectivas sin hacer concesiones en el terreno artístico?

¿Dónde encontrar fuentes alternativas de financiamiento para nuestros proyectos artísticos y el mantenimiento constructivo y técnico de nuestra infraestructura teatral?

Estas entre otras muchas interrogantes, constituyen el tema diario en el que muchos nos encontramos inmersos y algunas de las preguntas a las que debemos dar respuesta lo más rápidamente posible.

En mi opinión, nos encontramos en un momento extremadamente crítico, pero a la vez profundamente creativo en el que sólo un trabajo muy estrecho entre creadores y especialistas, permitirá transformar nuestro tesoro artístico en un tesoro económico.

Como punto de partida, este empeño supone el desarrollo de nuevos estilos de trabajo y gestión en los que de conjunto, se busquen alternativas idóneas que den respuesta a las múltiples problemáticas planteadas.

Una nueva forma de aprendizaje se impone dentro de la actual realidad, ocupando por primera vez un lugar importante términos como: costos, rentabilidad, autofinanciamiento, autogestión, apertura de mercados, promoción, publicidad y marketing, entre otros.

Ante cada uno de estos términos es preciso detenernos para revisar cuidadosamente todo lo realizado anteriormente, evaluar la situación actual y diseñar estrategias acordes con las posibilidades reales dirigidas a un despegue cualitativamente nuevo, corto, a medio y largo plazo.

Una primera esfera de trabajo la constituye la labor de los propios creadores que en la primera línea se enfrentan a la problemática de continuar creando con menos recursos que antes, con la premisa de no hacer concesiones artísticas y con el imperativo de tratar de colocar sus propuestas en circuitos internacionales, dentro de giras que dejen beneficios económicos, en moneda libremente convertible.

Como apoyo a este trabajo, un grupo de expertos trabaja de forma permanente en la evaluación de los diferentes proyectos artísticos a fin de ir conociendo la evolución y las tendencias del movimiento teatral cubano en su conjunto, y apoyar su desarrollo actual y prospectivo.

Paralelamente, le corresponde al Consejo Nacional de las Artes Escénicas el trabajo de rediseñar toda la actividad a nivel nacional proponiendo mecanismos de gestión que posibiliten el autofinanciamiento en divisas de la actividad escénica.

En este sentido se han emprendido tareas globales, entre las que se pueden señalar las siguientes:

- La caracterización de cada proyecto artístico a los efectos de construir su imagen con fines de carácter promocional.

- El estudio de los mecanismos más contemporáneos de promoción y publici-

dad a los efectos de preparar los *dossiers* de presentación de los diferentes colectivos en la forma más actualizada.

- El estudio de la dinámica de los circuitos de comercialización internacional y las técnicas más modernas de comercialización de estos productos.

- El estudio de las ferias comerciales más importantes y de las posibilidades que las mismas brindan como plataforma, para el lanzamiento internacional de nuestro potencial de ofertas.

- El estudio de los Festivales y Eventos más relevantes que pueden constituir vías de promoción en un mercado altamente competitivo.

- La inserción de Cuba y del Consejo Nacional de las Artes Escénicas en Organizaciones Internacionales de reconocido prestigio, vinculadas a la administración de las artes del espectáculo.

- La explotación al máximo mediante el diseño de diferentes proyectos, de todas aquellas potencialidades que de forma estructurada pueden constituir fuentes de ingreso a corto y medio plazo.

Múltiples acciones de tipo organizativo a nivel estructural se han sumado a este conjunto de tareas, entre las que se encuentran:

- La creación de una serie de entidades encargadas de la promoción y comercialización a nivel nacional e internacional del potencial con que cuentan las artes escénicas. Tal es el caso de Escenarte, comercializadora de las Artes Escénicas: junto a los colectivos más prestigiosos del país, se encarga de la búsqueda y organización de giras internacionales, del desarrollo de negocios de diferente tipo, de la venta de servicios profesionales, de la canalización y la atención a los intereses inversionistas extranjeros en proyectos de diversa índole. Entre ellos hay que destacar los relacionados con Tecnoescena: industria artística con más de 30 años de trabajo en el sector, que ofrece grandes posibilidades creativas y técnicas, así como facilidades para el desarrollo de negocios diversos.

- La Agencia Artística de las Artes Escénicas se encarga de la promoción y comercialización del talento artístico individual de nuestros creadores, básicamente para medios de alta demanda como son el cine, la radio y la televisión.

- Dentro de la estructura del Consejo Nacional, la dirección del área de Eventos y Festivales -de reciente creación- se encarga de la atención permanente al Festival de Teatro de La Habana -nuestra principal cita internacional-, así como del diseño del plan de eventos y festivales ya concebidos para el período 1995-2000 y del diseño de

la estrategia de participación de nuestros colectivos en el Calendario Internacional de Festivales y Eventos que además de punto de confrontación e intercambio para nuestros creadores, servirá de plataforma promocional para nuestros colectivos en diferentes mercados.

- Se trabaja intensamente en la localización y evaluación de todo el potencial humano y/o material que sea susceptible de ser organizado, con vista a su explotación comercial a través de proyectos de desarrollo de corte cultural de nuevo tipo: tal es el caso de proyectos como «El Palenque», nuevo centro que se inaugurará próximamente en la actual sede del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba y en el que se sumarán a los espectáculos folklóricos, una variada oferta de servicios gastronómicos y de otro tipo, dentro de los valores más auténticos de la cultura popular tradicional del país. Este nuevo centro se convertirá por tanto en una especial oferta cultural dentro del panorama actual de la ciudad introduciendo un nuevo estilo de trabajo al habitual del Consejo.

- Otro proyecto en desarrollo es la apertura de un *Atelier-Boutique* especializado en renglones vinculados a la actividad teatral, a partir de las posibilidades de diseño y realización que brinda Tecnoescena, hecho que también constituirá una oferta única dentro del país.

- La organización de todo el potencial docente con vistas a la programación permanente de cursos de carácter nacional e internacional, constituye uno de los proyectos de más alto valor, dada su repercusión en la formación del movimiento teatral nacional e internacional. Esta fuerza pedagógica integrada en el futuro Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas -de próxima inauguración- ofrecerá un plan permanente de superación a precios asequibles. Esto contribuirá al autofinanciamiento de la actividad en general y a la creación en La Habana, de un lugar permanente de encuentro de profesionales de alto nivel.

Todas estas acciones -las primeras y no las únicas- en el marco de este gran reto, son algunas de las acometidas hasta la fecha. Mientras tanto, nuestro movimiento escénico sigue gozando de buena salud, de la que dan fe la existencia de más de 50 proyectos a nivel nacional.

CREATIVIDAD, TALENTO Y BUSQUEDA: todo menos improvisación, son las premisas que marcan el trabajo del movimiento escénico cubano en esta adversa pero especial coyuntura económica en que nos encontramos y de la que seguro saldremos adelante.

# Sobre el Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas

Por Bárbara E. Rivero Sánchez\*

**C**on el interés de estimular la indagación y para profundizar en los estudios de las diversas disciplinas que intervienen en el arte teatral y danzario desde la creación del espectáculo hasta su recepción por el público y la crítica, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas se propone la fundación del Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas.

Este centro, que ofrecerá cursos en el nivel postgraduado, contará con especialistas cubanos de alta cualificación, avalados por sus experiencias y resultados en la creación artística, así como por los aportes realizados en el campo de la teoría.

Con el propósito de crear un ambiente propicio para el diálogo y la reflexión en torno al desarrollo del arte contemporáneo, en la diversidad de expresiones teatrales y danzarias, así como en disciplinas afines, el Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas tendrá entre sus profesores colaboradores a especialistas extranjeros de reconocido prestigio por sus aportes en las esferas de la creación y la teoría.

El Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas ofrecerá un promedio de 30 cursos anuales, de 20 horas cada uno distribuidas en una semana que, en la mayor parte de los casos, responderá a la programación de festivales y eventos, dando la posibilidad a los participantes de interrelacionarse con el movimiento teatral y danzario del país.

El programa de cursos estará diseñado a partir de las siguientes materias: Actuación y dirección escénicas, Técnicas de manipulación de muñecos, Construcción de muñecos, Técnicas del juglar, Juegos escénicos

en el teatro para niños y adolescentes, Narración oral, La dramaturgia en el teatro de títeres, Diseño escenográfico, Diseño de luces y sonido, Diseño de vestuario, La música en el teatro, Particularidades de la crítica teatral, Temas de teatro cubano y latinoamericano, La dirección danzaria, El diseño coreográfico, Aspectos teóricos de la danza, La formación del bailarín y Temas del folklore cubano. Además incluyen temas relacionados con la pedagogía en el arte, los procesos comunicacionales, la etnología, la interculturalidad y el diseño organizativo de Instituciones Culturales.

La dinámica de trabajo y las líneas de desarrollo con que se ha concebido el Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas incluye la solicitud de servicios docentes por parte de universidades e instituciones extranjeras en cuanto a:

- Tutorías de Trabajos de Diploma, así como la dirección de Maestrías e Investigaciones que aborden estudios sobre el desarrollo de las Artes Escénicas en Cuba y temas del teatro contemporáneo.

- La impartición de cursos contenidos en el programa u otros que respondan a necesidades de universidades e instituciones extranjeras.

Una vez concluida la organización de este proyecto, Escenarte, la agencia comercializadora del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, hará circular el *dossier* con toda la información referente a los profesores y a las fechas de los cursos que serán impartidos en el año 1996.

\* Coordinadora del Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas.

# Teatro, Reflexión y Debate

Por Graziella Pogolotti\*

**E**n el punto de giro de la década, entre los ochenta y los noventa, se verifica en el conjunto de la cultura cubana una marcada tendencia a la autorreflexión. Inmersa en la perspectiva del presente, esa mirada crítica se expresa en la obra de creación y también en la búsqueda de redefiniciones conceptuales. Identidad, utopía, relectura de los procesos históricos son algunos de los temas recurrentes de la contemporaneidad. A pesar de la desconfianza teñida de posmodernidad, la visión fragmentada característica de algunas zonas, se advierten puntos de articulación de un discurso subterráneo. La explosión conceptualista en las artes plásticas recorre los inquietos ochenta y deja sentir su marca en el día de hoy. Mucho más allá de la renovación de los códigos, se produce el establecimiento de nuevas relaciones con el espectador, junto a la interpretación consciente de un vínculo entre el hacer y el pensar, entre creación y reflexión.

La mirada retrospectiva que se esboza en la cultura cubana se manifiesta de distintas maneras. Una de ellas intenta el recuento y la revisión histórica. Recortadas por décadas sucesivas, en encuentros y coloquios ha ido transcurriendo la evaluación de un proceso que alcanza ya los treinta y seis años. En fecha reciente, (abril de 1995) teatristas de distintas generaciones y tendencias evocaron las circunstancias de la explosión Brecht en la década de los sesenta, a partir del estreno de *El alma buena de Se-Chuan*, dirigida por Vicente Revuelta. Se había partido entonces del texto dramático, en medio del casi total desconocimiento del pensamiento del escritor alemán. Y sin embargo, a pesar de las numerosas puestas en escena de sus obras fue

en primera instancia su teoría la que repercutió con más fuerza. En el plano de la actuación, la influencia de Stanislavski creaba barreras para convertir el pensamiento de Brecht en una verdadera fuente de inspiración creadora. Las ideas tomaron cuerpo en otra dirección: la de la función social del teatro y la modificación de los términos establecidos para la relación entre la propuesta escénica y su público.

Con el énfasis colocado en la relación con el espectador, las ideas animadas por Brecht contribuían a centrar el debate en la escena. Había dejado de ser mera ilustración de un texto verbal previo. De la subordinación comenzaba a pasar al protagonismo. En el tránsito entre los setenta y los ochenta, la mediación colombiana, la renovación del debate sobre Brecht provocada por Enrique Buenaventura y Santiago García contribuiría a reafirmar este aspecto. En el montaje de *Huelga*, a cargo del director de La Candelaria, los interludios musicales y carnalescos, el sentido de la actuación y de la imagen escénica colocaban al espectador ante la disyuntiva de un debate en que, más allá de la contraposición entre capital y trabajo, estaban en juego distintas posiciones ante la teoría y la práctica revolucionaria. Una obra de carácter historicista se había convertido en material escénico contemporáneo, con particular vigencia para América Latina. Con el antecedente del trabajo de Teatro Estudio la presencia de Brecht convirtió la escena en el eje de un debate de ideas que habría de incluir problemas derivados de la propia práctica teatral, pero que abarcaría también otras interrogantes acerca de la nación y de su cultura. En singular maridaje, las concepciones tercermundistas favorecieron el desvelamiento de zonas silenciadas. Dirigida por Roberto Blanco la *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa revelaba el

sistema de valores subyacente en la cultura popular de origen africano. Procedente de fuentes similares, pero con tratamiento artístico bien distinto, el teatro de relaciones reaparecía en Santiago de Cuba. La otredad no había encontrado todavía su nombre cuando la noción de la diferencia y de los correspondientes vínculos interculturales estaban tomando cuerpo.

La aventura del Escambray, en víspera de los setenta, contenía entre sus premisas fundamentales, la conciencia nítida de la alteridad. El traslado de los actores a una zona campesina no implicaba la imposible utopía de una fusión. Mantenía viva la fidelidad a la propia historia, a una experiencia artística forjada en otras fuentes. Preservaba así la mirada crítica. Cuando Laurette Séjourné recogió algo más tarde testimonios y documentos de los fundadores del grupo, preservó entre los papeles salvados el texto del debate que siguió al estreno de *La Vitri- na*. Sin disimular cierta angustia, un actor se interrogaba acerca del sentido de la muerte para el campesino, frontera de lo desconocido para los que habían llegado de La Habana, clave esencial para el acercamiento a un sistema de valores.

La pregunta quedó sin respuesta porque las tendencias dominantes del debate se situaban en la función del teatro en el proceso de la transformación de la sociedad. En los años sesenta, algunas piezas breves nacieron de la inmediatez, tuvieron un carácter circunstancial y desempeñaron un papel aleccionador y hasta propagandístico, asumidas con frecuencia como parte del repertorio del movimiento de aficionados. El realismo socialista nunca se convirtió en doctrina oficial y el teatro, como otras manifestaciones de la creación artística, reivindicó su propia herencia nacional. Una zona significativa de la dramaturgia mantenía la continuidad de la renovación iniciada entre los cuarenta y los cincuenta por la triada Piñera, Ferrer, Felipe, mientras la actuación llevaba la marca de un Stanislavski llegado desde los cincuenta a través de la mediación de París y Nueva York.

Sin embargo, en el análisis de los textos -literario y espectacular- se advertía la tendencia recurrente a separar forma y contenido, con la consecuencia de privilegiar los aspectos contenidistas y, sobre todo, aquellos que se expresaban de manera explícita. Así se perdieron de vista, en sus corrientes y contracorrientes, aspectos más complejos de los procesos de creación. Algunos de ellos permanecían como fenómenos aislados, sin establecer el diálogo necesario con el conjunto de la vida cultural. Así ocurriría con el trabajo experimental en torno a Grotowski, de repercusión demorada hasta la década del ochenta.

\* Profesora del Instituto Superior de Arte de La Habana.



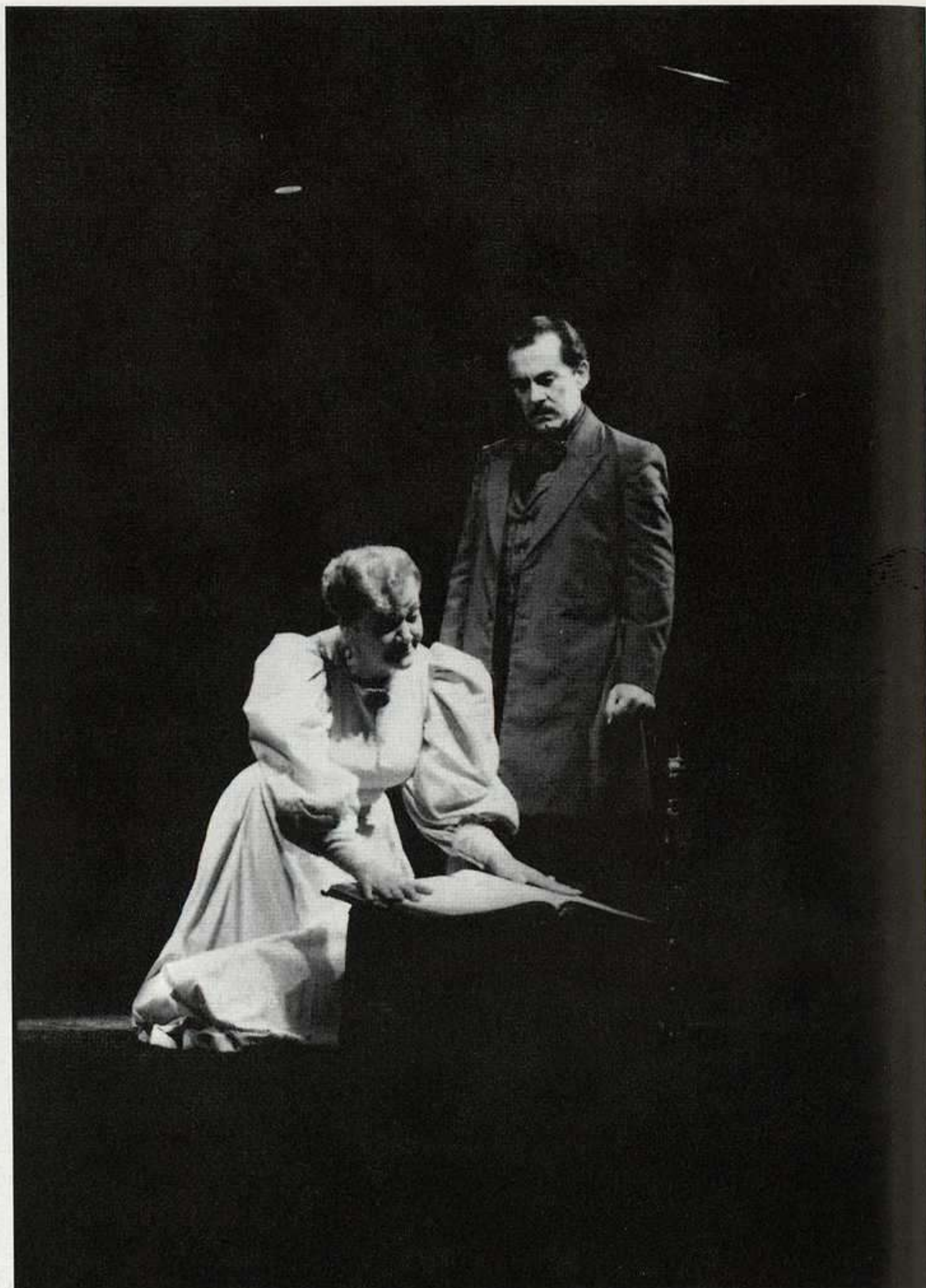
*"Huelga".  
Dirección: Santiago García.  
Cubana de Acero. Cuba.*



*"La vitrina".  
Dirección: Albio Paz.  
Teatro Escambray. Cuba.*



"La vitrina". Dirección: Albio Paz. Teatro Escambray. Cuba.



"Parece blanca". Autor y director: Abelardo Estorino. Hubert de Blanck. Cuba

Los errores cometidos en la política cultural durante el llamado quinquenio gris (1971-1976) contribuyeron a la dispersión del movimiento teatral cubano y a la paralización del debate de ideas. Al término de la etapa, comenzó a producirse un indispensable proceso de reconstitución histórica y de autorreconocimiento, unido al rescate de festivales, encuentros y distintas formas de confrontación internacional. Algunos de los grandes temas de la etapa anterior volvieron a la palestra. Se trataba, otra vez, de establecer un diálogo activo con un espectador. Y ya no sólo con el campesino de los territorios más recónditos, sino también con el obrero y con el joven de la ciudad. Sin abandonar el enfoque contenidista, centrado en la dramaturgia, los asuntos de interés aparecían en investigaciones de campo, en las que empezaban a revelarse los conflictos del presente. La escena se convirtió en espacio para el debate social y las salas se llenaron. En ese clima polémico se advertía la presencia de una nueva generación que aspiraba a tomar la palabra, se oponía a los prejuicios y

pretendía remover las bases tradicionales de los valores morales. La puesta en escena de *Andoba*, de Abraham Rodríguez, resultó un fenómeno de catarsis colectiva. Con *Molinos de viento*, de Rafael González, el grupo Escambray reclamaba una mayor coherencia entre valores postulados y los practicados.

Así había entrado el teatro en la década del ochenta, junto a la de los sesenta una de las más fecundas en la vida de la creación artística cubana. Continuidad y ruptura, teoría y práctica intervienen en ella como factores estimulantes.

Las publicaciones especializadas tomaron un nuevo auge. A *Conjunto*, dedicada específicamente al teatro latinoamericano, vino a sumarse *Tablas*, a la que se incorporaron las más recientes generaciones de críticos e investigadores. Con ello habría de favorecerse además, la circulación de las ideas más novedosas acerca del teatro, de la actuación y de las contribuciones de la semiótica a la lectura del discurso escénico.

La influencia de las ideas contemporáneas y la reflexión crítica acerca de la expe-

riencia acumulada repercutieron asimismo sobre los conceptos que presidían la enseñanza. Con la fundación del Instituto Superior de Arte, la pedagogía teatral se articuló al movimiento teatral cubano y lo asumió en términos de asimilación orgánica de una tradición en la que, desde las vanguardias artísticas la permanente búsqueda experimental le había pertenecido como elemento sustantivo. La academia dejaba de ser vehículo de transmisión de un saber acumulado para convertirse en terreno privilegiado donde docencia, creación e investigación se articulaban como totalidad inseparable. Donde había que hacerse cargo de tantas cosas, resultaba indispensable también incorporar la heterogeneidad característica del teatro cubano. La polémica artística pasó al interior de la escuela y llegó a poner en riesgo la propia estabilidad de la institución. Los estudiantes tenían la posibilidad de encontrar sus verdaderos maestros, de definir sus opciones, de ir forjando sus puntos de vista. Críticos, dramaturgos y actores crecieron en el mismo ambiente, presidido

por la permanente confrontación con la práctica. Por eso, más tarde, en la vida profesional, sería frecuente que críticos y dramaturgos se convirtieran en directores escénicos o en actores. La escuela había sido para ellos mucho más que una vía de fundación. Se habían forjado un sentido del teatro, se habían formulado proyectos. Se imponía la necesidad de echarlos a andar.

Así se anunciaba el nacimiento de una nueva generación. Pero no se produjo un corte radical. Había intervenido la mediación de algunos maestros. La primera graduación del Instituto Superior de Arte retomó una obra del grupo Escambray, *La emboscada*, de Roberto Orihuela. Se trataba de una relectura transgresora del texto original dirigida por Flora Lauten, con la asesoría dramática de Helmo Hernández. Ambos habían vivido intensamente la experiencia del grupo fundado por Sergio Corrieri.

Comenzaba a producirse el debate entre el texto verbal considerado como propuesta inicial y el discurso espectacular. La anécdota original de la pieza aparecía historizada desde una perspectiva en la que el juego teatral recobraba su primacía. Imagen, música y gestualidad aludían a componentes culturales muy precisos. Prólogo y epílogo añadidos colocaban el conflicto original en presente. Ante la emigración de cubanos por el puerto de Mariel, en circunstancias que ya no eran la de los grupos contrarrevolucionarios armados, se imponía otra vez la necesidad de una toma de partido.

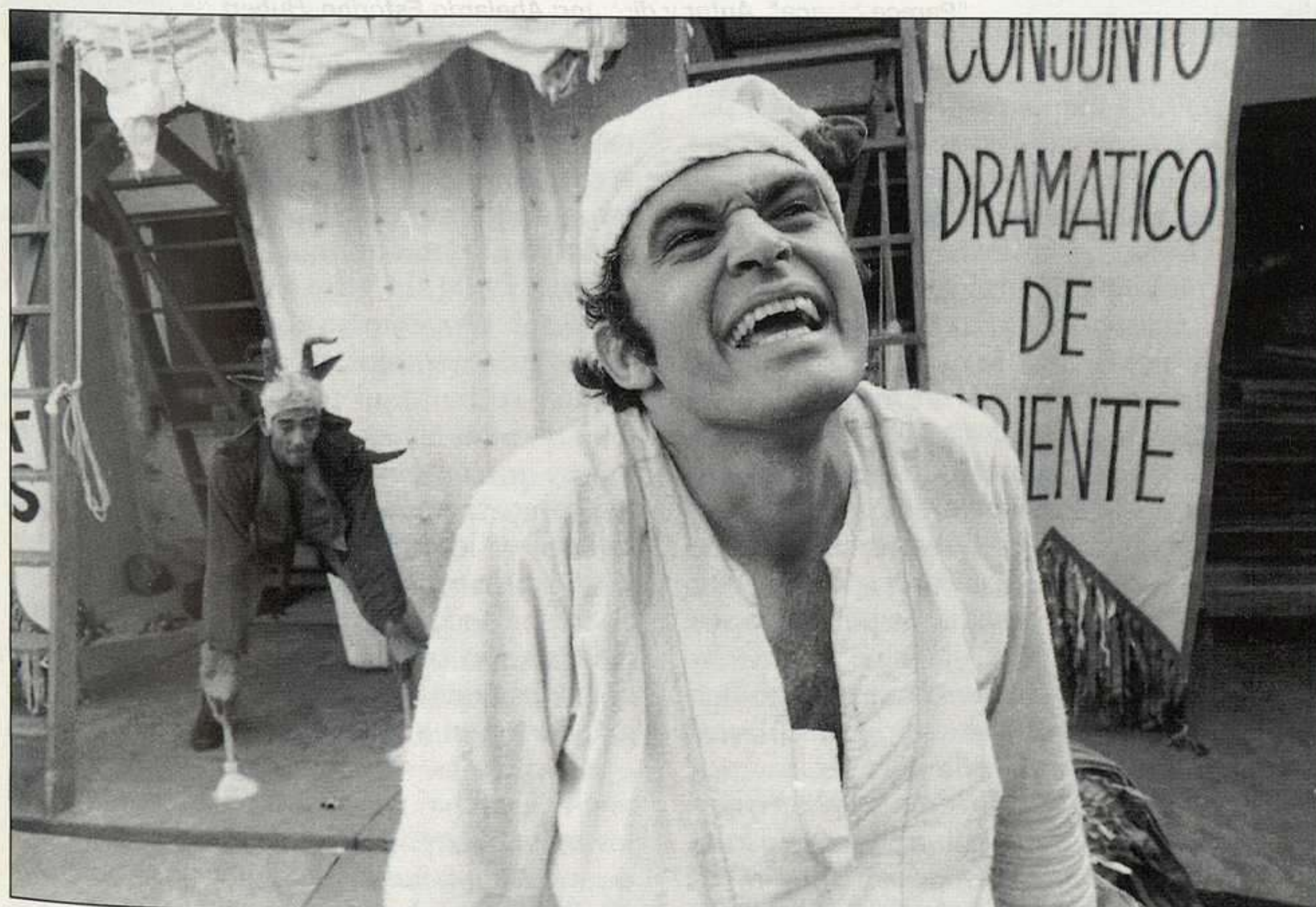
Ese sentido de reapropiación transgresora caracterizaría los sucesivos acercamientos

a *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera y a *Lila, la mariposa* de Rolando Ferrer. Después de una larga ausencia, los textos paradigmáticos volvían a la escena donde se les acogía sin falsas devociones, sin respetuosa subordinación, como material viviente apto para animar el debate contemporáneo. Así fue, en efecto. La polémica giró en torno al respeto debido a las intenciones del autor, pero también sorprendió el acento de rebeldía ante la madre impositiva y la angustiada interrogante del joven protagonista a la hora de asumir, con todos los riesgos, el propio destino en la versión de la obra de Ferrer. Porque la mirada hacia el pasado, el empeño en rescatar la cultura cubana que se acentúa en la década de los ochenta es la mediación necesaria para interrogar el presente. Para los dramaturgos cubanos más jóvenes aparecen, en sucesión, los poetas del siglo XIX y algunos del XX como protagonistas de sus textos iniciales. De Zenea a Julián del Casal y Rubén Martínez Villena, de Heredia a Gertrudis Gómez de Avellaneda estos personajes consagrados por el permanente elogio de la historia y de la crítica, se someten a un conjunto de miradas contrapuestas. No se trata de una operación de salvamento dirigida a diseñar el perfil definitivo del hombre, sino de abrir una pesquisa en la que las interrogantes se multiplican.

Esta búsqueda tenía, sin embargo, un precursor. Desde fecha bien temprana, en los setenta, Abelardo Estorino había escrito *La dolorosa historia de José Jacinto Milanés*. En una de sus obras clásicas, *La casa vieja*, de los sesenta, el escritor había reivindicado la

mirada crítica desde la diferencia. La cojera es la señal externa que marca la alteridad de Esteban, personaje portador del punto de vista del dramaturgo. En medio de la confrontación de valores entre lo nuevo y lo viejo, típica de los años inmediatamente posteriores al triunfo revolucionario, el texto ofrece una versión matizada. Las antiguas concepciones morales persisten y permanecen aún aquellas que parecen ser más radicales y novedosas. La perspectiva de la alteridad se hace más evidente en el caso del poeta Milanés, sumergido en el mundo de la locura, atrapado entre el chato mercantilismo materialista y la doble moral de los intelectuales, cómplices contaminados por la esclavitud y la trata negra. *Vagos rumores*, al término de los ochenta parece retomar *La dolorosa historia...* Colocado en el centro de un juego de espejos sus versos, los fantasmas que lo acompañan, el permanente tránsito de una conciencia que pasa de la lucidez a la enajenación lo interrogan en medio de una irrenunciable búsqueda de la verdad. El artista, la nación, el sentido de la historia están en juego. Al fin y al cabo, la locura no podrá ser refugio. De la sucesión de imágenes en las que el ordenamiento lineal de los acontecimientos ha sido trastocado, surge la formulación de un juicio. Llegado el desenlace, el poeta Milanés vuelve a condenar a los intelectuales a la manera de Domingo del Monte, mecenas de la cultura y forjadores de supuestos proyectos nacionales que, llegada la hora de la verdad, abandonan a los suyos y se convierten en desertores. Toda utopía tiene su centro en el hombre y encuentra su razón de ser en un sentido de la eticidad. La relación dialógica -paródica, nostálgica, crítica- con la tradición cultural cubana responde al constante replanteo de ese llamado ético y a la permanente reivindicación de una identidad forjada y crecida en tiempos de colonia y neocolonia, siempre desgarrada en medio de una modernidad inconclusa.

El texto verbal volvía a ocupar un lugar importante en la escena cubana y en el viraje de los ochenta hacia los noventa se advertía la presencia de autores de distintas generaciones. Parecía obvio que la polémica entre letra y espectáculo planteada desde principios de los ochenta se remitía a un problema más aparente que real. No se trataba de negar la validez de la palabra. Se rechazaba una forma de servidumbre. La acumulación de experiencias y lecturas - Grotowski, Arthaud, Barba- condujo a nuevos análisis acerca del papel y la representación del actor, a integrar orgánicamente entrenamiento y producción de espectáculo, con la necesaria interrelación entre los distintos códigos. El teatro dejaba de ser mera representación para abrirse a una multiplicidad de lecturas. Otra vez, el es-



"Juan Jaragán". Cabildo Teatral. Cuba. (Foto: Grandal).

pectador se veía compelido a renunciar a la pasividad.

Lo esencial, sin embargo, no era la controversia entre el gesto y la voz. Por vías diferentes, a través de la renovación del discurso escénico o mediante el texto literario, el debate de la contemporaneidad pasaba por revisión de la cultura nacional. En la escena y en las palabras se reflejaban dos formas de escrituras. Ya habían pasado los tiempos del rescate de las tradiciones marginadas, como también aquellos en que lo nuevo y lo viejo se contraponían a la manera de polaridades inconciliables. La memoria, el recuento, eran carne viva del presente, integraban un terreno movedizo en el que se va acercando la inmediatez. Así Penélope sigue tejiendo y destejiendo la imagen de su identidad.

Al iniciarse la década de los noventa, el teatro cubano ha transitado por un largo debate entre el mundo de las ideas y la escena. En una primera etapa, la confrontación entre los nuevos valores y aquellos que estaban periclitando estuvo animada, desde la instancia teórica por el replanteamiento de la relación con el espectador, por la reflexión acerca de la función del teatro y por la revalorización

de una perspectiva cultural tercermundista. Con el andar del tiempo, la propia praxis escénica asumió, desde dentro, el debate conceptual que le correspondía, tanto en el plano de la creación artística, como en lo concerniente a una indagación más amplia acerca del problema de la identidad, sin abandonar por ello la continuidad de una crítica social que había comenzado a apuntar desde la década de los sesenta y se reafirmaba en los setenta, en particular con textos paradigmáticos de la dramaturgia del Escambray.

El tema de la identidad ha dejado atrás el acercamiento costumbrista o folklorizante. Se remite al hombre, a su destino y al modo de asumir el devenir histórico. Desde el aquí y el ahora, los jóvenes teatristas de Santa Clara buscan la continuidad de un gesto, una vez cumplida la misión encargada a David. Antes, *Las perlas de tu boca*, del grupo Buendía apuntaba hacia la recurrencia de los ciclos, en una mirada vuelta hacia la república neocolonial, crítica respecto al pasado, pero también insatisfecha en relación con el presente. El trazado de la historia, con insistencia cada vez mayor, abandona la reconstrucción del acontecimiento para apelar a la dimensión imaginaria, entre-

gada por la creación artística. El uso de la intertextualidad se integra a un aparente juego especular, que mucho tiene en realidad de recomposición de los sistemas de referencia. Después de haberse apropiado de Milanés, Estorino acude a *Cecilia Valdés*, un texto paradigmático de la literatura cubana, uno de los mitos esenciales instalados en nuestra conciencia nacional. Ya no se trata de un texto escrito sobre otro, sino de un homenaje destinado a la vez a socavarlo y a dinamitarlo, a poner en evidencia lo que en Villaverde permanecía oculto. Con *Perla marina* y *Santa Cecilia* de Abilio Estévez aflora un país soñado por la literatura, sorprendentemente cercano por su fijeza intemporal del mundo forjado por los pintores de la primera vanguardia cubana. El motivo de la identidad está atravesado por el conflicto del tiempo, de la vida y la muerte, de lo eterno y lo perecedero. La historia, entonces, se ha trasladado en memoria. En las difíciles circunstancias que vive Cuba, el teatro es un espacio para el debate de ideas, convoca a la reflexión, incita a un necesario proceso de autorreconocimiento. Persigue la imagen de una identidad siempre abierta a la reformulación y al enriquecimiento.

# Un espacio de vida

Por Esther Suárez Durán\*

**C**orre el año 1995. El séptimo del «período especial», denominación oficial que recibe la difícil situación económica que vive el país desde 1989. Políticos y estudiosos de la economía prevén a partir de ahora una reanimación. Atrás quedarán los años 93 y 94, dos de las etapas más complejas de esta nueva circunstancia.

Sin embargo, en 1994 las puertas de cristal de una de las más conocidas instalaciones teatrales de la capital saltaban en pedazos ante el empuje de un público ansioso por contemplar los espectáculos de Eugenio Barba y su Odin Teatret.

Antes, 1993 había sido testigo de la respuesta avasalladora del público ante la convocatoria del Festival Internacional de Teatro de La Habana de ese año.

A todos, extranjeros y cubanos, nos conmovió por igual la entusiasta presencia de un público que en medio de los rigores cotidianos que suponen las condiciones del país, se sobreponía al tórrido clima

de septiembre y desafiando la ausencia del transporte colectivo, se movilizaba a pie, desde las más inimaginables distancias, para colmar cada día, en todos los horarios previstos, los más disímiles espectáculos.

¿Era ello algo eventual, fruto de la publicidad, del ansia de conseguir un status, o la expresión de una conducta esnob? ¿Acaso hay tantos esnobs concentrados en La Habana?

Pasado el Festival y hasta la actualidad, cada tarde o noche de representación el público acude puntual a la cita. Los teatristas cubanos, siempre inconformes, siempre empeñados en un futuro mejor, continúan planteando insatisfacciones y reclamos de cualquier índole, pero ni uno sólo de ellos se lamenta por la ausencia de público a sus espectáculos.

Pese a la epopeya heroica que significa el diario vivir de la Isla, la vida cultural prosigue su ritmo y evidencia, incluso, en algunos sectores de la creación artística signos de indudable vitalidad y optimismo. En este contexto de tenaz resistencia, La Habana convoca para este año la séptima edición de su Festival de Teatro.

¿Qué espectáculos se pueden ver en el país? ¿Qué clase de público asiste al teatro?

Creo que la primera y más parecida característica del teatro cubano hoy es su diversidad, la coexistencia de una variadísima gama de tendencias, estilos, modos de hacer en la escena, que tiene por base la existencia de un gran número de agrupaciones o proyectos artísticos funcionando en los más disímiles espacios.

Por su parte, el público teatral muestra en sus estratos una configuración similar a la que comenzó a registrarse en los ochenta, como si aquella composición naciente se hubiera ido afirmando.

En principio, hay que decir que en él aparecen todos los sectores poblacionales del país, en correlato con la diversidad de opciones que despliega la escena cubana. Se mantienen en alto número, los profesionales e intelectuales y continúan creciendo como una avalancha incontenible, la presencia de los más jóvenes. Son ellos quienes integran, en su mayor parte, el público teatral de hoy.

En las conclusiones de una investigación culminada a comienzos de la década afirma-

\* Investigadora teatral.





"El Público", de Federico García Lorca. Dirección: Carlos Díaz. Teatro El Público. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

ba que me parecía ocioso insistir desmesuradamente en la aspiración de hacer del teatro un arte de mayorías, tomando en cuenta la tradición cultural nuestra, donde la música, el cine y los medios han ocupado siempre lugares de privilegio en la preferencia de la población, así como la propia naturaleza y esencia del arte teatral que incluye, entre otros rasgos una relación difícil con la publicidad y la imposibilidad de que sus producciones sean difundidas a través de los medios electrónicos, so pena de modificar sustancialmente su especificidad al eliminarse la ocasión de vivir la experiencia teatral.

No obstante y aunque la música, el cine y la televisión continúan acaparando las preferencias del público, el número de espectadores teatrales va en aumento. Miles y miles de personas, en particular en estos años difíciles de la vida en el país, buscan y disfrutan el tipo de experiencia estética que brinda el teatro.

Y lo más interesante es que a la par, au-

menta también el número de espectadores comprometidos, pues si algo sorprende una y otra vez al extranjero que nos visita, es el alto nivel del público teatral cubano. Se trata de un público inteligente, extraordinariamente sensible, que sanciona con su actitud los productos de más alta calidad, que premia con su entusiasmo los proyectos más audaces, que busca y solicita el juego de descodificación y reconstrucción que le proponen las experiencias más novedosas. Es un público, en fin, que permite sin lugar a dudas, las pruebas, experimentos e indagaciones que llevan a cabo nuestros más inquietos artistas.

En una palabra, para hacer un teatro de riguroso compromiso artístico, ya no hay que buscar un público fuera de Cuba. Nuestros hombres de teatro viajan, trabajan en espacios internacionales y regresan con el reconocimiento de la crítica especializada de allende los mares, con lauros y premios en los festivales, pero siempre ávidos de reiniciar el intercambio con el público cubano.

¿Qué posibilita la existencia de este público? Por descontado que la base de todo el fenómeno radica en el sistema de educación cubano y que su contexto más general se encuentra en la propia vida política del país. El hombre cubano es, en efecto, un hombre político, un individuo que de variadas formas participa de la política, aunque sólo sea -en los casos extremos- para comentarla entre amigos o en familia.

El período histórico vivido posteriormente al triunfo revolucionario ha formado un ciudadano que no concibe, no sabe, no puede vivir al margen de la vida del país. Es un hombre actualizado y forjado en una cultura del debate, presto a emitir criterios. Es un dialogante ideal para el teatro.

El otro factor concurrente en la preparación y animación de este público es, por supuesto, el arte teatral mismo. Su historia más reciente propicia elocuentes indicios.

En una hermosísima espiral las insatisfacciones expresadas por los teatristas du-

rante su fecunda reunión de 1967<sup>1</sup> obtienen hoy día las anheladas respuestas a nivel del panorama total de la escena nacional.

Sin lugar a dudas la provocadora experiencia del proyecto Escambray -iniciada justamente en 1968- consiguió sus resonancias en la vida teatral cubana.

De manera explícita, la vanguardia Escambray quebró lanzas en pos de una nueva relación con el público, sin desestimar para ello ningún recurso.

Sus resultados no dejaban incólume al teatro cubano. En principio, fuera para regirlo o para demistificarlo, la acción aparentemente localizada en una zona geográfica del país comenzó a perturbar la escena cubana en otras coordenadas espaciales.



*"Parece blanca".*

**Autor y director: Abelardo Estorino. Hubert de Blanck. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).**

Con posterioridad se fue produciendo una distensión entre dos modos de hacer que eran a su vez la polarización de disímiles quehaceres y que de forma más bien artificial que real, estuvieron una vez enfrentadas. Me refiero al llamado «teatro nuevo cubano» -cuyo paradigma era el Teatro Escambray- y al denominado «teatro de sala».

Entre ambos comenzó a darse un intercambio sutil, una asimilación enriquecida de códigos, recursos, hallazgos. Proceso en el que las nuevas características que asumía un público en constante evolución, como ser inmerso en el desarrollo socioeconómico y cultural del país, más el público potencial, el hombre a ganar para la experiencia teatral, resultaron la brújula determinante.

Si bien el proyecto Escambray significó una llamada de alerta sobre las nuevas con-

diciones que tenía ante sí el teatro cubano, y su praxis es uno de los vectores del desarrollo del teatro en Cuba, el otro vector a no desestimar es el trabajo creador que se continúa realizando en los espacios tradicionales de la representación. Las características del público urbano a quien fundamentalmente este trabajo se dirigía posibilitó también la búsqueda y la experimentación, en la que no pueden desconocerse ya durante esta etapa la presencia de los estímulos procedentes del «nuevo teatro».

En un movimiento dialéctico los hallazgos de estos conjuntos nutrieron, a su vez, la praxis artística que tenía lugar en los nuevos espacios.

La experiencia del Escambray también evidenció de modo muy nítido las relaciones entre el teatro y el estado específicas para las circunstancias nuestras: puso en claro el espacio del teatro dentro de la crítica que nuestra propia sociedad genera.

Así la dramaturgia cubana de finales de los ochenta y de la década que vivimos, ya sea como trabajo autoral al estilo tradicional o como elaboración de un texto espectacular que incluye el texto literario escrito desde el escenario, presenta con Abelardo Estorino, Alberto Pedro, Carlos Díaz, Víctor Varela, Marianela Boán y las producciones del Buendía, entre muchos otros, un teatro de sostenida vitalidad que propone y discute artísticamente temas medulares de nuestro ser nacional inscritos en nuestra más compleja contemporaneidad y recibe la acogida entusiasta del público.

Junto a la plástica y a la cinematografía, es el teatro cubano un fiel cronista de estos años, con la particularidad de que por su naturaleza, brinda a los públicos frente a la plástica, la oportunidad de una experiencia colectiva, y frente al cine la de un diálogo vivo y enriquecido.

Por su parte, la puesta en escena muestra un quehacer al tanto de los lenguajes teatrales de vanguardia, donde detrás de un proceso de asimilación crítica de mestizaje, es posible reconocer los nuevos estilos y códigos que caracterizan a la creación teatral más contemporánea.

No obstante la novedad, y por tanto la dificultad que ofrece, los públicos se empeñan en correr, junto a los creadores, estas aventuras de descubrimientos que proponen a sus destinatarios un juego más activo e interesante de participaciones y complicidades en la amplitud de sugerencias que trae el discurso, en la polisemia del lenguaje desde la propia estructuración del espectáculo, en el aparente hermetismo de un código que funciona como provocación y consigue el empeño y el disfrute en su apropiación.

El fenómeno más interesante es que el asunto trasciende ahora también al teatro

dirigido a los niños y adolescentes. Es el fin de la inercia y la fructificación en los más jóvenes discípulos de la labor de aliento y búsqueda incansable de los maestros.

Un amplio espectro de producciones rigurosas e inquietantes se va desplegando en esta zona, donde se reconocen -con audacia increíble que quiebra en pedazos todo estereotipo en torno a este teatro- los mismos lenguajes de vanguardia, las mismas indagaciones en el trabajo actoral, similar mirada crítica e irónica a la que encontramos en las puestas en escena dirigidas al receptor adulto.

Con desenfado y agudeza se revitalizan textos clásicos, se elaboran nuevos textos, se exploran a fondo las posibilidades del muñeco. Todo ello animado por un público de niños y adultos que disfrutaban hasta el delirio cada línea del texto, cada gesto del actor, todas y cada una de las ternuras y sorpresas que el muñeco les depara.

La importancia que supone esta reanimación en el teatro para niños radica, esencialmente, en el lugar que aquél ocupa en la preparación de los futuros espectadores adultos, y en la contribución que a su vez significa en la formación de sus destinatarios como hombres del mañana.

Lo altamente paradójico es que todo este movimiento en lo teatral, tiene lugar justamente durante las circunstancias del «período especial», bajo las condiciones de vida más complejas que ha experimentado la Isla en los últimos treinta y seis años, como si ante la escasez material se pusiera en acción una dinámica de equilibrio que apelara a crear la abundancia en la zona libérrima del espíritu. Todo ello como una afirmación de vida, de la identidad propia.

Tal vez ahora, más que nunca antes, el teatro exalta su carácter de fiesta, su carácter lúdico propio. Reconoce su espacio de reinención, de crítica y también de utopía. No se trata de verlo como un refugio, ni para los creadores, ni para su público y mucho menos como una evasión, sino como la feroz decisión de vivir la vida que se tiene por delante.

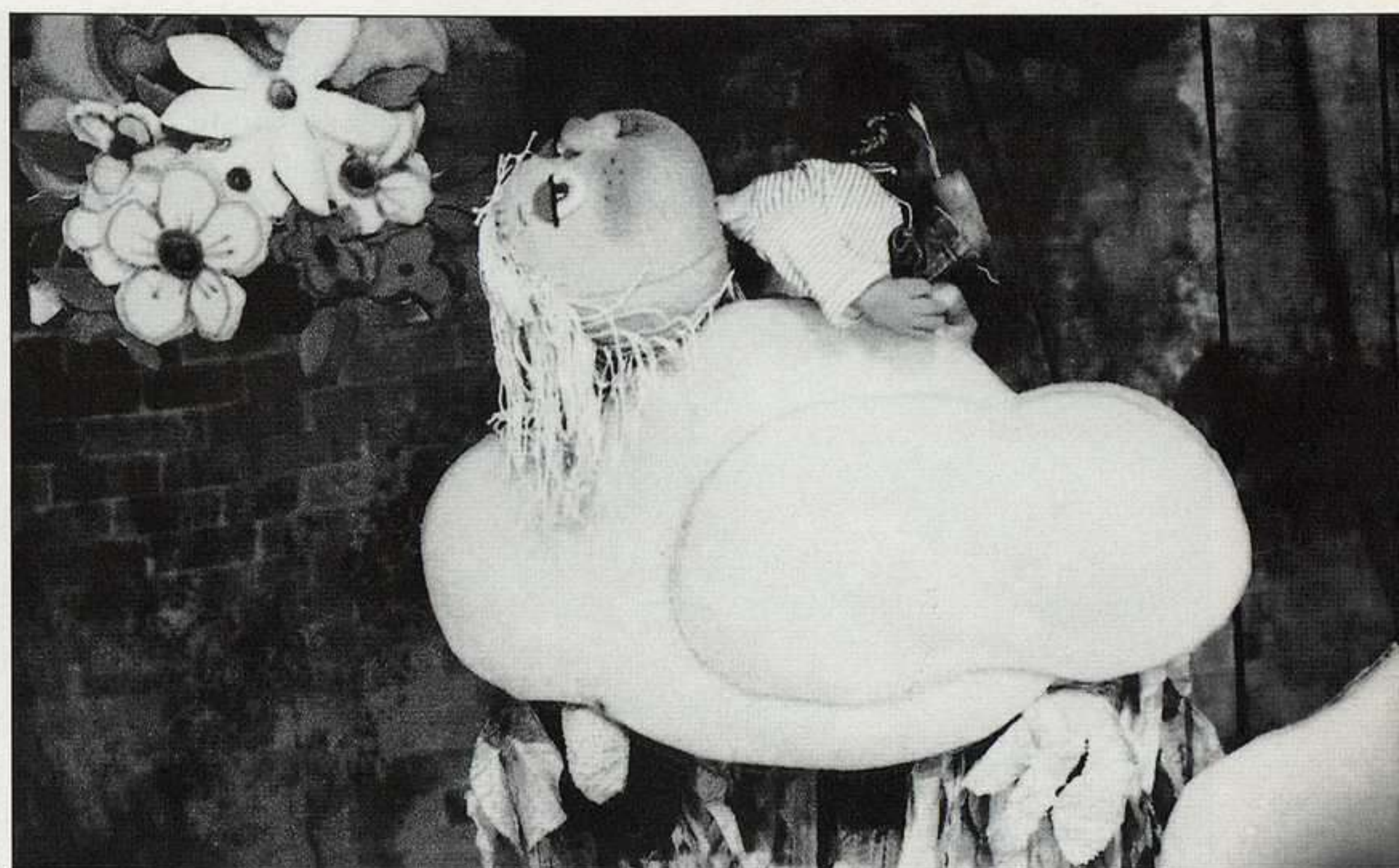
A la luz de la actualidad cubana, las tesis de una de las cimas más altas del pensamiento filosófico, aquellas que plantean la satisfacción de las necesidades primarias de la existencia como base para el acceso a los gestos del espíritu, tal vez merezcan unos comentarios, pues para el hombre de la Isla el arte deja de ser un lujo, un exceso, para integrarse a las necesidades de primer orden, como aquella que lo devuelve a su humanidad en tanto creador o recreador de un producto legítimamente humano.

Mayo, 1995

<sup>1</sup> Me refiero al Seminario Nacional de Teatro.



"La fábula del insomne". Dirección: Raúl Martín.  
Teatro Nacional de Guiñol. (1992).



"Dosier en vivo". Dirección: Bebo Ruiz. Juglaresca habana.  
(Foto: Lessy Montes de Oca).

# Imágenes de un movimiento

Por Freddy Artiles\*

**A**firmar que en un país existe un movimiento teatral puede ser una verdad o una ilusión. Cuando se piensa en el término vienen a la mente grupos, teatros, actores, directores, dramaturgos pero lo curioso es que puede haber de todo esto y no existir realmente un movimiento teatral. Si los grupos son unidades aisladas que luchan por sobrevivir en medio de un páramo cultural; si los artistas del teatro son extraños entre sí; si los autores no tienen donde estrenar sus obras; si entre los grupos y personas no existe una unidad, una coherencia, y, en medio de diversas líneas artísticas, un objetivo común; si todo este conjunto de instalaciones, instituciones, ideas y personas no se mueve hacia un fin determinado en medio de un panorama cultural compartido puede decirse que hay actividad teatral, pero no un movimiento.

Y si aplicamos estas ideas al campo del teatro para niños y jóvenes, todo se torna

más difícil, pues se trata de una especialidad teatral que apenas cuenta con un siglo de historia y se dirige a un público de consumidores indirectos que en la mayoría de los casos no pagan la entrada por sí mismos ni deciden siquiera que espectáculo ver. Es por esto que el apoyo económico por parte de las instituciones, los gobiernos o el estado se hace en este teatro un requerimiento indispensable que, de no existir, conduce tarde o temprano al ocaso de toda actividad.

En Cuba, el teatro para niños y jóvenes ha transitado por caminos diversos desde la total pobreza y aislamiento en la era republicana hasta la constitución de un movimiento profesional tras el triunfo de la Revolución. Sin embargo, a finales de la década de los 80 este movimiento mostraba síntomas de cansancio y estancamiento, consecuencia, entre otras cosas, de una estructura organizativa que ya resultaba a aquellas alturas demasiado rígida. No obstante, el «salto» necesario habría de producirse en su momento justo para conducir a

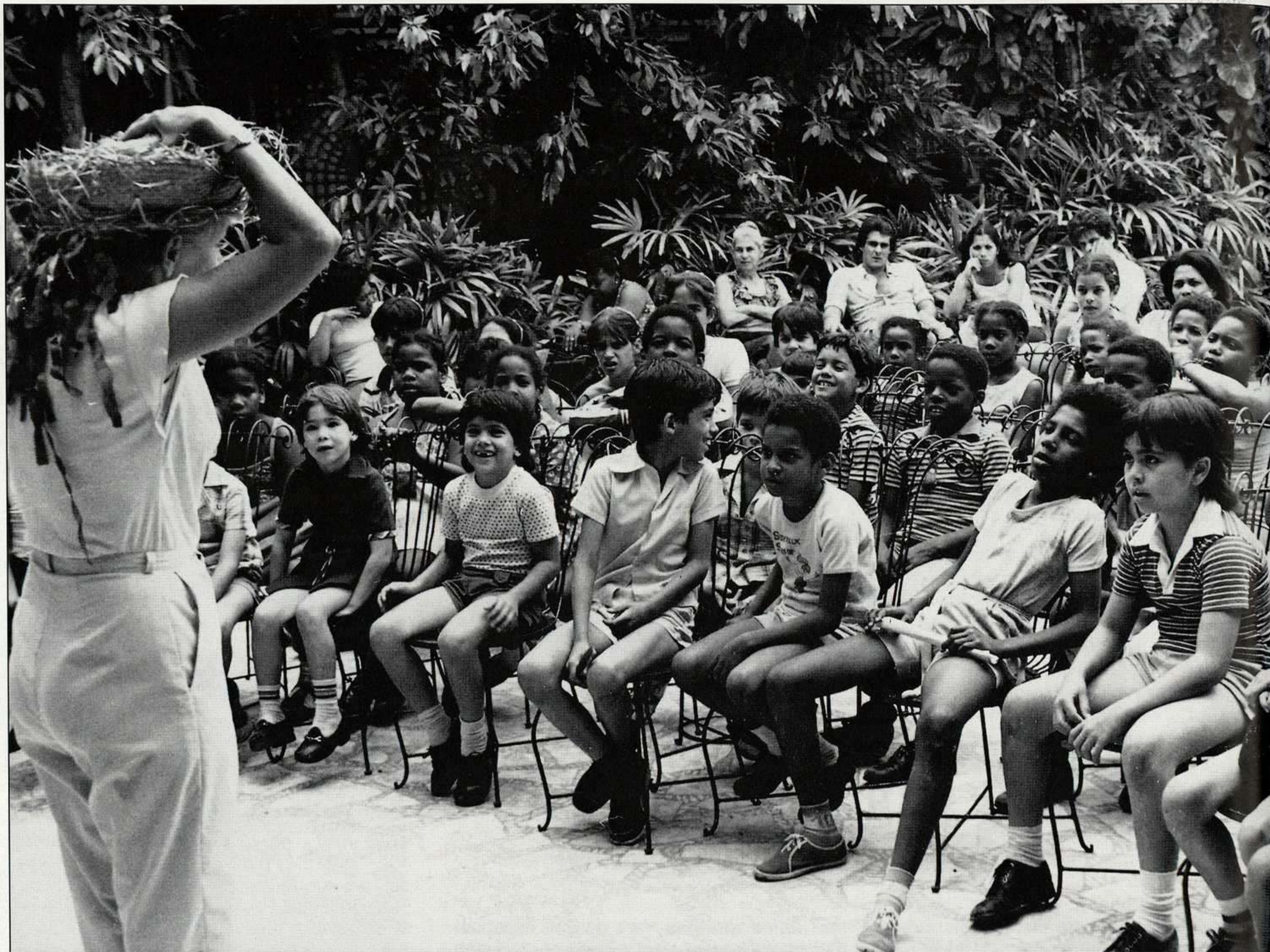
un presente sobre el que soplan saludables aires de renovación y que, desde luego, ha sido el resultado de un largo y complejo proceso socio-cultural.

## Los primeros pasos

Aunque desde finales del siglo XVIII nos llegan noticias de la presencia en Cuba de manifestaciones teatrales que muy probablemente hayan interesado a los niños - un «teatro mecánico», titiriteros ambulantes y algunas otras experiencias aisladas-, no es hasta el siglo XX que aparecen indicios de una actividad teatral dirigida específicamente a los más jóvenes espectadores.

En las dos primeras décadas del siglo se publicaron algunos volúmenes de piezas de diversos géneros destinadas a representarse con niños en las escuelas pero la pobreza literaria e imaginativa de los textos y su fuerte carga didáctica impiden considerarlas como antecedentes de un verdadero teatro artístico. Fue en la década de los 30

\* Autor teatral.



**Público infantil cubano asistiendo a un espectáculo.**

cuando surgieron algunas «compañías infantiles» dirigidas por adultos, que pretendían desarrollar las capacidades creativas de los niños con intereses más artísticos que pedagógicos y un repertorio basado en cuentos tradicionales y espectáculos de fantasía. En la década siguiente, algunas instituciones culturales y grupos teatrales para adultos montaron de forma esporádica espectáculos para niños, y en el año 1943 dos estrenos casi simultáneos marcaban un punto de partida en marzo, el Teatro Popular estrenaba *Poema con niños*, pieza teatral para una actriz adulta y cuatro actores infantiles, de Nicolás Guillén; y en mayo, un grupo de alumnos de la Escuela de Artes Dramáticas de La Habana montaba en un retabillito de títeres una versión de *La Capucina Roja*, escrita por Modesto Centeno.

Estos dos espectáculos, producidos en el marco de instituciones oficiales y realizados por actores con una formación académica, pueden considerarse como los primeros pasos en el desarrollo de un teatro y una dramaturgia para niños con un cierto matiz profesional.

Un paso de avance se producía en los 50 al fundarse en La Habana tres conjuntos titiriteros que dedicaban por completo su programación a los niños. Sin embargo, la agobiante situación económica y la ferocidad de la dictadura de Batista dificultaban el desarrollo de estos grupos de manera que a finales de 1958 sólo uno de ellos, sostenido por los hermanos Camejo, permanecía activo. Y a ese esfuerzo solitario se limitaba en aquellos tiempos el panorama del teatro para niños en Cuba.

## La revolución

Tras el triunfo de la Revolución el 1º de enero de 1959, se producía una explosión teatral: surgían nuevos grupos y autores, y cientos de jóvenes integraban un amplio movimiento profesional que aseguraba un salario a cada artista o técnico, así como el financiamiento para las producciones.

En el campo del teatro para niños y jóvenes, los artistas de más experiencia se convertían en profesores, y ya en 1962 existían en cada provincia del país un grupo de teatro de títeres y otro de actores dedicados por entero al público infantil. Cuatro años más tarde el movimiento había crecido lo suficiente para probar sus fuerzas y se iniciaban los festivales. Entre 1969

y 1971 funcionó la Escuela Nacional de Teatro Infantil (ENTI), que formó jóvenes autores y directores y dejó sembrados en nuestro mapa cultural nuevos colectivos artísticos. Ya en 1963 el Consejo Nacional de Cultura (CNC) había fundado en la capital el Teatro Nacional de Guiñol, dirigido por los hermanos Camejo, y esta compañía estrenaba en la década de los 60 diversos espectáculos significativos, entre ellos *La cucarachita Martina*, del relevante dramaturgo cubano Abelardo Estorino, y *Pluff, el fantasma*, de la autora brasileña María Clara Machado.

En los 70, la instauración del Concurso La Edad de Oro de Música y Literatura para Niños y la inclusión de la literatura infantil en las convocatorias de otros certámenes ya establecidos, creaba una atmósfera favorable para la creación literaria en este campo, incluyendo, desde luego, la dramaturgia, todo lo cual, unido a los nuevos colectivos generados por la ENTI, propició el estreno de diversas obras que se han mantenido activas en nuestro repertorio, como *El gato simple*, de Fidel Galbán, *El conejito descontento*, de Freddy Artilles, *La lechuza ambiciosa*, de Onelio Jorge Cardoso en versión de Armando Morales, y *El perrito travieso*, de Ricardo Saral, entre otras, sin olvidar el estreno por esos años de producciones tan significativas como *Los seis pingüinitos*, del autor búlgaro Boris Aprilov, dirigida por el maestro Atanas Ilkov para el Teatro Nacional de Guiñol, y la fundación en 1976 del Ministerio de Cultura, que ejerció una favorable influencia en la posterior evolución del teatro para niños y jóvenes en todo el país.

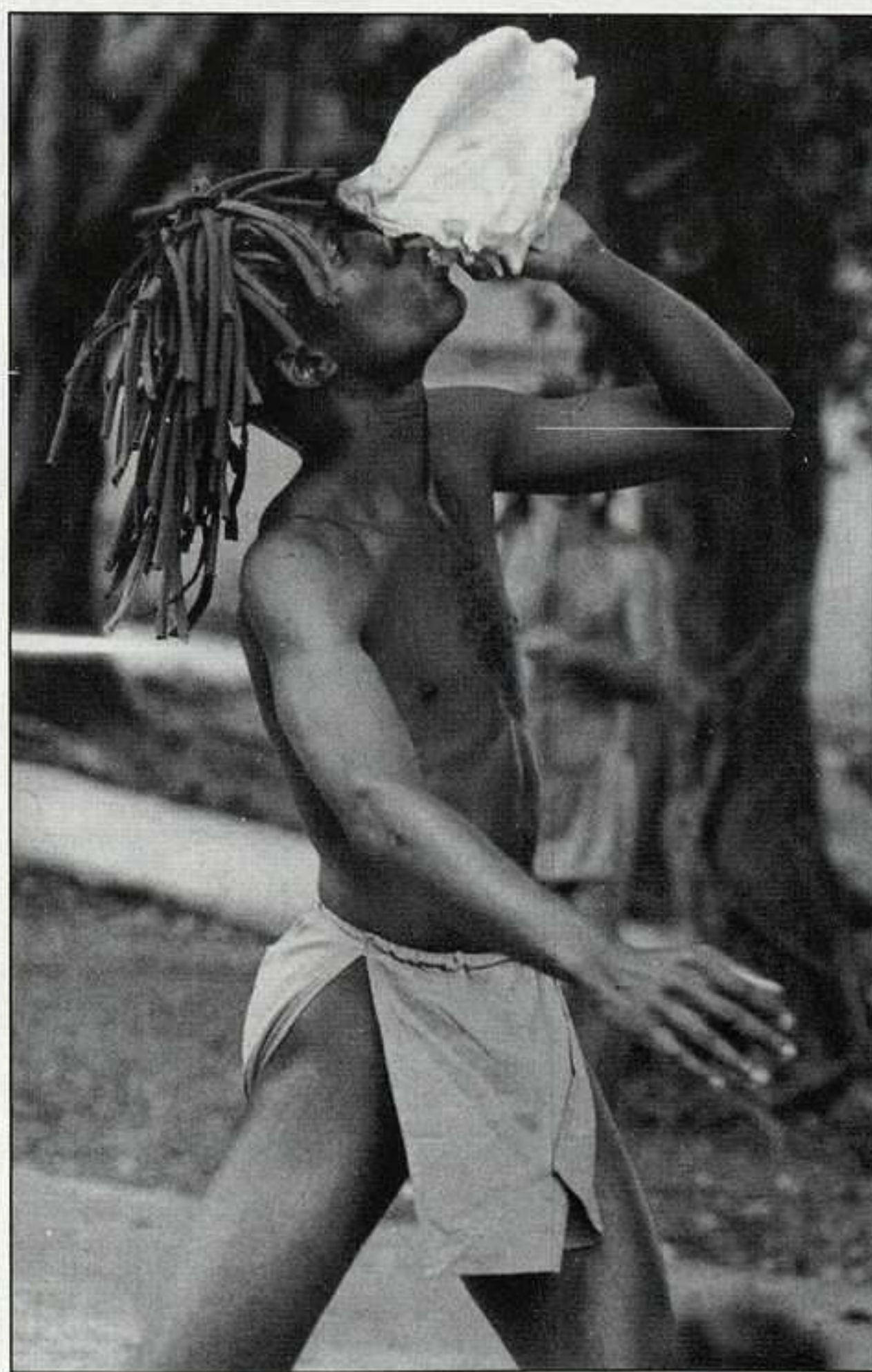
La octava década del siglo significó, por muchas razones, un período de esplendor en el teatro para niños cubano. Los festivales se sistematizaron con una frecuencia bianual y una cuidadosa selección previa de los espectáculos a presentar garantizó la calidad de estos eventos, trayendo como resultado un mayor reflejo en la prensa y los medios de difusión. En este sentido, una nueva revista teatral surgida en 1982, *Tablas*, dedicó un considerable espacio a las reseñas del teatro para niños, al tiempo que se publicaban libros teóricos y antologías de obras. Por otra parte, en el Instituto Superior de Arte (ISA) se ofrecieron seminarios y un postgrado de esta especialidad, y, sobre todo, subieron a escena en el período diversas puestas importantes, como *Balada para un pollito Pito* y *Patito feo*, dirigidas por Mario Guerrero, *Ruandi*, de Gerardo Fullea León, *Agüé el pavo real* y *Las guineas reinas*, de Yulky Cary, *¡Llega el circo!*, de Freddy Artilles, *Redoblante* y *Meñique*, de Francis-

co Garzón Céspedes, y *Okin, pájaro que no vive en jaula*, de René Fernández Santana, entre otras.

A finales de los 80 ya incursionaban en la escena varios autores y directores jóvenes recién graduados en el ISA con obras y espectáculos tan innovadores como *Galápago*, de Salvador Lemis, y *El Rey de los animales*, dirigida por Carlos Celdrán, pero al mismo tiempo, la salud de aquel movimiento integrado por 24 grupos profesionales se notaba algo quebrantada. La estructura «cerrada» de los grupos dificultaba la creación de nuevos colectivos y la consumación de iniciativas y proyectos diferentes a los de las compañías ya establecidas. Fue por eso que, a partir de 1989, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) del Ministerio de Cultura puso en práctica el sistema de los Proyectos Artísticos para inaugurar una nueva etapa en el desarrollo del teatro cubano.

## Los proyectos

Los artistas del teatro tenían ahora la posibilidad de asociarse libremente en torno a una idea o línea artística determinada y proponer al CNAE un proyecto de trabajo que, de ser aprobado, tendría garantizados el financiamiento y los locales para ensayos



"El Príncipe Pescado". Autor y director: Alberto Curbelo. Teatro del Sol. Cuba. (Foto: Expósito).

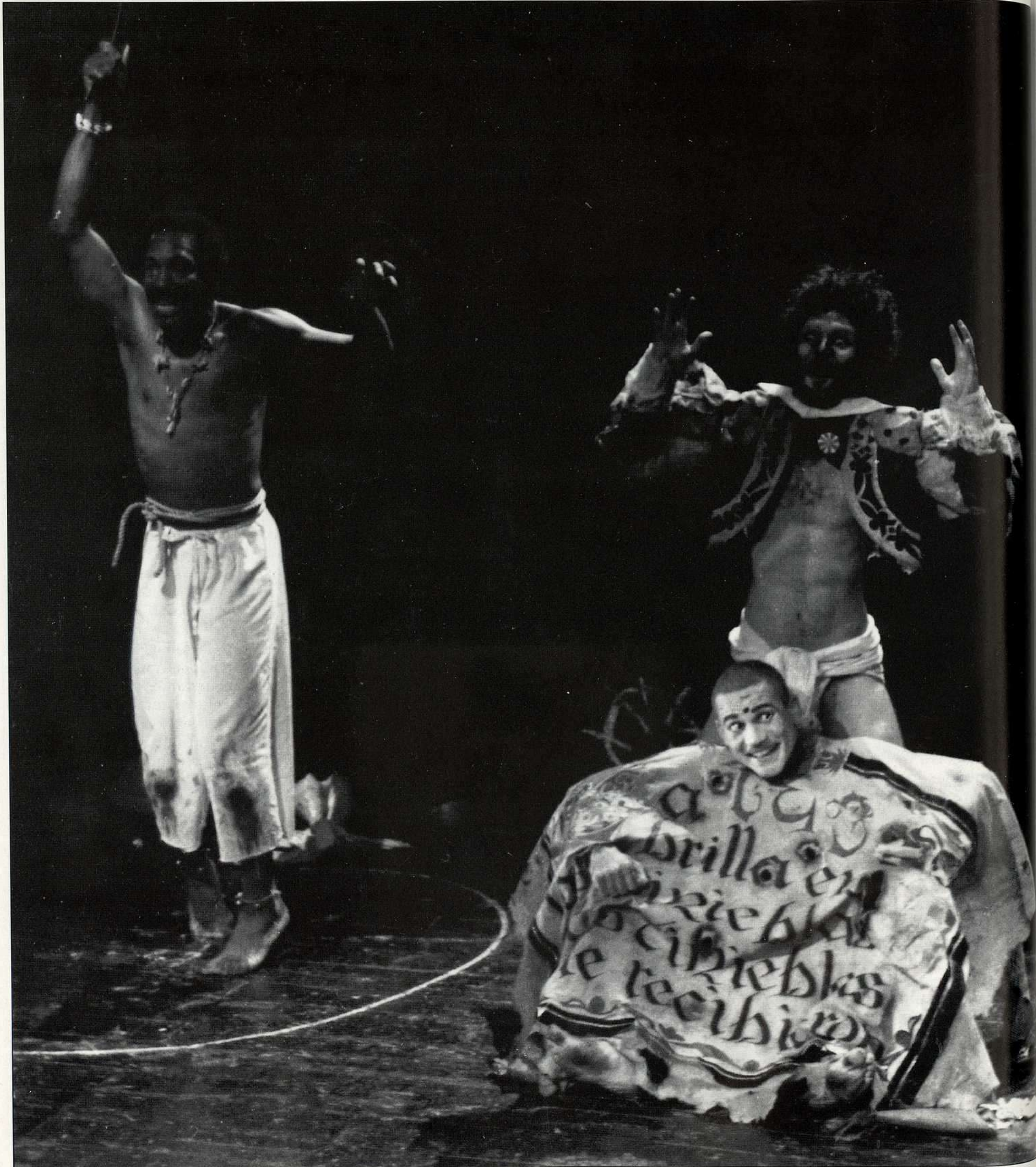
y representaciones. Esta posibilidad abrió puertas, desató iniciativas e incentivó la creatividad.

Como consecuencia de la nueva organización teatral, algunos grupos establecidos se fraccionaron, otros desaparecieron, varios permanecieron íntegros y muchos nuevos colectivos surgieron. La escena cubana para niños de hoy muestra la confluencia de varias generaciones de teatristas que marchan juntas hacia la consecución de un objetivo común: divertir, cultivar, entretener y educar a ese gran público cambiante y en formación que son los niños y los adolescentes. La fórmula martiana de «enseñar deleitando» sigue vigente, y tanto los artistas de larga y probada ejecutoria como los recién surgidos con una formación académica y un fresco conocimiento de las tendencias teatrales más contemporáneas, insuflan a la escena la variedad, el colorido y la vitalidad necesarias para crear un flujo teatral en movimiento. Así, junto a los trabajos de directores tan experimentados como Armando Morales (*Papito*) y René Fernández Santana (*Los Ibeyis* y *El Diablo*), aparecen otros debidos al talento de jóvenes figuras como Ariel Bouza (*Pinocho*), William Fuentes y Raúl Rodríguez (*Cuentacuentos presenta a Aladino*), Sahimel Cordero (*Pelusín Frutero*, de la consagrada autora Dora Alonso) y Raúl Martín (*Fábula del insomnio*, del también joven Joel Cano).

A pesar de las dificultades económicas que ha afrontado el país en los últimos años, el teatro para niños ha escalado peldaños importantes en los 90; las giras al extranjero se han incrementado y desde 1994 el teatro para niños compite en los festivales en igualdad de condiciones con el teatro dramático. No obstante, algunos escollos quedan aún por salvar, pues junto a espectáculos que ponen en práctica fórmulas envejecidas, a veces una endeble dramaturgia echa por tierra los mejores propósitos, o el títere -presente en nuestro teatro para niños, sólo o en compañía de los actores, desde sus inicios- pierde con frecuencia su sentido al diluirse en el espectáculo o al emplearse sin justificación y por debajo de sus posibilidades.

«Sin embargo, se mueve».

El movimiento de teatro para niños y jóvenes en Cuba no es una ilusión: está vivo y crece, avanza y se proyecta al mundo en giras y festivales, deslumbra con frecuencia por su carga de creatividad y talento, y, sobre todo, ha conseguido, después de un largo andar que rebasa el medio siglo, convertirse en componente vital e insoslayable del teatro cubano.



"Las ruinas circulares". Dirección: Nelda Castillo. Teatro Buendía. (Foto: Alberto Korda).

# Escritura y Reescritura en los 90

Por Rosa Ileana Boudet\*

**H**ablar de la dramaturgia cubana «más reciente» es necesario pero equívoco. Si la perspectiva es cronológica, dentro de muchos años la distancia de unas décadas será insuficiente y estéril. Si sólo me acerco a los «nuevos autores», dejaría al margen a los dramaturgos de otras promociones que interactúan en el presente y están en plena vigencia en los 90 por lo que me decido por señalar momentos, procesos e interrogaciones.

Extinguida la enriquecedora polaridad que enfrentó en los 70 al «teatro nuevo» frente al otro -el establecido, cuyo recorrido ejemplifica el Teatro Escambray-, culminados los caminos de una escena signada por la actualidad y la inmediatez, y culminado el debate entre lo popular y el populismo, a partir de la masiva asistencia y conquista de un público -recordemos *Andoba*, de Abraham Rodríguez (1980) y *Molinos de viento*, de Rafael González (1983) que fueron éxitos de taquilla en la capital y el resto del país-, desde los 80 el teatro cubano nos hace preguntas de mayor complejidad.

En los años más recientes madura una asimilación crítica de la tradición precedente: desde los maestros de los 70 -hoy considerados clásicos- como José Ramón Brene, Abelardo Estorino, Héctor Quintero, Eugenio Hernández, José Triana, Manuel Reguera Saumell y Nicolás Dorr, entre otros, pasando por la revalorización de períodos anteriores como el Alhambra (1930-35) hasta los autores de la «transición» como Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer.

Para la promoción que conquista los escenarios de hoy, muchos de estos autores pertenecen a una memoria mítica (Reguera, Triana y Brene) mientras los restantes están junto a los jóvenes disputándose el espacio precario que es la escena contemporánea. Por sólo enumerar algunos de sus signos vitales, ésta incorporó antes que el cine, sucesivas versiones del cuento de Senel Paz<sup>1</sup>; ha mantenido salas, locales y teatros abiertos aún en el «período especial»; continúa sus festivales y citas nacionales e internacionales, y protagoniza un espacio de libertad infrecuente e impensable para muchos. La escena resurge cada noche, hace de las limitaciones materiales un reto para la imaginación y entabla un diálogo cómplice con el público que convierte las obras más atrevidas en intercambio crítico, ceremonia o «disturbio organizado»<sup>2</sup>.

Dos elementos recorren la escena actual: la escritura y la reescritura. Bajo la primera caracterización aparecen nuevas obras que no corresponden necesariamente con la juventud de sus creadores. Abelardo Estorino (1925) estrena en 1983 *Morir del cuento*, obra en la que dinamita desde el interior, un texto totalizador y aristotélico, para conseguir historias fragmentadas y discontinuas. Estas, al desvelar la naturaleza de la representación -y el teatro dentro del teatro-, establecen un rompimiento que influirá en toda la poética posterior: desde la concepción de la palabra lírica y teatral de Abilio Estévez (1954) en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, hasta Joel Cano (1966) que concibe *Timeball o el juego de perder el tiempo* como un juego de «cartomancia» en el que la desestructuración es la esencia de una posible estructura.

Estorino es el autor más influyente del período y el que mayor resonancia tiene en-

tre los jóvenes. Su más cercano deudor es Abilio Estévez con *La verdadera culpa...* (1984), estrenada por el propio Estorino como director. En ella se hacen visibles vasos comunicantes con el maestro, autor de *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (1974), pieza que ha iluminado a muchos nuevos dramaturgos para expresar vidas, pasiones y relaciones de casi todos los poetas de los siglos XIX y XX<sup>3</sup>. Estévez encuentra muy rápidamente su propia voz en *Un sueño feliz* (1988): recontextualización de la dramaturgia de transición que articula y recrea estéticas de la picuencia y que se ubica en los años treinta. Dicha obra recibe un tratamiento de «cita», tejido de sentencias y versos cursis que dialogan paródicamente. En *Perla marina* (1993) explora esta posibilidad, canto coral y homenaje a la isla, ejercicio intertextual a través del cual se recupera el pasado como memoria, exaltando las fuentes integradoras de la cultura cubana. Su obra sufre un vuelco inesperado con *La noche* (Premio Tirso de Molina 1994). En ella, la palabra es el principal sostén de la estructura y las referencias a la actualidad cubana se metaforizan en una distante y opresiva atmósfera shakesperiana, que recuerda el símil de la «gran maquinaria» de Jan Kott.

La dramaturgia de transición ha sido revisitada también por Ricardo Muñoz (1964) quien junto a obras para su grupo, el Teatro a Cuestas, radicado en la provincia de Cienfuegos, realiza en *Las rosas de María Fonseca*, su particular apropiación de este mundo y en *La gran temporada*, su homenaje a los «negritos» que pueblan el teatro vernáculo de los bufos a la Alhambra.

Muchas veces me he preguntado los motivos por los que muchos jóvenes autores se sienten tentados y seducidos por el pasado y la historia, entendida no como registro ajeno o referencia documental, sino como ámbito propio: una «historicidad asumida». En una antología que recoge diez obras cubanas<sup>4</sup> escritas por once autores nacidos después de 1950, la Cuba anterior al 59 aparece en seis de ellas. Es la ubicación temporal de la acción (en *Los equívocos morales*, de Reinaldo Montero que sitúa la trama en 1898), la posibilidad de encontrar la verdad acerca de la vida de Zenea, un poeta del XIX (Abilio Estévez en *La verdadera culpa...*), homenaje-cita a *La noche de los asesinos* (en *Opera ciega*, de Víctor Varela Beba clama por un cuchillo), la nostalgia de una Habana perdida: monólogo de una bolera cuyo esplendor fue en los 50 (*Safo*, de Carlos Celdrán y Antonia Fernández); ámbito mítico y poético (Ricardo Muñoz en *Las rosas de María Fonseca*) y en *Timeball...* de Cano, aunque la perspectiva es actual, las «barajas» -las es-

\* Directora de la Revista "Conjunto" y Crítica Teatral.

cenar- pertenecen a 1970, 1933 y la tribuna del no-tiempo, para una personal aprehensión de una iconografía en la que con desenfado coexisten Lenin, Marilyn y Chaplin mientras las «desilusionadas» canciones del Charro Jiménez se burlan de la historia con mayúscula, el autor parece identificarse con el compositor de rancheras, impotente para cantarle a la patria con tonos épicos, en una dialéctica de rechazo-pertenencia. Uno de los personajes dice «por desgracia vivo en la obra que aborrezco<sup>5</sup>». Seis de las diez obras plantean esta interrogante.

La actualidad confirma que el teatro crítico (que no agotó su discurso en la década anterior) continúa vigente como muestra la trayectoria de Alberto Pedro desde *Weekend en Bahía* (1987); *Manteca* (1993); hasta *Delirio habanero* (1994). Su dramaturgia renueva un discurso de ideas que no ha dejado a ningún espectador indiferente y algunas obras suyas como *Manteca* han sufrido un proceso de comunicación con el público que entabla con ella una reacción pasional y extrovertida o a veces un silencio apesadumbrado. Fiesta y agradecida reflexión la han convertido en algo más que un estreno. Dicha pieza, la más «nacional» y al mismo tiempo más intercultural de los últimos años (Magaly Muguercia ha anotado<sup>6</sup> decenas de referencias a mundos «otros» y a un «más allá» que incluye desde la guerra de Bosnia a jaraneros improprios contra «el García Márquez ese<sup>7</sup>»). El puerco «totemizado» (el valor de la carne de cerdo en el mercado agropecuario regula el cambio en bolsa negra del dólar) preside el ansia por la posesión del animal, que les dará manteca para enfrentarse a la escasez y a la penuria (un poco como en el pasado la Lala Fundora de Quintero ansiaba su refrigerador). Su inminente sacrificio precipita la discusión más profunda y subterránea: qué hacer después, cómo continuar, cuando criarlo y como mantenerlo son cuestiones que han significado la unidad de la familia y han preservado la insólita pero auténtica utopía. Es difícil que en la ambigüedad y polisemia de la obra muchos críticos de otros países no se refieran a estrategias para burlar la censura en una sociedad totalitaria. Lo cierto es que para sus espectadores en La Habana, en un teatro Mella abarrotado, *Manteca* refracta la trágica experiencia de un socialismo «postergado», pero que no renuncia a permanecer en la memoria colectiva.

Desde otra perspectiva, Rafael González en *La paloma negra* (1993) -escrita para el Teatro Escambray-, interroga de manera extrañada y extrañante a nuestro convulso presente. Vuelve la mirada a ese interior del cubano en una cuestionadora expresión

de la fractura entre padres e hijos: la carencia de una verdadera transmisión de valores, en un mundo de desconcierto y crisis ideológica, a través de sus desarraigados personajes, equívocos e inapresables. Otros autores del periodo como Salvador Lemis (1962), Carmen Duarte (1959), Raúl Alfonso (1966), Jorge Luis Torres (1964), Alexis Oliva (1960) y Alberto Curbelo (1957) estrenan y alcanzan reconocimientos parciales. Teatro en *Las Nubes*, por ejemplo, escenifica del muy representado autor de *Galápagos*, *Tres tazas de trigo* -trágica visión de unas enredadas relaciones entre padres e hijos, dentro de una ambigüedad y ambiente oníricos, característico de la dramaturgia más reciente-, mientras que Curbelo acierta como adaptador de originales de Cuzanni: *El príncipe pescado* o *Patakín de una muñeca negra* (a partir de Alfonso Sastre) complementado con refranes, canciones y adivinanzas tomados de la cultura yorubá, y pensado para espacios abiertos.

Sin embargo, no aparecen tantos nuevos autores que incorporan el acervo de la cultura popular tradicional (Elaine Centeno en *La piedra de Eliot*) mientras que proliferan las adaptaciones o reinterpretaciones de cuentos y leyendas (por ejemplo: *Okín, pájaro que no vive en jaula*, de René Fernández o *Zuzundamba, la amada del guerrero*, de Excilia Saldaña). Me atrevo a aventurar que la prolongada pausa de algunos de los grandes autores de esta tendencia ha replegado a los más jóvenes a inscribirse en ella (*Chago de Guisa*, de Gerardo Fullea León publicada en 1989; *Baroko* de Rogelio Meneses y *Mi socio Manolo*, de Eugenio Hernández son anteriores). Sin embargo, permanece activo e influyente Tomás González en su calidad de autor y *performer*.

Los espectáculos creados como «escritura», a partir de un texto concebido como una partitura o mediante procedimientos de composición que no son la tradicional concepción de la obra en solitario, configuran una de las formas de hacer predominantes. Víctor Varela, con Teatro del Obstáculo (*La cuarta pared*, *Opera ciega* y *Segismundo ex-marqués*) propone un lenguaje austero y riguroso desde el desgarrado grito de su «cuarta pared» concebida y representada en su casa: desde *Opera ciega* (estrenada en la sede de su grupo, en un local abandonado) hasta el muy controvertido *Segismundo...*, representada en París, en el último festival de El Quijote y calificada como una sesión de zen -un simple entrenamiento, pero en el cual subyace una concepción narrativa que guía el dibujo caligráfico o el «ideograma», en esta contrapuntística relación entre el marqués de Sade, Calderón y Mishima-.

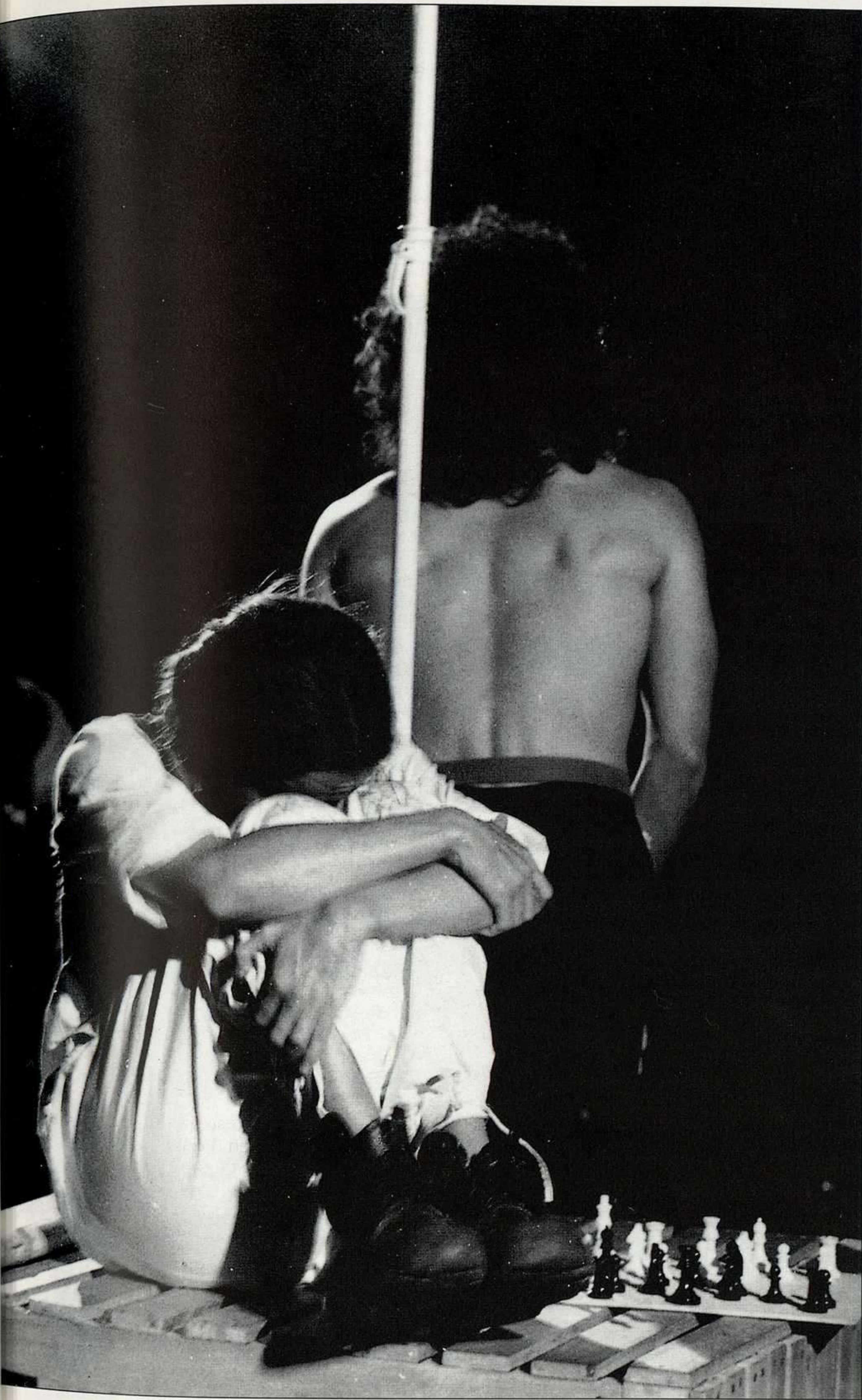
Otro espectáculo de fuerte sentido o inspiración ritual, a partir de las improvisaciones y ejercitación de Tomás González sobre las técnicas de la danza oráculo, Teatro Cinco, convierte una sesión espiritista (los ancestros «bajan» a través de las actrices) y éstas dialogan con el público e improvisan, advierten, sentencian y adivinan el más allá, con poética mirada. *Cuando Teodoro se muera*, interpretada por Vivian Acosta, fue admirablemente acogida en el Festival de Cádiz de 1994, junto a otra pieza de González. Aquí la estructura es más fija, sujeta a momentos improvisados de intercambio con los espectadores.

A partir de distintas fuentes reelaboradas por la directora Nelda Castillo y la dramaturgia de Raquel Carrió, *Las ruinas circulares* potencia la capacidad de los actores para evocar en un ceremonial, diálogos imaginarios entre El Quijote, Sancho y un esclavo africano, alrededor de un círculo bajo la advocación de la muerte o Ikú. La abundancia de textos escritos a partir de esta difuminación no permite siquiera referir todos los espectáculos significativos. Cabe mencionar la vigencia, en estos últimos años, de la labor de José Santos Marrero, pionero entre nosotros de esta «forma de hacer» con espectáculos como *Orestes marginal*, *Los sueños prohibidos de Sor Juana* y el trabajo de José Milián, que con su colectivo, El Pequeño Teatro, representa *Las mariposas saltan al vacío*: un título con el que se inserta en las corrientes vivas de los años más recientes. Del mismo modo y de forma sorpresiva, resurge el costumbrismo de nuevo cuño en *Vereda tropical*, de Joaquín Cuartas: otro autor de los 60 que ha dedicado por entero su obra a la radio y que comparte con Estévez, el Premio Tirso de Molina 1994 en una tragicómica pieza acerca de una revolucionaria aferrada hasta el absurdo, a sueños, esquemas y valores que están sufriendo un duro desgaste en el presente.

Los espectáculos basados en la dramaturgia del actor (que no surgieron de un texto preestablecido), cuya pauta fue fijándose a través del trabajo continuado entre el director y sus actores mediante improvisaciones, relecturas e intercambios, constituyen parte fundamental del nuevo rostro de la escena cubana.

La reescritura de los viejos textos (desde Sófocles hasta Piñera), casi siempre irónica, reivindica la parodia refuncionalizada y vigente. Emblemática de esta postura es la actitud irreverente del director Carlos Díaz cuya trilogía de teatro norteamericano (*Un tranvía llamado deseo*, *Zoo de cristal* y *Té y simpatía*) se burlaba de los mitos del cine y de la propia retórica de un discurso anquilosado mientras que, con *La niña querida*





"El lance de David". Dirección: Joel Sáez. Teatro 2. Cuba.  
(Foto: Héctor Molina).

de Virgilio Piñera logró, a través del barroquismo y la desmesura, una fiesta para los sentidos y la inteligencia, en la que se apropiaron del carnaval secuencias de los filmes rusos, citas del teatro cubano, estética kitsch, en una apoteosis del choteo y la cubanidad.

Este recorrido incompleto y parcial, me conduce a conclusiones provisionales. Al establecer una continuidad con experiencias que quedaron truncadas desde la mo-

dernidad (es decir, un teatro de expresión nacional prefigurado por los autores de la transición) o al intentar fusionar la vanguardia y la política de los 60, el teatro cubano de las dos últimas décadas tiene en su poder un instrumental expresivo que le permite plantearse la renovación en términos de síntesis y experimentación.

De ahí que aparezca con extrema pujanza en esta promoción de creadores, una voluntad por indagar en lo que somos, una

inconforme preocupación por la historia y una referencia viva a la cultura popular que no se plantea «lo cubano» desde fuera, sino que lo incorpora a sus vivencias íntimas. Nunca antes ví la escena cubana más poblada de poesía y de poetas (Casal, Borrero, Zenea) o de boleros, canciones, ceremonias afrocubanas y ritos familiares como ahora; siempre en estrecho vínculo con los más diversos caminos del teatro contemporáneo<sup>9</sup>. Nunca antes la sentí tan vuelta hacia el interior del hombre, en su dolor y en su angustia, no para asentir o afirmar sino para contradecir, dialogar y construir ligeras canoas a través del tiempo.

## NOTAS

<sup>1</sup> A partir de *La catedral del helado* (dirigida por Sarah María Cruz en 1993) existen cuatro versiones del cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, base del guión de *Fresa y chocolate*, dirigidas por Rafael González, Tony Díaz (con dos personajes) y Joel Angelino.

<sup>2</sup> TORRIENTE, Alberto Pedro; AZOR, Ileana: *La escena latinoamericana*. Febrero 1993, nº1, pp. 64-65.

<sup>3</sup> Este recorrido abarca además Plácido de Fullea León (1981), *El elegido* de Eugenio Hernández Espinosa (sobre Juan Francisco Manzano), *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés* de Tomás González (1987), *Mascarada Casal* de Salvador Lemis (1985), *Rondeles* de Elizabeth Mena (sobre Juana Borrero), *Tula* de Silvia Ramos, *Catálogo de señales* de Carlos Celdrán (sobre Rubén Martínez Villena).

<sup>4</sup> BOUDET, Rosa Ileana: *Morir del texto*. Antología. Editorial UNEAC, 1995 (en proceso editorial).

<sup>5</sup> *Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Centro de Documentación Teatral, Madrid: 1992. p. 1468.

<sup>6</sup> MUGUERCIA, Magaly: *El don de la precariedad* (Inédito, se publica en este número).

<sup>7</sup> PEDRO, Alberto: *Manteca*, *Conjunto* nº95-96, octubre 1993-marzo 1994 p.102-120. MARTINEZ TABARES, Vivian: *Manteca: catarsis y absurdo*, (misma edición) p. 98-101.

<sup>8</sup> DIAGO, Nel: *Manteca. Por un nuevo realismo en el teatro cubano, Primer Acto*, nº256 1994, p.79-80. Es uno de los pocos cuya lectura es muy similar a la de los críticos cubanos.

<sup>9</sup> BOUDET, Rosa Ileana: *El teatro cubano hacia otro paradigma*, *Conjunto*, 1994, p.54-64.

# El don de la precariedad

Por Magaly Muguercia\*

*La pantalla electrónica atrapa la mirada. Hipnotiza la línea quebrada que avanza, sus altibajos, sus silencios, el trayecto peligroso de un pulso irregular. Día y noche vigilamos, a la cabecera de nosotros mismos...*

*Una parte del espíritu vive el pulso irregular como señal ominosa; la otra parte se expone, va suspendida en el aliento de esa precariedad, desea.*

Desde hace más de cuatro años la sociedad cubana vive una situación de crisis extrema y asombrosa resistencia. En ese lapso, la conciencia nacional ha fraguado, entre otros, un poderoso referente. Hacia él confluyen disímiles interpretaciones de nuestro presente, en torno a él gravita la actividad de un imaginario hipersensible. En el punto en el que una pluralidad de explicaciones, códigos y ansiedades se interceptan, se configura el Ser Precario.

Al Ser Precario lo constituye su propia oscilación, un vaivén incesante entre el Ser y el No Ser, entre lo que cohesiona y lo que dispersa, entre lo Idéntico y lo Otro.

La experiencia del Ser Precario activa el campo de virtualidad (deseos, utopías, fantasmas, espejismos) y suscita magnéticas representaciones de destrucción y crecimiento. El Ser Precario no puede sustraerse a un inquietante "afuera", a una extrañeza que lo imanta. Pero tampoco escapa a la fuerza que, desde el interior, lo integra. La precariedad es el evento que tiene lugar en la encrucijada de la Pertenencia febril y un exacerbado Horizonte de Otriedad.<sup>1</sup>

En cualquier nivel que nos instalemos, trátase de la experiencia cotidiana o de las zonas más elaboradas del arte, el pensamiento social o la política, el discurso registra una perturbadora convivencia con lo ajeno y foráneo (dígase "dólar", "turismo" o "solidaridad internacional", "diálogo con la emigración", "bloqueo" o "reinserción").

\* Investigadora teatral.

Igualmente inscribe ideas recurrentes de pertenencia, de subordinación última a una historia, símbolos y patrimonio compartidos ("Será mejor hundirnos en el mar..." -una canción-, "Te seré fiel" -una consigna-, o la inversión irónica "Se salvaran los que tengan F.E." -un chiste popular).<sup>2</sup>

La perspectiva de la precariedad me permite llamar la atención sobre la *oscilación* misma, esto es: sobre la señal de desintegración que ella transmite, más allá de simplistas optimismos; pero también sobre el potencial liberador de esa movilidad extrema, de ese "ondeo" del ser<sup>3</sup> que acoge las incógnitas, que se opone a una fijeza metafísica, que "abre" la identidad.

Si de lo que se trata es de intentar renovar, en condiciones históricas inéditas, una estrategia liberadora de no permitir que las rutinas mentales asfixien la voluntad de superar esquemas de dominación, esta perspectiva pudiera resultar inspiradora.

\*\*\*

En 1993 fue estrenada en La Habana, bajo la dirección de Miriam Lezcano, la obra *Manteca*, de Alberto Pedro.<sup>4</sup> Aunque incidentalmente mencionaré algún aspecto de la puesta en escena cubana, el objeto de mi análisis será el *texto dramático*.<sup>5</sup>

El argumento de *Manteca* podría leerse así:

Encerrados en un pequeño apartamento habanero, época actual, tres hermanos intentan sobrevivir. En medio del deterioro cumplen con la rutina diaria, tratan de des-

cifrar sus vidas y sueñan con la felicidad que vendrá. Pero muy pronto les resulta imposible seguir fingiendo normalidad: una peste real los invade. Ha llegado la hora de matar al puerco que han criado en secreto -dentro de una bañadera- para alimentarse. Un escrúpulo sin embargo los detiene: ¿Cómo atentar contra una criatura que han visto crecer como a un miembro más de la familia? En lucha consigo mismos, matan finalmente al "animalito". De inmediato vuelven a soñar con la felicidad que vendrá y descubren que, para alcanzarla, será necesario volver a criar otro puerco.

Visualizada en los términos abstractos de sus actantes, *Manteca* sostiene un doble relato:

Un impulso de salvación lleva a los hermanos a destruir/preservar al Animalito Sagrado. Ambas tendencias tratan de impedir la Muerte de la Familia. Trabajan en la dirección de la ruptura (profanación): el Desastre y el Deterioro, el Discurso Heterodoxo, las Pertenencias, el Deseo y sus Fábulas y en general, un Horizonte de Otriedad que Incita. En la dirección de la preservación actúan: la Conciencia que Falsifica, de nuevo las Pertenencias, una Realidad Inapelable y en general, un Horizonte de Otriedad que Amenaza. La muerte del Animalito Sagrado da inicio a un nuevo Ciclo de Salvación.

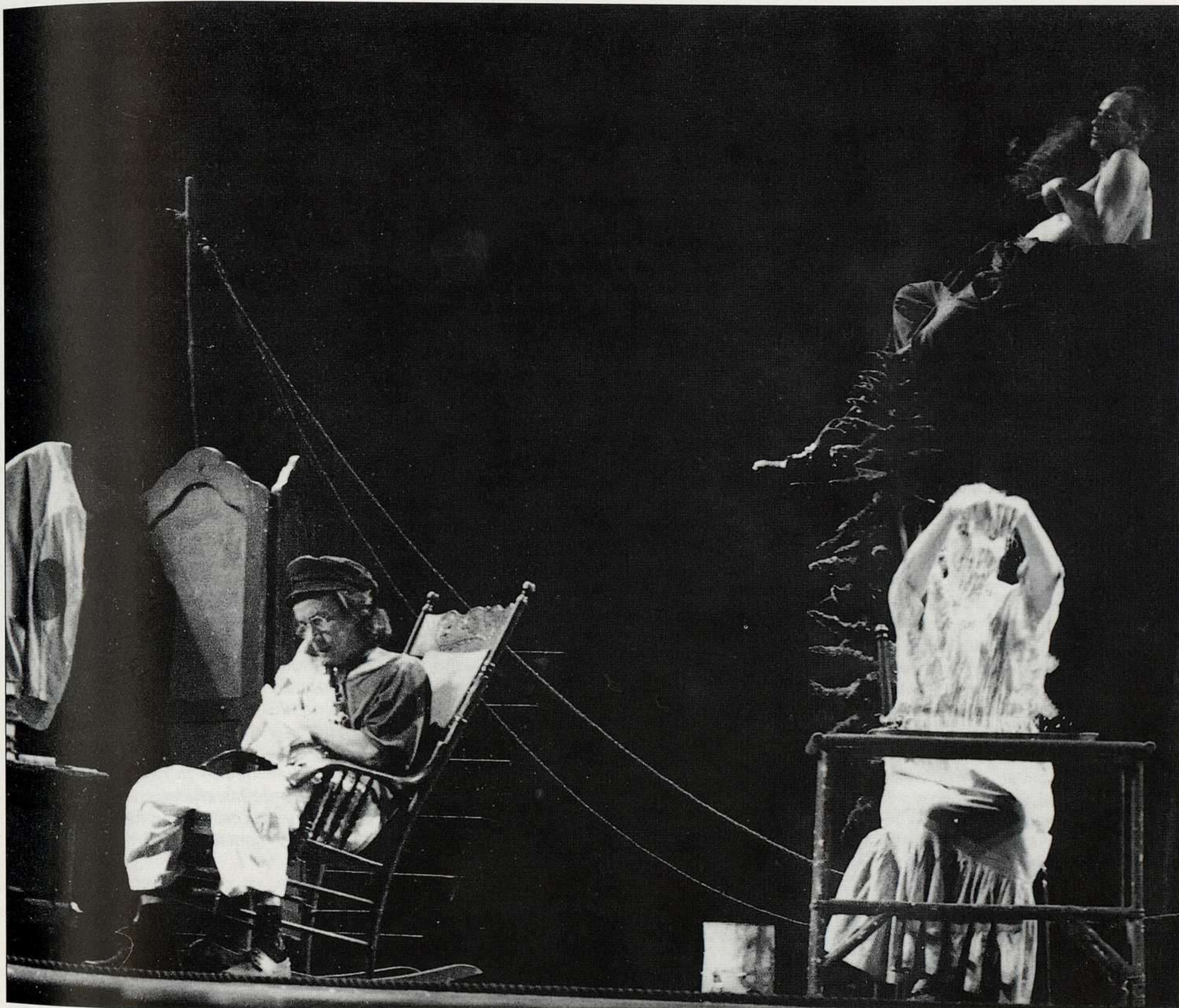
Por boca de uno de sus personajes, el texto se define a sí mismo como "la metáfora del que pide a gritos un final inevitable al que tampoco quiere llegar" (117): Esta imagen global resume la patética *oscilación* en la que *Manteca* se instala estructuralmente y desde la cual trasmite sus visiones.

A partir de un sujeto actancial dividido, que tiende tanto a destruir como a preservar lo que percibe como entrañable, *Manteca* le otorga existencia textual a ese Ser Precario -sociedad cubana, sujeto individual, proyecto político- que, debatiéndose entre la estabilidad y la dispersión -expuesto a la Otriedad pero reclamado por la Pertenencia-, logra por momentos reinscribirse, precisamente a partir de su inestabilidad, en una perspectiva liberadora.

Ese sería el plano de la *trascendencia* que el texto construye, y en el que completa su sentido. Hacia esa trascendencia va dirigida mi indagación.

## Zonas Libres

La idea de que "un Desastre ha desviado a la historia de su curso" está presente con singular intensidad en la conciencia de la sociedad cubana actual. La interrupción del curso, de la línea causal prevista, ha lanzado al ser a la precariedad. Las nocio-



"Manteca", de Alberto Pedro. Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

nes "curso histórico alterado", "secuencia rota" aparecen textualizadas en *Manteca* mediante dos sistemas significantes complementarios:

Uno pone de relieve el *principio causal* mismo y para ello despliega el código de la *narratividad*. El segundo, da forma a la *indeterminación*.

Mediante relatos directos o inferidos el código de la *narratividad* llama la atención sobre el encadenamiento de los sucesos, sobre la trayectoria que media entre el *antes* y el *después* de una historia.

**Dulce.** (...) Cuando la crisis esa de los cohetes, como la llaman, estábamos mejor. Al amanecer podíamos ser barridos de la faz de la tierra, pero estábamos juntos todos aquí. (...) Después que terminó aquello, empezó la locura, ni yo misma sé, unos para acá, los otros para allá (...) (117)"

**Celestino.** "(...) Yo viví allí (en Moscú) antes del desastre y no faltaba el queso, todo tipo de queso, ni la carne, ni el vino, ni el vodka, ni

el pan, todo tipo de pan (...) ¿Cómo es posible que se llegara a esto? Quién iba a decirme que sería así?..." (106)

Mezclados con (e inseparables de) los acontecimientos sociales, aparecen las historias íntimas:

**Celestino.** "Lo que a mí me pasó le pasa a cualquier hombre. ¡A cualquier hombre, a cualquier hombre! ¿Quiso irse? Está bien. Se fue. Per-

fecto. Sí, perfecto. ¡Perfecto! Estaba en su derecho. ¿Qué se llevó a los niños en contra de mi voluntad? ¡Bien! ¿Y qué? (...) ¿Que a la semana de estar allá conoció a un ruso? ¿Y qué? ¡Y qué!..." (114)

Al final de cada cadena de sucesos aparece el desenlace infortunado. Al antes de armonía y plenitud sucede un después calamitoso.

En otro plano actancial (el Deseo y sus Fábulas) el código de narratividad adopta la forma del *mito*. En el mito, personajes y peripecias fabulosos -o elementos reales amplificados- se articulan para formar una historia primordial, trascendente, coronada por la epifanía o el cataclismo.

**Pucho.** "(...) La noche cayó sobre la ciudad maldecida y el olor del mar fue la única esperanza de sus enceguecidos moradores que ya ni siquiera dormían ni estaban despiertos. Fue entonces que aquel negro enorme, terror y delicia de las viejas y blancas vaginas reprimidas del lugar subió al techo más alto y sin decir siquiera: 'regresé', sacó su miembro descomunal, orinó largamente y la gente pensó que era una lluvia salida del mar, o el mar mismo y salado lo que caía sobre sus cabezas. Y se hizo la luz..." (108)

**Celestino.** "(...) Y entonces fue que comenzaron a desaparecer los filipinos, porque los negros y los gitanos no estaban ya de moda. Y el último bosnio sobreviviente del gran cataclismo fue puesto bajo estricta vigilancia en el museo de Nueva York (...) Aquello que en un tiempo se llamó sociedad más justa, mundo mejor y de lo que ya nadie se acordaba, porque había llegado la hora caníbal, prevista por aquel profeta que nadie escuchó." (117)

Los mitos proceden de la novela que Pucho está escribiendo. El hermano "disidente" es un inventor de relatos. Como un demiurgo, él puede decidir sobre la concatenación del mundo y al mismo tiempo violarla (relativizar la causalidad) con la licencia de las paradojas y las asociaciones insólitas.

Mientras que el código de la narratividad subraya el nexo causal, el segundo sistema textualiza la indeterminación, para lo cual introduce *zonas libres* en las que toman forma nexos de un orden no lineal.

Este sistema significativo interrumpe la secuencia con "tierras de nadie", enclaves presididos por una lógica "extraña" que se

proyectan fuera de la causalidad previsible.

Según las didascalias, interrumpen la obra trozos de la pieza musical *Manteca*, del compositor popular cubano Chano Pozo (pp. 105, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 119) a la que está asignada una función estructural. De manera intermitente reemplaza a la palabra un mundo sonoro híbrido, atrevido, en el que conviven la síncope y la cadencia, la célula afrocubana y el inquieto, ávido cosmopolitismo, la pauta y la improvisación. La acotación inicial aclara que la música debe sonar "en todos los planos imaginables" y que no es "un adorno", sino algo que "estorba" y "sobresalta". (La puesta en escena empleó la ejecución en vivo, a cargo del conjunto experimental de Sergio Vitier).

Esta "zona libre", que quiebra la secuencia, aparece ubicada por lo general en los límites de alguna situación o sobreviene en medio de un clímax, pero no tiene la función de un puente sino que reemplaza el eslabón causal omitido. Resulta así un texto que resiste al torrente de los sucesos con una "fuga" sonora (no "integrada", musicalmente retardadora) que parece formular en términos sensoriales la hipótesis de una forma diferente de pensar el mundo.

Al final del texto -cuando el Sueño de Vida Mejor está en su apogeo y los hermanos se mecen en un idílico paraíso- la música parece a punto de revelarnos todo su sentido:

Súbitamente por la escena corre un hilo de sangre. A ese brutal descolocamiento se superpone el sonido de *Manteca*.

**Dulce.** "¡Esa música! ¡Esa sangre! esa música! Consideración para estos ciudadanos. ¡Esa música!" (119)

Es despiadada la Realidad Inapelable (la sangre) que los arranca del sueño consolador. Pero es más despiadada la música que los (nos) desafía a asumir una disposición cognoscitiva decididamente peligrosa.

Al sistema de las *zonas libres* pertenecen otros motivos recurrentes: El cabalístico día "impar" (108, 110, 112, 114), las divertidas detracciones de García Márquez, que Dulce emprende a cada tanto (104, 108, 109), las extravagantes letanías que recita Celestino en inglés (104, 105, 107) y sus enigmáticas menciones del "agua" (113, 115).

A diferencia de la música estas otras *zonas libres* no parecen darle forma a una alternativa. Son saltos que sociológicamente se explican por la evasión del personaje frente a la evidencia de la precariedad. Formalmente, completan una lógica que al

fluir, opone los "desórdenes" del ser: una lógica no lineal, sino aleatoria o "irruptiva".<sup>6</sup>

*Manteca* tiene poco que ver con el nulo o difuso sentido histórico de las visiones postmodernas "clásicas". El código de la narratividad propone inequívocamente al lector-espectador insertar sus asociaciones en el campo referencial de una historicidad concreta ("periodo especial"), historia de la Revolución Cubana, derrumbamiento del campo socialista) que el texto insiste en relatar en términos literales o simbólicos.

Al mismo tiempo la presencia de las *zonas libres* problematiza esa historicidad y deja inscrita en las formas una *postmoderna* intuición: un nuevo sentido histórico y crítico podría (debería) constituirse en el interior de la precariedad, al margen -parecen decir estos códigos- del lineal determinismo.

## La Conciencia que falsifica

**Pucho.** "Que lo oiga el edificio, todos los vecinos, la prensa extranjera. ¡Estamos criando un puerco clandestinamente, un puerco! (...) Estamos criando un puerco en los umbrales del año dos mil, a escondidas, en un edificio de apartamentos desafiando las leyes sanitarias que han hecho posible el florecimiento de las ciudades del planeta, porque necesitamos proteínas, proteínas y manteca..." (114)

A punto de desencadenarse el clímax, el Discurso Heterodoxo -siempre representado por Pucho, escritor sin éxito, homosexual- denuncia a gritos que *los sueños han caído en una trampa*.

El Deterioro (que el Desastre ha desencadenado) no se manifiesta sólo como desintegración pura y directa. A esta pérdida de una estructura solvente contribuyen los caminos sinuosos de la *distorsión*, que condena al ser a una realización enajenada, a una reproducción deforme.

"Criar un puerco en un apartamento" es algo que hoy sucede *realmente* en Cuba. En este sentido el texto retoma un costumbrismo de sesgo grotesco que es tradición dentro de la dramaturgia cubana (Virgilio Piñera, Héctor Quintero). El texto, al reproducirse a partir de esta "torcida" situación de base, hace de la *forma grotesca* el término fuerte, estilísticamente hablando, del discurso.

La distorsión opera a través de una Conciencia que Falsifica.

**Dulce.** "¿Por qué chocas siempre con el mismo chófer y a la misma hora, Celestino?"

**Pucho.** *Contra el mismo camión.*

**Celestino.** *Hold, hold, hold. Hunt, hunt, hunt.*

**Dulce.** *¿Por qué chocas siempre con el mismo camión, Celestino?*

**Celestino.** *Porque siempre salgo por la misma calle y a la misma hora con mi bicicleta y el hombre pasa siempre con su camión por esa misma esquina.*

**Pucho.** *Donde existe una señal de Ceda el Paso. Es para que ya te la supieras de memoria desde que te dieron el primer golpetazo.*

**Celestino.** *Pues nunca me acuerdo de la señal. No sé por qué nunca la veo.*

**Pucho.** *Nunca la ves. (...)*

**Dulce.** *¿Por qué chocas siempre, a la misma hora, contra el mismo camión? ¿Y con el mismo chófer? ¿Por qué no ves la señal de Ceda el Paso, Celestino?" (107-108)*

La Conciencia que Falsifica provoca espejismos. El texto exhibe en primer plano la ceguera de Celestino. Un trastorno de los sentidos le oculta la realidad y lo condena (la fatalidad parece sugerida por la repetición de la pregunta de Dulce) a formar representaciones engañosas.

Tampoco el olfato de Celestino mejora las cosas:

**Celestino.** *"Aquí no hay peste. Hay un olor fuerte y nada más, pero peste, lo que se dice peste, no la hay, porque nosotros dos no la sentimos y la peste percibida por una sola persona es peste subjetiva. Por lo tanto, tu peste [de Pucho] no tiene valor real." (109)*

De nuevo la Conciencia que Falsifica merodea, pretendiendo fetichístamente, que ocultar el dato real anula sus consecuencias. Así se configura el Dogma que da olímpicamente la espalda a los datos flagrantes y opta por una consoladora miopía.

**Pucho.** *"¿En qué acabará todo esto? ¿Hasta dónde vamos a llegar?"*

**Celestino.** *Hasta donde sea. Lo que hay es que tener cojones.*

**Pucho.** *La naturaleza tiene leyes, como las tiene la sociedad que nada tienen que ver con los cojones. Eso es voluntarismo, voluntarismo estéril estúpido y barato.*

**Dulce.** *Dicen que el García Márquez ese escribe con un aparato.*

**Pucho.** *Hay que hacer esto por mis cojones. Sencillamente porque*

*yo quiero. Hay que pensar así, por mis cojones. Tiene que llover por mis cojones. Tienes que ser feliz por mis cojones. Y escampar por mis cojones y volver a llover por mis cojones.*

**Dulce.** *Pero si el aparato es el que escribe las novelas entonces el García Márquez ese no es tan buen escritor como lo pintan.*

**Pucho.** *Por eso estamos como estamos.*

**Celestino.** *Por falta de cojones.*

**Pucho.** *Por exceso de cojones, dirás tú.*

**Dulce.** *Y casi seguro que el aparato no sea ni de Colombia, porque son los japoneses los que más saben de esas cosas. (Pica un pan y lo reparte entre los tres.)*

**Celestino.** *Por falta de cojones." (109)*

La Conciencia que Falsifica fabrica ídolos. Mediante el ídolo sublima determinados atributos y los apresta para su manipulación.

En Manteca tiene lugar la celebración de un irónico Culto a los Cojones consistente en nombrar hasta la saturación la palabra procaz. (Nombrarla es también una manera de exorcizarla). El texto exhibe provocativamente (pp. 104, 106, 109, 111, 112 y 114) este tótem de la cubanía, piedra

## SUSCRIPCION A LA REVISTA ADE-TEATRO

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

CIUDAD C.P.: .....

PAIS: .....

TELEFONO: .....

FORMA DE PAGO:

Talón Nominal

Giro postal

Transferencia bancaria (Rellenar datos)

A partir del n° \_\_\_\_\_

España y Latinoamérica

5 números 2.500 pts.

10 números 5.000 pts.

Resto del Mundo

5 números 3.250 pts.

10 números 6.500 pts.

### DATOS BANCARIOS

TITULAR .....

ENTIDAD ..... CODIGO .....

DIRECCION ..... OFICINA .....

N° DE CUENTA .....

Firma titular

Firma y sello del banco

de toque de una moral vernácula en la que cohabitan gallardía y prepotencia, coraje y terquedad, virilidad arrolladora y reprimida añoranza de lo receptivo y femenino. Como resumen de las ambivalencias, Pucho insinúa que el "cojonudo" Celestino es homosexual (112).

En la escena citada las buenas maneras (y el instinto certero de Dulce, capaz de presentir el peligro), la alejan con prudencia del centro de un debate de marcado sentido político. Al hacerlo, superpone a la confrontación que transcurre en el primer plano su propia ceremonia privada aparentemente inócua, de desdivinización: la detracción de García Márquez.

El procedimiento de la desfiguración grotesca y la producción por la Conciencia que Falsifica, de espejismos y de ídolos, textualizan dentro de la problemática de la precariedad, el aspecto del ser inauténtico y colocan el conjunto de la enunciación, dentro de la lógica de una reproducción enajenada.

## Mundos

El espacio visible de la acción previsto por el texto es un apartamento, pequeño, atestado de objetos y totalmente cerrado. El segundo espacio, no visible, es una extra-escena construida por la palabra:

**Celestino.** (...) "Y el tiempo que hace que no se ve volar una avioneta. (...) Ni una sola avioneta. (Todos matan mosquitos.) Mosquitos aquí no hubo nunca, pero ya se están sintiendo. Mira que yo me paro en la azotea y ni una sola avioneta. Y al puerto, de puerto sólo le queda el nombre." (113)

La extra-escena también es un territorio aislado, cerrado al mundo.

El texto habla desde el código del claustro. El claustro es una situación global de enunciación y representa la estrategia mediante la cual una estructura primordial intenta protegerse de la dispersión.

Pero el claustro, que por un lado protege ("hasta aquí no llegan por el mar"), del otro asfixia (la peste, los insectos). Los personajes, aunque han optado por el encierro, no pueden acallar un deseo reprimido de *abrir* (105,110,113,114,117).

Esta tensión entre la estrategia elegida y la tendencia a violarla estalla cuando en el monólogo de Pucho ("Que lo oiga el edificio, todos los vecinos...") el Discurso Heterodoxo proclama a gritos (poniendo en peligro la clandestinidad) que la estrategia es una trampa.

Es de este modo que el código del claustro hace visible una de las paradojas que organizan la lógica formal y conceptual del texto: al intentar defenderse, una identidad puede convertirse en una cárcel. Típico dilema de ciudad sitiada.

Mas allá del claustro, de su insatisfactoria inexpugnabilidad, se extiende el mundo.

Dulce nos propone un "mapa" para orientarnos en él:

(...) "El verdadero problema no está en los americanos sino en la falta que hubo siempre de dinosaurios. Porque sin dinosaurios no hay petróleo. Lo de Jarahueca es otra historia. Sin dinosaurios no se puede. ¿Cuántos dinosaurios harán falta para llenar un barril de petróleo? Los siete países esos que siempre están volviéndose a reunir por allá, por Europa, deben haberse cogido para ellos solos todos los dinosaurios. ¡Y Arabia ni se diga! (...) El mundo está dividido en países que tuvieron dinosaurios y países que no los tuvieron. Y aquellos que tuvieron dinosaurios siempre han hecho de los otros lo que les ha dado la gana, como esos siete países que siempre se están volviendo a reunir por allá, por Europa." (105)

El monólogo de los dinosaurios constituye una encrucijada de códigos. Es una "zona libre", sin dejar de ser un espejismo que ironiza sobre los espejismos. (Algo en esta singular disertación de economía política recuerda el Saber Cierto de los familiares manuales "marxistas").

Pero además, la encantadora simplificación de Dulce pone en circulación, desde el inicio mismo de la obra, la sospecha de que el destino de los protagonistas no se decide sólo "aquí", sino también "allá", en un tercer espacio dramático que ha comenzado a emitir sus señales.

No son curiosamente los intelectuales Pucho y Celestino sino de nuevo Dulce (doméstica, más del afecto que de la doctrina) quien ensancha, poco después, la noción de "mundo":

(...) "¿Y por fin qué nos mandarán los países? ¡Llegar a esto y tanta sangre que costó! ¡Veinte millones de muertos! Y los bosnioherzegovinos, bomba viene y bomba va. Y vaya sangre y venga sangre. Y de Africa ni hablar. Con tanta vaca suelta que hay en la India. Y ahora en Alemania, ni negros, ni trucos. ¿Habrán podido tumbar aquella es-

tatua? Vamos a ver, porque están los vietnamitas, los chinos y los coreanos... Si no aparece petróleo en Jarahueca... porque en Varadero. ¿Dónde quedara ese país? ¿De donde habrá salido esa gente? Porque blancos no son, pero negros tampoco, ni mulatos. ¿Qué contribución traería ese barco?" (108)

Entre los balbuceos de la narratividad y la atmósfera sugerente de una "zona libre", avanza en primer plano una globalidad agrietada por la aparición de nuevos "desordenes".

Lo que la cháchara de Dulce ha construido -está hablando para despistar a los vecinos- es una inquietante Torre de Babel, una indetenible proliferación de mundos.

El código de los mundos inscribe definitivamente en el texto el "afuera" y el "allá" que desde el claustro se atisban. El enunciado ambiguo se corresponde con un Horizonte de Otridad propicio (los barcos portadores de ofrendas), pero también amenazante y confuso.

En los mundos habitan todo tipo de "seres extraños": chocan y se entrecruzan en la Torre de Babel negros, amarillos y blancos; comunistas, fascistas, judíos y monarcas; artistas y escritores; "negros, mujeres, maricones y sidosos" (115); candidas hawaianas y mulatas maliciosas. Entran y salen "americanos" previsibles, rusos cordialmente tolerados (105,106,107,112,114); kirguizos indescifrables ("que no son chinos, aunque tampoco lo dejan de ser") (106). Nikita Jruschov, Dolores del Río, el Padre las Casas, el negro del pene descomunal y el "peor de todos", "el García Márquez ese que por cierto es de Colombia y allá también se va la luz" (104). En quince de las diecisiete páginas del texto se nombran casi ¡un centenar! de peculiares criaturas y conductas.

Unos comen arroz, otros papas y otros "patatas" (105-106). Unos prefieren el *borsch* y otros los frijoles negros (107). Pucho dice "Rusia" y Celestino replica "Unión Soviética" (105). Hay un cine mexicano de "pelo suelto" y otro soviético, de "pelo recogido" (con heroínas "desesperadas porque un tanque alemán de esos del tiempo de Hitler les pase por encima") (107). Los comunistas levantan la hoz y el martillo (111), los fascistas se rapan (115) y el partido de los homosexuales organiza "fiestas de disfraces" (115). Celestino salta del ruso al inglés; hay gente "del campo" y gente "de la ciudad" (104), puercos de Vuelta Abajo y puercos de Vuelta Arriba (120).

Los mundos imprimen en el texto sus modelos -gastronómicos, lingüísticos, polí-



"Desamparados". Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

ticos, estéticos, psicológicos, eróticos o éticos-. Peculiares emblemas y rituales perfilan el "aquí" (y el "allá") de cada identidad, de cada pertenencia cultural.

Dentro de este hormigueo de mundos y pertenencias, *Manteca* privilegia la confrontación de dos modelos: el cubano y el ruso. Vale decir que no falta simpatía -acompañada de irónica indulgencia- en esta confrontación.<sup>7</sup> Pero detrás de estas figuras que contrastan lo ruso y lo cubano subyace un debate ideológico que fue decisivo para nuestra sociedad a lo largo de treinta años.

En el plano político e ideológico lo "ruso" connotó entre nosotros una apropiación dogmática de la teoría marxista, la burocratización y las parálisis expresadas por el modelo del "socialismo real". Lo "cubano" por el contrario, aparecía como la alternativa que relaboraba creadoramente las doctrinas revolucionarias y que subordinando-

las a nuestras propias tradiciones y cultura, nos preservaba del dogma.

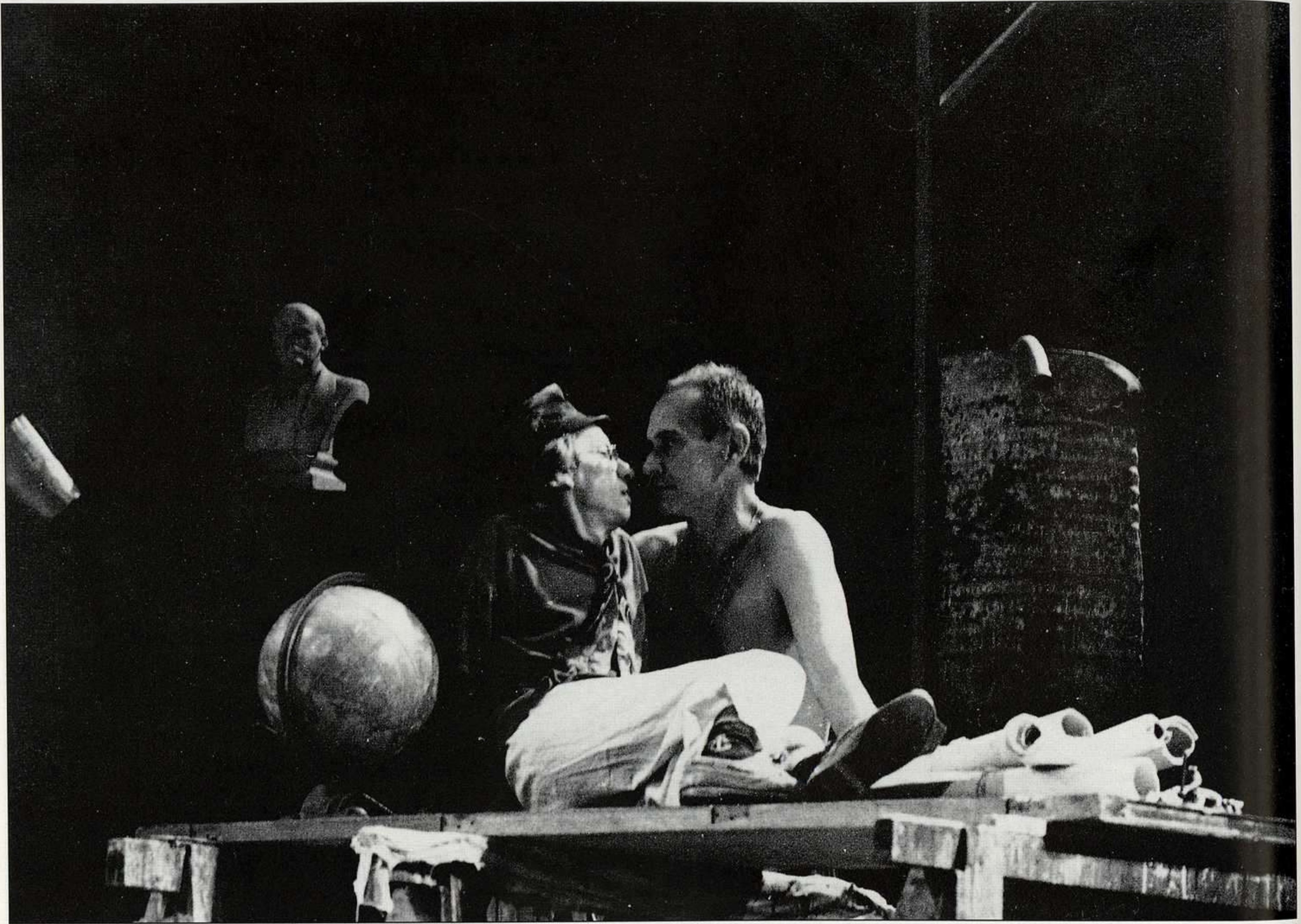
Los mundos pues, nos instalan con un fuerte acento político en el tema de las Pertenencias y la culturalidad. Como estrategia discursiva inscriben en el texto una *proliferación* que permite explorar, frente a la fijeza (la linealidad, el claustro) otro ángulo de la precariedad: la precariedad en el sentido de lo que no es monolítico, sino plural y heterogéneo, de lo que puede resultar hostil, definitivamente ajeno, pero también complementario, nutriente, equilibrador de una ecología humana.

## La forma que convoca

*Dulce...* "La verdadera democracia esa de que tanto hablan está dentro de esta casa, donde cada

*cual es como es, pero la sangre se respeta. Por eso estuve en la fiesta cinco minutos nada más y enseguida vine para mi casa. ¿Qué clase de fiesta de fin de año es esa dónde la mayoría en el fondo se odia? Ni la política, ni el trabajo, ni la religión. Lo principal es la familia y ese animalito mantenía unida a lo que se salvó de la familia."* (117)

La dramaturgia cubana ha creado progenies memorables (*Electra Garrigó, Aire frío, Contigo pan y cebolla, La noche de los asesinos, La casa vieja...*) que han dado cuenta de las corrientes de fondo de una época dada. Tales obras poseen la cualidad de permitir -como también lo logra *Manteca*- una lectura *política*, enriquecida y problematizada por la densa trama de comportamientos íntimos y códigos culturales en la que esta lectura se fragua.



"Manteca", de Alberto Pedro. Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

Agreguemos a lo anterior que hoy en Cuba, el tema de la familia en su sentido literal- está imbricado en un agudo debate de implicaciones políticas. Durante el proceso revolucionario se desencadenaron, en diferentes etapas, migraciones masivas. Esta y otras razones han producido un cisma familiar cuya posibilidad de superación aparece asociada en la actualidad a estrategias políticas y conductas privadas con frecuencia tortuosas y traumáticas.<sup>8</sup> *Manteca* forma sus imágenes dentro de esta zona álgida, que es una herida abierta y una confusa interrogante en la conciencia nacional.

Por otra parte, en *Manteca* el tema de la familia genera un correlato de "respeto a la sangre", de lealtad "a lo de uno", que introduce metonímicamente en el discurso, desde otro ángulo, el enfoque de la *cubanía* y la *culturalidad* también explorado por el código de los "mundos".

Aquí se hace inevitable una digresión: Hoy el debate sobre la *cubanía* y, en general, sobre el papel de lo cultural en el funcionamiento social, se presenta muy claramente como el escenario de una confrontación ideológica en la que se entrecruzan variados propósitos y argumentos, todos marcados por la intencionalidad política.<sup>9</sup>

Invocan la *cubanía* aquellos que sutil o abiertamente tratan de deslegitimar a la Revolución Cubana presentándola como una transgresión voluntarista de la "verdadera lógica" del ser nacional (de "vocación" capitalista, parecen sugerirnos estos análisis). Igualmente desde la *cubanía* hablan los que con razón en el campo opuesto denuncian los nuevos disfraces de la vieja ideología anexionista, desnacionalizadora. Pero forman parte también de este debate enfoques que, en nombre de la *cubanía* y la

*culturalidad* reaccionan contra un sobredimensionamiento -que es a la vez un estrechamiento- de lo político, a consecuencia del cual la revolución estaría expuesta al riesgo de ser concebida más como un hecho predominantemente de poder que como una transformación *cultural* radical (y como movilización de toda la sociedad en torno a un rescate cultural de la existencia). Este enfoque es tan susceptible de manipulaciones, contaminaciones y error como los anteriores, solo que su ángulo crítico da posibilidades de renovación que el pensamiento revolucionario no puede darse el lujo de desconocer.<sup>10</sup>

A mi modo de ver, en *Manteca* quedan reflejados puntos de vista e intuiciones básicamente asociados a esta última línea de argumentación.

Dejan una huella nítida en las formas de *Manteca* estrategias y signos múltiples



que remiten al vínculo comunitario "orgánico", al legado de la "sangre". De este modo adquiere presencia textual y sensible, lo *cultural*, entendido en este caso como aquellos niveles más escondidos y constantes en los que la conciencia comunitaria se modela.

**Pucho.** "Te voy a contar en mi novela, Celestino. Y vas a ser el único personaje con nombre real, Celestino. Te contaré con nombre y apellido, Celestino. Un capítulo solo para ti, en el que el mundo sabrá de tu cobardía, Celestino. Esa cobardía tuya que es la peor de todas, porque ni siquiera tienes el valor para confesar tu miedo, Celestino. Porque yo sé que tienes miedo, Celestino." (104)

En contraste con el diálogo entrecortado de réplicas breves que da inicio a la obra, irrumpe en la primera escena este parlamento incantatorio, en el que el nombre "Celestino", repetido como una letanía, se cierne sobre el personaje interpelado con el poder de un conjuro.

La pregunta reiterada de Dulce "¿Por qué chocas siempre con el mismo chófer y a la misma hora, Celestino?" (107-108); la repetida interrogación "¿Cómo es posible que se lo dijeras a mamá?" (112-113) (ambas portadoras de una señal "sacra": atmósfera de fatalidad, horror ante la profanación); el final de la obra, que es un retorno a la situación inicial; los motivos recurrentes (v. supra p. 7); la frecuencia de las enumeraciones y el uso repetido y rítmico, de frases y palabras, confirmarían la marcada tendencia de este discurso a enunciarse *cíclicamente*, a volver sobre sí mismo.

El texto, además, reserva un espacio importante a los *rituales*:

A contrapelo de la inestabilidad que la rodea, Dulce "escoge arroz ceremoniosamente" (104); lo distribuye, imperturbable, en cartuchitos, mientras los hermanos discuten (105-106); reparte el pan (109); organiza el brindis del agua con azúcar (115). También resuena lo ritual en los paréntesis desde los cuales la novela de Pucho difunde su voz ancestral y mitológica.

Como colofón del "parricidio" que ha tenido lugar, el texto realiza la estupenda parodia del despedazamiento ritual del cadáver del puerco (116-117). La escena final parece seguir la pauta de un rito propiciatorio. Se trata, en todos los casos, de *ceremonias* que oponen un secreto orden cohesionante al caos que amenaza con imponerse.

Tanto la ciclicidad como los rituales establecen el poderoso sistema signifi-

de la *forma que convoca*. Son los códigos que hacen perceptible la culturalidad primordial, genética: el ritmo envolvente y cósmico, la forma absoluta del *círculo*, que reúne a la comunidad en torno a su energía secreta y sus símbolos fundadores.

En uno de los momentos más significativos de la obra la textualidad pone de manera patética en evidencia un ángulo problematizador: *la culturalidad de lo político*.

Celestino entra a escena después de haber matado al puerco. Todavía conserva entre las manos el cuchillo ensangrentado. El trastorno de verse convertido en un "parricida" (ha matado a un "miembro de la familia", a un "padre", a un "hijo"), trae a la superficie, el laberinto de sus dudas, muestra la complicada urdimbre de sus pertenencias en conflicto. Incongruentemente, sus primeras palabras no se refieren a la situación presente, sino a una dimensión íntima aparentemente ajena a lo ocurrido.

(...) "Allá se piensa de otra manera. No es como aquí que las mujeres tienen que conocerte para abrir las piernas. Allá las abren y después se conocen. Europa es otra cosa y los rusos, quiéranlo o no, también son europeos. Que se haya enamorado no quiere decir que estaba enamorada antes de irse. Se fue porque es de allá y no comprendía este país, ni tampoco tenía por qué comprenderlo, y si lo comprendía no estaba obligada a vivir aquí. No puedo culparla porque yo hice lo mismo que ella, regresé a lo mío. Es natural, ella es de allá, nosotros somos de aquí. Ella está allá, yo aquí; Por eso tuve que fajarme con los de aquí que están allá, porque no se daban cuenta de que ellos son de aquí y que tenemos que pensar como se piensa aquí." (...) Lo que a mí me pasó le pasa a cualquier hombre. Si estaba enamorada desde aquí, si ya yo no le gustaba, me importa un carajo. Yo soy de aquí. Allá ella con sus mundos y sus problemas. ¡Yo soy de aquí! ¡Comunista de aquí! Sí, comunista. Cada día soy más comunista, más comunista de aquí. Fuí comunista, soy comunista y voy a seguir siendo comunista. ¡Comunista de aquí! ¡Soy comunista, coño, comunista! Me da la gana de ser comunista, comunista de aquí. (Grita mas alto.) ¡Comunista, comunista! ¡Soy comunista!" (114)

Lo íntimo y lo político se entremezclan. La confrontación de "mundos" culturales

("aquí", "allá") se torna decisiva. Esta dramática superposición de diferentes niveles y órdenes de pertenencia es el elemento que fragmenta la enunciación. Sin embargo, las reiteraciones crean el curso fluído, la circularidad integradora. La pelea del "aquí" y del "allá" avanza en un crescendo que culmina con la mostración de la "palabra sagrada", que es al mismo tiempo ideológica y prístina. Repetida, la palabra "comunista" se exhibe como una consigna delirante y voluntariosa, como un éxtasis fundamentalista. Pero también como una vivencia, como un evento autónomo, nacido no sólo de la doctrina, sino del "respeto a la sangre".

En la puesta en escena, el actor, a despecho de su sostenido estilo realista, esbozaba aquí -reforzando lo ritual- un gesto de Changó, fuerte figura de identificación popular que moviliza complicidad y admiración mas allá de sus eventuales excesos. La enunciación escénica, a la par con la palabra, dignificaba así al personaje, lo ponía a salvo de una simple y descalificadora irrisión. Lo que el texto -y el gesto- producen en este caso es una ostensión, brillantemente potenciada por la catarsis, de la *culturalidad de lo político*, desde el ángulo de un conflicto no resuelto entre radicalidad política y tradición cultural.

La estrategia de lo cíclico y convocante, entrelazada a lo largo de toda la obra con un sinnúmero de descentramientos y dispersiones, nos remite a la tensión cultural-política y nos permite ver una lógica más de la precariedad: el movimiento de regreso del péndulo, el gesto mediante el cual el Ser Precario protege su centro y reconoce, problematizándolas, sus Pertenencias cardinales.

## El Deseo y sus Fábulas

Ha muerto el puerco.

**Dulce.** "¿Qué va a ser de nosotros? No se puede vivir sin ilusión y no tenemos más ilusión. ¿Qué otra ilusión tenemos, vamos a ver?"

**Pucho.** Ninguna. Es la pérdida de la utopía." (117)

Manteca es, en el último análisis, una reflexión sobre el sentido y los caminos posibles de la utopía.

Existe en la obra un plano temporal de actualidad en el que la utopía aparece como distorsión. Cuando la realidad acorrala a los sueños, la utopía muestra su rostro deforme y el proyecto salvador aparece como realización enajenada. Este es el sentido de

criar un puerco en un apartamento, pero también el de "vender turrone de maní en las puertas de los hospitales para niños" (118). (Una dura alusión al nuevo paisaje de la ciudad en el que se entremezclan las conquistas más visibles de la Revolución y los trajines de un meroliquismo popular antaño impensable). Es Dulce quien despliega, poco antes de terminar la obra, la cándida visión de un paraíso sembrado en macetas (118-119), un mundo arcádico,

esencialmente enajenado aunque conmovedor.

Dos representaciones de la Vida Mejor anteceden a este paraíso "alternativo". La primera, la suministra Pucho en un momento de catarsis:

*(...) "¿ Porqué, o qué otra cosa es la felicidad que la prolongación resbaladizamente eterna de la manteca? Y con este puerco lograremos*

*vivir tranquilamente por el resto de nuestros días, comiendo chicharrones y sin preocuparnos por la manteca. A satisfacer las necesidades cada vez mas crecientes del hombre. A comer chicharrones, chicharrones, chicharrones, en el paraíso de la manteca. Porque tendremos muchísima manteca y podremos freír eternamente plátanos, huevos, papas, y continuar friendo lo que nos de la gana, sin ningún temor, por los siglos de los siglos, todo lo humanamente freíble, porque no vamos a saber que hacer con tanta manteca, mantecamanteca..." (114)*

Este criollo paraíso -en el que la palabra parece brotar de una cornucopia inagotable- proclama que la felicidad es nadar en una embriagadora, casi obscena abundancia. Pero también sugiere que la felicidad es la posibilidad de *desear* sin temor, de activar *la energía que crea mundos*. Tal contrapunto entre la realidad y el deseo ha sido establecido por el título mismo de la obra. La palabra "manteca" refiere a la comida, al alimento popular; pero también, en el argot cubano, se llama "manteca" a la marihuana: una sustancia productora de "paraísos".<sup>12</sup>

Es desde la sabiduría de la "hora canibal" que el texto fórmula, con mayor precisión su corrección al utopismo. Celestino lee el último fragmento de la novela de Pucho, la cuartilla perdida que contiene las revelaciones:

*"Y se multiplicaron los cerdos y los panes, los huevos, sus gallinas. Y el mundo se volvió un delirio de reses al alcance de todos. Vacas superlativas mugiéndole a la luna como gatos sin dueño. Y la gente no quiso comer ni beber mas aquel alcohol que no hacía daño, tan bueno como el agua, porque necesitaban otra cosa, otra cosa, otra cosa. (...) porque el problema no estaba en comer sino en la perdida de la posibilidad de lo distinto"...* (117)

De nada vale que la utopía garantice una copiosa, una satisfactoria realidad si la Vida Mejor no reserva celosamente el espacio del deseo, la capacidad de reconocer -y crear- otras realidades de realizar una infinitud de accesos y de opciones.

El Deseo y sus Fábulas, en tanto fuerza dramática, define un campo textual en el que opera la *virtualidad*, allí donde a la mente le esta permitido proyectarse fuera de la Realidad Inapelable. Es el espacio del ser voluptuosamente disponible, ingrátido

## ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



|                |  |
|----------------|--|
| ARGENTINA      | ESPACIO<br>CUADERNOS (G.E.T.E.A.)<br>TEATRO 2<br>TEATRO-CELCIT           |
| BRASIL         | SBAT   |
| COLOMBIA       | GESTUS<br>INTERRUPTUS  |
| COSTA RICA     | ESCENA   |
| CUBA           | CONJUNTO<br>TABLAS   |
| CHILE          | APUNTES  |
| ESPAÑA         | ADE TEATRO<br>ENTREACTE<br>PRIMER ACTO<br>PUCK                           |
| ESTADOS UNIDOS | GESTOS<br>LATIN AMERICAN REVIEW<br>OLLANTAY THEATER MAGAZINE<br>DIOGENES |
| MEXICO         | MASCARA<br>REPERTORIO  |
| PORTUGAL       | CUADERNOS  |
| VENEZUELA      | THEATRON<br>YANAMA   |

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

- Secretaría del EECIT -

CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3º derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA

y expuesto, del *ser que desea*, mas allá del círculo opresivo de la necesidad.

Las ornamentadas ficciones de la novela de Pucho y las representaciones sucesivas de los "paraísos" dan concreción al Deseo y sus Fábulas desde el ángulo de una creatividad exhuberante y lúdica. El sueño de Leningrado (106) y el fantasma de la madre (108) son las zonas oscuras, el registro augural de un psiquismo que vaga en busca de opciones. La pieza de Chano Pozo sería la poderosa construcción textual en la que encarna de modo más abarcador el *deseo*, en tanto aventura y capacidad transformadora (la "música").

La última actuación del Deseo y sus Fábulas tiene lugar en la escena final.

Como demiurgos, los hermanos imaginan al nuevo puerco salvador. Enumerados largamente los "componentes" que harán de ésta una criatura redentora, aun continúan...

**Celestino.** "La raza es lo que importa.

**Dulce.** Y las paticas.

**Celestino.** Y la comida.

**Pucho.** Y el apetito.

**Dulce.** Y las paticas. (...)

**Celestino.** Aquel era de Vuelta Arriba.

**Dulce.** De donde sea, pero las paticas.

**Pucho.** Y de manteca.

**Celestino.** De Vuelta Arriba.

**Dulce.** Las paticas.

**Pucho.** De Vuelta Abajo.

**Celestino.** No muy caro.

**Pucho.** De Vuelta Abajo.

**Dulce.** Las paticas.

**Celestino.** Tampoco muy barato.

**Dulce.** ¡Las paticas, las paticas, las paticas! (120)

Termina la obra.

En un mundo en el que los "grandes relatos" se disipan, las representaciones de la utopía pierden su clásica masividad. La ambigüedad simbólica de las "paticas" nos permite asociarlas con la afectividad tierna, con la doméstica "fuerza del cariño"; también con una significación moderada y tenue (el "aligeramiento del ser" de Vattimo). Estas caprichosas "paticas" que quedan como flotando en el aire cuando la obra termina vienen a reclamar de nuevo un lugar para el deseo -para lo que es energía y proyecto; *poiesis*, y no dato concluyente o hecho rotundo-. Estas paticas utópicas reivindican la "música". Reservan, en la Vida Mejor, un lugar no sólo para la "comida" sino para el "apetito".

Al abrir sus utopías hacia las "zonas libres" y los "mundos" sin perder arraigo en

la historicidad; y al acogerlas, simultáneamente, a una "forma que convoca" -a un nivel profundo y problematizado de pertenencia comunitaria-; al incluir en la felicidad prometida el trabajo del Deseo, *Manteca* pudiera estar dirigiendo nuestra mirada -más allá del "claustro" y de la Conciencia que Falsifica- hacia formas de pensar el mundo capaces de activar una nueva lógica de la emancipación. Una que, rompien-

do rutinas mentales, explorara el aspecto liberador de una *precariedad asumida*.

La visión crítica sobre la Revolución Cubana que el texto de *Manteca* trasmite resulta inseparable de esta *intuición*, ciertamente polémica, pero capaz también de sugerir un rumbo para la renovación de los proyectos liberadores.

Agosto de 1994

## NOTAS

<sup>1</sup> En cuanto a la perspectiva ideológica mas general de este trabajo, me ha inspirado (literalmente) el estudio de Gianni Vattimo "El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía" (*Criterios*, n. 30, julio-diciembre de 1991, pp.104-124. Traducción del italiano de Desiderio Navarro). Con una libertad que espero no haya sido abusiva, de la sugeridora teorización de Vattimo me ha parecido licito inferir lo que para mi análisis fue la idea rectora: La pérdida de estabilidad estructural que caracterizaría a la modernidad tardía, remite de diferentes maneras a la idea de *precariedad* y al "aligeramiento del ser" (Vattimo, 122) que ella ha puesto en curso. Tal evento podría ser evaluado no necesariamente como una degradación, sino como el *chance* civilizatorio que pudiera activar una nueva lógica de la emancipación. Asumo que, *mutatis mutandis*, el examen de la crisis por la que atraviesa actualmente la sociedad cubana (crisis en modo alguno ajena a la conmoción mundial), así como de las formas artísticas que la expresan, podría beneficiarse de este enfoque.

Debo, por otra parte, a Patrice Pavis, el principio metodológico -ampliamente argumentado en sus trabajos sobre recepción teatral e interculturalidad- de buscar procedimientos que permitan reconocer la *inscripción textual* de lo ideológico, una "textualización de la ideología" que establecería el vínculo entre el texto y sus contextos de recepción y concretizaría la historicidad del primero, su dimensión social.

<sup>2</sup> Me refiero a la canción de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés *Cuando te encontré*, devenida una suerte de himno patriótico. El juego de palabras F.E.= Familiar en el Extranjero alude con mordacidad a las mesadas enviadas por los emigrantes cubanos a sus familiares en la isla.

<sup>3</sup> Otro trabajo inspirador: "Martí en el desafío de los 90", de Cintio Vitier (*La Gaceta de Cuba*, sept.-octubre de 1992, pp. 1921).- Vitier alerta contra la trampa de una resistencia que nos mantuviera "firmes, pero inmóviles" y pide, para la resistencia popular, una libertad "ondeante y sujeta", como la de la bandera. ("Ondeante como el viento que la agita; sujeta al asta clavada en la necesidad.")

<sup>4</sup> Alberto Pedro Torriente (1954). Es autor, entre otras, de *Weekend en Bahía*, *Desamparados*, *Pasión Malinche* y *Delirio habanero* (1994).

<sup>5</sup> Las citas proceden del texto completo de *Manteca* publicado por la revista *Conjunto*, n. 95-96, octubre 1993-marzo 1994, pp. 104-120. Todos los subrayados en el interior de las citas

son míos, con excepción de los que corresponden a acotaciones.

<sup>6</sup> Vitier, *op.cit.*, p. 20: "La historia para nosotros no se parece a la razón ni al absurdo, sino a la poesía." La "causalidad de la poesía", para Vitier, sería la causalidad de "la gestación oculta y del nacimiento como irrupción." Es por asociación con su idea que imagino esta lógica "irruptiva".

<sup>7</sup> Una observación coincidente sobre la "ionización benevolente, perdonadora" que lo ruso (lo "bolo") suscitaba entre nosotros, se encuentra en la ponencia de Abel Prieto "Cultura, cubanidad y cubanía", presentada a la Conferencia Nación y Emigración que tuvo lugar en abril de 1994 en La Habana.

<sup>8</sup> El tema de la reunificación familiar pasa por espinosas negociaciones con la emigración; por las obvias manipulaciones de los Estados Unidos; por el dramático éxodo que protagonizan los "balseros"; por el embarazoso problema de las ayudas económicas que la emigración envía a sus familiares; y por la presión creciente, desde el exterior, a favor del regreso, no ya de las personas, sino de los *capitales* expatriados.

<sup>9</sup> En la década de los ochenta se reforzaron en el arte y el pensamiento cubanos visiones sobre la cubanía que se presentaban como alternativas frente al discurso dominante. Desde las artes plásticas y el teatro, por ejemplo, se propusieron con insistencia nuevas lecturas de la historia, de los símbolos patrios, de las personalidades relevantes (recordemos la "serie" teatral *Milanes-Zenea-Las perlas de tu boca-Time ball*). La actual coyuntura de crisis ha avivado aquel fermento y ha hecho aún más visible su intencionalidad política.

<sup>10</sup> Los trabajos de Abel Prieto y Cintio Vitier citados, harían parte de este debate. Igualmente es representativa la polémica recogida en la revista *Casa* (no. 194, enero-marzo de 1994) en torno al ensayo de Rafael Rojas "La otra moral de la teleología cubana", sometido a crítica en sendos artículos por Arturo Arango y Cintio Vitier.

<sup>11</sup> Esta última frase alude al debate ideológico que suscitó el proceso de la *perestroika* entre los muchos estudiantes cubanos y otros residentes en territorio soviético a fines de los años ochenta y principios de los noventa.

<sup>12</sup> En la composición de Chano Pozo, la palabra "manteca" alude, de manera cifrada, a la "marihuana"; de ahí ha partido el dramaturgo para establecer el juego de significaciones que se recoge en el título de la obra.

# El Teatro Cubano

## Debate cultural desde la supervivencia

Por Ileana Azor\*

**T**érminos como "contracción económica", frases como "este es el periodo más difícil de la Revolución" imágenes como las que observó el espectador medio en sus televisores en agosto de 1994 relacionadas con el lanzamiento a la mar de miles de balseiros serían suficientes referencias para pensar que en Cuba casi nada existe. Mucho menos una práctica escénica viva, dinámica, múltiple y bastante remisa a que se le clasifique.

Teorizar o simplemente trazar las principales líneas y tendencias actuales del teatro cubano y en particular de la puesta en escena implica por tanto relacionar con factores de diversa índole el desarrollo de un movimiento que en los últimos cinco años atravesó por distintas fases.

En 1989 "con la caída del muro" se producía en la cultura cubana un hecho que sin tener conexión alguna con los sucesos del Este europeo le iba a dar otro marco al teatro en la isla y que al mismo tiempo coronaba una década de búsquedas, discusiones, propuestas, recuperaciones, con la fundación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas en 1988 se reorganiza el dispositivo estatal para la danza y el teatro y se abre la posibilidad de ofrecer más libertad a las instituciones grupales existentes con la creación de los proyectos artísticos.

Había quedado atrás una etapa que no dudé en denominar "explosiva" (Azor, 1993, 12) y que fue en el orden social y artístico aguda, participativa, movilizadora. Se considera, por ejemplo que el boom de la plástica se produce entonces, incorporando a talentos de varios grupos generacionales y desbordando los espacios habituales de su decursar. Arte-calle y la coincidencia de lenguajes depurados y agresivamente experimentales sirven como soporte para establecer un punto de diálogo con la sociedad. Analizando en un artí-

culo de 1991 lo que representaban los ochenta para el teatro en Cuba, resumía los hechos de esta manera:

«La inserción de los primeros graduados de teatro con nivel universitario en el movimiento teatral, la existencia de una revista especializada en temas de la escena cubana a partir de 1982, después de casi treinta años sin una publicación de este tipo el tránsito de un sistema organizativo cultural a otro, desde 1988, donde las Artes Escénicas proyectan la mayor reestructuración de formas y mecanismos de funcionamiento dentro de la cultura del país, así como la favorable confrontación internacional de varios espectáculos cubanos en los Festivales de Teatro de la Habana (1980, 1982, 1984 y 1987), diversas giras por Europa y América Latina y experiencias de trabajo cercano con directores de la escena mundial y latinoamericana, algunos portadores de estéticas muy marcadas y trascendentes en nuestra época como Eugenio Barba conforman un conjunto de crecimiento que está bastante lejano del espejismo.» (Azor 1992, 107)

La recuperación rescataba directores, dramaturgos, actores, técnicos, que en la década del setenta habían quedado al margen por una arbitraria aplicación de la política cultural que separaba a los que no cumplieran los "parámetros ideológicos" acordes con el proceso revolucionario. Ese error que estamos pagando hasta hoy, aunque muchos de estos creadores pudieron seguir su obra con la fundación del Ministerio de Cultura a partir de 1976, produjo colapsos en el modo de hacer, la circularidad de procesos creativos que intentaban establecer la continuidad de estéticas desarrolladas en los sesenta.

De esta manera en los ochenta se produce la influencia de sistemas expresivos que pudiéramos decir provienen de los

cuarenta y los cincuenta como la proyección espectacular de lenguajes sonoros, gestuales y visuales en los montajes de Francisco Morín, ahora en directores como Roberto Blanco, quien desplegó una brillante carrera y una "escuela" en la preparación de sus actores que reconocemos por su desempeño vocal y plástico sobre la escena; con la depurada disección de los contenidos y el culto al diseño de actuaciones muy técnicas y orgánicas en un abrazo de lo mejor de Brecht y Stanislavski en figuras como Vicente Revuelta y Berta Martínez; compartiendo con sus discípulos directos e indirectos, quienes como Flora Lauten y Víctor Varela heredan el sentido de la experimentación de Revuelta con Grotowski y el de una experiencia lanzada al riesgo de la investigación sociológica y estética relacionada con los grupos del nuevo teatro, en los que Sergio Corrieri, Gilda Hernández, Ramiro Herrero y Raúl Pomares habían dado los pasos más sobresalientes.

Se producía de cierta forma una síntesis de exploraciones en el campo de la imagen visual y sonora junto a la postura que en la línea del trabajo actoral recorría zonas básicamente stanislavskianas y progresivamente el sentido de una experiencia escénica más abierta a las búsquedas, el espíritu de prueba, el sondeo del inconsciente, la articulación de lo ritual con los experimentos de la voz, el movimiento, el gesto, la máscara, el espacio, el público.

Si nunca fuimos una realidad donde lo fastuoso de los recursos fuera componente de importancia, las coproducciones de los ochenta con el campo socialista permitieron un intercambio con la dramaturgia de países como la URSS, Bulgaria y Alemania que correspondían a un concepto de puesta en escena donde lo escenográfico, la complejidad en el diseño de vestuario, concentración de grandes elencos, eran factores de una estética que reforzaba en todo caso el enlazamiento de escuelas, técnicas, estilos, coordinados por un director que en poco tiempo y venido de una práctica escénica ajena, debía realizar un montaje de alto nivel profesional que no siempre se alcanzaba.

\* Investigadora y crítica teatral. Directora de Eventos especiales del Festival de Teatro de la Habana.



"Yerma", de F.G. Lorca. Dirección: Roberto Blanco. Danza Nacional de Cuba. (Foto: Grandal).



"La cándida Eréndira...", de G. García Márquez. Dirección: Carlos Celdrán y Flora Lauten. Teatro Buendía. Cuba.



"Santa Camila de la Habana Vieja". Dirección: Huberto Llamas. (Foto: Héctor Molina).

Todo inducía al encuentro o al menos a la coexistencia en un medio donde apenas unos años atrás la fragmentación y a veces el enfrentamiento dividió las fuerzas en campos que en realidad no eran antagónicos.

Repasando algunos criterios ofrecidos por directores cubanos a fines de la década pasada sobre el teatro que se produjo en el período es interesante observar que aspectos como el público, el trabajo del actor, la presencia crítica de la realidad social, sean valorados desde una perspectiva contradictoria, mientras otros como el auge de la dramaturgia nacional, el hombre como centro de preocupación temática y la diversidad en las tendencias de la puesta en escena sean puntos de reflexión en los cuales parecen coincidir.

Ya entonces factores organizativos (formas de pago, la estructuración de las programaciones, la falta de continuidad en los estrenos y una sobresaturación en los elencos de algunos grupos) junto a la posición que los jóvenes apuntan desde las aulas teatrales o desde la práctica socio-artística, hacen augurar cambios institucionales y creativos que van a proporcionar nuevas formas de entender y producir el hecho escénico.

«En los inicios de una década - apunta la crítica Graziella Pogolotti refiriéndose a los noventa- no puede hablarse entre nosotros de un auténtico teatro alternativo, puesto que no existe una sólida barrera de un teatro oficialista consagrado. Tampoco puede afirmarse, que todos los proyectos de reciente promoción sean portadores de lo nuevo. A veces con ingenuidad y, ocasionalmente movido por el reclamo de un éxito rápido se manifiestan falsas audacias, reiteraciones retóricas de lo que ya todos saben. Así puede obtenerse el aplauso coyuntural, sin alcanzar un efecto verdaderamente transformador en el artista y en el espectador». (Pogolotti, 1991, 83-84)

La convocatoria al movimiento teatral para presentar proyectos artísticos es hasta hoy fuente de debate entre creadores y funcionarios de la cultura. Las discusiones provienen sobre todo de teatristas que analizan la ruptura estructural con respecto a la conservación del repertorio, la inestabilidad de los elencos, la falta de acceso real a decisiones de tipo económico-administrativo, todos elementos que inciden directamente aunque no lo parezca en la puesta en escena.

¿Qué era y es en realidad la política de proyectos artísticos? La posibilidad que un director y un grupo de actores con estéticas afines y dispuestos a trabajar juntos elaboren un proyecto de trabajo por un año donde incluyan títulos o ideas para montajes, necesidades técnicas y económicas, fechas tentativas de estreno y otras concepciones en cuanto al entrenamiento, la línea artística y los resultados relativos que el proyecto espera alcanzar en plazo tan breve.

Quizás la manera apresurada en que se implementó, las expectativas, que se esperaban en cuanto a la disposición de recursos descentralizados que no pudieron lograrse y los obstáculos, lógicos en cualquier cambio de tanta envergadura, provocó desconcierto en los grupos de más sólida trayectoria que vieron amenazada su existencia y despertó al mismo tiempo una efervescencia tal, que en menos de un año se presentaron más de cien proyectos solo en Ciudad de la Habana, zona donde se dispuso el nuevo mecanismo de convocatoria.

Todavía está por discutir y aglutinar opiniones que decanten lo significativo de la polémica y de esta política, al menos de lo que movilizó en los primeros tiempos y sus resultados hasta hoy, no siempre loables, pero lo seguro es que las grandes compañías danzarias no desaparecieron y por el contrario dieron lugar a nuevas agrupaciones que se desprendieron de ellas, como parte de un proceso natural antes impedido por las estructuras organizativas y que en el campo teatral también permanecieron aquellos grupos que así lo decidieron, mientras no continuaron otros porque sus contradicciones internas no hicieron sino ponerse a prueba frente a las alternativas de cambio, mientras que el deterioro de manifestaciones como el teatro musical no resistió el embate de los nuevos enfoques que demandaban cohesión, reconocimiento de un talento "líder" que aglutinara las ideas más consistentes y la decisión de seguir una línea que implicara una propuesta seria dentro del desarrollo de esa rama en el país.

Si me he detenido un tanto en la problemática de la estructura organizativa dentro de las artes escénicas cubanas es porque su exposición y aun más su práctica cotidiana, resulta compleja para artistas y funcionarios y pocas veces se entiende fuera del marco nacional.

Por otra parte, es bastante atípico que un movimiento teatral y danzario sea financiado enteramente por el Estado. Esto además de condicionar el punto de vista económico de un creador también influye en su posición frente al hecho artístico. Alberto Pedro Torriente, uno de los valores más

destacados de los noventa, tuvo precisamente su desarrollo mayor a partir de la fundación de "Teatro Mío", un proyecto teatral que se independizó del Teatro Político Bertolt Brecht y que se organizó con el auspicio de la política de proyectos.

Esto era impensable en su estancia dentro del T.P.B.B., sin embargo el núcleo surgió de allí. La directora Miriam Lezcano, con parte de su formación en Moscú y una experiencia adquirida en el citado colectivo, podía tener como premisa actores conocidos y afines a su trabajo y el autor del futuro grupo una célula que requería la flexibilidad que proporcionaba la nueva política.

Al mismo tiempo, el factor económico no impedía que desde allí las puestas en escena de Lezcano se convirtieran en focos de discusión muy intensos sobre problemas importantes de la sociedad cubana más inmediata. Aun hoy obras como *Manteca*, que sólo en 1994 provocó interesantes debates en España, Cuba y Venezuela, no se

explican si no se entiende la amplitud de perspectivas implícitas en los procesos creativos actuales.

Otro creador de reconocido prestigio como Eugenio Hernández Espinosa puede llevar adelante un proyecto como "Teatro Caribeño", varias veces renovado, con una estructura peculiar y un joven premiado como Víctor Varela que inició a fines de los ochenta su producción en la sala de la casa donde vivía, mantiene en la actualidad un local discretamente equipado y acondicionado. Antecedentes de esta nueva línea, podrían ser Teatro Irrumpe, dirigido por Roberto Blanco y Teatro Buscón, al frente del cual se encuentra José Antonio Rodríguez, dos personalidades de la cultura nacional y reconocidas en el campo internacional.

¿Cómo insertar en esta dinámica las tendencias actuales de la puesta en escena? ¿Hay líneas nítidas que separen unas prácticas de otras en los noventa?

Sólo en la capital existen más de cuarenta directores de escena, lo cual indica



"Delirio Habanero". Dirección: Miriam Lezcano. Teatro Mío. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).



"Calle Cuba 80 bajo la lluvia". Dirección: Carlos Pérez Peña. Teatro Escambray. Cuba.

que entre cincuenta y sesenta creadores producen de manera más o menos sistemática en el país. Los géneros y estilos si bien son fuente de análisis para ofrecer un balance al público, en realidad se deciden proyectando calidad y perspectiva en la propuesta estética y las variables económicas con que cuenta cada región. A todo ello se une el propio decursar del teatro en sus rangos temáticos, formales, las definiciones que surgen del debate interno con el desarrollo social y artístico, la secuencia de una manifestación donde no anida el parricidio porque hay maneras de apropiarse de una herencia sin contradicciones esenciales y con la autonomía que le otorga la propia conciencia de ser creador y hombre social con responsabilidades que asumir.

La reflexión quizás ausente o con menos peso frente a la práctica teatral en décadas anteriores, ya adquiere en los ochenta

un rostro más perfilado e intenso. Los noventa ven reducirse los espacios publicísticos debido a la carencia de papel y se promueven entonces encuentros como los dedicados al teatro de los ochenta a los setenta por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), sin que se logre aún sistematizar el debate teórico y crítico del acontecer cotidiano sobre las tablas.

Una tendencia de la puesta en escena en Cuba sería hoy, por tanto la de plantear el debate nuevamente desde los escenarios teniendo como punto focal al hombre y su contexto. Esta postura básicamente introspectiva que viene de la década anterior ahora adquiere visos de muy diversos tonos y expresión. La búsqueda introspectiva de carácter ético o existencial provoca discursos sobre la escena tan diferentes que podríamos considerarlos subsistemas expresivos de esta línea mayor, uno de los enfoques posibles.

"Situación de los problemas dentro de -comentaba una colega latinoamericana que vive en los Estados Unidos-, ahí veo yo una clave del teatro que se hace hoy en Cuba". No es una manera distanciada, sino profundamente comprometida y desde el vórtice del torbellino de inquietudes, escaseces, angustias y voluntad de resistencia que los cubanos de la isla vivencian cada día. Pero esto puede ser reflejado en la escena desde la frontalidad discursiva desgarradora, irónica, casi naturalista en la exposición de los conflictos que impactan emotivamente al espectador como en *Manteca*, la síntesis de muchos componentes temáticos anteriores (la familia, el encierro desde los temores, la complicidad de una coexistencia precaria) y la mirada que recoge el pulso de los acontecimientos más inmediatos, adentrándose en factores comunicativos que producen respuestas catárticas; hasta otro subsistema que el-





"Santa Cecilia". Dirección: José A. González. Galiano 108. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

bora su tejido signico tomando del basamento más filosófico de la cultura y produciendo un formato de penetraciones mediadas, indirectas.

Tanto el primer subsistema como el segundo involucran espectáculos tan distintos entre sí que harían infinitos nuestros intentos clasificatorios; si no ¿cómo ubicar *El Tío Francisco* y *las Leandras*, de Berta Martínez, *Cuando Teodoro se muera*, de José González, *La niña querida* de Carlos Díaz o *Fast Food* y *La Gaviota* de Marianela Boán en un mismo eje?

La figura retórica tangencial, oblicua, une, sin embargo, *Las ruinas circulares* de Nelda Castillo, *A la vuela vuela...* de Ricardo Muñoz, *La Cándida Eréndira* de Flora Lauten y Carlos Celdrán, *Parece blanca* de Abelardo Estorino, *Medida por Medida* de Vicente Revuelta, *Segismundo ex-marqués* de Víctor Varela o *En familia* de Armando Morales.

Otra perspectiva nos permitiría advertir vertientes en el manejo de los lenguajes escénicos que tienen conexiones en el tiempo con una manera de hacer cubana y universal a la vez.

No se trata de poéticas necesariamente perfiladas, ni siquiera que permanezcan inalterables dentro de un mismo director. Hasta en los consagrados -y no son pocos los jóvenes que hoy se integran a las carteleras en todo el país- podemos observar oscilaciones entre una y otra propuesta escénica. El sello Blanco, Revuelta, Martínez, Lauten... es ciertamente reconocible, pero una puesta como *Dos viejos pánicos*, de Blanco, concentraba la imagen del espectáculo en un círculo de evoluciones donde el centro de la expresividad era el actor, su rostro, las manos, la relación con el muñeco, mientras *Un sueño feliz*, sin añadir recursos escenográficos, volvía a su estética más habitual de espacialidad tras-

cendente, de juego con zonas, desplazamientos casi coreográficos, sonoridades brillantes y en medio de ellas el actor como un componente que reunía los lenguajes, enlazaba los recursos signicos del montaje.

Estas dos maneras de enfrentar la construcción teatral va apareciendo aquí o allá aunque no se produzcan sólo ellas, pero son, de hecho, las más visibles.

Son elecciones que tienen que ver con maestros, tradiciones y la impronta de los tiempos que corren. Las resultantes son desiguales y a veces de una hibridez sorprendente ya no dentro de la obra de un creador, sino en un mismo espectáculo. La sensibilidad personal y la dinámica creativa de los grupos dejan su huella, de manera que una línea que despega con Morín en los cuarenta se transforma en Roberto Blanco y adquiere definitivamente otros derroteros en Eugenio Hernández Espinosa o Car-



"Ñaque o de piojos y actores", de José Sanchís Sinisterra. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

los Díaz, estos tres últimos compartiendo espacios de importancia en los años que analizamos (1989-1994). Díaz, desde la fragmentación del espacio escénico y la producción de un espesor signífico visual casi barroco, irreverente, irónico, de materiales culturales reciclados inscritos en una estética cercana a lo postmoderno; Hernández Espinosa comprometido con el folclor afrocubano, estilizando los mitos de la cultura popular en una composición coreográfica y que busca las fuentes y resortes de un actor integral.

Lo mismo podríamos decir de Revuelta, quien proyecta su indagación en la expresividad del actor, asimilando experiencias en Francia e Italia con investigaciones posteriores de Brecht, Grotowski y Barba, magisterio que observamos después en Flora Lauten, Tomás González, Víctor Varela, Nelda Castillo, José González... Una vertiente mucho menos reductible a caminos como no sea el de la insistente preocupación por el universo sicofísico del actor, el laboratorio de sus posibilidades expresivas.

Entiéndase que no hablamos de estilos, que recorren desde el costumbrismo, el expresionismo, hasta las composiciones rituales que conectan con culturas orientales y afrocubanas o las arriesgadas combinaciones de varias fuentes estéticas en una deliberada propuesta postmoderna.

Por otra parte, la segmentación dentro del movimiento teatral que hasta hace pocos años dividía la práctica escénica para niños y adultos, hoy está en franca desaparición, pero creó, sin lugar a dudas cierta impermeabilidad inconsciente en cuanto al intercambio de propuestas estéticas entre

unos y otros. La puesta en escena más allá de sus especificidades técnicas como son las relacionadas con el teatro de muñecos, tuvo como referencia la brillantez creativa de los hermanos Camejo, quienes desde el Teatro Guiñol Nacional de Cuba se convirtieron en el punto de partida para la formación de grupos similares a lo largo de la isla. El teatro que combina simultáneamente el actor y el muñeco, una cualidad al parecer sólo cubana en el marco latinoamericano, es cada vez más el ámbito del juglar de los espacios abiertos (intérprete, director, dramaturgo, diseñador y artesano). A Fernández, Gutiérrez, Socorro, Dardo, Guerrero, Morales se suman nuevos nombres que trazan coordenadas comunes ya con el movimiento integral de la escena que buscamos.

Desde la supervivencia, reconocernos y encontrar nuevas alternativas en la teatralidad es integrarnos a un movimiento cultural en la isla que se resiste a desaparecer y da muestras de su presencia más allá de nuestras fronteras.

## BIBLIOGRAFIA

Azor, Ileana: "Catálogo de imágenes", *La escena latinoamericana*, nueva época, año 1, Número 1, febrero 1993. México.

— "Las nuevas tendencias en la escena cubana", *Diógenes*, Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano, México, 1992

Boudet, Rosa Ileana: "Teatro nuevo en Cuba, un recuento", *Diógenes*, 1985, vol. 1.

— "1959-1987: El teatro en la Revolución", *Escenarios de dos mundos*, 2, Madrid, 1989.

Carrió, Raquel: "Correr el riesgo de la imperfección: último-primer espectáculo del grupo Buendía", *Conjunto* 81, Octubre -diciembre 1989.

Correa, Armando: "El espejo roto", *Tablas* 2, abril-junio 1988.

— "Jóvenes artistas en Elsinor", *Tablas* 3, julio-septiembre 1988.

— "El vértigo de la ironía", *El Público* 77, marzo-abril 1990

De la Hoz, Pedro: "Eppure si muove: de la gesticulación al gesto", *Tablas* 2, abril-junio 1989.

Del Pino, Amado: "En la cocina del teatro cubano", *Primer Acto* 235, septiembre-octubre 1990.

García Abreu, Eberto: "Apuntes personales: La cuarta pared", *Tablas* octubre-diciembre 1988.

— "Bosquejo inconcluso sobre un teatro imperfecto", (inédito)

Leal, Rine: "1985 ¿síntomas de una recuperación?", *Tablas* 3, julio septiembre 1986.

Martín, Randy: "El teatro cubano en la rectificación: una Revolución dentro de la Revolución", *Conjunto* 85-86, Octubre 1990-marzo 1991.

Muguercia, Magaly: "Informe no confidencial", *Tablas* 3, julio- septiembre 1986.

— "El gesto de la memoria" *Conjunto* 83, abril-junio 1990.

Pianca, Marina: "El teatro cubano en la década del ochenta: nuevas propuestas nuevas promociones" *L.A.T.R.* 24/ Fall 1, 1990 y *Conjunto* 85-86 octubre 1990-marzo 1991.

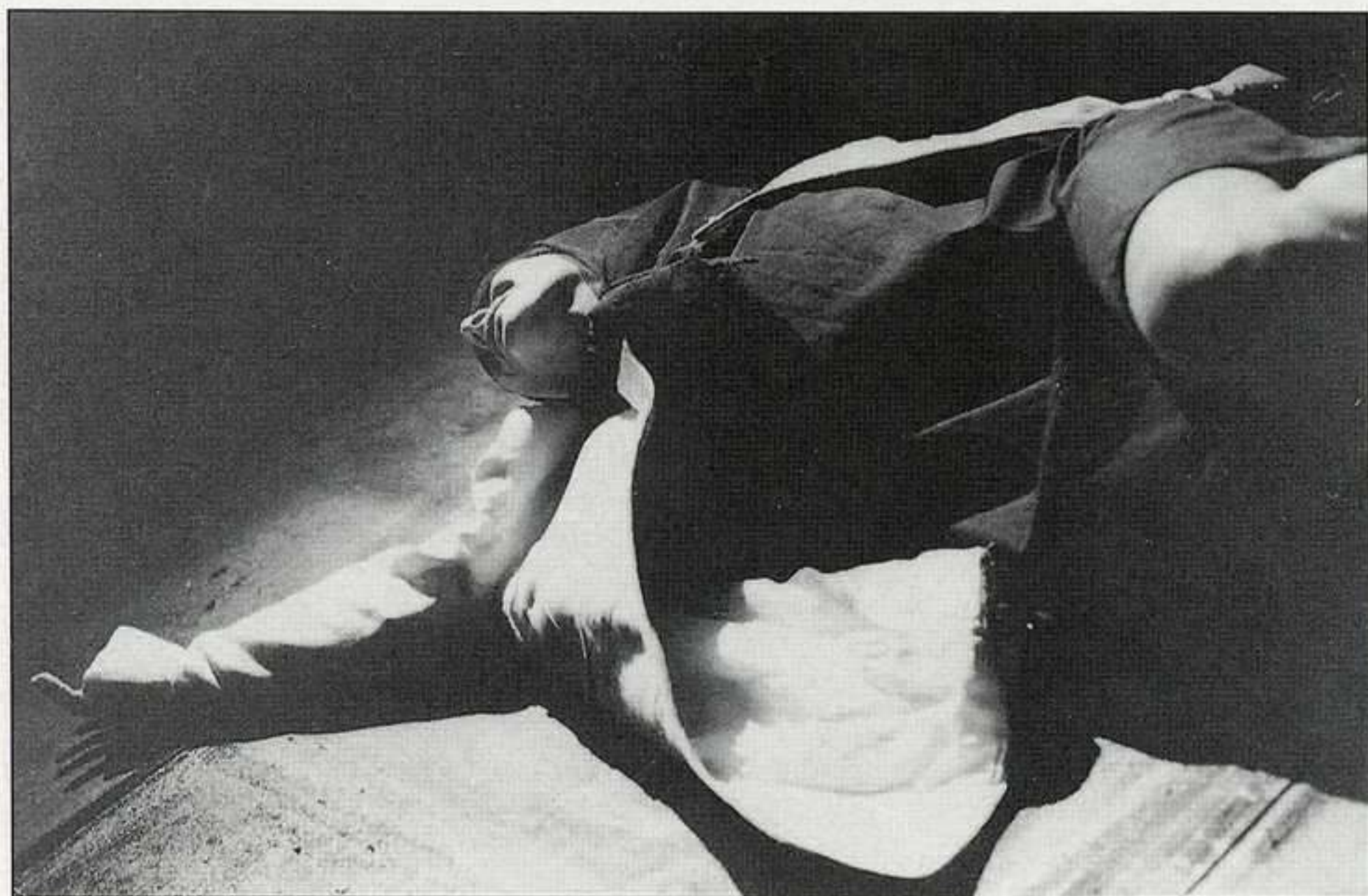
Pogolotti Graziella: "El teatro cubano en vísperas de una nueva década", *Revolución y Cultura* 2, marzo-abril 1971 y *Diógenes*, 1991, México.

Rojas, Rafael: "Víctor Varela: arte conceptual", *Caimán Barbudo*, abril 1989.



El Corte Inglés

Colabora en las actividades de la  
Asociación de Directores de Escena



Dos imágenes de "Agosto 5, 1966". Dirección: Boris Villar. Teatro Buendía. Cuba. (Fotos: Alfredo Ramos).

# 1995: Caminos abiertos a la puesta en escena

Por Vivian Martínez Tabares\*

**H**ace cuatro años, en un artículo dirigido al lector español desde las páginas de la desaparecida revista *El Público*,<sup>1</sup> intenté caracterizar lo mejor de la escena cubana de 1990, a partir de la selección anual realizada por la crítica. Si entonces lo elegido evidenciaba el predominio de trabajos realizados por jóvenes valores y por nombres diferentes en relación con el año anterior, ahora, al tratar de evaluar el presente, confirmo como la movilidad cambiante de figuras y grupos apunta a ser otra constante junto a la proverbial diversidad de tendencias y estilos, últimamente menos polarizada en posiciones excluyentes y quizás más perfilada hacia rasgos de orientación común.

En medio de complejas circunstancias económicas, de cambios drásticos que operan en lo social y otorgan nuevos matices al debate ideológico, cada vez más intenso, el teatro no es ajeno y desde ángulos diver-

sos, organizativos o artísticos, y de posturas conscientes o inconscientes, refracta en su quehacer cotidiano problemáticas y conflictos de la vida de esta época.

Ante las agudas contradicciones que enfrenta la sociedad cubana contemporánea en su lucha por la supervivencia y por mantener las conquistas de un proyecto de justicia social, en una época en que a escala mundial la confusión subvierte valores esenciales, también la escena está marcada por paradojas y dicotomías. La precariedad material es un reto para la creatividad, la inteligencia y el ejercicio de fórmulas de autogestión que han permitido que los teatros, aun con horarios reducidos de programación, permanezcan abiertos con propuestas que estimulan la asistencia del público. La proyección internacional creciente ha favorecido la confrontación con nuevos auditorios y la entrada en importantes festivales y circuitos comerciales, pero ha dilatado el ritmo de estrenos y ha privado al espectador cubano del contacto con algunos grupos por períodos demasiado largos. La estancia prolongada en el exterior de directores en funciones pedagógicas co-

yunturales les ha permitido potenciar habilidades profesionales pero ha interrumpido la vida regular de sus proyectos, como la ausencia indefinida de actores ha truncado el curso normal de un montaje al descompletar elencos. La herencia insuperada de una programación libérrima, unida a la escasez de espacios, atenta contra la mejor explotación de estrenos y reposiciones, realizados a altísimo costo de esfuerzos.

Por otra parte, la necesaria independencia de los proyectos para decidir con responsabilidad su gestión de acuerdo con la nueva política y ante las limitadas posibilidades de las instituciones, ha condicionado cierto aislamiento al concentrarse cada uno en satisfacer sus necesidades y en resolver problemas prácticos, de modo que la dinámica de interinfluencias y el debate de ideas a nivel de movimiento sufren una pausa momentánea.

Hablaba al inicio de comparaciones y de nuevos perfiles. Ya la escena cubana no se permite aproximaciones epidérmicas ni discursos retóricos como los que animaron muchos de los más "populares" espectáculos de los 70, signados por la "banaliza-

\* Investigadora y crítica teatral. Redactora Jefe de la revista *Conjunto*.

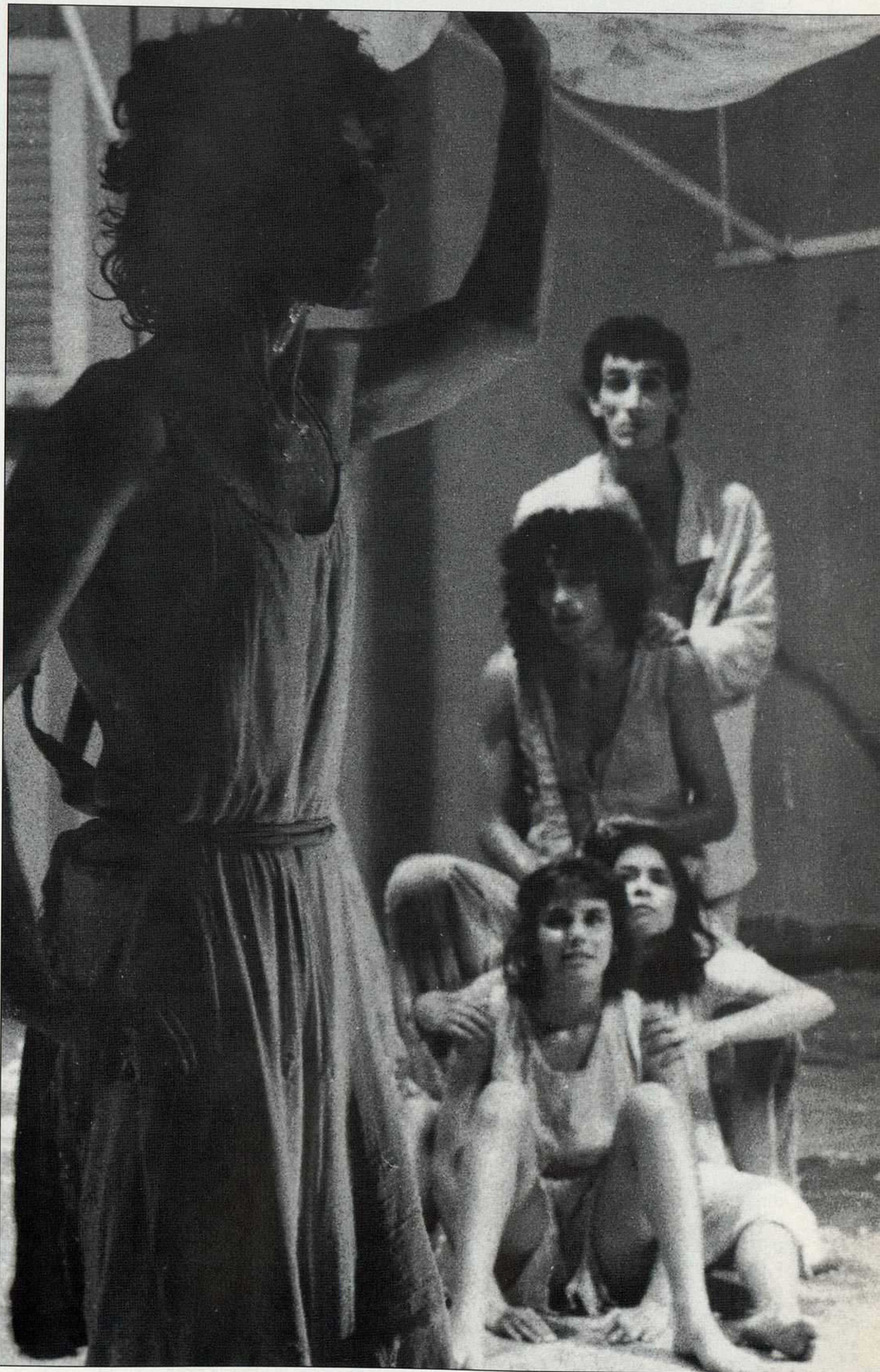
ción del conflicto<sup>22</sup> y un nivel de realismo chato que tampoco ningún creador elige hoy como procedimiento expresivo. La tendencia sociológica, llevada a sus límites, y la antropológica, inicialmente mimética y deudora cercana de las fuentes más conocidas, confluyen en enriquecedor contrapunto que apuesta por una escena imaginativa y voluntariosa, crítica y de clara vocación política, que defiende su derecho como espacio de opinión y activación de ideas, dialoga con su público, le interroga, le incita a una reflexión inmediata o a largo plazo pero que rara vez evade el compromiso.

Aunque Vicente Revuelta ha mantenido relativa actividad en el rescate del patio de la sede de Teatro Estudio con las puestas de *Medida por medida*, de Shakespeare, y *Ñaque o de piojos y actores*, de José Sanchis Sinisterra, ambas con su habitual maestría, eficaz dirección de actores y juego introspectivo dentro de la propia profesión, y Berta Martínez ha vuelto a sus antológicos montajes de Lorca con nuevos elencos después de indagar en la zarzuela española y sus vasos comunicantes con el bufo, desde hace varios años la tríada de grandes maestros de la dirección escénica cubana -Revuelta, Martínez y Roberto Blanco, quien trabaja en Venezuela desde 1992 al frente de un Teatro Nacional Juvenil-, ha cedido el paso a nuevas figuras de distintas generaciones y procedencias formativas. Flora Lauten, heredera directa de Vicente y de lo mejor del Teatro Nuevo, ya tiene su zaga en la labor de los directores que se han gestado dentro del Buendía.

Si el cambio de fisonomía aludido hace que en relación con el panorama de 1990 no aparezcan en la palestra grupos que protagonizaron la etapa de cambios de estructuras organizativas y la instauración de la nueva política de proyectos -léase Ballet Teatro de La Habana o La Ventana-, sí se mantienen en plena actividad El Público, Teatro Mío, Teatro del Obstáculo, Buendía, el Proyecto Hubert de Blanck, Teatro Escambray y Danza Abierta y han aparecido otros como Galiano 108, Teatro del Sol, Estudio Teatral de Santa Clara, Teatro El Puente y Teatro en las Nubes.

Por razones de espacio y porque tampoco es posible seguir de cerca cada uno de los cincuenta proyectos que trabajan sólo en la capital y otros tantos en el resto del país -algunos de ellos difusos, con caminos imprecisos y un nivel de calidad por debajo de la media-, elegiré de los conocidos aquellos que a mi juicio personal protagonizan el teatro cubano de estos años.

Carlos Díaz con el teatro El Público lidera una de las tendencias más notables de la puesta en escena actual. Desde que en



"La cuarta Pared I". Dirección: Víctor Varela. Teatro Obstáculo. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

"Segismundo Ex-marqués".  
 Director: Víctor Varela.  
 Teatro Obstáculo. Cuba.  
 (Foto: Héctor Molina).

1990 conmocionara al auditorio con su trilogía del teatro norteamericano (*Zoológico de cristal*, *Té y simpatía* y *Un tranvía llamado Deseo*), de estilo irreverente y desacralizador y estética de rebuscado preciosismo que mezcla el *kitsch* de las fiestas populares y el *glamour* hollywoodense, ha seguido una trayectoria que pasa por *A Moscú*, realizada con el Ballet Teatro de La Habana y basada en textos de Chéjov, *Las criadas*, de Jean Genet, *La niña querida*, de Virgilio Piñera y *El Público*, de Federico García Lorca. Textos certeramente elegidos para defender un lenguaje escénico abierto hacia la sexualidad sin fronteras, que subraya lo andrógino y combina el cuidado estético extremo y la agresividad de las imágenes. Las perspectivas de su discurso no se limitan, sin embargo, a lo genérico, más bien lo eligen como cauce para romper convencionalismos y validar lo distinto y lo múltiple también en el campo de las ideas en sentido más amplio.

Respetuoso de los textos en su enunciado, el lenguaje de la representación, sin embargo, juega con ellos para subvertirlos, contrapuntarlos con paratextos extraídos de la tradición musical o del legado de la propia dramaturgia cubana o encontrar asociaciones impensadas. El discurso visual lucha con el discurso narrativo. Para Carlos Díaz la escena es una fiesta o una provocación que se desborda a la platea con fuertes imágenes.

*La niña querida*, uno de los textos más áridos de Piñera, se transforma en una experiencia lúdica, una suerte de divertida asamblea de participación y burla de estereotipos sociales. *El Público*, de Lorca, es un espectáculo de sorprendente riqueza visual, casi una superproducción, con un numeroso elenco de primeras figuras y actores noveles. Es habitual que este grupo aproveche la heterogeneidad de los actores incorporada al abigarrado eclecticismo. La escena es un espacio de desenmascaramiento, el teatro verdadero es el estallido de la identidad más auténtica, un espacio de disfrute, una catarsis manierista. Como afirma Abilio Estévez en las notas al programa "El Público es [...] una defensa del amor y de la libertad".

El teatro El Público prohija y a la vez multiplica su rostro con la labor de otros directores más nuevos que, dentro de ordenadas comunes, acusan rasgos propios. Raúl Martín ha revelado con *El flaco y el gordo* y *La boda*, de Virgilio Piñera, y *La fábula del insomnio*, de Joel Cano, llevada a escena con el Teatro Nacional de Guiñol, un peculiar sentido del humor - naïf, irónico o burlesco- para "aligerar" las escenas más densas y encontrarles eficacia en el entramado de la representación y

puntos de interés para el espectador actual.

Léster Veira también se vale de la ironía y el acento paródico para enfrentar *Perla marina*, de Abilio Estévez, antes estrenada como una suerte de oratorio trágico por Roberto Bertrand con Teatro Irumpe, y esta segunda mirada, autocrítica y jocosa sin renunciar al patetismo sobre todo en la segunda parte de la obra, se traduce en un sentido de cuestionamiento y afirmación de los valores más preciados de la identidad del cubano, con mofa pero con el afecto de la pertenencia.

El más joven de los nuevos, Mario Muñoz, estrenó con Jueguespacio una muy elogiada versión de *Medea material* titulada *Café Müller* y ya en *El Público Sarah's*, de Norge Espinosa, homenaje narrativo a Sarah Bernhardt y a las divas de todos los tiempos, apoyado en imágenes cinematográficas y de estudiada frialdad en la actuación de Mónica Guffanti, y *Morir de noche*, de Roberto Ramos-Perea, en la cual la síntesis dramática realizada por Muñoz concentra el texto original en la puesta, que en su deliberada mezcla de estilos actorales y planos de representación y belleza visual enmarcan con dramatismo una discusión actual acerca del papel del artista y su necesaria libertad, lejos de todo convencionalismo.

Miriam Lezcano con Teatro Mío y los textos de Alberto Pedro Torriente constituye otro foco de interés fundamental. Miriam y Alberto forman un binomio creativo de cuya labor han resultado exitosos montajes como *Weekend en Bahía* (1986), *Desamparados* (1991, versión de *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgakov), *Manteca* (1993) y *Delirio habanero* (1994). Si en un principio se trató de obras escritas por el autor en solitario y luego montadas a la usanza tradicional, en la medida en que el grupo fue consolidándose, el método se transformó en una escritura simultánea al proceso de representación, probada y enriquecida por la directora y los actores y definitivamente completada por un público cómplice y activo, que los ha seguido masiva y apasionadamente en cada montaje.

La labor de Teatro Mío está signada por el marcado acento político que enfoca su mirada a las contradicciones del aquí y ahora más acuciante, desde una amplitud de conceptos y una búsqueda esencial que garantiza su trascendencia para erigirse en espacio de reflexión universal sobre esta época. Sus puestas sintetizan procedimientos que no se agotan en un estilo sino que mezclan realismo, absurdo y teatro de la desintegración, reflejo reconocible de la cotidianidad y discusión filosófica.

Tanto en *Manteca*, cruda disección de las consecuencias del derrumbe del "socia-

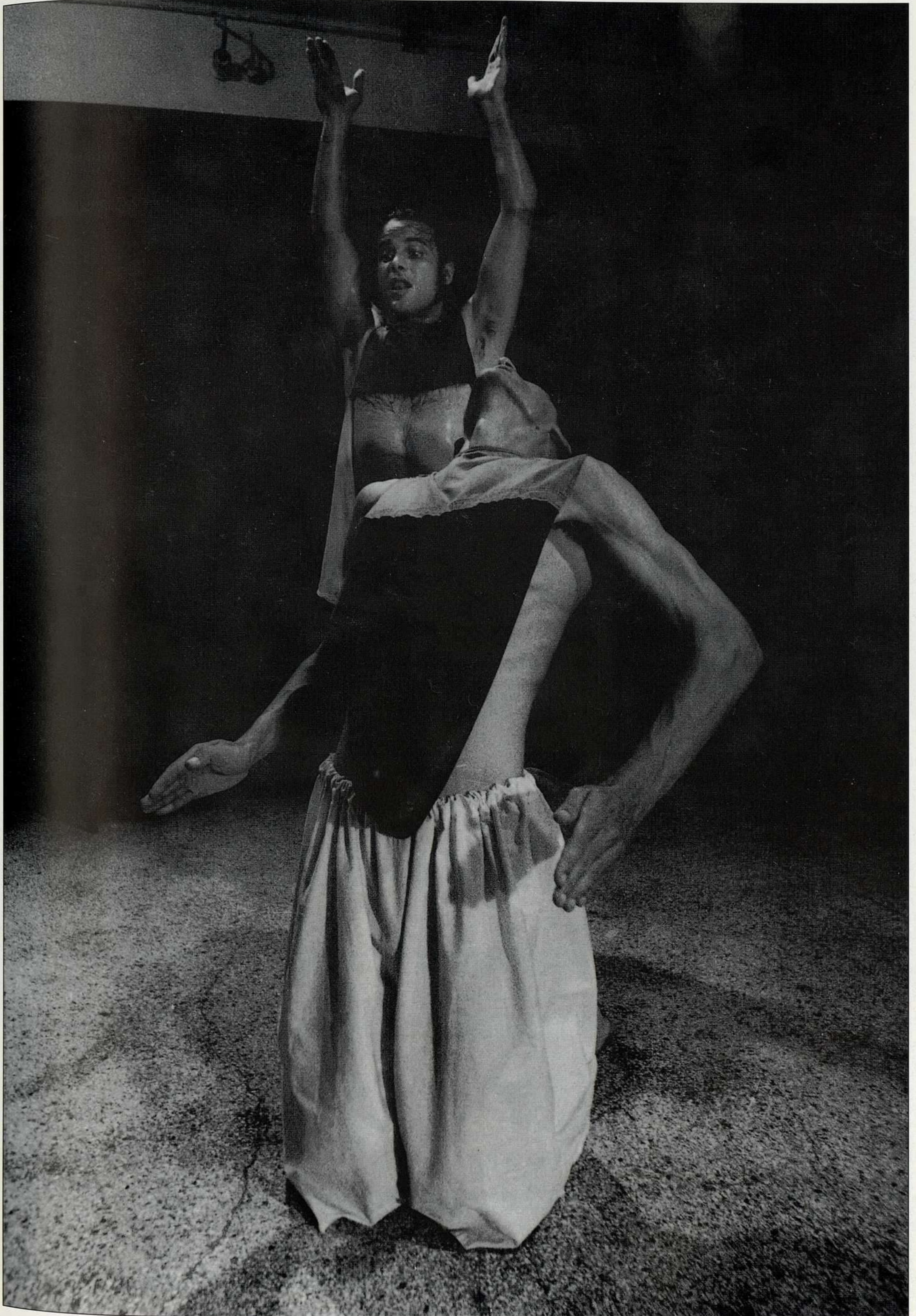
lismo real" y de nuestros propios errores en el marco cerrado de una familia cubana, como en *Delirio habanero*, dolida evocación de anhelos inalcanzables y replanteo de la noción de identidad a través de paradigmas de la música cubana, Miriam Lezcano opta por una estética de precaria simplicidad, muy a tono con el discurso textual, y en función de depuradas interpretaciones -Michaelis Cué, Jorge Cao, Aramis Delgado y Celia García en *Manteca*, y los dos primeros y Zoa Fernández en *Delirio habanero* alcanzan notables resultados.

En *Manteca* viejos trastos inservibles, objetos residuales de un mundo que se ha venido abajo, obstáculos físicos para la libre movilidad de los actores, conforman los elementos de la escena con notable simbolismo. En el local de ensayo donde la obra comenzó su confrontación con el público, el espectador podía reconocer restos de escenografías del connotado repertorio del desaparecido Teatro Político Bertolt Brecht, y un busto de Lenin, propiedad de Celestino, el hermano comunista que aún desorientado se resiste a renunciar a sus utopías, erigido en una especie de fetiche omnipresente de significación variable a lo largo de la puesta.

*Manteca* se ha mantenido en repertorio activo por más de dos años y ha tenido múltiples confrontaciones en festivales internacionales, con recepción interesada y polémica, sobre todo de aquellos que no conciben que la crítica desde la Revolución es posible y necesaria, al asimilarla equívocamente como una forma de disidencia política.

El lenguaje escénico de *Delirio habanero* subraya las pausas, los silencios y el sentido agobiante de lo cíclico. Junto con los arreglos de movimiento, dislocados y de confluencia-rechazo y el deliberado trabajo de interiorización-distancia de los actores, consigue logradas imágenes y dota de múltiples significados a un texto de por sí enigmático y abierto.

Aun cuando Abelardo Estorino sea reconocido ante todo como el más importante dramaturgo, es preciso referirse a su labor de dirección en el montaje de sus propios textos. Primero con *Vagos rumores*, versión sintetizada de su obra *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés* que Roberto Blanco estrenara con Teatro Irumpe en los 80, y luego con *Parece blanca*, "versión infiel sobre una novela de infidelidades" a partir de la emblemática *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, Estorino consume en la fugacidad de la representación discusiones urgentes sobre el papel del artista y su responsabilidad ética que aluden al destino de la nación desde la perspectiva de distanciación y cuestiona-



miento elegida para la labor actoral. El juego intertextual con la poesía de Milanés o con el conocido argumento de *Cecilia Valdés* se traduce en un juego de narración-representación-interpelación al público, que actualiza la problemática decimonónica hacia un debate de ideas de impresionante contemporaneidad.

El afán de blanquearse de la mulata sandunguera para ascender de clase, la relación amorosa como transacción de valores es un problema de nuestros días, como la rebelión de los personajes contra su destino preescrito y conocido de antemano que revela la revisión crítica de la novela, una instancia de toma de partido del individuo frente a los avatares de una historia que no permite su plena realización.

Adria Santana, actriz imprescindible en los montajes de Estorino, Francisco García, Amada Morado y Nieves Riovalle contribuyen con brillantez y despliegue de recursos interpretativos al revertir el juego distanciador en una confrontación viva de reconocimiento con la platea.

Otros creadores fundamentales de esta época trabajan al frente de grupos que desarrollan procesos de investigación apoyados en rigurosos entrenamientos de orientación diversa. Víctor Varela con Teatro del Obstáculo después de *La cuarta pared* (1988), *Opera ciega* (1991), *La cuarta pared II* (monodrama de 1992) crea en 1993 *Segismundo ex-marqués* en el que la asunción del obstáculo como estímulo creativo le conducirá a la estética de la dificultad, un impedimento creado al renunciar a la escenografía, a los objetos, a la iluminación y a la banda sonora. El comportamiento vital del actor que sigue una pauta cuidadosamente construida, sintetizadora intercultural de fuentes de variadas procedencias, y su relación con los estímulos del entorno producen un extraño ritual a la luz del día que penetra por las ventanas abiertas y entre los ruidos ambientales y los olores del vecindario.

Detrás del juego con la sucesión de posturas del ikebanasabido japonés, de la amplitud de ideas que sugieren los cuerpos en sus precisas cadenas de acciones, de las tensiones misticismo-perversidad entre los universos poéticos de Segismundo y Sade, mediados por Natse Nagai, la abuela muerta de Yukio Mishima, lo fascinante del ceremonial es percibir la materialidad del actor, sus vulnerabilidad y su sacrificio. Una experiencia que por compartida en su dificultad nunca termina en aplausos.

*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, bajo la dirección de Carlos Celdrán y Flora Lauten, es quizás el espectáculo más reconocido del Teatro Buendía, un grupo que bajo la



"El lance de David". Dirección: Joel Saéz. Estudio Teatral de Santa Clara. Cuba.



impronta de su fundadora Flora Lauten define también lo mejor de los 90, luego de *Lila, la mariposa* y *Las perlas de tu boca*, entre otros montajes. Referencias diversas han nutrido las búsquedas del Buendía: los antecedentes grotowskianos y brechtianos de Flora, Viola Spolin, procesos de analogías y homologías del teatro colombiano, Barba, el circo, la tradición del teatro cubano... siempre encaminadas a explotar la proyección más íntima del actor y las posibilidades de su cuerpo en representación, a la vez que la inserción del grupo en un contexto propio y en la infinitud del mundo.

*Eréndira*... refracta desde la metáfora "las reacciones amor-poder, la nostalgia, el fetichismo caribeño y latinoamericano en general, la dominación, así como referencias tomadas de la mítica popular, el cine, lo onírico, la soledad y la perversión del poder y también la inocencia, la rebelión ciega de la inocencia".<sup>3</sup> Entre máscaras y rostros descarnados, bellísimas imágenes y virtuosismo actoral, especialmente de Flora en la abuela desalmada, Maribel Barrios y Lilian Vega en *Eréndira*, y Félix Antequeras en varios roles, la puesta pulsa la memoria y el dolor de un continente, los sometimientos y autoritarismos de una larga historia y la belleza barroca del realismo mágico. *Eréndira*... ha dejado una estela exitosa en incontables escenarios de América Latina y Europa.

Heredera de un aprendizaje grupal y al mismo tiempo con la intención de rescatar niveles de riesgo, Nelda Castillo crea *Las ruinas circulares* (1992), un ritual de la memoria que hurga en las raíces de la identidad nacional y evoca otra vez los vínculos poder-sedución y los permanentes empeños del hombre por alcanzar la perfección,<sup>4</sup> desde la austeridad del teatro pobre en el sentido grotowskiano, con la expresividad corporal de los actores y su juego de interrelaciones como centro.

Carlos Celdrán, quien con la actriz Antonia Fernández reviviera en *Safo* otro ritual femenino, íntimo y entrañable, estrena en 1995 su versión de *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltés, espléndida recreación de atmósferas e impactante en su cruda belleza. Los actores incorporan sus roles a través de asociaciones equivalentes y el diseño gestual, enrarecido y sugerente, resulta de circuitos de movimiento que asimilan una larga experiencia de entrenamientos en el Buendía, de lo extracotidiano a activar la imaginación del espectador, de lo simbólico a lo medular. Textos de poemas de Brecht y de T. S. Elliot incorporados a un texto de agresiva contemporaneidad refuerzan el sustrato ideológico del discurso. El tratamiento visual, las luces de Manolo Garriga y la mú-



"Santa Cecilia". Dirección: José A. González. Galiano 108. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

sica de Marietta Veulens juegan irónicamente con patrones del cine negro y contribuyen al sugerente lenguaje, extraño y a la vez lleno de referencias conocidas.

Después del estreno, a mi pregunta de por qué esta mirada más realista que lo usual en el estilo del Buendía, Carlos Celdrán respondió que todo el tiempo había tratado de insertarse en la tradición del teatro cubano en que se había formado y cómo había intentado dirigir *Roberto Zucco* como él suponía que lo hubiera hecho en su lugar Vicente Revuelta.

Porque son sólidos los vasos comunicantes entre las distintas generaciones teatrales, más allá de lo que pueda reconocerse a simple vista, y el legado de la tradición no sólo pasa por un camino de rupturas. Como es el caso de Alberto Pedro, que aunque niega la filiación de *Manteca* con *La noche de los asesinos*, de Triana, sí reconoce que ha tratado de tomar de los mejores autores precedentes lo que a él le ha parecido más interesante, lo que le envidia a cada uno.<sup>5</sup>

La retroalimentación nutre también experiencias como la del Teatro Escambray, desde su enclave en el centro de la isla, al mantener vigente un discurso crítico y modelarlo con las fórmulas de la nueva textualidad, fragmentada y aparentemente

incompleta. *La paloma negra*, de Rafael González, en montaje de Carlos Pérez Peña, vuelve al debate ético sin temor a enfrentar desilusiones y reveses en la formación de los más jóvenes y la aparición de desconcertantes sistemas de valores. Las escenas fragmentadas y el modo de asumir la actuación, alternando realismo psicológico e impersonalidad, con una partitura de gestos extracotidianos e imágenes congeladas, detenidas en el tiempo, y las relaciones de incomunicación entre los personajes resultan especialmente chocantes y conmovedoras, como la inolvidable escena final de las tres madres en diagonal con sus hijos en el regazo, tres *Pietás* estáticas, sordas a la música de Los Beatles que sube, y nos sobrecoge la imagen como de espejo que descubrimos frente a nosotros.

Impresiones similares, desde la ironía y cierto humor casi de choteo, suscita Marianela Boán en *Últimos días de una casa* (1994), versión del poema homónimo de Dulce María Loynaz en unipersonal de la bailarina, coreógrafa y directora de Danza Abierta. El paso del tiempo, la inmovilidad y la urgencia de rescatar lo perdido se revelan detrás de sus movimientos cíclicos y desesperados al igual que del texto de la canción que entona desde una voluptuosi-

dad desvaída en tiempo de bolero y filin: "Con un poco de cal yo me compongo, con un poco de cal... y de ternura". En *Pater* (1995), su compañero en la vida -ni actor ni bailarín- acompaña a Marianela en la escena para encarnar la imagen de su padre, muerto en su infancia y evocado como un ser presuroso y ocupado, que va y viene mientras suena la música de Henry Tongue, intangible en la memoria de la niña. "Esta obra es uno de los tantos conjuros que he realizado para tenerlo cerca", ha escrito la actriz-bailarina y la propuesta estremece en su sincera intimidad.

José González y su grupo Galiano 108 ha trabajado en la escena la línea dramática que se nutre de la historia con obras sobre poetas del siglo XIX: *La virgen triste*, de Elizabeth Mena, sobre la trágica existencia de Juana Borrero, y *Santa Cecilia*, de Abilio Estévez, con su peculiar mirada de nostalgia al pasado. Son montajes que descansan en la palabra poética y en el esmerado desempeño sicofísico de la actriz Vivian Acosta, quien también ha incursionado en la búsqueda de la teatralidad de las raíces sincréticas en *Cuando Teodoro se muera*, bajo la dirección de Tomás González, una suerte de sesión espiritista abierta al público y ocasión especial de desdoblamiento interpretativo y capacidad de improvisación.

Para explorar la estética de los espacios abiertos, Alberto Curbelo y Trinidad Rolando realizaron *Patakín de una muñeca negra*, basado en *La historia de una muñeca abandonada* y la incorporación de elementos de la cultura popular tradicional. Fiesta visual de color dirigida a los niños, con danzas, zancos, refranes y pregones, alcanzó uno de los Premios de la Crítica de 1994, distinción que acreditan también muchos de los montajes que he reseñado aquí. Curbelo retomó la experiencia con *El príncipe pescado*, versión de *Los indios estaban cabreros*, de Agustín Cuzzani, para continuar probando la teatralidad de la calle. Insisto en que no puedo agotar en modo alguno todos los caminos abiertos a la puesta en escena y confío en que otros acercamientos en este número especial complementen mi mirada. El recuento se detiene aquí sólo momentáneamente. Ahora mismo Flora Lauten prueba *Ricardo III* y otros textos de Shakespeare con sus actores en la sede del Buendía mientras en las noches Boris Villar, un director novísimo, programa *Agosto 5, 1966*, exploración antropológica sobre la vida teatral de una joven actriz. En el Escambray otro director en ciernes, Javier Fernández, prepara el estreno de *Los equívocos morales*, de Reinaldo Montero, Premio Castilla La Mancha en 1994. Víctor Varela monta su quinto espec-

táculo: *El arca* y promete todo el repertorio del Teatro del Obstáculo para el Festival de Teatro de La Habana. Miriam Lezcano participa con Alberto Pedro en la lectura de lo que será un montaje cuya trama se ubica en la última noche de este siglo. Abilio Estévez trabaja en la puesta en escena de su obra *La noche*, Premio Tirso de Molina 1994, con Teatro Irrumpe. Raúl Martín ensaya *Los siervos*, de Piñera, y Carlos Díaz estudia las traducciones de *Calígula*, de Camus. Ahora mismo también los jóvenes estudiantes del Instituto Superior de Arte ocupan la salas con sus primeros tanteos en el Festival Elsinor.

## NOTAS

<sup>1</sup> "1990: Pocas nueces pero nuevas", *El Público*, n. 84, mayo/junio, 1991, pp. 105-106.

<sup>2</sup> Cf. Rosa Ileana Boudet: "Tradición, innovación, banalización", *Tablas* n. 4, oct.-dic. 1985, pp. 16-25.

<sup>3</sup> Carlos Celdrán y Antonio Varona: Notas al programa de la puesta.

<sup>4</sup> Un análisis más amplio de *Las ruinas circulares* y *Safo* puede encontrarse en mi reseña "Todos los caminos llevan al buen teatro", *El Público* n. 93, nov./dic. 1992, pp. 114-115.

<sup>5</sup> Cf. Vivian Martínez Tabares: "El teatro es una conspiración", *La Gaceta de Cuba*, n. 6, nov.-dic. 1994, pp. 8-11.



"Medea Material",  
de Heiner Müller.  
Dirección: Liuba Cid.  
Teatro Almacén de  
los mundos. (Foto:  
Héctor Molina).

# Misterioso ritual contra la soledad

Por Bárbara E. Rivero Sánchez\*

No podría explicar las razones por las cuales, en las entrevistas con los creadores recordaba, cada vez con mayor persistencia, el momento en que Aureliano Buendía fue, de la mano de su padre, a conocer el hielo. El deslumbramiento de Aureliano tocando la piedra que quemaba, se convirtió en una obsesión, especie de ritmo percutiente que me reveló de golpe, la trascendencia de la hermosa metáfora que había encontrado García Márquez para iniciar el recorrido por cien años de soledad.

Soledad es una palabra demasiado triste, demasiado sola, tanto como la historia que durante más de cien años había vivido el teatro cubano, encerrado en un laberinto en el que parecía imposible encontrar la puerta hacia el desarrollo. Una puerta a la que se acercó Luis Alejandro Baralt en 1935, cuando presentó, *Esta noche se improvisa una comedia*, de Luigi Pirandello, para iniciar el camino hacia la modernidad escénica; y la puerta quedó entornada, hasta que, en 1941 Virgilio Piñera la abrió con *Electra Garrigó* para dejar establecida la aspiración de todos: la creación de un teatro que reuniera lo cubano, lo moderno y lo universal.

Después se unieron a estos intentos los esfuerzos de otros creadores: Carlos Felipe, Paco Alfonso, Flora Díaz Parrado, Rolando Ferrer, entre los dramaturgos. Francisco Morín, Rubén Vigón, Andrés Castro, Adolfo de Luis, Vicente y Raquel Revuelta y Ernestina Linares, entre los directores y actores. Muchas fueron también las instituciones, grupos teatrales e incluso academias que hicieron múltiples intentos por sostener y desarrollar el movimiento teatral. Entre ellas, la fundación en 1958, de Teatro Estudio con su manifiesto inaugural donde se expresaba el interés de "analizar nuestras condiciones de medio, culturales y sociales; para escoger las obras seleccionando-

las por su mensaje de interés humano y para perfeccionar nuestras técnicas de actuación hasta lograr una definida unidad de conjunto, de acabada calidad artística, según los modos escénicos modernos, que nos capacite para ir ayudando a fomentar un verdadero teatro nacional donde se den cita los actores, autores, directores y técnicos de nuestro país"<sup>1</sup>.

Pero el ideal no podía alcanzarse en su totalidad por el desinterés de los gobiernos de la república en cuanto a la protección y fomento de la creación artística, mucho menos en los finales de los años cincuenta cuando la crisis de la República llegó a extremos de violencia y se vivió un estado permanente de represión, respuesta a las conquistas del ejército rebelde y al creciente apoyo popular, unión que propició el triunfo revolucionario el 1º de enero de 1959.

Con el triunfo de la Revolución, Cuba entró en la modernidad, condición que hizo posible la materialización de la vieja y sostenida aspiración de unir en una forma artística lo cubano, lo moderno y lo universal. Así parecían concluir más de cien años de soledad para el teatro cubano y comenzó una nueva etapa de su historia.

Los textos recogen que el 12 de junio de 1959 se creó el Teatro Nacional, que desde su frente de teatro promovió y organizó la actividad teatral propiciando el surgimiento de más de quince grupos. Los años sesenta fueron testigos de la fundación del Seminario de Dramaturgia (1960), de la Escuela de Instructores de Teatro (1961), de la Escuela Nacional de Arte (1962) y la aparición del movimiento de aficionados.

Fue una etapa de reunificación, de formación de nuevos teatristas, de búsquedas de nuevos caminos de realización, de puesta en práctica de los objetivos reunidos en el manifiesto inaugural de Teatro Estudio. La Revolución había dignificado el teatro, convirtiéndolo en una profesión respetable, para cuyo desarrollo invirtió cuantiosos fondos.

Esta etapa ha quedado en la memoria de los testimoniados como el momento de mayor vitalidad creativa y organizativa del movimiento teatral cubano y sólo podrá ser igualada en otros períodos por algunas de sus coordenadas. Para las más jóvenes promociones tiene el valor de la leyenda hermosa que sus colegas mayores y maestros le han contado.

El capítulo de los sesenta tenía incontables referencias (conserva algunas) en las entrevistas realizadas y, en la mayoría de los casos las reflexiones sobre el movimiento teatral de los últimos años transcurridos, quedaban interrumpidas por algún elemento de valor que, característico de estos tiempos, de súbito desembocaba en el comentario sobre la famosa década.

Para los que no vivimos esos años siempre quedan interrogantes incontestables. A nadie escapa que el pasado siempre es bueno para fabular, y se fabula por presencias, pero también por comparación con el presente. Al respecto, algunos entrevistados fueron precisos en sus respuestas. Xiomara Palacios, a quien le pregunté si en su carrera artística se había producido una evolución en los últimos años, me respondió categóricamente que eso no era así, porque "mi presencia en la escena de los noventa es el resultado de un sedimento de la década del sesenta, de un momento vital de aprendizaje en el trabajo con los Camejo". Y me pidió ignorar los años setenta "cuando todo aquello se había perdido".

Eugenio Hernández Espinosa, después de referir las virtudes de los sesenta, que nombró como "la década de oro del teatro cubano", mencionó los años setenta nombrándolos, como hiciera Ambrosio Fornés, "la década gris" que "elimina, destruye, hipertrofia y cercena la cabeza de un movimiento teatral que había alcanzado una enorme fuerza". El momento en que sus obras fueron prohibidas, lo que también ocurrió con las de Abelardo Estorino, quien señala que "los problemas con la cultura y específicamente con el teatro, impidieron que algunos creadores continuaran desarro-

\* Investigadora teatral.

llo las líneas en las que habían trabajado. " Yo mismo, dijo, estuve sin poder estrenar, ni poner mis obras desde 1969, hasta 1976, en que se creó el Ministerio de Cultura".

Para Adria Santana, ella es "de una generación con poca suerte en el teatro. Nosotros terminamos en la Escuela de Arte en 1970, un momento en que no éramos fundamentales para el teatro, pero lo mismo le ocurrió a los graduados de 1969, de 1971 y 1972. Llegamos a la escena cuando no se nos esperaba con los brazos abiertos... Fueron los años en que estaba prohibido poner las obras de Estorino, Piñera, Arrufat, Eugenio Hernández Espinosa, José Milián, y otros".

También Milián tuvo un recuerdo para esos años en los que, tanto él como Pepe Santos y otros fueron alejados del teatro. Y entre los comentarios, el muy significativo de Raquel Revuelta cuando, refiriéndose a los sesenta, comentó: "la memoria es muy traicionera, porque se habla de la década del sesenta como del gran momento del teatro cubano, pero lo que hubo en esa época fue, sobre todo, mucho entusiasmo", y sus palabras posteriores, recogidas en la entrevista, ponen en duda los resultados artísticos de la etapa.

Para ningún estudioso de la historia teatral es noticia la supremacía de determinados períodos por los aportes al desarrollo teatral, desprendimiento, por lo general, de expresiones de vanguardia que crean lo inédito. Sin embargo, en el caso que me ocupa, sería demasiado ingenuo aceptar, sin anotaciones al margen, la condición de paradigma de los años sesenta, pues, entre otras cosas, supondría desentenderse del salto que se produce de estos años a los ochenta, década en la que se retoma la valoración cualitativa del desarrollo del movimiento teatral cubano.

No se pueden negar los hechos. La apertura de las escuelas de teatro posibilitó la formación académica de actores, autores, directores y diseñadores que se incorporaron al movimiento teatral junto a los teatristas formados en los años 40 y 50, muchos de los cuales fueron sus maestros. La confluencia generacional tuvo que aportar riqueza y variedad al movimiento, cuyas estructuras organizativas crearon estrategias para propiciar el desarrollo teatral en todo el país a través de la formación de grupos en todas las capitales de provincias. Por otra parte, los datos cuantitativos arro-

jan el aumento considerable de estrenos y reposiciones de obras del teatro cubano y universal.<sup>2</sup>

Teniendo en cuenta este conjunto de referencias no puede negarse que en los años sesenta el movimiento teatral cubano alcanzó una fuerza a la que nunca antes había podido aspirar. Lo que no sabremos nunca es si la década hubiese alcanzado la condición de paradigma, de haberse conti-

nuado ese ritmo evolutivo en el movimiento teatral. Pero a partir de 1967, con la celebración del Seminario de Teatro y Danza, comenzaron a producirse fricciones entre los funcionarios y los teatristas, por la incapacidad de los primeros para comprender y encauzar las insatisfacciones manifestadas por los artistas en relación con sus propias creaciones, atendiendo a la reiteración de los esquemas dramáticos y escénicos



"Fuenteovejuna", de Lope de Vega.  
Dirección: Vicente Revuelta.  
Teatro Estudio. (1962).



"Las ruinas circulares". Dramaturgia: Raquel Carrió. Dirección: Nelda Castillo. Teatro Buendía. Cuba. (Foto: Héctor Molina).

que repetían los modelos, de probada eficacia, surgidos en los años 40 y 50, pero que resultaban insuficientes para las necesidades artísticas de los nuevos tiempos.

Los teatrístas proponían emprender nuevas indagaciones en el campo escénico y dramaturgógico materializados en el nacimiento de líneas de experimentación que dio resultados en obras como *La toma de la Habana por los ingleses* (1970), de José Millán; *Los juegos santos* (1970), de Pepe Santos y antes *Ejercicio de estilo* (1969), de Virgilio Piñera, y en cuanto a lo escénico la experiencia de *Los doce*, dirigida por Vicente Revuelta entre octubre de 1968 y marzo de 1970.

De acuerdo a Rine Leal<sup>3</sup>, la audacia en la concepción del teatro se manifestó a través del sentido lúdico del espectáculo, la búsqueda en los sistemas gestuales, el performance, los happenings, la sustitución de la retórica sociologista por la investigación, además de otros elementos desde los que se replanteó la praxis teatral partiendo más de la expresión personal que del reflejo reproductivo de lo social que había llegado a excesos didácticos.

Estas transformaciones hablan de la reaparición de una vanguardia teatral que, con elementos semejantes se estaba desarrollando en Europa y Estados Unidos, fue respondida con la incomprensión de los fun-

cionarios que determinaron, a partir de 1971, la brusca interrupción del movimiento renovador.

La década del setenta, aún no estudiada con rigor, representa un momento en extremo sinuoso en la vida del teatro cubano. "Desde lejos faltándome la condición de testigo, no escapan a mis razonamientos algunos elementos que pudieron incidir en la llamada "oscuridad" de esos años. El fervor que provoca un cambio social de la magnitud de la Revolución Cubana, produce por sí mismo un ideal de politización (por lógica preservación del ideario que ostenta) que tiende a desconocer límites tan primigenios como los que existen entre lo indivi-



"La vitrina", de Albio Paz. Dirección: Sergio Corrieri. Teatro Escambray. Cuba. (Foto: Macías).

dual y lo social y, al pretender suprimirlos, condena, de facto, toda noción de diversidad que arriesgue el ideal político. Lograr distinguir las diferencias entre riesgo artístico y riesgo político, es tarea de hombres inteligentes y capaces, y no siempre ha podido contar con ellos la dirección del movimiento teatral cubano".<sup>4</sup>

Al producirse la mutilación del movimiento, en el momento en que emprendía la renovación de sus líneas estéticas, quedaba interrumpido el proceso evolutivo que el triunfo de la Revolución había propiciado en los años sesenta. Los teatrístas volvían otra vez al laberinto de puertas cerradas y a la soledad. Pero en esta ocasión con connotaciones más conmovedoras, pues no se trataba de los años 40 y 50 en

que el movimiento se definía por una aspiración no conseguida, sino que se trataba de la pérdida de la aspiración alcanzada.

Esta situación revela, sin negación de las cualidades, la relativa condición de paradigma de la década del sesenta. Pero, a la vez, explica las razones por las que los modelos dramáticos y escénicos de los años 50 y 60 continuaron prevaleciendo en la escena. Condición que caracterizará al movimiento teatral en los años subsiguientes, en los que se produce la coexistencia de prácticas escénicas que, desde formas diferentes de la apreciación del fenómeno, polemizan con las nociones de continuidad y ruptura.

En este sentido, habría que esclarecer elementos de periodicidad, porque las dé-

cadass no tienen límites rígidos en cuanto a los años de inicio y culminación, tal vez, incluso, no sería prudente hablar de décadas, si no de momentos. Aún es impreciso definir, por ejemplo, si se toma el año 1967 o el 1971 como el final del momento de auge que alcanzó el movimiento a partir de 1959. Como también es engorroso determinar si los años de "oscuridad" tuvieron su culminación en 1976, con la creación del Ministerio de Cultura, o en 1980 con la celebración del Primer Festival de Teatro de La Habana.

Y en este maremagnum de complejidades que describe la trayectoria del teatro cubano, no puede olvidarse la fundación del Teatro Escambray, en 1968, cuando Sergio Corrieri y un grupo de actores se



"La toma de La Habana por los ingleses", de José Milián. Dirección: José Milián. Pequeño Teatro de La Habana. (Rep. 1992).

trasladaron a las zonas campesinas de esta región para desarrollar una praxis teatral, sustentada en dinámica de la comunicación, a partir de la investigación del público que se convirtió en elemento generador de nuevas temáticas y formas expresivas. La experiencia, que alcanzó logros indiscutibles, a la vez fue portadora de confrontaciones para el movimiento teatral, cuando los funcionarios convirtieron el grupo Escambray en paradigma de lo que debía ser la praxis escénica en el país. Situación que llegó a extremos a partir de la creación espontánea de colectivos que continuaron, aunque de formas diversas, los aportes del teatro Escambray, llegándose a la constitución de un movimiento al que se nombró Teatro Nuevo, con el objetivo

de diferenciarlo del resto de los grupos que recibieron la denominación de Teatro de Sala. La estrategia de los funcionarios ahondó la fisura del movimiento teatral y provocó una dicotomía carente de sentido estético.

Con la creación del Ministerio de Cultura, en 1976, comenzó la reorganización del teatro a través de nuevas perspectivas para enfocar el proceso creador. Pero no será hasta los años ochenta que el movimiento alcance una dinámica enriquecida por la diversidad de propuestas artísticas, fruto de la confluencia de varias generaciones como resultado de la inserción de teatristas que habían sido alejados de la escena en los setenta, y la vinculación de nuevas promociones de egresados de la Es-

cuela Nacional de Arte y del Instituto Superior de Arte, fundado en 1976.

Los grupos de la capital y las provincias que habían sido desestimados, a partir de la creación del llamado Teatro Nuevo, comenzaron a rescatar su importancia avalados por sus desempeños artísticos. La improductiva dicotomía entre Teatro Nuevo y Teatro de Sala concluyó su capítulo con la celebración del Primer Festival de Teatro de la Habana en 1980.

Es sumamente difícil caracterizar el panorama teatral de estos años. Algunos colectivos, dirigidos por teatristas cuyos intentos de renovación quedaron trucados en la década del setenta, se propusieron hacer renacer en los ochenta las propuestas estéticas con las mismas fórmulas con que se

habían gestado. Otros creadores continuaron las líneas estéticas de probada eficacia en los cincuenta y los sesenta. Pero también hubo otros colectivos, que abordaron la contemporaneidad a partir de búsquedas que, sin abandonar las ganancias de otras experiencias teatrales, hicieron nuevas propuestas con la incorporación de prácticas europeas asimiladas en los procesos creativos. Los ochenta fueron años de reunificación y riqueza del movimiento teatral, pero al mismo tiempo resultaba evidente, hacia finales de los ochenta, que las macroestructuras organizativas de los colectivos estaban entorpeciendo el nacimiento y/o desarrollo de otros caminos de búsquedas. Como resultado, desde dentro, comenzaron a dinamitarse las viejas estructuras de los grupos.

A estas necesidades respondió la creación, en 1989, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas que sustentó una nueva estrategia organizativa del movimiento teatral, partiendo de la gestación de proyectos

artísticos que posibilitaran la unión de teatristas con líneas estéticas afines. La nueva dinámica ha propiciado la formación de una mayor cantidad de grupos, con un número reducido de integrantes.

Los valores y limitaciones de la nueva estructura, que aporta rasgos diferentes al movimiento teatral, fue centro de atención para los 17 entrevistados que expresaron sus criterios al respecto. Los temas abordados en las entrevistas, así como las reflexiones que estos provocan en lo más significativo de sus prácticas y experiencias creativas.

El rostro actual del movimiento teatral ofrece, a través de sus meditaciones, un panorama verdaderamente complejo y contradictorio. Hay creadores que describen la existencia de una disociación y un aislamiento en el movimiento, provocada por diferentes causas, relacionadas con los graves problemas económicos que afectan al país, pero también con la crítica que no está cumpliendo su rol valorativo y de trans-

misión del hecho teatral; en lo que influye por igual la ausencia de una dinámica en la divulgación. Otros señalan como problema la presencia, en las propuestas, de estéticas extranjeras que no han sido convenientemente asimiladas por algunos creadores y provocan saltos en sus aprendizajes, apreciables en la inmadurez del producto teatral. También se señala, al respecto, la aparición de puestas en escena extrañadas del contexto y del público al que deben estar dirigidas.

Hay lamentos por la pérdida de géneros como el Teatro Musical y el vernáculo, tan raigalmente vinculados a la sensibilidad del cubano. Y, al mismo tiempo, se celebra la riqueza alcanzada por el movimiento de Teatro para Niños que es una conquista de los años noventa, aporte de la unión de creadores de experiencia, con una fuerza joven que se ha vinculado a esta expresión.

Preocupa en los mayores, y en algunos que no lo son tanto, la pérdida del sentido



"Ñaque o de piojos y actores", de José Sanchís Sinisterra. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).



de lo cubano y de su jerarquía en las propuestas escénicas, independientemente de los recursos artísticos seleccionados. Pero este será siempre un tema para el debate, porque la definición del cubano no puede escapar al concepto de relatividad. Los jóvenes sienten que hay claves de la tradición que se les escapan, que no les pertenecen. Algunos se proponen encontrarlas, otros aceptan las pérdidas como un proceso natural.

En este sentido tendríamos que preguntarnos si no hemos estado demasiado atentos a la continuidad, a la que le hemos dado significados en extremo historicistas, y, desde este punto de vista podríamos reconocer que hemos descuidado aquello que para Milton constituía la condición esencial de los poetas: saltar, para ubicarse en un universo discontinuo, y hacer ese universo en el caso de no poderlo encontrar, asumiendo que la discontinuidad es libertad.<sup>5</sup>

Son muchos los tópicos para el debate que promueven las entrevistas, y no es

oportuno continuar el deslinde con preguntas o explicaciones sobre las reflexiones de los que están inmersos en la difícil tarea de hacer teatro en Cuba. Osadía, podríamos nombrarla y, en cualesquiera de los casos, persistencia.

Porque lo más conmovedor es que, más allá de las diferencias estéticas y de los juicios sobre la creación, hay un centro común: la cita a las difíciles condiciones de vida en el contexto cubano actual y, frente a ellas, el reto de hacer teatro. Aquí subyace la continuidad, la tradición, la ceremonia, el culto a los primeros que lograron acercarse y abrir las puertas del laberinto. Aquí reside el más sorprendente acto de fe que distingue a la cultura cubana de los últimos tiempos.

Sigo recordando el momento en que Aureliano Buendía fue, de la mano de su padre, a conocer el hielo... Siento el deslumbramiento de Aureliano tocando la piedra fría que quemaba, pero el oxímoro ya no me sorprende. Ahora, el ritmo percui-

tiente sostenido proviene de un misterioso ritual, el de los teatreros cubanos contra la soledad.

## NOTAS

<sup>1</sup> Leal, Rine; *Breve historia del teatro cubano*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980. p.128.

<sup>2</sup> Puede consultarse los datos que a este respecto ofrece Raquel Carrió en su libro: *Dramaturgia cubana contemporánea. Estudios Críticos* Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de la Habana, 1988. p.18

<sup>3</sup> Leal, Rine; *Virgilio Piñera. Teatro inconcluso*. Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1990.

<sup>4</sup> Rivero, Bárbara: Palabras de apertura al evento: "Teatro cubano de los setenta. Una mirada reflexiva e indagadora". Celebrado en la UNEAC. septiembre 1994.

<sup>5</sup> Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*. Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela. s/f. p.50.

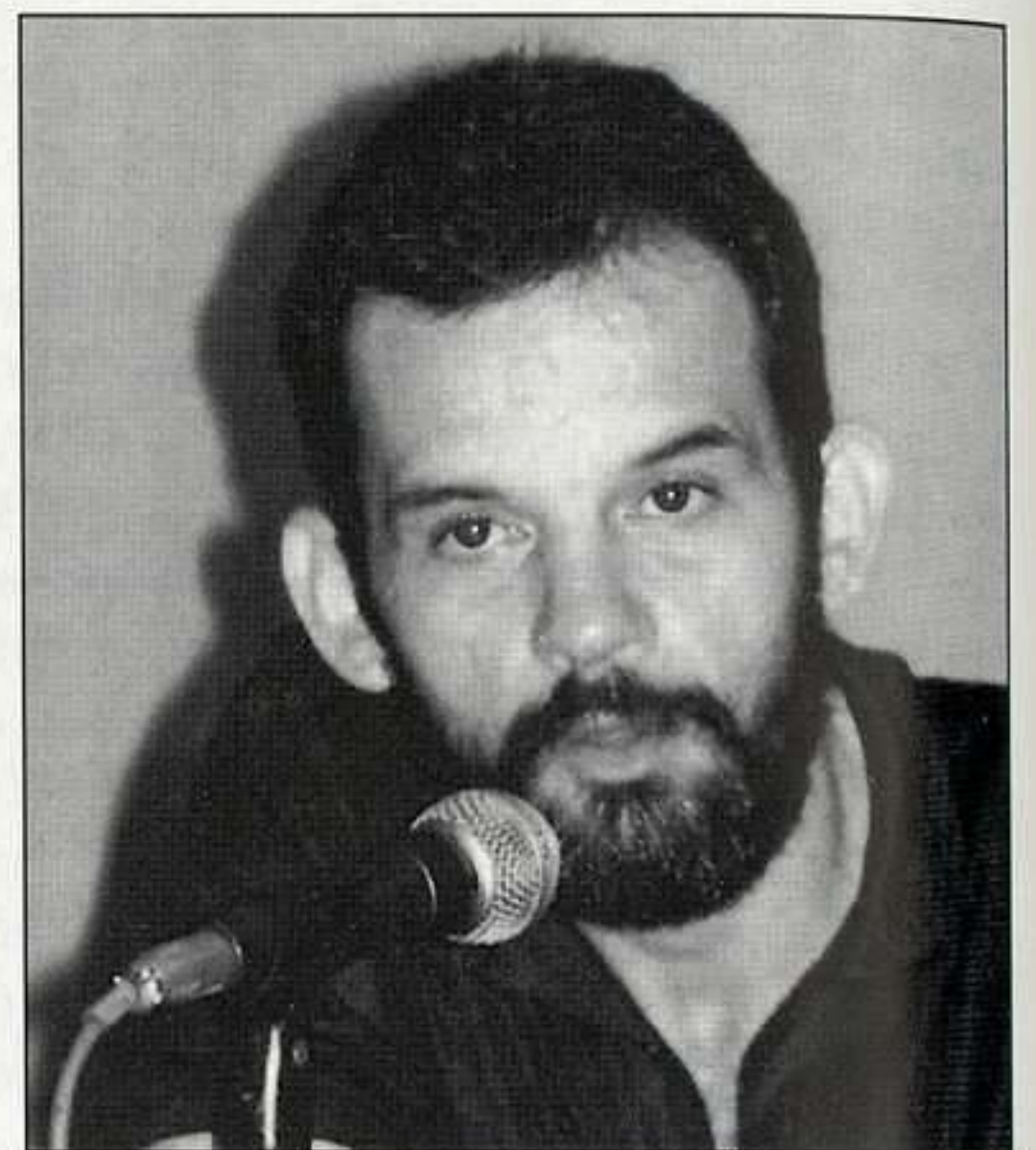


"Concierto Barroco". Dirección: Raquel Revuelta. Teatro Estudio. (Foto: Héctor Molina).

# Actuación trascendente



Entrevista con  
Vivian Acosta\*  
y  
José González\*\*



Por Bárbara Rivero

**B.R.:** Tú hacías un énfasis especial en el actor, considerándolo el creador básico del arte teatral, ¿cómo se manifiesta esto en tu poética teatral?

**J.G.:** La propuesta estética de Galiano 108 parte del trabajo con el actor, el actor que tiene todas las capacidades expresivas y que lo que hay que hacer es despertárselas, dándole seguridad, firmeza y libertad. Para mí como director, ha sido decisivo haber tenido la posibilidad de poder trabajar solamente con una actriz que es Vivian Acosta, que ha estado dispuesta a seguir todos los procesos, lo que nos ha dado la posibilidad de explorar a partir de los trabajos y los conocimientos que hemos adquirido con el maestro Tomás González, quien nos mostró la existencia de otros caminos con la propuesta del actor como médium, como el ser central del proceso creador.

**B.R.:** ¿Quiere decir que ustedes continúan, con otros hallazgos, con otras búsquedas, lo que Tomás González ha nombrado "Actuación Trascendente"?

**V.A.:** Soy una defensora de la "Actuación Trascendente". Para poder entender este concepto tienes que partir de que "trascendente" significa trascender, y para lograrlo primero tienes que conocerte a ti misma,

\* Actriz.

\*\* Director del grupo Galiano 108, fundado en 1992.

juzgarte, matar todo tipo de personalidad adquirida, los clichés. En esta necesidad, o paso del proceso, está sustentada la filosofía, la teoría y el nivel de información cultural que está basada en los ritos y los cultos afrocubanos, así como en el estudio del plano esotérico.

**J.G.:** Me interesa añadir a lo que ha dicho Vivian, que "Actuación Trascendente" o "Actuación en trance", constituye un sistema de ejercicios, una filosofía de la vida relacionada con nuestra naturaleza mágica, porque nosotros vivimos de una magia constante en todos los niveles. Creo que este sistema de ejercicios que utiliza la magia como generadora de la creación es algo que podemos aportar nosotros al teatro latinoamericano y universal, porque, dicho de otra manera, la "Actuación Trascendente" no es más que la búsqueda de la autenticidad, de lo que se es esencialmente. En los espectáculos, cuando Vivian está actuando, la veo grandísima. Al respecto, nos dicen muchas cosas aquí en Cuba, en Cádiz, en México y en la Universidad de Costa Rica una muchacha nos dijo: "¿Ustedes quieren meter miedo?. Porque era algo impresionante". Creo que eso impresionante es que Vivian está mostrando todo lo que ella es, sus esencias sin ninguna atadura, sin ningún ego. Esta mujer se está entregando, está en un trance consciente, porque no se trata de un trance histérico como mucha gente confundida piensa que es la "Actuación Trascendente".

**B.R.:** ¿Tú consideras que la "Actuación Trascendente" es un teatro ritual, o una ritualidad en el teatro, o que tiene que ver más con el plano esotérico?

**J.G.:** Pienso que está en el límite de las dos, es decir, que lo ritual y lo esotérico confluyen para propiciar ese hecho. Pienso que lo uno no excluye a lo otro, sino que son fenómenos que confluyen para propiciar ese hecho.

**B.R.:** Entonces, ¿tú eres de los que piensan que existe un ritual en el teatro o un teatro ritual?

**J.G.:** No sólo lo pienso, sino que intento hacerlo. Esta es, a nivel de puesta en escena, la propuesta de Galiano 108. Sé que últimamente se ha estado hablando mucho sobre lo ritual y que algunos consideran que ritual es solamente aquello que aún conserva su sentido mágico-religioso. Como teatrista opino que no es así, pues trasladar el ritual con todo su sentido mágico-religioso al teatro es un error, porque en ese caso no hay proceso de creación. Creo que el foco cultural, como dice el maestro Ramiro Herrero, es el núcleo de lo Abakuá, La regla de Palo Monte, La regla de Ocha, pero lo que tú vas a ver al teatro no es eso, porque para ver eso mejor te vas a una casa de santo. Lo que tú vas a ver al teatro es la elaboración artística y escénica de esos elementos que conforman la cubanía, nuestra identidad cultural, que por mucho tiempo

han sido negados, pero que han logrado permanecer por los valores de que son portadores.

**B.R.:** Vivian, ¿te enfrentas a la "Actuación Trascendente" como un ritual?

**V.A.:** Siempre he pensado que lo que hago es un ritual. Ritual es incluso mi preparación, porque lo que uno se propone con esto es trabajar con lo desconocido y cuando esto ocurre estás trabajando de una forma desnuda, con tu esencia. En este sentido tienes que violentarte, trabajar con la peligrosidad, matando todo tipo de personalidad, conociendo tus diferentes yo. Para mí el escenario es un ritual aunque esté vacío, porque uno es el que lo llena y trabaja con las energías que fluyen a tu alrededor. Para lograrlo es necesario un trabajo de investigación y con este objetivo nosotros hemos trabajado con las teorías de Grotowsky, Gurdiev, Castañeda y otros esotéricos. También es importante tener en cuenta que en nuestra experiencia acumulada ha sido muy importante el trabajo con Stanislavski con categorías como "Fe y sentido de la verdad", el "Sí Mágico", sin estos conocimientos es imposible alcanzar la "Actuación Trascendente" porque en ella se trabaja con el espíritu, y el espíritu es uno mismo.

**B.R.:** ¿Es difícil trabajar en las condiciones actuales en el teatro?

**V.A.:** Pienso que es muy difícil, uno tiene que comprometerse y no puede dejarse arrastrar por condiciones externas. En mi caso, trato de que no me penetre lo desagradable, si permites que penetre lo desagradable caes en una mediocridad extrema y en una inercia total. Es difícil trabajar en estas condiciones, pero sin embargo, la gente está trabajando. Desde los finales de los años 80 y los transcurridos en los 90, percibo que el teatro cubano, a pesar de las serias dificultades que tenemos goza de salud, al menos en La Habana. Se están haciendo cosas ingeniosas, de mucho rigor, puestas muy talentosas con mínimos recursos. En los festivales en los que hemos participado en el extranjero, y en los países que hemos visitado, hemos notado una vuelta a la comodidad y al confort en los teatrístas, en cambio en Cuba, la propia situación que estamos viviendo ha incentivado la imaginación.

**J.G.:** Hacer teatro en estos momentos en Cuba, es como atravesar el desierto sin agua y sin camello, pero lo importante es pasar el desierto, y en eso estamos. Las limitaciones son de todo tipo y han dado lu-



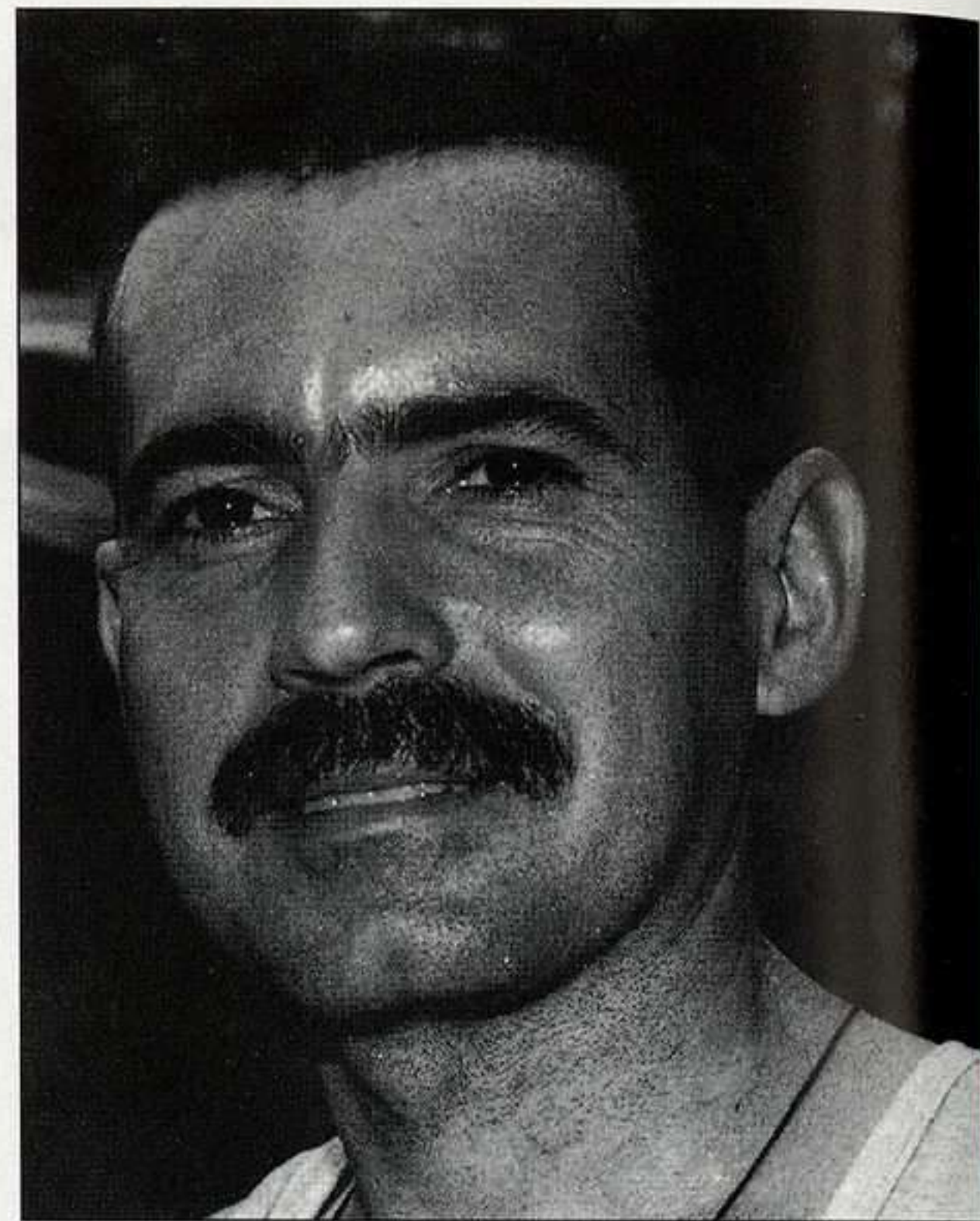
gar a que algunas gentes se hayan separado de la profesión. Para nosotros ha sido todo lo contrario, se ha convertido en un reto y el reto es hacer teatro. Esto nos ha obligado a ser más austeros, a buscar la síntesis y a trabajar con lo mínimo. Si por un lado es malo, por otro no, porque estábamos acostumbrados a contar con todo. Ahora que no tenemos todas esas cosas materiales, tenemos algo fundamental: la imaginación y el talento de los creadores.

*"Las bodas de Electra".  
Autor y director: José González.  
Grupo Galiano 108.  
En la foto, Vivian Acosta.*

# Ritual para el teatro infantil

Entrevista con  
Alberto Curbelo\*

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** Quiero que me hables del movimiento teatral cubano, tomando como referencia la década del ochenta y después podemos retomarlo a partir del 89 que fue cuando se formó el CNAE.

**A.C.:** En los 80, felizmente, se produce el arribo a la escena cubana de voces jóvenes en cuanto a edad, pero también en cuanto a criterios estéticos, que producen toda una renovación de la escena cubana. Me parece que eso es lo principal, la afluencia de esas voces nuevas, continuadoras de los maestros de los sesenta, pero que se transforman en nuevos directores con criterios estéticos diferentes. Lo fundamental que acontece en los 80 es que se produce un replanteamiento estético de lo que se estaba haciendo en teatro en Cuba en los años 70. Ahora bien, la puesta en práctica de las ideas de estos nuevos directores cubanos se logra gracias a la materialización de los proyectos escénicos con la creación del CNAE, y la posibilidad de crear nuevos grupos fuera de las estructuras ya establecidas. La creación de nuevos grupos permitió que directores formados dentro de los antiguos colectivos, alcanzaran una independencia creativa. Además se abrieron otros espacios para que los jóvenes, sobre todo los egresados del ISA, pudieran desarrollar sus propias estéticas. Todo esto dió como resultado la diversificación del panorama teatral cubano, que es una de nuestras principales riquezas.

\*Director del Centro de Teatro y Danza de la Habana. Dramaturgo y Director artístico. Director general de Teatro del Sol.

**B.R.:** Me gustaría que habláramos del movimiento de teatro para niños.

**A.C.:** En los años 80 y fundamentalmente en este primer quinquenio de los 90 se ha producido una eclosión en el movimiento teatral para niños y jóvenes en Cuba, con la solidez que se había alcanzado en la década del 60 en cuanto a búsquedas artísticas. Pero en esta ocasión, la madurez se ha alcanzado a través de creadores que llegaron al movimiento por diversas vías, a los que se han sumado teatristas egresados de las escuelas de arte. Esto ha permitido que el teatro para niños y jóvenes rebasara una proyección incidental dentro del movimiento teatral para convertirse en parte integrante de ese movimiento, y no el subteatro que se hacía para los niños. Este es un elemento muy importante y es resultado de la lucha de los creadores para que no se viera el teatro para niños como algo separado, sino que se pensara en el teatro en conjunto.

**B.R.:** ¿Además de lo que me has mencionado, hay otros factores que inciden en la fuerza que ha alcanzado el movimiento?

**A.C.:** Habría que empezar por el desarrollo alcanzado en los años 60 a partir de la creación del Teatro Nacional que propició la fundación de grupos de teatro para niños y jóvenes en cada una de las provincias. Esto permitió la estabilidad de una programación de teatro para niños en cada territorio, así como el desarrollo de los creadores y la vinculación al movimiento de directores, actores y dramaturgos. Por otra parte, influ-

ye el nivel técnico alcanzado en Cuba tanto por los artistas, como por el personal técnico de estos teatros y la afluencia al movimiento de jóvenes creadores que en estos últimos años se han dado a la tarea de entender el teatro para niños desde otras perspectivas. Porque sucedía que se pensaba en las necesidades del niño desde la perspectiva de los años 50 y 60 y no se tenía en cuenta que el niño de los 70 y los 80 y más el de los 90, tiene otras necesidades, otra formación, otra proyección e incluso, otra capacidad. La llegada de nuevas voces permitió que se oxigenara este movimiento, así como la realización de nuevas búsquedas estéticas que fraguaron en la creación de textos concebidos con las características de un teatro para niños, puesto que los que existían anteriormente eran adaptaciones de cuentos cubanos y de la literatura universal. Lo anterior es un problema aún no solucionado, por la carencia de textos sólidos en la medida de las necesidades de los colectivos. Se ha dado un salto cualitativo y hay autores como Salvador Lemis y Joel Cano que se han sumado a esta experiencia con resultados muy alentadores, como es el ejemplo de *Fábula del insomnio*, de Joel Cano llevada a la escena por Raúl Martín. Creo que otro elemento importante en el teatro para niños es que el movimiento nunca ha fundamentado sus propuestas sobre la base de los recursos técnicos materiales, sino que ha tratado de desarrollar lo verdaderamente teatral en sus experiencias. Esto les ha permitido que actualmente estén más capacitados para desarrollar, dentro de las limitaciones que tenemos, su producción teatral a partir de medios propios.



*"Patakín de una muñeca negra".  
Autor y director:  
Alberto Curbelo.  
Teatro del Sol.  
(Foto:  
Solórzano).*

**B.R :** Háblame de tus perspectivas como creador que te dedicas tanto al teatro para adultos, como al teatro para niños.

**A.C.:** Para mi lo más importante es la creación para niños, aunque siempre he tenido inquietudes dirigidas al teatro para adultos. Mi propósito es rescatar aquellos valores que respondan a nuestra realidad cultural, pero sin esquematismos. No me interesa hacer folklore, sino utilizar elementos de nuestra cultura, entre ellos el folclor, que pueda teatralizar. Por eso en mi teatro confluyen varios elementos. Por ejemplo, en

*Patakín de una muñeca negra* utilicé tambores batá para el rap, a partir de ese sincretismo de culturas y de orígenes comunes. En todas mis propuestas he intentado una fusión de culturas y de proposiciones estéticas para encontrar ese ajiaco del que hablara Fernando Ortiz que es nuestra cultura, el hombre que hoy somos. Porque ni somos africanos, ni somos españoles. Somos otra cosa, esa unión de dos grandes troncos, sin negar tampoco la influencia que tuvieron en nuestro país otras etnias y otras nacionalidades que se integraron a la cultura cubana. Por esta razón yo asumo

mis propuestas teatrales desde un punto de vista muy ecléptico, porque pienso que nuestra cultura es ecléptica.

**B.R:** ¿De acuerdo a algunos elementos que utilizas en tu estética teatral, puede considerarse que te insertas dentro de lo que podríamos llamar ritualidad en el teatro, o teatro ritual?

**A.C.:** Utilizo el rito en mis proposiciones, incluso parto de muchos de sus elementos para crear la puesta en escena. Pero no trato de revivir un rito, sino que utilizo sus elementos para teatralizarlos, los inserto en la forma de concebir el espectáculo y no como forma del espectáculo. No me interesa hacer una fiesta religiosa como la hacen los practicantes, sino utilizar los elementos que confluyen en esa fiesta religiosa para convertirla en una fiesta teatral que responda a los intereses del espectador. Para mi eso es muy importante y está presente en toda mi producción, incluida la del teatro para niños.

El teatro para adultos es mucho más complejo porque intento un teatro total, a través de la simbiosis de manifestaciones y de formas de encarar el hecho teatral. El colectivo que dirijo, Teatro del Sol, se propone trabajar con todos los valores de nuestra cultura a partir de elementos del folclor y, partiendo de esto, hacer un teatro vivo, que incluye propuestas de un teatro de calle y de plaza.

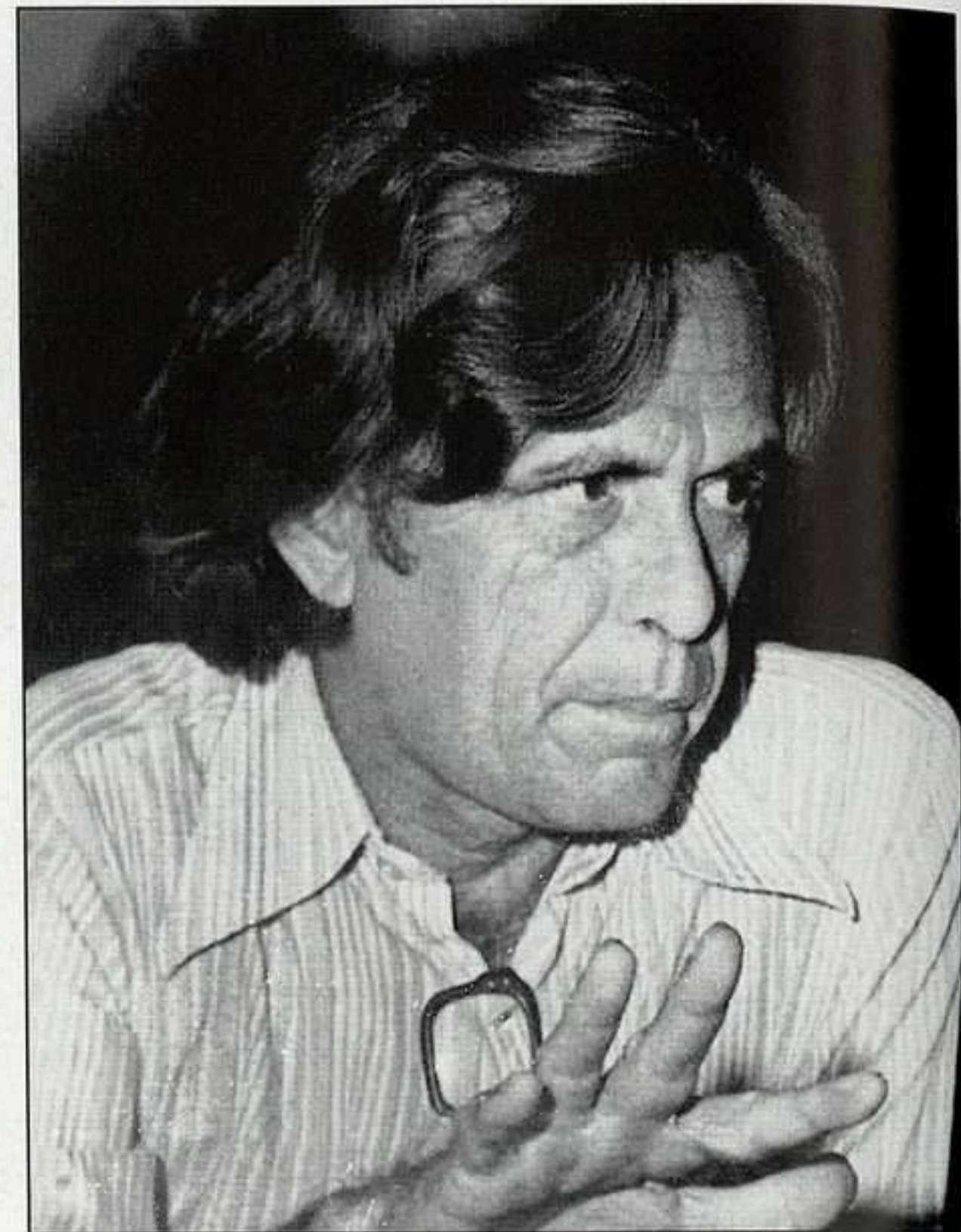
**B.R:** ¿Consideras que el movimiento teatral de los 90 está insertado con fuerza en el contexto social, es decir dentro de la realidad histórica que está viviendo el país?

**A.C.:** Pienso que sí, que hoy como nunca estamos insertados dentro de esa realidad, que el movimiento teatral la percibe no de una forma esquemática, ni desde un sólo ángulo, sino que trata de acercarse a ella por caminos muy diversos, con miradas y percepciones muy distintas que reflejan, realmente, como somos. Algo que distingue el teatro de los 90 es la pluralidad de formas de hacer y de interpretar nuestra realidad, cuestionándola para crecer, para desarrollarnos. Desde este punto de vista, se destaca el dinamismo de las propuestas teatrales que se encuentran en un proceso de búsquedas, de experimentación en cuanto a la creación de un cuerpo estético. Son colectivos que buscan una proyección, un lugar en nuestra historia, así como nosotros, como seres sociales, estamos buscando ese lugar. Por esta razón es fundamental lo que el teatro cubano está haciendo en nuestras circunstancias.

# Compromiso con el público

Entrevista con  
Bebo Ruiz\*

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** Quiero que me des tus criterios sobre la praxis teatral, lo que de acuerdo con tu opinión identifica al teatro cubano actual.

**B.Ruiz:** Desde mi punto de vista el teatro cubano actual es muy intimista porque parte del mundo del creador, y, definitivamente, no está vinculado con la realidad que estamos viviendo en estos momentos. Quiero decir que está vinculado a la realidad sólo en la medida en que esta forma parte del mundo del autor, y por eso está matizada por los criterios y la forma de pensar del escritor como individuo. Yo siempre digo que el problema del teatro cubano en nuestros días es ético y no estético, porque no ha alcanzado la condición de ser el espejo de la población. Eso puede ser que alguien lo logre, pero no existe como sentido global, total.

**B.R.:** Y el hecho de que se está haciendo teatro en condiciones tan difíciles, ¿No crees que lleva implícito un compromiso de los creadores, y un compromiso revolucionario?

**B.Ruiz:** Hay muchas maneras de enfocar eso, porque está en dependencia de la finalidad con que se hace el teatro. Para sintetizar, creo que el teatro no está comprometido con la realidad, con el interés de propiciar una transformación que vaya más allá de la individualidad del autor, y esta

no es la forma en que se debe asumir el compromiso, no es la forma en que yo elaboro mi respuesta.

**B.R.:** ¿Y cuál es tu respuesta?

**B.Ruiz:** Mi respuesta es que mi teatro está comprometido con todas las capas sociales, por eso a los grupos que forman parte de Juglaresca Habana no les interesa trabajar en las zonas establecidas del Vedado, a lo que yo llamo Broadway, sino en un teatro de comunidades en barrios que incluyen desde La Lisa hasta San Miguel del Padrón. Es decir, la periferia de la ciudad, donde existen modos muy diversos de enfocar la realidad. Pienso que el teatro tiene que estar comprometido con todas las interrogantes de ese público, incluyendo desde los niños, hasta los ancianos, a los que él debe ayudarles a entender la realidad.

**B.R.:** ¿Quiere decir que tu confías en la capacidad del teatro para la transformación del público al que está dirigido?, ¿que es esto lo que jerarquizas?

**B.Ruiz:** La respuesta es sí a las dos preguntas, y tal vez no estamos haciendo el teatro que produce esa transformación, sino un teatro para determinados niveles de intelecto que no es siempre el de la población mayoritaria. Yo te hablaría ahora del teatro más repudiado por algunos de nuestro sector, el teatro vernáculo cubano. Sin embargo, fue un teatro que siempre estuvo cerca del pueblo y que reflejó, a veces mal, pero a veces bien, lo que

pensaba ese pueblo y lo ayudaba, incluso, a tomar decisiones, a tomar partido, a unificar criterios. Nosotros no tenemos en este momento nada que haya sustituido al teatro vernáculo, creo que es el principal agujero del movimiento teatral cubano. En cambio, a veces vamos a puestas en escena de las que yo digo: "está muy bien, pero es para que la vean los suizos o los suecos".

**B.R.:** Yo entiendo tus preocupaciones como teatrista, pero también creo que tienen que existir las opciones para elegir las líneas estéticas a las que se van a dedicar los creadores. ¿Tú no crees que es importante que existan diversas tendencias en el movimiento teatral?

**B.Ruiz:** Precisamente yo no creo que exista esa diversidad de tendencias, porque para eso deben existir todas las tendencias. No estoy hablando desde un punto de vista sectario, ni soy del teatro vernáculo, ni nunca lo he hecho, ni lo haré en la forma en que se hizo. Pero pienso que deben existir todas las tendencias, desde ese teatro vernáculo, hasta la cosa más de vanguardia que se pueda estar haciendo. Según parece, en este momento se trata de Eugenio Barba y algo también de Grotowski. Me parece que todo eso debe existir, yo lo que discuto, con respecto al teatro antropológico que se practica entre nosotros, es que lo importante no es tratar de imitarlo, sino tomarlo como punto de partida, aprehender sus principios para aplicarlos a nuestra realidad.

\*Autor y director artístico. Director General de Juglaresca Habana.



"Dosier en vivo". Dirección: Bebo Ruiz. Juglaresca habana. (Foto: Lessy Montes de Oca).

**B.R.:** ¿Tú no crees que José Milian está intentando, desde su poética teatral, la valoración de elementos del vernáculo, e incluso de un teatro musical, que en este caso tiene también otro cultivador en Raul Martín?

**B.Ruiz:** Ya que mencionaste nombres, es cierto que hay gentes interesadas en eso, y que el teatro de Milián se identifica con el pueblo cubano. Milián es uno de los autores que más ha trabajado en ese sentido. Hay propuestas que si están buscando un nuevo enfoque del teatro cubano, y por ejemplo, en Milián veo un cubano que está haciendo teatro con formas contemporáneas, con formas modernas, pero que su objetivo principal es social. También podríamos remitirnos a Pepe Santos que en *Bartolomé*

*sin casa* plantea una preocupación social con el objetivo de encontrar una comunicación con el público.

**B.R.:** En cuanto al teatro para niños, ¿Crees que estamos en un momento de madurez y crecimiento del movimiento?

**B.Ruiz:** Pienso que sí, que este año se ha visto el aumento de la calidad en el teatro para niños, a partir de una mayor coherencia organizativa que le ha permitido una estabilidad al movimiento. Pero lo fundamental que ha pasado este año es que muchas gentes han descubierto el teatro para niños, sobre todo a partir de la línea que ha desarrollado el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de igualar el teatro para niños

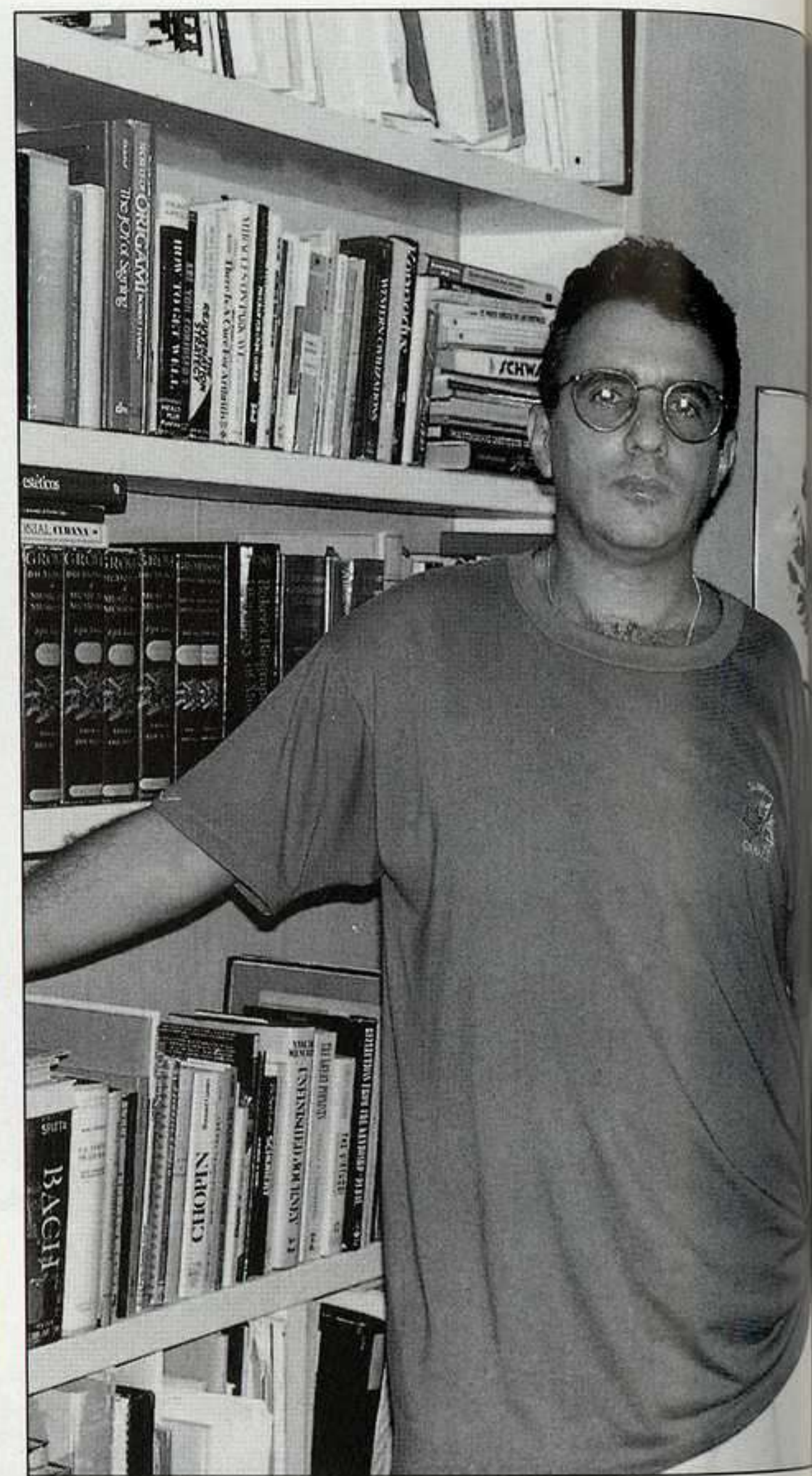
con el teatro para adultos, concediéndoles la misma importancia. Otra cosa importante, en este sentido, fue que el teatro para niños participara por primera vez en el Festival del Monólogo.

También ha sido muy importante la vinculación de jóvenes al movimiento, pero lo más significativo es que se han integrado solos y espontáneamente, porque hace años estuvimos tratando de atraerlos y no lo conseguimos. Pero en este momento han venido al movimiento por propia elección, lo que tal vez se deba a que no han encontrado respuestas a sus interrogantes artísticas en el teatro para adultos, o porque han encontrado una mayor dinámica en el teatro para niños. Por las razones que sean, creo que es un acontecimiento feliz.

# Teatro para leer

## Entrevista con Abilio Estévez, dramaturgo

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** Pienso que tienes cosas interesantes que decir sobre el movimiento teatral cubano de hoy, sobre todo porque has estado vinculado a procesos de creación importantes como fue el montaje de *Dos viejos pánicos* estrenada en el 90, y después con *El Público*, que tal vez no puedas hablar de todo lo que se está haciendo, que te falten referencias, que no conozcas algunas puestas, eso es otra cosa. No obstante, estoy segura de que has hecho reflexiones de interés.

**A.E.:** El problema está en que a veces pienso que yo no soy un hombre de teatro, porque disfruto el teatro como literatura y no como espectáculo. Cuando asisto al teatro, salvo excepciones, salgo muy defraudado, como quien ha perdido el tiempo, como quien fue a hacer un acto de amor y le salió mal. Tal vez esto se deba a que escribo teatro pensando en la literatura y no en el espectáculo. Quizás de esa supremacía que le concedo a la palabra provenga uno de los defectos que tienen mis textos, de los que, varias personas me han dicho que son muy verbalistas, muy literarios, pero en el mal sentido de la palabra, y es posible que tengan razón, porque cuando escribo, lo hago pensando en una historia, en algo que quiero decir y me dejo llevar por el goce que las palabras me provocan y no por la condición de texto para ser representado. Para mí eso es otra cosa, nunca me interesa que una obra mía se ponga en el teatro, me basta con haberla escrito y con que se publique.

**B.R.:** ¿Es, de alguna manera, retomar la tradición de Seneca de un teatro par ser leído?

**A.E.:** De cierta forma, incluso un joven que está estudiando mis obras, considera que se trata de un teatro para ser leído. En este

sentido me pone como un escritor romántico.

**B.R.:** Sin embargo, tú escribes partiendo de una estructura teatral y se percibe una conciencia de la acción.

**A.E.:** Si, la estructura es dramática y tiene en cuenta el conflicto, la división en escena y todos los elementos que conforman el teatro dramático.

**B.R.:** Tal vez lo que ocurre, y estoy tomando como referencia las diversas puestas en escena de tus obras, es que el hecho teatral no ha conseguido formularse a partir de la creación metafórica que se desprende de la poesía en el teatro, lo cual es el elemento fundamental y a la vez, la más importante donación de tus textos a la dramaturgia cubana.

**A.E.:** Si, yo creo en el texto y el teatro que me gustaría ver sería aquel donde el texto se combinara con todo lo demás de un modo armónico y grande.

Vuelvo a tu pregunta inicial, y, en general, te puedo decir que el panorama cubano siempre me ha parecido muy desolador, salvo excepciones gloriosas.

**B.R.:** ¿Cuáles son esas excepciones?

**A.E.:** Creo que la *Mariana Pineda*, de Roberto Blanco fue una gran puesta. También me gusta mucho el teatro de Estorino porque, como él es más dramaturgo que director, se preocupa porque el texto esté bien dicho y uno lo pueda escuchar. La trilogía de teatro norteamericano que hizo Carlos Díaz me pareció un gran momento, a pesar de los desaciertos, que los tiene. Pero senti que había alguien lanzándose, es algo que

debe distinguir al creador, como esas mariposas que van a la luz y pierden las alas. Creo que un artista es más valioso por lo que intenta que por lo que logra, y en esas tres puestas de Carlos Díaz había un creador intentando cosas. Carlos Díaz es un hombre con una gran imaginación teatral, que sabe muy bien montar un espectáculo, le falta todavía, y eso es un problema de madurez que irá adquiriendo con el tiempo, el modo de seleccionar las cosas que deben estar y las que no, por eso, en ocasiones, sus espectáculos son demasiado abigarrados.

**B.R.:** Quisiera que me hablaras de tu experiencia en el montaje que hizo Carlos Díaz de *El público*, de Lorca.

**A.E.:** Para mí fue una experiencia excitante, sobre todo porque se trataba de desentrañar un texto muy oscuro, lleno de claves, enrevesado, fue un proceso tremendo porque parecía que aquella obra no se podía poner en escena, pero se logró, y me parece que fue uno de los mejores momentos del teatro cubano el año pasado. Después vi *Parece blanca*, de Estorino, un texto maravilloso, de una madurez increíble y lo recibí como un momento grandioso del teatro cubano.



**B.R.:** Se que te estás estrenando como director con tú obra *La noche*, ¿cómo va este proceso, qué te está diciendo en cuanto a lo teatral?

**A.E.:** Me está diciendo, primero que todo, que no debo hacerlo nunca más. Es una cosa realmente atormentadora, y hace que me arrepienta todos los días de haber empezado ese trabajo. Creo que no debo hacer otra cosa que escribir. Sin embargo, me estoy percatando de lo que es el teatro desde dentro, que es algo que yo no había percibido. Cuando Estorino me decía que escribiera pensando en pocos personajes, en la escenografía, yo creía que no tenía que pensar en esas cosas porque no soy un productor, sino un escritor. En *La noche*, me empecé a burlar del direc-

tor, porque en la obra quise hacer algo que lei en Muller y que siempre me gusto mucho, él dice que el dramaturgo debe escribir de un modo tal, que el director no sepa cómo poner la obra para obligarlo a encontrar un nuevo camino de puesta en escena. Con *Un sueño feliz* quise hacer eso, pero no salió del todo bien, también lo intenté con *Perla Marina* y con *La noche* más aún. Es decir, hacer una obra quebrando ciertas normas y estructuras tradicionales, y mientras la escribía me burlaba muchísimo pensando en cómo podrían escenificarla. Sin embargo, soy yo quien la está dirigiendo, y me doy cuenta de que tengo que olvidarme de las acotaciones que escribí. Es muy difícil porque debo plantearme la obra en otros términos.

**B.R.:** Quiero que me hables de *La noche*, porque no tengo referencias de ese texto Premio "Tirso de Molina" en 1994.

**A.E.:** Yo escribí *La noche* en un momento de gran desolación, en que me sentía muy solo y triste. Entonces pensé que la vida era una y breve y que no debía dejarla pasar en sufrimientos y angustias, sino que había que gozarla lo más posible. Este es el punto de partida de *La noche*, en la que trato de reivindicar los placeres. Es una obra hedonista, que sale de una lectura de Epicuro, donde hablo de los placeres y de cómo los estados y las ideologías han tratado de reprimirlos siempre. Al respecto, hay muchos cuestionamientos como por qué el cristianismo ha pensado que la castidad es un modo de acercarse a Dios, cuando el cuer-



"Perla marina", de Abilio Estévez. Dirección: Roberto Bertrand. Teatro Irrumpe. (Foto: Lessy Montes de Oca).

po es una cosa gloriosa y Dios mismo lo crea. En la obra sostengo que el placer hace al hombre más libre y es lo que trato de desarrollar argumentalmente a través de *La noche* que, para mi, es ese tiempo que metafóricamente puede ser el cristianismo, o la historia de Cuba, en el que uno va buscando la luz del placer y continuamente te impiden que lo encuentres.

Dicho brevemente, se trata de un hijo que huye de su madre porque esta prefiere que tenga buenas ideas y una moral intachable, a que goce. El hijo sale huyendo y por el camino van apareciendo cosas, como el momento en que Adan y Eva prueban la manzana y descubren lo que es el cuerpo y el placer del cuerpo, o el momento en que Abraham decide matar a su hijo porque Dios se lo ha ordenado para impedir que él goce teniendo un hijo, o el momento en que Joh se ve despojado de bienes, porque Dios quiere probar que él es un hombre fiel. Esa es la lucha.

**B.R.:** ¿Puede decirse que *La noche* continúa la temática de la desintegración de la familia que tiene una presencia fundamental en la dramaturgia cubana, justamente a partir de la oposición entre padres e hijos, y en este caso por el obstáculo que significa la familia para la búsqueda del placer?

**A.E.:** Pero el problema está en la familia entendida como poder, y no como familia en otro sentido más armonioso.

**B.R.:** ¿Y tú no crees que las obras de Virgilio Piñera sobre esta temática, lo que hacen es una referencia a la familia como poder? ¿Qué cosa es *El no*, o *La niña querida* y mucho antes, *Electra Garrigó*?

**A.E.:** Sí, evidentemente, esas son obras contra el poder, cualquier poder que este sea.

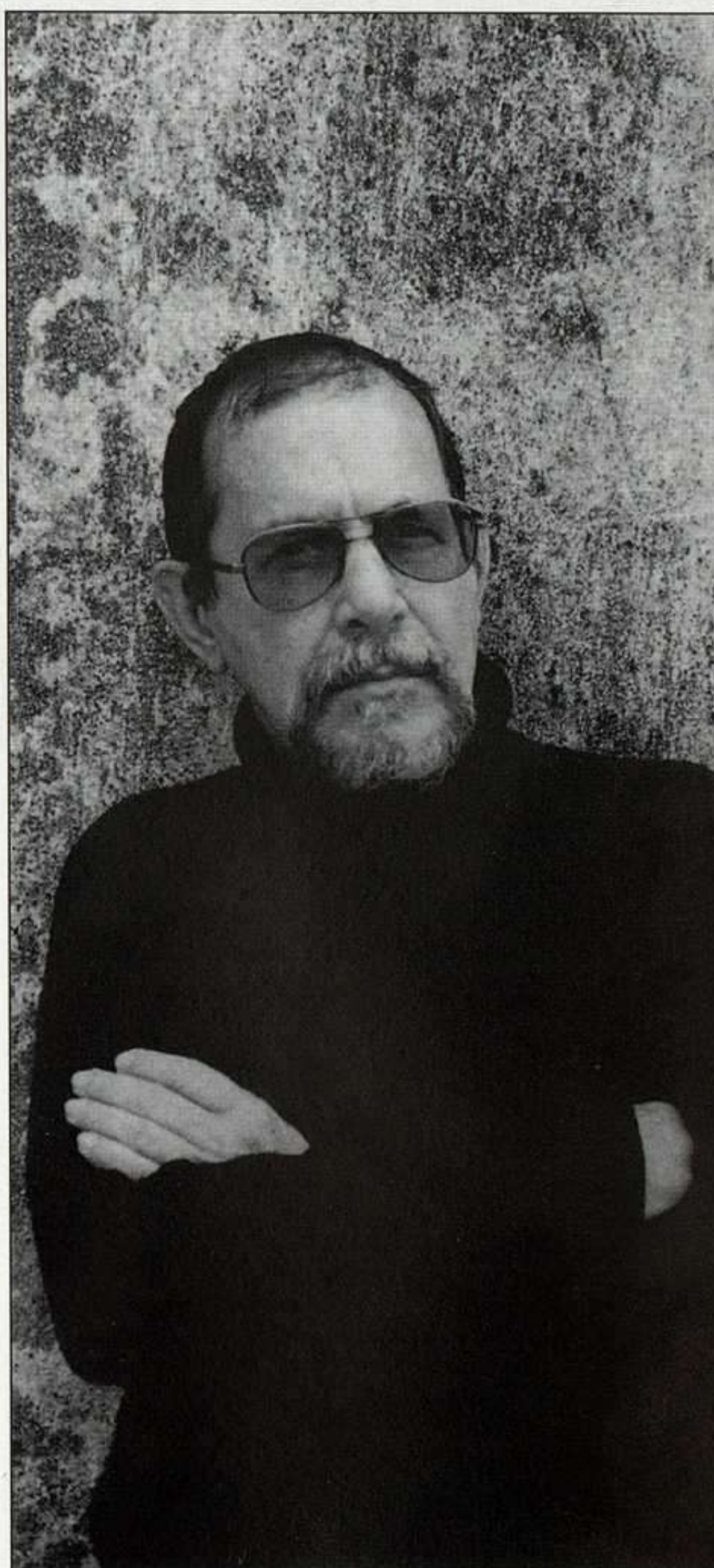
**B.R.:** No está circunscrito a un poder en específico, si no al poder que interfiere y actúa en contra de la libertad del Ser, en el caso de tu obra, de acuerdo a lo que me has dicho, se circunscribe a la libertad para buscar el placer.

**A.E.:** Los placeres que yo trato de reivindicar en mi obra, son los más elementales y simples: el hecho de tener una buena comida, de gozar del amor, de tener la serenidad suficiente como para sentir que la brisa es maravillosa. Yo digo, por ejemplo, en *Perla Marina*, que uno se pasa esperando grandes palabras escritas en el cielo, sin darse cuenta que la felicidad se le va como el aire por entre los pies, y eso es de cierta forma lo que trato de decir en *La noche*.

# A los setenta años

## Entrevista con Abelardo Estorino\*

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** ¿Qué rasgos destacaría usted del movimiento teatral cubano de los últimos años?

**A.E.:** Me parece que lo más interesante del movimiento teatral cubano de los últimos tiempos es su diversidad, en la que tiene una importancia fundamental la inserción de los graduados de la Escuela de Teatro y del Instituto Superior de Arte. No quiero decir que la diversidad sea un rasgo exclusivo de estos tiempos, porque desde el triunfo de la Revolución esta ha sido una característica de nuestro teatro, pero en la actualidad tiene otras connotaciones. Me explico: el teatro que se ha venido haciendo, por ejemplo, en Hubert de Blanck y Teatro Estudio, que son de los grupos más antiguos, los decanos, ha tenido distintas líneas de desarrollo. En ambos casos se ha trabajado teatro cubano, teatro clásico, comedias y hasta musicales. Estos grupos están formados dentro de una línea muy ortodoxa, stanislavskiana, con influencias posteriores, debido a la presencia de Vicente Revuelta, de Grotowsky y de Brecht, que es lo que más se ha montado. Pero los teatreros jóvenes tienen características muy especiales, ellos se han dedicado más a un teatro alternativo, a la búsqueda de la experimentación. En algunos casos, me parece a mí, se trata de la experimentación por la experimentación, porque yo recuerdo cuando se crearon los proyectos, en 1989, que la fundamentación de algunos de ellos era la investigación en el trabajo del actor sin ninguna otra proyección. Te confieso que esto me parecía muy extraño, es decir, que el único concepto que manejaran esos grupos fuera la preocupación por el trabajo del actor, y no por lo que el

\* Autor y director artístico. Teatro Hubert de Blanck.



"Morir del cuento". Autor y director: Abelardo Estorino. Grupo Hubert de Blanck. Cuba.

actor iba a decir y a interpretar. Pero de cualquier manera esos trabajos le han dado una riqueza al movimiento teatral al donarle tendencias muy diferentes.

**B.R.:** ¿Para usted como creador qué es lo más importante?

**A.E.:** Como creador yo siempre me he considerado, o me considero esencialmente un dramaturgo. A mí lo que me interesaba era escribir el texto dramático y que otro profesional lo dirigiera. Pero empecé a tener contradicciones con los directores porque ellos estaban más preocupados por el texto espectacular, que por el texto dramático en sí, y en función de eso cercenaban las ideas que formaban parte de mi obra. En otras ocasiones yo quedaba descontento con el

trabajo de puesta en escena. Estas fueron las razones por las que empecé a dirigir mis propias obras, y en estos momentos me interesa mucho más la dirección, creo que en ello también ha influido el equipo de trabajo que he formado con un grupo de actores con los que me siento muy cómodo trabajando. Nos entendemos muy bien, sabemos lo que queremos y cada día la dirección se va convirtiendo en una pasión para mí. Sigo escribiendo, dirijo mis propias obras, pero a veces me siento un poco triste porque me gustaría que otra persona también las llevara a escena para que existieran otras lecturas, porque no se me escapa que mi propia visión puede empobrecer los sentidos de las obras. Creo mucho en las posibilidades de los trabajos en equipo, y me gustaría que eso sucediera con mis

obras, pero no sucede y hace años que no veo una de mis obras dirigida por otro director.

**B. R.:** ¿Qué siente un dramaturgo cuando concluye la creación de un texto?

**A.E.:** Yo soy un perfeccionista y mucho más con mis propias creaciones. Ante una obra terminada siempre pienso que no ha llegado al nivel que yo pretendía cuando la estaba concibiendo, siempre me parece que me quedo por debajo de mis propósitos, que yo era muy ambicioso con lo que quería y que no he llegado a concebirlo. Con las puestas en escena también me ocurre lo mismo, es decir, uno se hace el propósito de que lo que estás creando va a tener cierta riqueza de ideas. Pero es bueno aspirar a



"Parece blanca". Autor y director: Abelardo Estorino. Grupo Hubert de Blanck. Cuba.

algo más, aunque no se llegue a alcanzar. Siempre digo que cuando me propongo escribir una obra quiero llegar a la altura de Shakespeare, de Sófocles, porque si te propones metas menores te quedas a ras de tierra, pero mientras aspiras a más, más posibilidades tienes de volar.

**B.R.:** Han surgido nuevas promociones de autores, muchos de los cuales han estrenado sus obras en los años ochenta y en estos que transcurren de los noventa como Alberto Pedro, Abilio Estevez, Salvador Lemis, Joel Cano y Carmen Duarte, entre otros. ¿Qué opina usted de esos nuevos dramaturgos?

**A.E.:** Yo soy un hombre de 70 años, creo que soy una persona formada básicamente en la década del cincuenta, mis lecturas son de los años cincuenta, el teatro que a

mí me gustaba era el que se hacía en esos años. Eso no quiere decir que no haya detenido ahí, yo trato de mantenerme al día, de leer, de enjabonar mi cabeza para que esté limpia y me permita asimilar ideas nuevas. De los jóvenes autores, realmente, los que a mí me interesan son Alberto Pedro y Abilio Estevez. Alberto me parece una gente muy inquieta, que cada vez va consiguiendo mejores textos, y que su unión con Miriam Lezcano ha sido muy provechosa. En cuanto a Abilio, yo estrené su primera obra: *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, para mí fue una experiencia extraordinaria trabajar con esta obra, un texto rico, polisémico, conflictivo, y además lleno de poesía, porque a mí la palabra me parece muy importante en el teatro. Yo creo que está bien la imagen plástica y todo lo que se pueda encontrar, pero las palabras siempre son más eficaces que la imagen, y eso

pasa con el teatro de Abilio. Hay otros autores, además de Alberto Pedro y Abilio Estevez, que hacen una investigación en el teatro y encuentran un público al cual les resulta interesante esas obras, pero a mí como director no me funcionan, yo no logro visualizar esos textos para ponerlos en escena. Son textos muy experimentales y estoy acostumbrado a otro lenguaje.

**B.R.:** Hace un rato me dijo que es un creador formado en la década del cincuenta y que sus gustos tienen esas referencias. Sin embargo, *Parece blanca* es una obra que, aunque inscrita dentro de esa tradición, representa un salto que la ubica en una nueva perspectiva de texto más atenta a la actualidad.

**A.E.:** Te dije que yo quería darme jabón y cepillo en el cerebro para admitir nuevas

ideas, pero sin olvidar la tradición. No es que sea un nacionalista a ultranzas, nada de eso, estoy abierto a todas las ideas, y me encantan las ideas de vanguardia. Para mí, por ejemplo, haber visto las obras de Tadeus Kantor fue una experiencia muy enriquecedora, pero yo no puedo vivir pensando en lo que se está haciendo en Europa, o en la tradición europea, yo creo que parto de Milanés, de la Avellaneda, de José Antonio Ramos, de Virgilio Piñera, quien transforma todo el teatro cubano y le da una modernidad de la cual tenemos que estar muy orgullosos. Continuamente trato de renovarme, eso es cierto, pero dentro de la tradición. A veces he leído opiniones de directores jóvenes en las cuales no mencionan ni un solo nombre cubano, es decir, están Tadeus Kantor, Muller, Artaud. Todos hemos leído *El teatro y su doble*, todos sabemos que el teatro de la crueldad es importante, ahora, tú no puedes vivir todo el tiempo pensando en eso. Es decir, tú tienes que pensar que Virgilio Piñera también es importante, y que Carlos Felipe nos legó obras que son básicas en la dramaturgia cubana, y que con ellas se puede trabajar. Flora Lauten lo ha demostrado, ella ha trabajado con Rolando Ferrer y con Piñera y ha sabido encontrar aristas importantes, a eso es a lo que me refiero.

**B. R.:** Sobre *Parece blanca*, ¿por qué esa nueva mirada a *Cecilia Valdés*?

**A. E.:** Antes de empezar a escribir la obra, pensando sobre lo que podía escribir, me dí cuenta que esa novela encierra motivaciones muy importantes. Ahí está la formación de la nacionalidad, están todos los conflictos del siglo XIX, y está algo muy importante en Cuba, que es el mito del mulato, en este caso de la mulata. Sabemos que somos un pueblo mestizo y eso está ahí, como también están las contradicciones que esto implica. Muchos de los prejuicios de la época de Villaverde continúan existiendo, porque los prejuicios raciales no se eliminan con leyes, es un problema de conciencia y en muchas conciencias se mantienen todavía. Por eso me pareció importante tratar ese problema.

**B. R.:** ¿Qué piensa Estorino a los setenta años?

**A. E.:** Mira, los setenta años me han creado un problema gravísimo porque todo el mundo quiere darme homenajes, y no hay cosa que yo deteste más que los homenajes. A mí me parece ridículo sentarme en un lugar donde empiecen a decirme palabras enaltecidas. Yo creo que es bueno que se hagan coloquios y que los que quie-

ren estudiar mi obra la estudien, eso me beneficia porque puedo utilizar los análisis para resolver algunos problemas de escritura. Pero he tenido que estar presente en algunos de esos coloquios, porque si no vas piensas que se trata de altivez, y que uno se cree importante. No es eso. Yo me creo importante, eso no lo discuto, me parece que he escrito una obra que hay que tener en cuenta para bien o para mal, pero hay que tenerla en cuenta, por lo tanto, soy importante. Ahora, no soy tan importante como para que me den homenajes, porque he cumplido setenta años, eso me entristece un poco.

**B. R.:** ¿Pero y los setenta años como mundo vivido?

**A. E.:** En algunos momentos he pensado, siempre me pasa después de terminar una obra, lo mismo en los sesenta que en los setenta, que ya no tengo mucho más que decir, pues ya dije todo lo que quería y que como no se me va a ocurrir nada más, sólo me quedará la opción de dirigir lo que escriban otros. Pero de pronto un día surge un insecto, (en este país estamos llenos de hormigas y cucarachas), pero un insecto agradable que es un bichito que te empieza a remover y a darte ideas de algo que puedes escribir o dirigir, y de pronto te llenas de imaginación, te exaltas con eso y te nace una vitalidad nueva que te hace volver a trabajar. Esto también me pasa en los setenta, en algún momento yo pensaba que no, que podía retirarme, irme a Unión de Reyes a vivir del cariño de mis hermanas, pero no, estoy dispuesto a seguir trabajando.

**B. R.:** ¿Hay alguna obra de las tuyas a la que le concede un valor especial?

**A. E.:** No se exactamente, tal vez las obras en las que he logrado romper con una es-

tructura completamente ibseniana y convencional, tengan un significado especial porque me han dado una libertad de creación que valoro mucho. Puedo mencionarte *Ni un sí ni un no* y *Morir del cuento*, *La dolorosa historia de José Jacinto Milanés*, que yo siempre he valorado mucho, pero cuando hice *Vagos rumores*, me pareció que en *La dolorosa historia...* había escrito demasiado. Estas son las obras que a mí más me interesan, en las que realmente me he dedicado a encontrar las cosas que quiero decir, con la mayor libertad posible.

**B. R.:** Hay una obra de la que puede afirmarse que sentó un precedente en cuanto a la escritura del monólogo, y que recoge de una manera muy sabia todo un período del movimiento teatral cubano después de la Revolución, ¿qué significa para usted *Las penas saben nadar*?

**A. E.:** Tiene el reto de haber escrito esa historia en forma de monólogo. Creo que alguien hubiese escrito una obra con muchos personajes. Mira, ahora que hemos hablado de Virgilio, recuerdo que él era un hombre que se sentía retado por los demás, y creo que a mí me pasó eso. Cuando se celebró el Primer Festival del Monólogo y alcanzó tanto éxito, comprendí que era importante, entonces me propuse escribir un monólogo y lo logre. No solo escribirlo sino encontrar una actriz como Adria Santana que lo interpretara bajo mi dirección. Escribir un monólogo es una tarea difícil, uno tiene que encontrar primero a quien hablarle y que teatralmente funcione para que el personaje hable. En estos momentos estoy escribiendo unas notas que probablemente se conviertan en un monólogo, porque cada vez voy reduciendo más el número de personajes. Terminaré escribiendo para la LUZ.



"Morir del cuento". Autor y director: Abelardo Estorino. Grupo Hubert de Blanck. Cuba.

# Puente al conocimiento

Entrevista con  
Jorge Ferrera\*

Por Bárbara Rivero

tratar de metaforizar la realidad para que fluya de alguna manera, porque la identidad siempre va a estar en esos espectáculos, es imposible que hablemos de otras circunstancias que no sean las que nos rodean. Cuando se ve un espectáculo del Teatro El Puente, es el espectáculo de siete jóvenes que viven en Cuba, en un contexto muy determinado. Sólo que el discurso que nosotros elaboramos no se convierte en una tribuna que borre algo que para mí es esencial: La poesía de la imagen en el trabajo del actor y en el discurso textual.

**B.R.:** Me llama la atención que te propongas un teatro ceremonial, o un teatro que se entienda como una ceremonia, y que te plantees la búsqueda de lo trascendente. Tomás González ha planteado la "Actuación Trascendente", pero sin embargo, ustedes no tienen mucha relación, a mi juicio, con esa estética. ¿Podrías precisarme más tus intereses en ese sentido?

**B.R.:** Para comenzar a responder algunas de tus propias preguntas, dime: ¿Tú por qué y para qué haces teatro?

**J.F.:** Nosotros encaramos el teatro como una búsqueda del conocimiento, pero no entendiéndolo como un almacén de información, sino con un sentido más amplio que incluye otras zonas de la percepción. Encaramos el conocimiento a nivel del autoconocimiento, o sea, cuando hacemos teatro, lo que intentamos es tratar de establecer ciertas interrogantes que tenemos del mundo y de nosotros mismos, tratamos de esclarecer cosas que no nos explicamos en la vida y las llevamos al teatro como una forma de explicarnos el mundo. El sentido actual de Teatro El Puente es ir construyendo un puente para ver qué hay en la otra orilla. Por supuesto, para llegar al otro extremo hay que construir un puente sólido para no caer. Por esta razón nosotros entrenamos y trabajamos diariamente, porque si esta disciplina se pierde llega un momento en que no sabes qué vas a hacer en el teatro. El entrenamiento diario existe porque tenemos objetivos muy precisos de autoconocimiento, y por supuesto, de confrontación, que sólo se alcanza a través de la puesta en escena. Ese es nuestro sentido de hacer teatro, y de ahí partimos también para la selección de los temas que vamos a trabajar. Para nosotros también es importante extraer toda la poesía que puede tener un contexto,

\*Actor y director del grupo Teatro El Puente, fundado en 1992.





"Mascarada de los ángeles". Dirección: Lidia Lapidus. Teatro El puente. En la foto, Jorge Ferrera. (Foto: Héctor Molina).

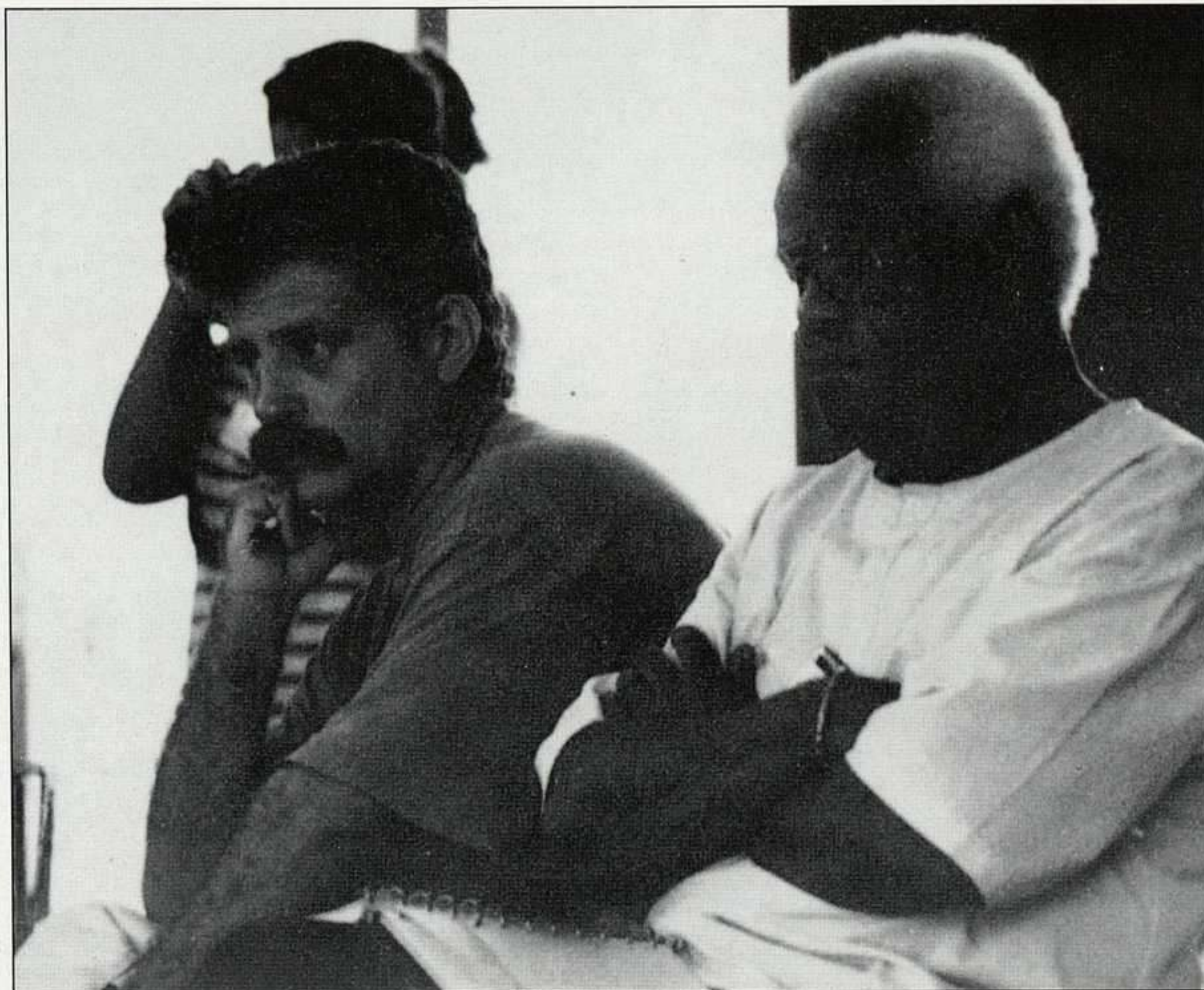
**J.F.:** Nosotros nos planteamos el estado de trascendencia tratando de no banalizar nada del acontecimiento teatral. Fundamentalmente el estado de trascendencia en nuestra práctica lo queremos alcanzar en el trabajo del actor, que es nuestra fuente inagotable de investigación. Nuestros espectáculos están desprovistos de muchos elementos de escenografía, de vestuario, no es un menosprecio por estos elementos, sino que pasan a un segundo plano con respecto al trabajo del actor. La investigación se sustenta en que todo lo que haga el actor sobre el espacio alcance un sentido de trascendencia a nivel de entrega, a nivel de la comunicación que pueda alcanzar con el

espectador. La preparación del actor está basada en eliminar ciertos bloqueos, ciertos obstáculos que no le permitan alcanzar ese estado en una situación de representación.

**B.R.:** ¿Qué lugar ocupan los espectáculos *Jorge* y *Play the game*, en el desarrollo del grupo?

**J.F.:** Los dos espectáculos forman parte de una trilogía, el último de ellos que no se ha estrenado se titula *Tacabafeco*. Estos espectáculos responden a un momento de reflexión del grupo en cuanto a niveles temáticos. *Play the game* es todo un juego, como las otras dos propuestas, donde el interés es

presentarnos nosotros mismos, es lo que denominamos "El actuante desde sí mismo". No se construyen personajes, quienes se presentan son los propios actores, con todo su discurso filosófico, con sus vivencias, con sus obsesiones. Se trata de construir espectáculos autobiográficos. Esto no implica que sea la temática que va a desarrollar el grupo, sino un momento muy necesario en el que nos hemos detenido a hablar de nosotros mismos. El hilo conductor de esta experiencia es el teatro dentro del teatro, jugamos constantemente en esos niveles. Es el momento en que se encuentra el grupo actualmente y me parece importante porque ha sido una ruptura a nivel formal.



## Jóvenes osados

### Entrevista con Eugenio Hernández Espinosa\*

Por Bárbara Rivero

**B.R.:** ¿Cuáles son sus reflexiones sobre el teatro cubano actual?

**E.H.E.:** ¿Qué decir de la década del 80? Bueno, no se podía repetir esa década de los setenta que fue nefasta, sobre todo en sus primeros años y se dio a la tarea, creo que bastante saludable, de darle todas las facilidades al creador para poder proyectarse sin ningún tipo de limitaciones.

Veo a los jóvenes, aunque les faltan las posibilidades económicas de los sesenta,

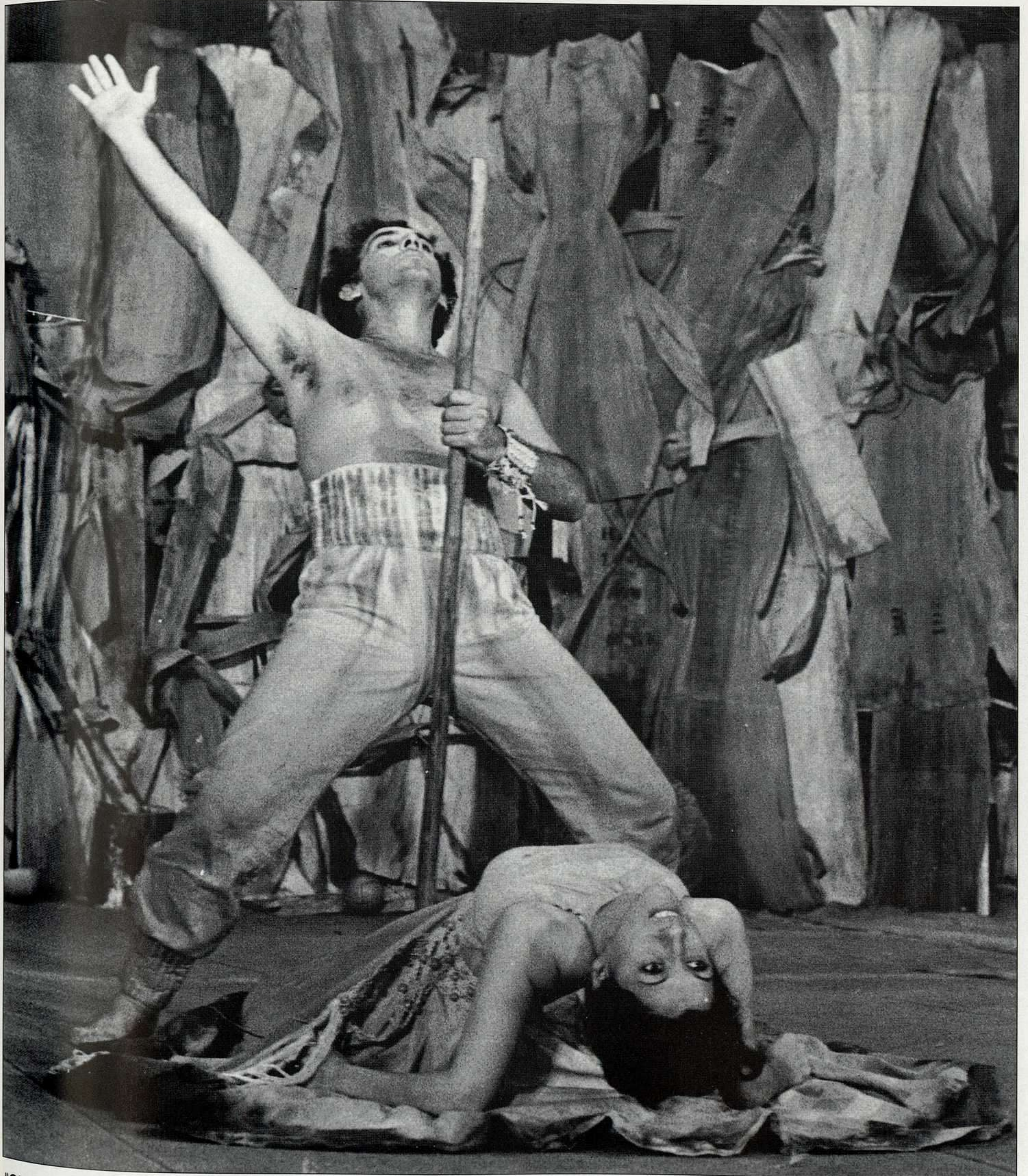
con el impulso y la vehemencia por la creación que fue característico de esa época. Hay muchos creadores jóvenes, osados, que no se detienen a pensar si tal estructura dramática corresponde o no a un determinado género, es decir, no se casan con estructuras prefijadas, y eso me parece que le da un aliento bastante renovador al movimiento, independientemente de los resultados, porque creo que, de la misma forma en que muchas obras de la década del sesenta fueron cuestionadas desde el punto de vista artístico y cultural, y después fueron un éxito y se convirtieron en clásicos, también hay obras de la década del ochenta y de estos años del noventa que han si-

do cuestionadas desde el punto de vista cultural y artístico. Pero hay que esperar el transcurso del tiempo para que diga si realmente esas obras tienen o no valor. Lo que me parece fundamental, digno de admiración y estímulo, es el acto de fe por la creación.

Hay una tendencia snobista que me parece constante en todo movimiento artístico en cuanto a determinadas proyecciones que se convierten en modas, pero eso es una elección espontánea y no se puede dictaminar ningún decreto con esas corrientes, que además forman parte de la historia del teatro universal. Por otra parte, es necesario que se produzca ese fenómeno

\* Dramaturgo y director de escena. Director general del Teatro Caribeño.





"Obá y Changó". Autor y director: Eugenio Hernández Espinosa. Teatro Caribeño. Cuba.

porque de él surgen las obras, los espectáculos y los hechos culturales que van a quedar y van a definir los períodos. Hay que proteger ese movimiento dinámico que está dado por la espontaneidad, por la experimentación constante y la búsqueda. Este es uno de los aspectos más importantes del teatro actual, junto a la necesidad de hacer que tienen los teatristas, porque todas las dificultades que estamos enfrentando,

desde un punto de vista económico, no han sido un obstáculo para la creación. Por el contrario, se han convertido en un estímulo y luchando contra las dificultades se ha recurrido más a la imaginación. No quiero decir con esto que sea la realidad idónea, creo que Cuba tiene que aspirar a tener un movimiento teatral, desde el punto de vista tecnológico, a la altura de cualquier país del mundo.

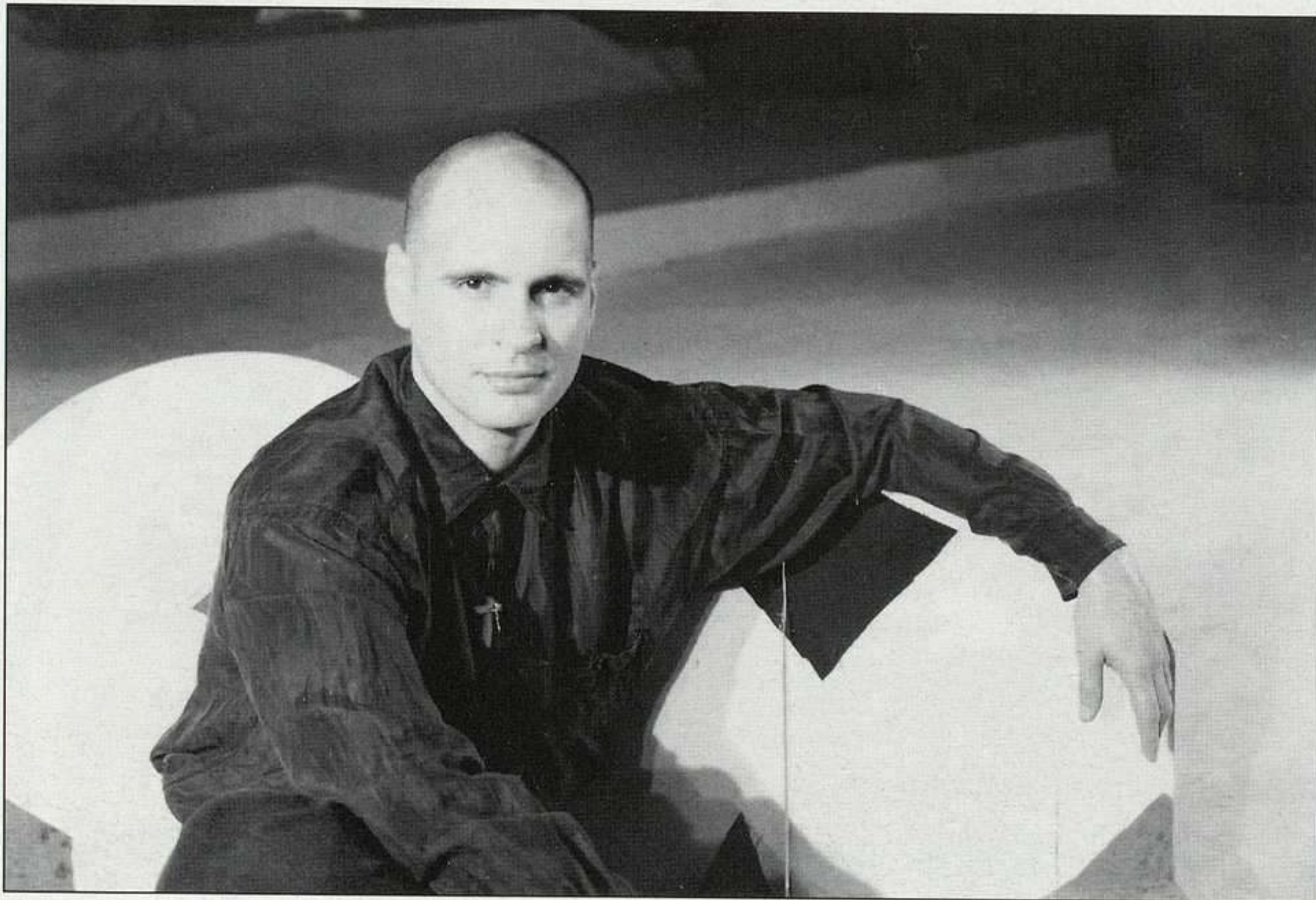
*"Obá y Changó".  
Autor y director: Eugenio Hernández Espinosa.  
Teatro Caribeño. Cuba.*



# Elaboración metafórica

## Entrevista con Raúl Martín\*

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** ¿Cómo ves el movimiento de teatro cubano en la actualidad?

**R.M.:** Creo que mi creación se está desarrollando en el momento de mayor crisis que ha tenido el teatro en Cuba después del triunfo de la Revolución: una crisis que tiene que ver con lo económico. Pero en este momento realmente difícil, el teatro, en su afán por existir ha convertido las contrariedades en cosas tan positivas como el desarrollo de la autogestión y de unas cualidades en los teatristas que les han permitido elaborar con sus propios medios, los elementos necesarios para sus puestas en escena. En mi caso particular, tengo que agradecer a la cantidad de dificultades que confrontamos que yo haya devenido atrezzista, autor de letras de canciones, coreógrafo, diseñador

de luces y de vestuario. No se trata de un afán por querer asumirlo todo sino de la confianza en que yo, con mi ritmo y la administración del tiempo puedo garantizar que los proyectos respondan a lo que necesito.

Alguna gente se refiere a los años noventa como al momento del desastre en el teatro. Sin embargo, pienso que ese desastre depende en gran medida, de las individualidades que se han escudado, para no crear, en la falta de recursos y en los diferentes problemas, esperando que las cosas caigan del cielo, acostumbrados a esperar que los talleres lo resolvieran todo y a que la estructura organizativa aporte la solución a los problemas. Pero es que esa estructura no puede continuar manteniendo al teatro, porque en ninguna parte del mundo es así. Dentro de unos años a lo mejor se habla del teatro cubano en la época de la crisis, pero este ha sido el teatro en el que me he tocado insertarme como creador. Yo no hago un teatro que sea directamente propor-

cional a la crisis, hago un teatro diferente donde la gente se aleje un poco de lo circunstancial.

**B.R.:** ¿Consideras que el teatro que haces no es un teatro crítico?

**R.M.:** Sí lo es, pero de una forma más abstracta, o menos directa. Es decir, no es un teatro de la inmediatez. Creo que hay dos formas de hacer teatro en la actualidad. Se está haciendo un teatro muy directo, de tribuna, que plantea los problemas explícitamente, y otro teatro que también expresa los problemas pero acudiendo a la elaboración metafórica a través de otros códigos. Creo que en esencia, como joven, tengo mi rasgo de rebeldía y de crítica. Tal vez la forma empecinada de hacer teatro sea mi manera de combatir la realidad dura y difícil, pero no me interesa un teatro de circunstancia para reafirmar mi profesión, defenderme de la crisis y hacer un teatro que se niega a expresar la crisis artística, aun-

\* Diseñador, coreógrafo y director artístico. Teatro El Público.



"La fábula del insomnio", de Joel Cano.  
 Dirección: Raúl Martín.  
 Teatro Nacional de Guiñol.  
 (Foto: Lissette Solórzano).

que no la crisis social. Porque se puede ser pobres de recursos, pero no de ideas.

**B.R.:** Pero desde ese punto de vista no hay crisis artística, sino una crisis social. Si te entendí bien, lo que tú estas haciendo es un teatro que se resiste a que la crisis social provoque una crisis artística.

**R.M.:** Creo que es como lo dices. Pero también se habla de una crisis de directores y de grupos teatrales que han entrado en una inercia como el Teatro Guiñol, el Teatro Irrumpe, el Hubert de Blanck, de compañías que fueron y ya no son... algunos plantean que esto está relacionado con el momento que estamos viviendo. Sin embargo, pienso que en estos casos sí se trata de una crisis artística que tal vez se explique porque esos grupos ya cumplieron su rol, o porque sus estructuras no son funcionales en relación con el momento actual. Creo que sería mejor decir que el teatro de hoy no es mejor ni peor que el de antes, sino que es distinto, diferente, y que los grupos que se han quedado a la zaga, se han empeñado en seguir una estructura que no está acorde con los tiempos que vivimos.

Tampoco quiero decir que la única solución sean los proyectos, pero sí me parece que los grupos que están matizando el panorama teatral cubano son los que, independientemente de la ayuda de las instituciones han

trabajado mucho apoyándose en sus propios esfuerzos. Siguiendo sus intereses creativos han conseguido incluso, levantar sus propios teatros como lo ha hecho El Público y antes que él, el Teatro Buendía.

**B.R.:** ¿Partiendo de tus puestas en escena de *La fábula del insomnio*, de *La boda* y de tu importante incursión en la danza, estarías de acuerdo con la afirmación de que esa concepción teatral puede ser uno de los destinos del desarrollo de un Teatro Musical en Cuba.?

**R.M.:** Bueno, sería muy lindo. No sé como contestar a esa pregunta, pero sería mi ideal de un teatro musical en Cuba. Ocorre que cuando se habla del teatro musical cubano se hace de una manera peyorativa por cosas que han pasado que desvalorizaron el género. Pasa una cosa muy cómica, todo el teatro que yo hago es musical y nadie me lo había dicho.

**B.R.:** Porque no se plantea el teatro musical desde una perspectiva renovadora en la que el género se inserte en las necesidades del público de aquí y ahora.

**R.M.:** Además, hay que tener en cuenta, que para el público todo es relativo: hay cosas en las que ya no cree, formas y moldes que ya han desechado y no les dicen nada. Pero evidentemente, para muchos, el teatro musi-

cal responde a esquemas fijos y por ejemplo, yo siempre digo que *La fábula del insomnio* es una comedia musical para niños, jóvenes y adultos, pero nadie se hace eco de este planteamiento. En *La fábula...* los actores bailan, cantan, hay momentos de la trama que se resuelven a través de discusiones cantadas, creo que ese es un ejemplo de teatro musical, pero que no responde a los cánones que se han establecido del género.

**B.R.:** Es que también ha operado mucho en nuestro concepto de teatro musical el Music Hall norteamericano.

**R.M.:** Ese es un error, igual que el intento en América Latina de reproducir las teorías de Eugenio Barba, o de prácticas europeas que no tienen nada que ver con nosotros. En mi caso, cuando asumo el Music Hall, lo hago paródicamente. Mi afán es la búsqueda de la cubanía, para lo que la música me ha servido de mucho apoyo. En *La boda*, la puesta en escena está basada en la pauta sonora, en la coreografía, pero nadie la reconoce como una comedia musical. Te confieso que me encanta este género ya que como director, me cansa que una obra opere continuamente con el mismo lenguaje, en este caso el diálogo. Por eso, cuando trabajo un texto con demasiado diálogo, introduzco las canciones que a la vez me funcionan de base sonora, encuentro variaciones para que la obra tenga su música original.



"La boda", de Virgilio Piñera.  
 Dirección: Raúl Martín.  
 Teatro El Público.  
 (Foto: Lessy Montes de Oca)

# Un teatro que polemice con la realidad

Entrevista con José Milián\*

Por Bárbara Rivero

**B.R.:** ¿Cómo definirías tú el rostro actual del teatro cubano?

**J.M.:** He reflexionado mucho sobre este aspecto y me parece que a pesar del período especial que ha provocado la necesidad de recursos, es un buen momento para el teatro cubano que comenzó a partir de la creación del Consejo de las Artes Escénicas, que contribuyó a la desaparición de una estructura rígida y que impedía a los creadores reunirse de acuerdo a sus intereses artísticos. Esta estrategia organizativa abrió nuevas perspectivas de desarrollo, posibilidades de experimentación y de búsquedas de otros caminos en el hacer teatral, lo que me recuerda a la década de los sesenta por la cantidad de jóvenes que están trabajando y que han logrado cosas muy interesantes.

Yo no sé cuál es el número exacto de grupos y proyectos pero sé que son muchos y me alegra. Porque no se trata de que todos alcancen resultados de calidad, sino de que con sus trabajos le den vida al movimiento teatral.

**B.R.:** ¿Cuál es tu poética teatral? ¿Cuáles sus principios básicos?

**J.M.:** Debo empezar por decirte que lo primero es que estoy intentando lograr un

elenco fijo de actores, cosa muy difícil por la inestabilidad con que se trabaja en este sentido debido al éxodo de actores por contratos con la TV o el cine y contratos en el extranjero. Para mis propósitos lo fundamental es alcanzar la estabilidad del grupo, porque sin eso es imposible desarrollar un trabajo de laboratorio. Mi propósito es formar actores capaces de utilizar su cuerpo en la diversidad de gestualidades y que además puedan cantar, de manera que puedan ser capaces de interpretar tanto una comedia musical como un drama. Que sean tan capaces de asumir un Shakespeare, como una obra de Milián. Intérpretes entrenados para asimilar nuevas corrientes como la antropología o el realismo stanislavskiano pero sobre todo, que sean capaces de entender que el objetivo es hacer teatro cubano y como parte de él, la farsa.

Para mí la farsa no responde a la definición generalizada que se le ha dado al género. Desde mi punto de vista, farsa es prácticamente todo lo que se hace en el teatro, porque todo lo que sale de la realidad, que la proyecta, la deforma, la distorsiona y la vuelve a crear es una farsa. Es decir, todo lo que se desprende de la realidad y regresa revalorado, reinterpretado a través del actor, tiene un carácter de farsa.

Yo me propongo crear un teatro que polemice con la realidad, que promueva el comentario, la discusión: un teatro que sea capaz de emocionar, de hacer reír, que te provoque disfrute y rechazo, con

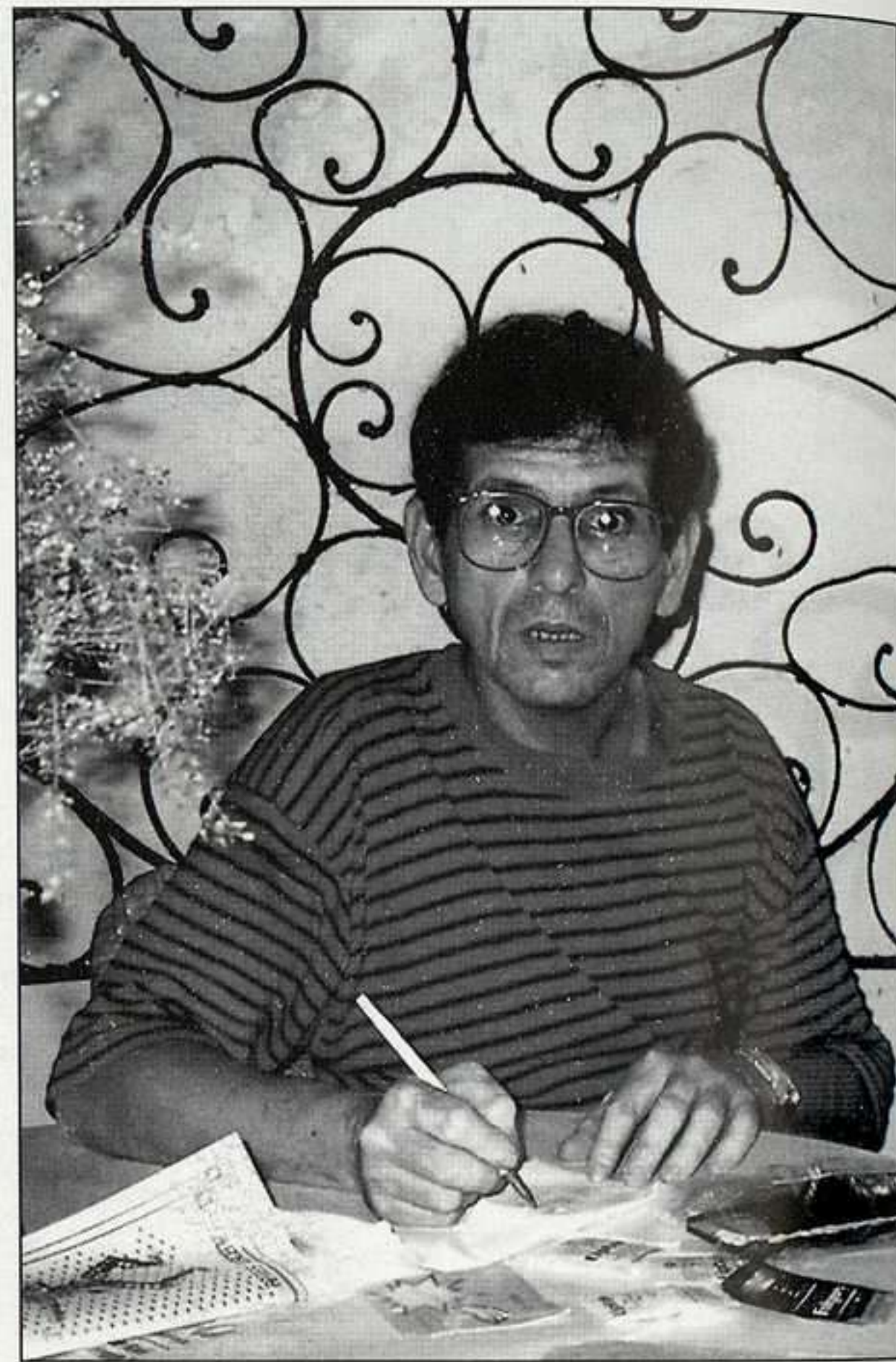
el fin de que el espectador no sea un ente pasivo.

**B.R.:** Además de estos aspectos generales ¿qué te proponías con *Mahagonny*?

**J.M.:** Con respecto a la puesta en escena de *Mahagonny*, un actor que estaba en el público me preguntó si no era demasiado terrible el choteo con personajes tan rígidos como Madre Coraje y Galileo Galilei. Yo le respondí que ese procedimiento ejemplifica de cierta manera, lo que yo quiero hacer en el teatro. Pero además ¿quién puede asegurar que Brecht, si hubiera escrito *Mahagonny* en Cuba, no hubiera hecho lo mismo? ¿Quién dice que Madre Coraje tiene que ser tan seria si aparece en una ciudad tan loca como *Mahagonny*? ¿Qué nos impide utilizar estos elementos de intertextualidad, si el choteo es lo que más nos comunica? Este sentido del humor que identifica al cubano, es uno de los aspectos sobre los que me interesa investigar a través de la práctica escénica.

**B.R.:** ¿Consideras que el teatro, a pesar de todos los contratiempos, de todas las necesidades y de todos los problemas que estamos enfrentando, es una fuerza viva de la sociedad cubana actual?

**J.M.:** Creo que sí, estoy completamente seguro de eso. He vivido la década de los sesenta, de los setenta, de los ochenta y tengo el privilegio de decir que siento tantas fuer-



zas como las que sentía en la década de los sesenta. Siento esa fuerza interna, ese deseo de crear que he visto también en muchos otros teatrastas creadores que están batallando y luchando con el mismo entusiasmo.

También es cierto que hay gente que se ha cansado y ha renunciado, creadores con talento que se han retirado antes de tiempo. Pero hay muchos como yo -creo que somos la mayoría- que no estamos agotados. En los que continuamos, siento la fuerza que caracterizó a los años sesenta. Somos una fuerza viva, de eso que no te quepa la menor duda.



*"Mahagonny". Autor y director: José Milián. Pequeño Teatro de La Habana. (1995).*



*"Para matar a Carmen". Autor y director: José Milián. Pequeño Teatro de La Habana. (1990).*

**B.R.:** Me gustaría que recordaras las puestas en escena que consideras importantes en los últimos años y a los creadores más vitales de nuestro teatro.

**J.M.:** En primer lugar pongo a Bertha Martínez, una directora que ha sido fundamental para nuestra escena, y sus puestas en escena de *La casa de Bernalda Alba* y *Bodas de sangre* como momentos importantísimos del teatro cubano. Bertha ha hecho un aporte al teatro de imágenes en Cuba y ha sido un ejemplo de teatrista por su excelencia como actriz, como diseñadora de luces y de vestuario. En un inicio, con la dirección de Roberto Blanco, Teatro Irrumpe tenía una línea estética afín con las concepciones de Bertha Martínez y la puesta en escena de Roberto de *María Antonia*, será siempre una de las más memorables del teatro nacional, como lo fue también *Mariana Pineda*.

Otro logro de interés fue la trilogía de teatro norteamericano dirigida por Carlos Díaz. Él aprendió de Roberto Blanco el sentido del espectáculo, pero ha sabido encontrar un estilo muy propio dentro de lo espectacular. Otro director que a mí me interesa es Pepe Santos y su grupo Juguespacio, que logró éxitos en el reciente Festival del Monólogo con *Bartolomé sin casa*.

Flora Lauten es otra creadora destacada de nuestra escena. La directora que es Flora en la actualidad, no es la actriz que yo conocí en los años sesenta. En su trabajo hay un desarrollo extraordinario, con un sello muy personal. Tanto ella como los directores que forman parte del colectivo Buendía, tienen una tendencia muy definida en sus puestas en escena. Es un grupo con un estilo de trabajo que se destaca por la fuerza, la imaginación y cualquier puesta en escena de ellos constituye un momento importante en nuestra escena.

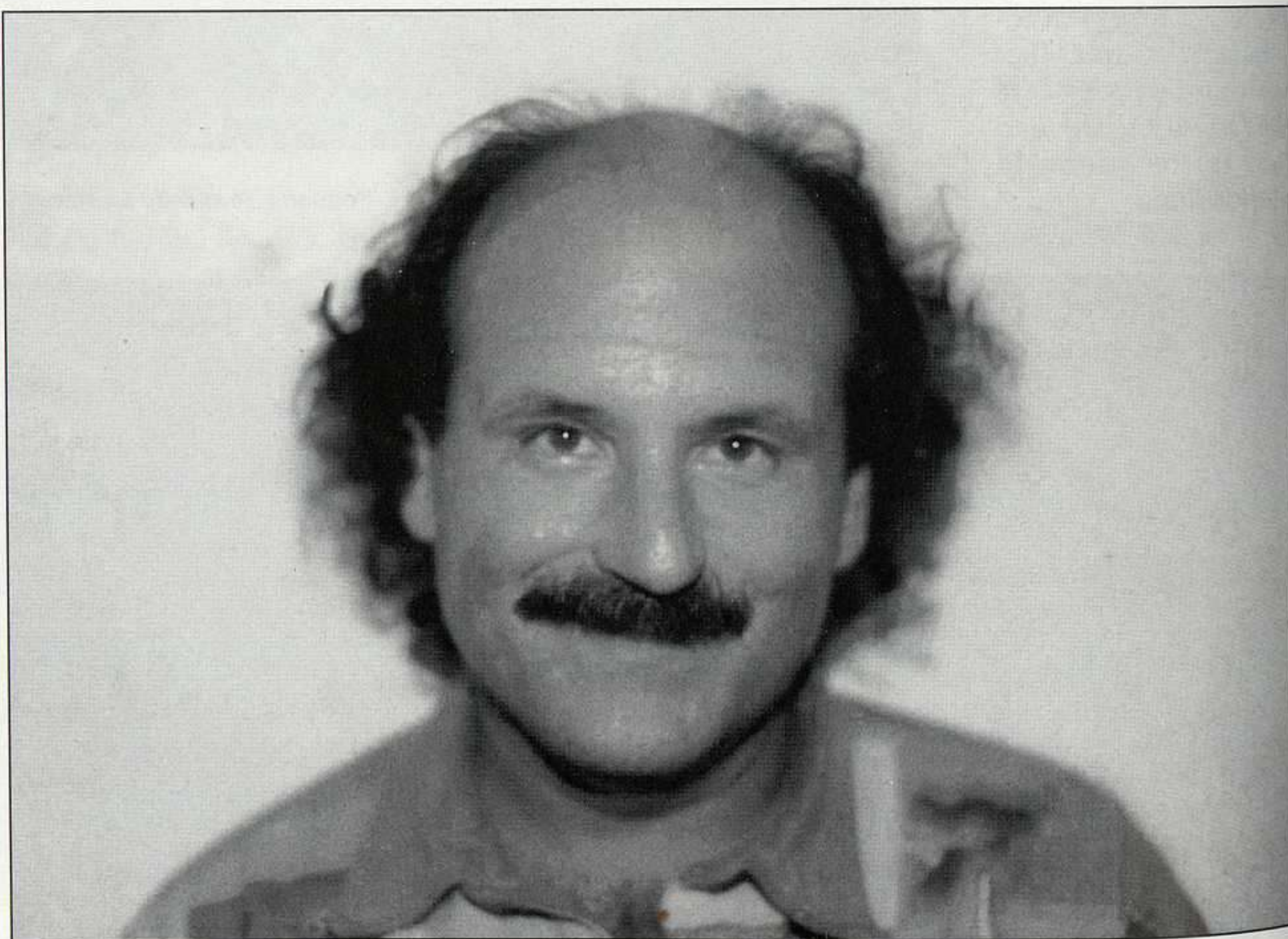
**B.R.:** Tienes razón cuando dices que el teatro está vivo porque me has mencionado varios creadores importantes.

**J.M.:** Y podríamos añadir al inventario el Teatro Mío, un grupo pequeño con resultados artísticos importantes, que logra la armonía del hecho teatral por la relación tan importante que se ha establecido entre Míriam Lezcano como directora y Alberto Pedro como dramaturgo. Relación que ha logrado una puesta en escena de tanta belleza, nostalgia y sensibilidad como *Delirio Habanero*. Una espectáculo conmovedor por la presencia de dos ilustres de la música cubana como son Benny Moré y Celia Cruz, dos grandes de la música en un mano a mano en la escena cubana actual.

# Rescatar las tradiciones

## Entrevista con Armando Morales\*

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** ¿Qué puede decirme Armando Morales de los logros y deficiencias del movimiento del teatro cubano en la actualidad?

**A.M.:** Esa es una pregunta muy amplia.

**B.R.:** Es un pie forzado, sólo que no para la improvisación, sino para la reflexión.

**A.M.:** A mi juicio, creo que uno de los mayores problemas es la necesidad de una

mayor cantidad de obras con un valor literario, dedicadas al teatro para niños, pero me refiero a textos dramáticos que desde el momento en que uno los lee ya está viendo la puesta en escena. Por otra parte, y se trata ahora de una virtud, el teatro para niños en estos momentos tiene la impronta de los jóvenes. Jóvenes que lo han descubierto, que se han acercado a él para expresarse. Eso hace que el movimiento adquiera una frescura, un potencial innovador, lozano y pujante que logra que los que desde hace muchos años nos dedicamos a esta especialidad, nos sintamos estimulados.

\* Actor Titiritero y director artístico. Teatro Guiñol Nacional de Cuba.



**B.R.:** Me hablabas de los problemas que confronta el movimiento de teatro para niños en cuanto a textos de calidad, de cómo éste es un fenómeno de carácter internacional -cosa que demostró el Congreso de la ASSITEJ celebrado en Cuba en 1993-. Yo he pensado, tratando de encontrar una respuesta a este fenómeno, que tal vez ocurra porque los autores sienten que corren un riesgo mayor con la escritura dirigida a los niños y a los adolescentes. ¿Qué piensas tú?

**A.M.:** Sí, es posible, pero creo que el artista vive en un riesgo permanente, porque el arte es un riesgo que te exige lanzarte al abismo para volar. Si vuelas es arte, si caes, no lo es. Puede ser una razón esa que me dijiste, pero el problema está en que los creadores comprendan que es necesario correr ese riesgo. Ahora bien, esto de los textos no es el único aspecto deficiente en el movimiento de teatro para niños en Cuba. También está el problema de los directores artísticos, en los que en gran parte salvo en

los jóvenes, hay como una especie de agotamiento de sus potencialidades creadoras.

**B.R.:** Hay muchos que opinan que estamos en un momento de mucha vitalidad en cuanto al desarrollo en Cuba del teatro para niños. ¿Tú compartes esta afirmación?

**A.M.:** Sí la comparto, y para mí lo importante en la actualidad es que estamos en un momento horizontal de calidad. Es decir, que el desarrollo del movimiento no se sus-



tenta sólo por lo que se está produciendo en la capital, que era algo que siempre había sucedido, porque los grupos de provincia se mantenían, pero hacían cosas de menor creatividad. Ahora, debido al desarrollo alcanzado por los teatristas en general y por los graduados de las escuelas de arte y del ISA que han ido a trabajar a diferentes provincias, se ha logrado una mayor calidad en las propuestas artísticas a nivel nacional.

**B.R.:** En entrevistas que he tenido con teatristas dedicados al teatro para adultos, algunos sostienen que existe una dispersión del movimiento teatral, así como un desnivel en la calidad de las propuestas artísticas de los grupos. De acuerdo con tus palabras ésta no es una característica del teatro para niños, lo cual indica que hay diferencias entre estos movimientos. ¿A qué crees tú que responden?

**A.M.:** Yo creo que los que cultivamos el teatro para niños, estamos muy identificados con esta manifestación así como entre nosotros mismos, lo cual evita la dispersión. Es decir, ahora se ha centralizado mucho más el artista en estas manifestaciones y ha crecido la conciencia del compromiso creador, de tal forma que en la actualidad, el teatro para niños no se está utilizando como trampolín para pasar al teatro de adultos. Los creadores han descubierto en el teatro para niños una faceta, una posibilidad de expresión que no hubiesen encontrado en el teatro para adultos.

**B.R.:** Siempre hay un recuerdo del teatro de títeres para adultos que desarrollaron los Camejo en la década de los sesenta. ¿Te has planteado tú la posibilidad de un renacimiento del teatro de muñecos para adultos?

**A.M.:** No es que me lo esté planteando, es que se está haciendo. Pero no se trata de un renacimiento del teatro que hicieron los Camejo, sino del que estamos haciendo nosotros. Los Camejo fueron quienes propiciaron que sintiéramos la importancia del títere como manifestación artística, que viéramos en él un campo de experimentación y de investigación. El aporte de los Camejo no es sólo una realidad del pasado, sino que se está incrementando y ampliando ya que ha engrandecido nuestra visión del fenómeno. No se trata de repetir lo que ellos lograron, eso es imposible. Los Camejo fueron muy particulares en su trabajo, quizás su problema fue el coto cerrado del grupo. Ese coto cerrado ya no existe, los que trabajamos con ellos, estamos irradiando aquel legado a todas las generaciones.

**B.R.:** Tu trabajo *La república del caballo muerto* se inserta dentro de este propósito?

**A.M.:** En realidad, cuando este texto llegó a mis manos fue determinante, pero su autor Roberto Espina que es un titiritero muy conocido, lo representa para niños. Nosotros tenemos una tendencia a identificar al teatro de títeres como una forma dirigida a los niños, y éste es un teatro para todos, sin distinción de edades, de manera que yo no limitaría éste teatro de títeres a una expresión del teatro para adultos. No haría esas diferencias como tampoco hablaría de un teatro para niños y un teatro para adultos: esa dicotomía, en muchos momentos, ha reducido las posibilidades del teatro como género del que disfrutaban los hombres de cualquier edad.

**B.R.:** Me interesa que menciones algunas de las puestas en escena que según tu criterio han sido las más destacadas en el llamado teatro para niños.

**A.M.:** Esa pregunta requiere una especie de paneo por la producción de los últimos años en las diferentes provincias. En este caso voy a comenzar por el grupo de Pinar del Río que logró una sencilla pero hermosísima puesta en escena con el texto *El caballito blanco* de Onelio Jorge Cardoso, así como la escenificación de *El globito manual* por el grupo La carreta de los Pantoja de la Isla de la Juventud. Aquí en La Habana, han habido puestas en escena muy lindas como *El extraño caso de la zorra gallina* y *La guarandinga de Arroyo Blanco*, ambas del grupo Los Cuenteros de San Antonio de los Baños. En Matanzas hay trabajos muy hermosos de René Fernández como *Okín, pájaro que no vive en jaula* y en Cienfuegos vi una linda puesta en escena de *Ruandi* de Gerardo Fullea León y dirigida por Enrique Poblet, donde se utilizaron muñecos muy hermosos y caribeños. El grupo Guiñol de Camagüey logró con *Balada de pollito...Pito* un trabajo muy bueno. Ultimamente el grupo de Santiago de Cuba ha florecido con la puesta en escena de *Cómo cazar un güijje*, sobre un cuento de Dania Rodríguez. En cuanto a la temática afrocubana, el grupo de Guanabacoa ha logrado un excelente montaje con el estreno de *Los ibeyis y el diablo* de René Fernández. *Patakín de una muñeca negra* de Alberto Curbelo es una excelente puesta en escena en la que no se pueden definir los límites entre el teatro para niños y para adultos. Por eso mismo creo que es uno de los momentos más altos del teatro en Cuba. Otro trabajo muy logrado de los últimos meses es *Cuentacuentos presenta a Aladi-*

*no*, un espectáculo muy bello del que hemos hablado en otras ocasiones, como también nos habíamos referido a *La fábula del insomnio* que es un buen ejemplo de la importancia de trabajar con un texto de excelente factura. Pero en este caso, no sólo se trata de las bondades de la obra de Joel Cano sino de la belleza de la puesta en escena que logra Raul Martín. Con esta escenificación, el teatro para niños incursiona en otras facetas como son el *vaudeville* o el teatro musical. En ella hay un logro excepcional con el uso de la controversia, donde los puntos y las tonadas campesinas le dan un tono criollo de rango nacional y dramático, donde el teatro adquiere un nivel que no siempre se alcanza en nuestra escena.

**B.R.:** Después de este extenso recorrido, al que según tú, le faltan aún muchas puestas en escena destacadas, quiero que me hables de tus planes futuros.

**A.M.:** Tengo varios planes. En primer lugar quiero rescatar muchas de nuestras tradiciones y obras que hace tiempo no integran nuestro repertorio como *Floripondito* o *Los títeres son personas*, de Nicolás Guillén. Quiero hacer esta obra retomando una serie de categorías tradicionales del teatro de títeres, como el teatro popular ambulante de canasta y desde el punto de vista musical, el son, que tanto tiene que ver con la poesía de Guillén. En estos momentos estoy trabajando con *Abdala* de José Martí, para lo que utilizo títeres a la manera de los *puppies* sicilianos, que son títeres que toman de la tradición de la épica de los Orlando Furioso así como de los ciclos carolingios de los Quijotes. En fin, todo lo que se relaciona con la épica caballeresca. Además, estreno en diciembre la obra de Esther Suárez *Mi amigo Mozart*, escrita para el bicentenario de la muerte del compositor. Después voy a trabajar con un texto de Freddy Artilles, escrito para marionetas y que va a ser el primer espectáculo dramático con marionetas.

**B.R.:** No parecen los proyectos de un período tan difícil como el que estamos viviendo, pero no creo que se trate del absurdo del que hablaba Ionesco, sino de lo Real Maravilloso que supo captar Alejo Carpentier.

"Madre Coraje", de B. Brecht, interpretada por Raquel Revuelta en 1962. (Foto: Korda).

# La memoria es traicionera

Entrevista con  
Raquel Revuelta\*

Por Bárbara Rivero



**B.R.:** ¿Qué reflexiones le provoca a usted el movimiento de teatro cubano actual?

**R.R.:** Nuestro movimiento teatral tiene varios problemas, creo que el principal es la falta de locales para trabajar, pero aparte de eso, me parece que se están dando demasiados saltos. Recuerdo que, cuando nosotros empezamos a hacer Brecht y la técnica del distanciamiento, nos guiábamos por las lecturas que estaban a nuestro alcance, estábamos ensayando *El alma buena de Sezuán* y Vicente me decía que era un teatro sin emoción, entonces yo le preguntaba que si no podía utilizar la emoción ni en Chen-té, ni en Chui-tá, porque si Chen-té es toda bondad, todo desprendimiento, y Chui-tá es la dureza, ¿cómo vas a hacerlos sin emoción? Para mí era imposible, siempre le decía eso y teníamos grandes discusiones, pero habíamos leído las obras de Bertolt Brecht y sus teorías. Años más tarde, viajé a Alemania, *Madre Coraje* estaba filmada y cuando la vi, sentí que sí había emoción, que el distanciamiento estaba en otras cosas como la célebre escena del grito mudo de Madre Coraje en el momento en que le matan al hijo, o cuando le matan a la hija y de repente esa mujer se pone a contar el dinero que le quedaba para seguir viviendo. Te cuento esta anécdota porque me parece que en mucho de lo que se hace actualmente en el teatro pasa eso. Nosotros somos un poco imitativos y pretendemos aprehender las cosas por libros. Casi nunca voy al teatro, espero que Vicente vaya y me dé su opinión, porque cuando veo algo mal

\*Actriz y directora. Grupo Teatro Estudio.



hecho me siento muy mal, es como si algo que tú quieres mucho lo estuvieran maltratando. Creo que son varios los problemas que habría que analizar en cuanto al movimiento teatral, desde los viajes al extranjero no planificados en función de la producción de las obras, pasando por los traslados de los actores a la televisión, hasta la falta de estímulos y la pérdida de los puntos de referencia.

**B.R.:** El otro día me decía un artista joven que a él le provocaba cierta tristeza escuchar a creadores de otras generaciones, porque siempre hablaban de la década del sesenta como del momento virtuoso, el momento de luz en el teatro cubano que él no conoció, pero también me decía que le había tocado este momento que él consideraba vital para la creación. Y pienso que, en general, es la postura de los más jóvenes: por un lado, el saber que hay una referencia que perdieron, pero por otro, el interés de conocer su momento y de entregarse a él, y en este sentido pienso que éste puede ser un elemento salvador. ¿Qué opina usted?

**R.R.:** Fíjate, la memoria es muy traicionera, porque se habla de la década del sesenta como del gran momento del teatro cubano, pero lo que hubo en esa época fue, sobre todo, mucho entusiasmo. Si todo lo que se hizo en esos años estuviese filmado, no sé si pasaría lo que me ocurre a mí cuando veo los personajes que interpreté hace años y, en ocasiones, los veo terribles. Es cierto que había mucho entusiasmo, que la manera de lograr que los creadores que hacían teatro, a la vez que otros trabajos para poder vivir, se pudieran dedicar a lo que les gustaba. Entonces todo el mundo hacía teatro, y había muchas facilidades para hacerlo. No sé si los creadores de hoy tengan que pensar en lo que fueron los años sesenta, pero sí creo que tienen que vivir estos años y hacer el teatro de esta época, que

no puede ser el de los sesenta, ni tiene por qué serlo. Hay que hacer el teatro de nuestros días, pero no un teatro naturalista donde se hable, como en una conversación habitual, de la escasez, de las necesidades y trasladar eso al teatro. En la escena hay que profundizar sobre nuestra época artísticamente.

**B.R.:** Hay grupos que tienen otras estrategias artísticas como el de Flora Lauten y el de Víctor Varela, que algunos critican por considerarlos alejados de lo contextual.

**R.R.:** Para mí esos grupos son muy respetables, pienso que eso es válido, porque ellos creen en lo que están haciendo. Pero pienso que a esos grupos les hace falta el espectador, que a veces, no lo tienen. Creo que son formas de hacer que tienen valores, lo que pasa es que si todo el mundo se dedica a hacer ese teatro sin creer en él, entonces lo que sale es una cosa terrible.

**B.R.:** Le ponía estos ejemplos, pero existen varias tendencias y pienso que tal vez la cualidad más sobresaliente sea la búsqueda de diversas formas de desarrollar el hecho teatral.

**R.R.:** Sí, pero pienso que en la búsqueda tiene que estar como punto de partida la nacionalidad, porque a veces son búsquedas que son polacas o de otro lugar que no tiene nada que ver con nosotros. Hay que buscar, pero a partir de lo nacional, y eso es lo que no acabo de ver. En mis clases insistía mucho con mis alumnos en la gestualidad del cubano, y su importancia como experiencia y ejercicio para los actores, incluso salíamos a la calle para observar a la gente y entonces les preguntaba por qué no aplicaban eso en el teatro en lugar de convertirse en otras gentes cuando subían al escenario. No digo que en una obra de Goldoni tengas que utilizar la gestualidad del cubano, pero si estas representando una

obra que te brinda esa posibilidad por qué no usarla. Creo que el problema de lo nacional requiere de una profundidad mayor de la que aportan estos ejemplos referidos a lo externo, pero que también son algo nuestro, y siento que se menosprecia mucho lo nuestro, o se va al vernáculo que tampoco somos nosotros.

**B.R.:** Sin embargo, hay una preocupación de muchos teatristas por la pérdida de un teatro musical y un teatro vernáculo, ya no planteándolos como un renacer del bufo con el esquema del negrito, la mulata y el gallego, sino desde otras alternativas ligadas a la contemporaneidad y la vitalidad del choteo cubano. ¿Usted no siente esa ausencia en la escena cubana?

**R.R.:** Da la casualidad que tu pregunta es sobre un teatro que conocí bastante porque me interesaba mucho ver lo que se hacía en el Teatro Martí, a actores como Garrido y Piñero, Alicia Rico, Candita Quintana. Ellos todos eran grandes actores y aquello no tenía nada de superficial. Reeditar eso lo creo muy difícil. Habría que buscarlo por otro lado, opino que el teatro Musical tiene que existir, no es posible que un país tan musical como éste, no tenga ese género teatral, pero tendríamos que hacer un teatro Musical nuestro, sin querer repetir lo del Music Hall norteamericano, que es otra cosa. Ahora, eso que buscamos no lo hemos podido hallar. Es como si estuviésemos buscando una identidad que no acabamos de encontrar.

**B.R.:** ¿Usted siente que en ese sentido estamos como metidos en un laberinto?

**R.R.:** Así lo creo, y pienso que los cubanos deberían leerse a Martí. Ese cubano que fue Martí, y ¿qué tiene que ver con nosotros? No ves que estamos en una búsqueda. Y sin embargo, lo cubano está ahí con Martí, lo que hay que hacer es retomarlo.

"Monodrama Cuarta Pared 2".  
Dramaturgia y dirección: Víctor Varela.  
Teatro Obstáculo. (Foto: Beto Benítez).



# Realidad suspendida

Entrevista con  
Víctor Varela\*

Por Bárbara Rivero

**B.R.:** Quiero que me hables de los que son para ti los elementos que caracterizan al movimiento teatral cubano actual.

**V.V.:** Creo que en lo que a movimiento teatral se refiere, existe una gran disociación. En mi opinión para que exista un movimiento tiene que tener muy bien integradas dos fuerzas: una centrípeta y otra centrífuga. Es decir, una que va del centro hacia afuera, y otra que va de afuera hacia el centro. Es necesario que la producción de espectáculos tenga divulgación, para asegurar la asistencia del público. A esto se suma, con un rango de importancia, la existencia de la crítica a la que la gente debe tener acceso para posibilitar el comentario, la opinión, que garantiza la retroalimentación del teatro. Lo primero decepcionante para mí es que no existe la crítica en la prensa, la crítica que no sólo tiene que ser especializada, sino la que juzga el espectáculo a partir de una primera aproximación, porque esto también tiene un gran valor por el estímulo que puede constituir para que el público asista al teatro. Recuerdo, por ejemplo, que con *La cuarta pared*, salía una crítica diaria y había mucho movimiento de ideas. La crítica diaria desapareció desde la representación de *Opera Ciega* a esta fecha, y esto paralizó, en el caso de mi grupo, el movimiento del centro hacia afuera.

Una de las cosas que más me afectan es que tengo mucho que ofrecer, hay espacios

culturales que he ganado, porque me invitan lo mismo a la UNEAC, que a la Casa de Las Américas, pero el espacio social está muy débil y creo que se debe, fundamentalmente, a la ausencia de una buena divulgación. En esta situación están incidiendo mucho los problemas económicos, por eso es necesaria la creación de mecanismos, los cuales permitan que se produzca un movimiento de ideas con respecto a lo que está pasando en el teatro. A la gente no le llega el comentario sobre el fenómeno teatral y esto incide en que los teatristas estamos muy disociados, muy aislados, y cada cual encerrado en lo suyo.

**B.R.:** Sobre lo que has dicho, es evidente que te interesa el público. ¿En qué medida, y qué tipo de público?

**V.V.:** Me interesan diversos tipos de público, pero específicamente y de acuerdo a mi estética y los principios que manejo, me interesa un espectador al que pudiera denominar, para utilizar un arquetipo que lo define, iniciado. Un espectador que tenga una relación como iniciado con el espectáculo, porque la verdadera puesta en escena no está ni en la realidad del actor, ni en la realidad del espectador, está en un punto donde espectador y actor convergen y como coautores crean la realidad del espectáculo. Visto así el espectáculo es como una pirámide a la que asiste el espectador no para ser enterrado, sino como lugar de iniciación, que era también una función de la pirámides. Teatro del Obstáculo conoce a muchos de sus espectadores y sobre todo a los ideales, que son los que se interesan en

\* Director del grupo Teatro Obstáculo, fundado en 1985.



"Opera ciega".  
Dramaturgia y dirección: Víctor Varela.  
Teatro Obstáculo. (Foto: Tony D'Urso).

ver por segunda vez los espectáculos y que nunca nos perdonarían hacer una puesta en escena tan clara que nos les permita ir por segunda vez a desentrañar el misterio. De manera que el espectador me interesa como presencia viva, como relación directa y resulta fundamental en relación a nuestros postulados en el plano estético y conceptual del teatro que hacemos. Con esto te quiero decir que no me interesa el público en el sentido banal, en el sentido de que la aspiración sea tener muchos espectadores de cualquier manera.

**B.R.:** ¿Y cómo concibes tú el teatro?

**V.V.:** En cuanto a la utopía teatral que persigo hay varias cosas en juego, y es fundamental la cuestión de trabajar con lo que he definido *Realidad Suspendida*. Me interesa el teatro que va más allá de lo cotidiano y cuando hablo de una *Realidad Suspendida*, me estoy refiriendo a una realidad

que tiene conexión con el cotidiano, pero solamente una conexión y lo que tú ves en la escena no es el cotidiano sino otra cosa. A partir de ahí se sustenta el trabajo con el actor que es lo fundamental, así como la relación entre texto escrito y puesta en escena, porque siempre monto espectáculos escritos por mí. La relación entre el texto escrito y la puesta en escena es muy diversa, puede ser una relación de contradicción como ocurrió en *La cuarta pared* donde la relación de la puesta en escena y el texto llegó a un enfrentamiento tal que tuvo que vencer uno de los dos, y el texto desapareció.

Para mí existe un teatro que hay que hacer en términos técnicos y muchas maneras en cuanto a la estética y en cuanto a lo que postula cada creador, pero pienso que el teatro tiene que basarse en el rigor y en la precisión, tiene que ser una experiencia lo suficientemente organizada tanto en su estructura formal, como en sus reacciones vi-

tales para que pueda ser repetida todos los días de la manera más precisa posible.

**B.R.:** ¿Tú has hecho del teatro un credo?

**V.V.:** No sé si esa es la palabra, creo que es algo más sencillo: una disciplina. Hacer teatro exige mucha fuerza interior, amor al teatro y disciplina. Esto también tiene que ver con el origen de mi grupo, nosotros nos autoformamos y ese proceso fue solamente posible a través del rigor. La práctica teatral exige mucho tiempo de dedicación a lo que sólo se está dispuesto por la fuerza interior que se tenga, por la necesidad de aprender el secreto del teatro. Gordon Craig decía que el teatro eran dos marionetas que existían y dos hombres envidiosos las vieron y las empezaron a imitar, y ahí comenzó la muerte del teatro. Esto a mí me dice que el teatro es un secreto muy viejo que cada uno de nosotros tiene que redescubrir de nuevo.

## Jerarquizar la calidad

### Entrevista con Vicente Revuelta\*

Por Bárbara Rivero

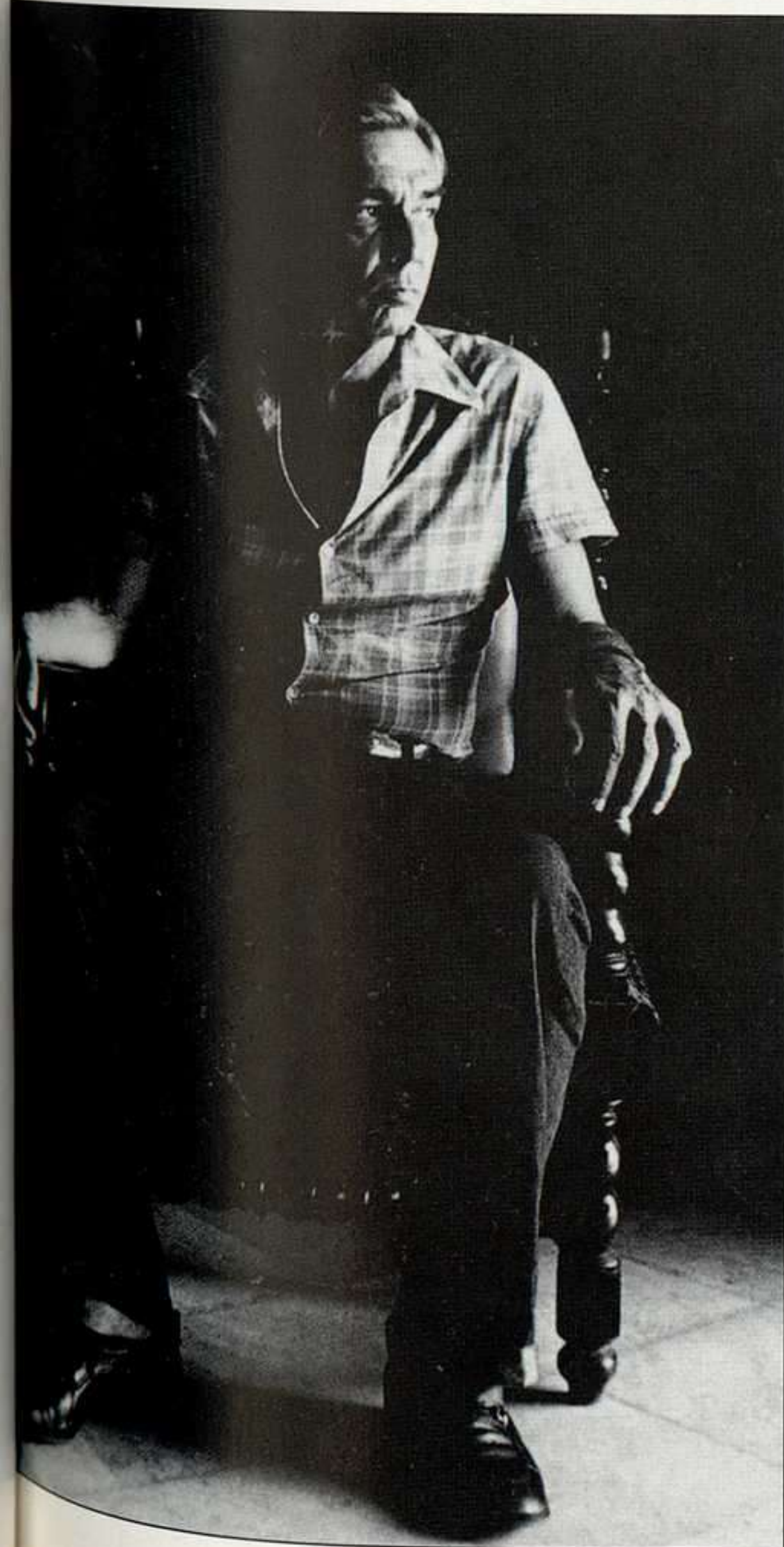
**B.R.:** ¿Cómo describiría la situación del movimiento teatral cubano en la actualidad?

**V.R.:** La situación del movimiento teatral, a partir de los resultados artísticos, presenta elementos esperanzadores y otros deficientes que responden a factores situacionales, como puede ser la estancia prolongada de

profesionales del teatro en otros países. Esto me preocupa porque dificulta el trabajo profesional, y trae como consecuencia que actores amateurs se mezclen con los que han alcanzado una madurez, lo cual crea un desequilibrio notable en las puestas en escena.

Otro problema es que hemos perdido el sentido de lo que puede ser el teatro espectacular porque no tenemos medios para hacerlo, y como resultado casi todo el mundo trata de hacer un teatro modernista, vanguardista, postmodernista, pseudo-postmo-

\* Actor y director artístico. Grupo Teatro Estudio.





deralista y no hay ningún teatro del que tú puedas decir que es realista, es como si hubiese pasado de moda, y me parece que no. En realidad ocurre que ese teatro es mucho más difícil de lo que parece y se está sustituyendo por un seudomodernismo para escapar a la falta de madurez que existe en relación con los actores y los directores. Es un riesgo que se está corriendo y puede conducirnos a la pérdida de la madurez y de la calidad alcanzada a través de generaciones.

La pérdida de un teatro realista o académico no es legítima, pues no es posible que todo el teatro que se haga sea postmoderno, grotowskiano o barbiano. No es posible, y me parece que a veces, no en un sentido general, es una forma de disimular las insuficiencias porque, como en todo, se necesita de una base para desarrollarse. Estos saltos traen como resultado la tendencia a un tecnicismo que está omitiendo un contenido y se percibe que detrás de la técnica no hay nada. En otras ocasiones, lo que observas es la ausencia de una dramaturgia. Me estoy refiriendo a tipos de trabajo que, se supone, no son convencionales, y en los cuales también encuentras la falta de ritmo. Se supone que en estas prácticas se trabaja con un ritmo intempestuoso y percutiente y sin entrenamiento, ni con él tampoco, un actor puede sostener la intensidad de ese ritmo increciendo durante 20 minutos.

Siento que en relación a estos aspectos falta un poco de orientación, y de saber juzgar en cuanto a las distintas proposiciones que existen. Es bueno que exista la diversidad, pero se impone una jerarquización de la calidad. Estoy seguro, y absolutamente convencido porque los conozco más, que tanto el Teatro A Cuestas, de Muñoz; como El Puente, de Jorge Ferrera; como el Teatro del Obstáculo, de Víctor Varela y el Buendía, de Flora Lauten, tienen una orientación rigurosa en lo que pretenden hacer, pero hay otros colectivos que carecen de ella. Es inconcebible que hasta los grupos de aficionados hagan Grotowski y Barba, cuando la asimilación de estas prácticas es una consecuencia de muchos años de trabajo. Además no se trata de imitar, pero para no imitar tienes que buscar algo dentro de ti, no puedes estarlo buscando siempre afuera.

**B.R.:** ¿Te refieres a que existe una diferencia entre colectivos que están asimilando seriamente esas técnicas, de otros en los que esas técnicas están implantadas y sólo ejercen una función mimética?

**V.R.:** Eso es, e insisto en ello porque se trata de la misma mimesis que teníamos al principio de los años cincuenta, cuando lo

que hacíamos era imitar las producciones comerciales de Broadway desde los autores, actores, directores, hasta los escenógrafos. Ahora es lo mismo, se imitan, sin profundizar, las propuestas de Barba, Grotowski y Bob Wilson. De repente tú no puedes hacer eso, y si lo haces significa dar un paso atrás, porque se hizo cuando el realismo psicológico, por lo menos yo lo viví. Nosotros nos pasábamos la vida imitando, sin ningún sentido, todo lo que pareciera algo orgánico, sin saber qué cosa era lo orgánico, ni Stanislavski, ni nada. Ahora ocurre igual, sólo que hay más información.

**B.R.:** ¿Tienes alguna observación que hacer en cuanto a la dramaturgia?

**V.R.:** No conozco todo lo que se ha producido en los últimos años, pero siento que hay como una especie de nostalgia en la gente joven en relación a un mundo que no conocieron y que han idealizado en cierta medida.

**B.R.:** ¿Y una obra como *Manteca* que ha interesado tanto?

**V.R.:** Yo creo que ésa es una obra polaca. Me recuerda mucho *Tango*. Es una buena obra y no se si será la puesta en escena, pero me llamó mucho la atención que el público, no el de teatristas, estuviera muy serio, que no se riera, como si también estuvieran ante una obra polaca. Tú sabes que todo ese teatro negro de los polacos trata sobre la gente que tiene un gran problema en su vida con la nacionalidad y lo representan de una manera muy oscura, con *Manteca* yo recibí esa sensación. Creo que Alberto Pedro tiene humor, sin embargo la obra no resulta humorista, tal vez lo que le falta a la obra es que uno se ría mucho más. En la representación me llamó la atención la manera trágica con que fue concebida, y esto se trasladó al público que asumió todo aquello con mucha seriedad, como un problema dramático. Lo mismo sucede con la propuesta de *Bartolomé sin casa*, de Pepe Santos. En ese monólogo la gente se reía porque tienen necesidad de hacerlo. Para mí la realidad no es tan trágica, a lo mejor estoy equivocado, pero me parece que, por el contrario, nosotros tenemos una riqueza espiritual y de situación casi privilegiada en el mundo de hoy. El mundo actual está tan lleno de tragedias, de amarguras, de drogas, de problemas terribles que, comparados con él, nosotros no estamos tan mal. Además nosotros somos muy alegres, somos un país donde la gente se burla de cualquier cosa, pero no quiere decir que seamos tontos o irresponsables.

Hablando de este tema, recuerdo *La noche de los asesinos*, una obra con la cual me reía muchísimo desde que la leí y actuándola. Siempre la entendí como un texto cuyos recursos fundamentales son la ironía y el choteo, sobre la gente que se pasa la vida tratando de cambiar, de hacer la revolución, pero sentados en un café sin hacer nada. Para mí era eso, por esta razón cuando la interpretaba conservaba ese sentido del juego, y cuando se la veía al otro equipo me reía muchísimo. Pero recuerdo que una vez estaba sentada a mi lado Teresita Fernández llorando incontinentemente y entonces comprendí una cosa fundamental, se trata de que hay una mezcla: ¡la tragicomedia! Creo que ahí está la cosa, me parece que a nosotros nos falta hacer tragicomedias, el género más realista y el más fabuloso que existe. Pero nos cuesta mucho lograr ese género.

**B.R.:** ¿Qué planes tiene Vicente Revuelta en estos momentos?

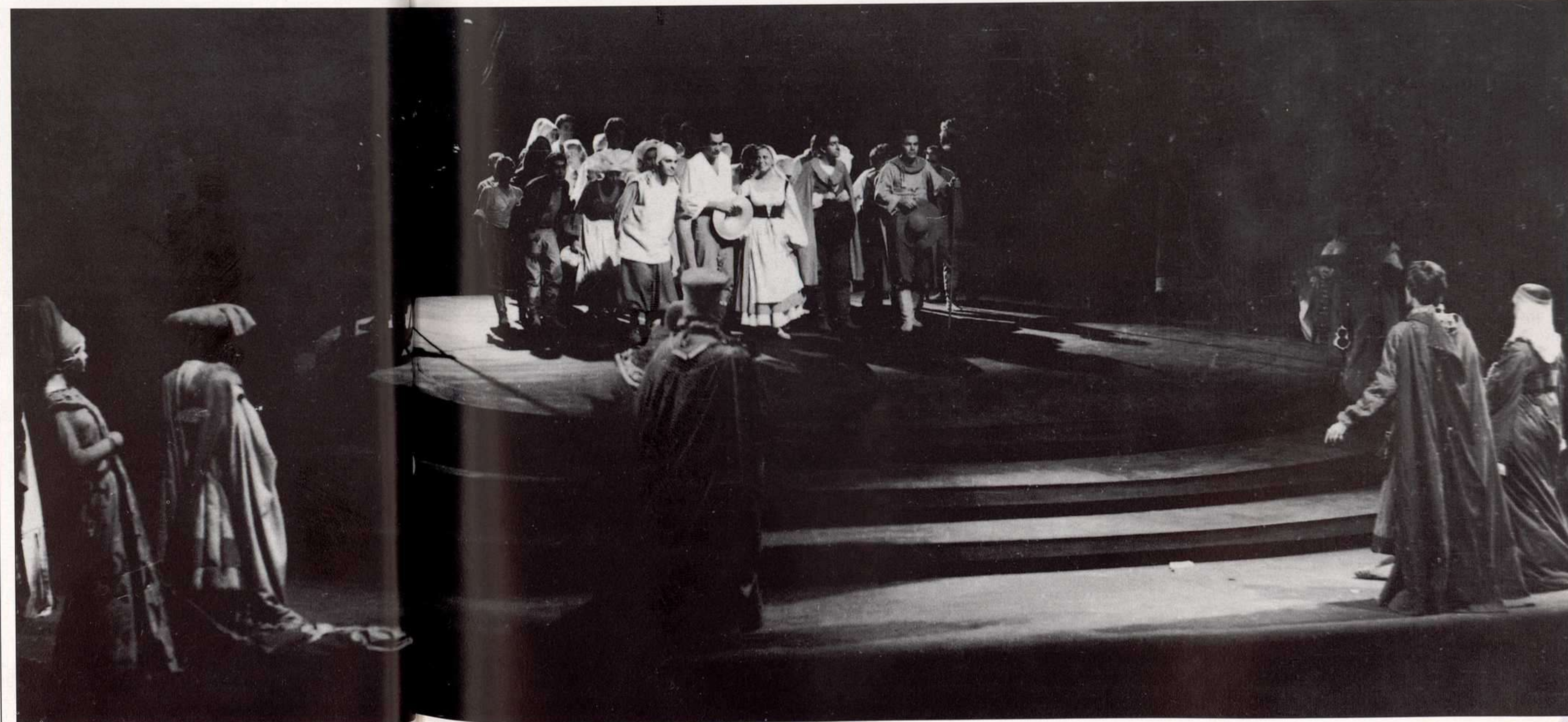
**V.R.:** Bueno, mis planes son bastante ambiciosos, estoy trabajando en el proyecto de

*Chacmool*, y ya lo tengo más claro. Es un proyecto donde están las cosas grotowskianas en el sentido del ritual objetivo y la interculturalidad, no solamente a partir de la cuna occidental. Tú sabes que Grotowski habla de que todos sus trabajos en relación a las voces y los actos tradicionales están sustentados a partir de la cuna occidental, incluso África, pero es muy curioso que no está incluido lo que es autóctono de Latinoamérica que es el indio. En ese sentido es que yo estoy trabajando. El texto de Martí es un ritual donde reaparece Chacmool a partir de que todas las tribus de América se reúnen y le cantan. Eso implica que hay que comenzar por encontrar las diferentes raíces que pueden existir en los indios de América, pero también lo africano, lo español; o sea, todo lo autóctono-americano que no está incluido en los estudios grotowskianos. Para mí lo interesante sería que este proyecto no tenga como única finalidad el espectáculo, sino que se mantenga como una propuesta de búsquedas, en la que los participantes logren un sentido de la identidad.



"Medida por medida", de W. Shakespeare. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. (1992). (Foto: Héctor Molina).

"Fuenteovejuna", de Lope de Vega. Dirección: Vicente Revuelta. Teatro Estudio. (1963).



# Armando Suárez del Villar

**L**o vemos en todos los estrenos y en cuanta actividad teatral se realiza. Ni su cuerpo de gigante acercándose a los sesenta ni el moverse siempre en el exiguo transporte público de la capital cubana, ni sus responsabilidades al frente del Teatro Fausto y del Grupo Teatro XXI lo alejan de la vida cultural y pedagógica. Polemista requisidor, paternal, dueño de una memoria y de un saber prodigiosos, amante de cuanto hace Armando Suárez del Villar me recibe en una de las aulas de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), para sostener un diálogo que debimos interrumpir en más de una ocasión ante los reclamos de sus alumnos.

**Armando, en Cuba te reconocemos como un director de escena con una sólida cultura musical. ¿Qué elementos de nuestra tradición, y de tu propia formación, te han estimulado a abordar el teatro lírico en sus distintos géneros?**

«Son varios los elementos que me han hecho ir al teatro lírico. Primero mis inicios en el teatro en Cienfuegos, fueron con obras musicales. Corresponden a este momento inicial *La Santa*, de Eduardo Manet, y un espectáculo llamado *Bufos Cubanos*, compuesto por dos obras del teatro bufo de fines del siglo pasado: *Don Cen Ten*, de autor anónimo, y *Los Cheverones*, de José Barrerero. Ya en La Habana continué dirigiendo obras donde la música jugaba un papel decisivo. Con Teatro Estudio llevé a cabo el estreno mundial de *El Becerro de oro*, de Joaquín Lorenzo Lucas. El Teatro Musical de La Habana me invitó a dirigir *Las Vacas gordas* de Abelardo Estorino y así sucesivamente la música siempre ha estado muy vinculada a mis puestas en escena. De *Las Impuras* por ejemplo se recuerda la banda sonora excelente compuesta por Calixto Alvarez.

Me acerqué a la escena lírica hará aproximadamente veinte años, es decir, en el segundo lustro de los setenta. La primera obra que dirigí fue *La Traviata*, de Verdi, y posteriormente *La Esclava*, de José Maury, para mí la más importante ópera escrita en Cuba. También he montado Ce-

«Por una verdadera renovación integral del movimiento lírico cubano»

Una entrevista de Pedro Morales

*cilia Valdés* a partir del libreto de Agustín Rodríguez sobre la novela de Villaverde y escenas de *El Cafetal* de Sánchez Galarraga así como *El Elixir de amor* de Donnicetti y algunas operetas. El Primer Festival de Arte Lírico de La Habana en 1987, se inauguró con Hemingway, una ópera contemporánea de Kazarian cuyo estreno mundial estuvo a mi cargo. Para evitar extenderme, no detallaré las galas y recitales que también he dirigido.

El mundo del teatro lírico me interesa, igualmente como consecuencia de la formación que recibí en el seno de mi familia. Mi madre tocaba el piano y gustaba de cantar arias de *Lucía* y escenas de *Don Pascual*, ambas de Donnicetti. Constantemente

escuchaba discos de ópera y música de concierto. Estudié música, hasta que mi padre lo permitió. El teatro lírico para mí es realmente entrañable. Me fascina hacer ópera y operetas. Disfruto muchísimo dirigiendo zarzuelas, sobre todo zarzuelas cubanas. Hay algunas españolas que aún no he hecho y que me gustaría hacer.»

**A propósito de la reciente creación del Centro Pro Arte Lírico adscrito al Gran Teatro, se ha dicho que en nuestro país debe revivirse una importante tradición lírica que prácticamente ha llegado a fenecer. ¿Es acertada esa propuesta? ¿Qué sería necesario revivir y qué sería necesario renovar? ¿Podrá hacerlo el Centro Pro Arte Lírico?**

«Los períodos de crisis en ocasiones son propiciatorios de la producción artística. El Centro Pro Arte Lírico surge en una coyuntura social, histórica y artística compleja, de crisis. En la medida en que nace en este momento, y asume la responsabilidad de reimplantar el rigor en las compañías que están dentro de su esfera de influencia (la Opera Nacional y el Teatro de la Zarzuela), el Centro Pro Arte Lírico puede revivir la larga tradición de afición por la ópera, la opereta y sobre todo la zarzuela, que se da entre nosotros.

Es indispensable recordar que, en América, Cuba era el país que más rápidamente estrenaba las óperas europeas en el siglo XIX. Esto ocurría no solamente en el Teatro Tacón, hoy Gran Teatro de La Habana, sino también en el Principal, el Politeama y otros importantes teatros de la capital. Un año y medio, dos años a lo sumo tres años y medio diferenciaban el estreno cubano del estreno europeo de las óperas. El estreno latinoamericano de *Don Giovanni*, de Mozart ocurrió en Cuba. *La Traviata* se estrenó aquí a los tres años de sus primeras representaciones en Italia, las que constituyeron un fracaso. Las óperas de Bizet se vieron en La Habana con muy poco tiempo de diferencia de su estreno francés. *Tosca*, de Puccini, para hablar de óperas estrenadas en el siglo XX subió a nuestros escenarios un año después de haberse estrenado en Italia.



Arriba,  
"La Bohème",  
de G. Puccini.  
Opera Nacional  
de Cuba. (Foto:  
Antonio López).  
A la izquierda,  
"Lola Cruz",  
de Adolfo de  
Luis. (1980).



"Lola Cruz", de Adolfo de Luis. (1980).

Se daba, además, un constante flujo de compañías españolas de zarzuelas, que traían en su repertorio las nuevas obras que se estrenaban en Madrid. Y ocurría así mismo un tránsito regular de cantantes que ofrecían conciertos. Todo esto fue conformando una gran tradición de teatro lírico y musical en el entorno cubano. Y no solamente en La Habana pues éstas compañías y estos cantantes giraban por el centro y el oriente de la isla visitando las principales ciudades antes de continuar su recorrido por el Caribe. Garusot para mencionar a un cantante excepcional, llevo a cabo una verdadera gira cubana interpretando óperas.

No puedo dejar de reconocer la significación de la opereta para nuestro público. *La Viuda alegre* de Lehar, ha formado parte de la tradición cultural cubana de todo este siglo. Maruja González era ado-

rada por su interpretación de la viuda Ana, al igual que Esperanza Iris, una cantante mexicana que venía todos los años con su compañía para hacer largas temporadas en La Habana y otras ciudades, cantando además de *La Viuda alegre*, *El Conde de Luxemburgo* también de Lehar, *El Murciélago* de Strauss y *La Princesa del dólar* de Leo Fall, que forman parte de un conjunto de operetas importantes que han dejado de estar en el repertorio del teatro lírico cubano.

En los sesenta se funda el Teatro Lírico Nacional. Al igual que en los años treinta y cuarenta cuando los teatros se abarrotaban con las temporadas de Lecuona, Roig y Prats, en los sesenta el público colmaba las salas tal como puede verse hoy en el Gran Teatro de 1a Habana durante una función de *El Lago de los cisnes* o de *Don Quijote*,

por el Ballet Nacional de Cuba. Este gusto masivo comenzó a decaer hacia fines de los sesenta y principios de los setenta, una época particularmente convulsa de nuestra historia. Y comenzó a decaer ese gusto masivo por el teatro lírico con la salida del país de algunos buenos cantantes que experimentaron contradicciones con políticas de criterios estrechos o sobre los cuales pesaban señalamientos de homosexualidad. Al igual que el ballet, el teatro lírico resulta atractivo no sólo por los títulos y por la música sino también por las figuras que lo interpretan. Esa depresión en la demanda de los cantantes se vió aparejada a un empobrecimiento más amplio del arte lírico en su codificación escénica. Todo esto trajo como consecuencia que el público acostumbrado a ver buenos espectáculos, se alejara de los teatros.

Coincidiendo con este período, específicamente hacia fines de los sesenta, la Opera Nacional se desprende del Teatro Lírico Nacional, y propone varios títulos como entidad independiente. Esta época inicial de la Opera Nacional, que fue brillante, estuvo conducida por la misma persona que ahora dirige el Centro Pro Arte Lírico: Manuel Duchesne Cuzán. Con la actual experiencia de Duchesne tras varios años en la Orquesta Sinfónica Nacional, y haber dirigido múltiples conciertos en el extranjero (con la amplitud de criterios que caracteriza a Duchesne en este momento), él puede ser sin lugar a dudas la figura impulsora de nuestro movimiento lírico. Si Duchesne escucha a las personalidades que lo pueden orientar, si cuenta con el apoyo de todos los cantantes de la Opera Nacional y del Teatro de la Zarzuela, así como con el apoyo de los músicos del Gran Teatro; si la prensa, los divulgadores del Ministerio de Cultura y las revistas especializadas se sensibilizan y acometen una promoción efectiva; si todos esos factores se conjugan inteligentemente, el Centro Pro Arte Lírico se convertirá en un corto período, en una posibilidad cierta de reapertura y rescate.

La proyección del Centro Pro Arte Lírico es mucho más amplia que la de las compañías que lo integran. Estas, creo yo, tienen que renovarse en muchos aspectos: tanto en sus repertorios como en sus integrantes; en los criterios artísticos para abordar las puestas en escena como en las direcciones orquestales; en la presentación de los cantantes como en la exigencia musical de sus interpretaciones. Los grupos que integran el Centro Pro Arte Lírico, por último, deben no sólo limitarse a las puestas en escena, sino que sería preciso también, para difundir el género, cultivar la línea de conciertos, con un criterio amplio.»

### ¿Cómo valoras el estado actual y las perspectivas de los grupos atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, a través de sus homólogos en Holguín y Pinar del Río?

«En el caso de los grupos atendidos por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas las características son muy distintas.

El Teatro Lírico Rodrigo Prats, de Holguín tiene una historia de constante calidad artística a lo largo de treinta años. Puede pensarse que, tras la muerte del fundador y director de este grupo, Raúl Camayd, esa historia está dañada o disminuía. Sin embargo, yo no lo creo. Pues Camayd tuvo la intuición y la inteligencia suficientes para sentar las bases de un desarrollo y una renovación constantes del Rodrigo Prats. Tuvo la brillante idea de crear lo que vendría

a ser el Concurso Nacional para Jóvenes Cantantes Líricos, que llegó a eclipsar a los restantes concursos de canto que se convocaban en otros lugares del país. Con su impulso, su prestigio y su capacidad organizativa, Camayd logró la creación de una filial de canto del ISA en Holguín. Esta filial, que no debe perderse, ha permitido desarrollar excelentes voces, que constituirán el soporte fundamental de esta compañía en el futuro. Con ese soporte artístico, además, el grupo estará en condiciones de abordar todo su repertorio con ópticas diferentes que habrán de imprimir las nuevas generaciones, no obstante la fuerte carga tradicional que caracteriza al teatro lírico. Creo que, como grupo, y sin enjuiciar a los que están en el Centro Pro Arte Lírico, el Rodrigo Prats de Holguín es el que tiene más perspectivas sin embargo, encuentro que el teatro Lírico de Holguín no tiene, ni por parte de la provincia ni por parte de las instituciones nacionales, el apoyo y la atención que sistemáticamente merece.

El Teatro Lírico Ernesto Lecuona, de Pinar del Río, hace años que no estrena nada nuevo, lo que ha influido decisivamente el cierre temporal del Teatro Milanés. Por otra parte, en este grupo ha faltado una política de renovación e incorporación de nuestros talentos que faciliten un enriquecimiento del repertorio.

El grupo de Holguín, por contraste, históricamente ha hecho óperas y operetas, que están retiradas de cartelera, misteriosamente, y que deberían ser rescatadas, sobre todo las operetas, por lo relevantes que fueron, y porque preservar el repertorio contribuye a sedimentar la cultura de un país. Recuerdo, por ejemplo, *La Viuda alegre*, dirigida por Camayd, y *El Conde de Luxemburgo*, dirigida por José Ramón Prado: un coreógrafo que actualmente se encuentra en el extranjero. Considerando la excepcional conservación de vestuario que existe en este grupo, esas operetas podrían ser rescatadas por actores y cantantes que, sin haber desempeñado los papeles principales, interpretaron personajes desde los cuales lograron hacerse una visión de conjunto de las puestas en escena.»

### ¿Crees tú que esa separación tan controvertida entre los grupos del Gran Teatro, ahora en Pro Arte Lírico, y los grupos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas puede en alguna medida limitar la renovación que estás reclamando?

«Creo que no tendría lógica que esa separación afectara. Tampoco sé si es posible poner a todas las compañías en un único espacio administrativo. Lo verdaderamente importante es que, sobre la base de acuerdos entre las direcciones de Pro Arte Lírico

y del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se abran posibilidades de interinfluencia, de comunicación sistemática entre los cuatro grupos líricos que existen en Cuba, demasiados para un país tan pequeño. Hay que rebasar el pensamiento estructuralista y provinciano según el cual un colectivo o artista que pertenece a un determinado territorio o instancia sólo puede actuar en, y desde ese territorio o instancia.»

### ¿Dónde está, para ti, la principal debilidad y la potencialidad más preciada de nuestra escena lírica de hoy?

«Yo veo varias debilidades y una potencialidad. La principal debilidad de nuestro teatro lírico es no mirar a las obras contemporáneas. El tránsito musical del siglo XIX al XX es abrupto, y nosotros estamos muy apegados a las creaciones del XIX. En nuestro siglo se han escrito óperas de cierto melodismo y otras composiciones no tan típicas del teatro lírico que conocemos, pero que acarrearán menos exigencias de recursos materiales y grandes reclamos, sobre todo en cuanto a la formación teórica de los cantantes. Tenemos un público joven y no sabemos qué le puede gustar a ese público. Tal vez le guste *La Viuda alegre*, pero le puede gustar también una ópera contemporánea.

Unido a esto observo, por otra parte, una tendencia a encerrarnos, un afán por mantener puestas en escena con un concepto tradicionalista que ya está en desuso en la escena mundial. Tampoco estoy abogando por algo que ha sido una práctica común entre nosotros: desechar libretos de obras cubanas que podrían rescatarse, en virtud de su eficacia teatral y de los valores de su música, pues la música de nuestras zarzuelas es magnífica. Cosas como estas dañan al teatro lírico. Si no se renuevan los conceptos, si las compañías no se llenan de sangre nueva, si no se recupera a quienes están alejados o dispersos cantando en otros lugares, el movimiento lírico cubano puede empobrecerse más de lo que está en este momento.

Se tiene que encontrar un medio que permita a los cantantes hacer giras por el país. No estoy pensando en el concepto manido de la gira, sino en que determinados cantantes se desplacen entre las distintas compañías. Eso no está instrumentado a causa de las limitaciones que existen en este momento con el hospedaje. Por otro lado, cada uno literalmente vive en su feudo. Es más fácil para un artista lírico cubano cantar en el extranjero que hacerlo en Cuba. Gustavo Alvarez, por ejemplo, que formó parte del desaparecido Teatro Lírico de Matanzas está oficialmente jubilado y canta en todas las temporadas de zarzuela de Bo-

gotá. Anualmente, hace una gira en Italia con una compañía de operetas que unos productores italianos forman con artistas cubanos. En cambio, Gustavo Alvarez nunca ha podido cantar *Tosca* en La Habana con la Opera Nacional a pesar de que siempre lo haya deseado. Antes, Gustavo Alvarez cantaba alguna que otra vez en Holguín y Pinar del Río. Pero hace años que no canta en Holguín, ni en Pinar del Río. Varios de nuestros cantantes deberían estar moviendo dentro del país, además de moverse también hacia otros países. Ello propiciaría un intercambio no formal que atraería públicos distintos, o al público habitual, quizás saturado por el mismo repertorio, pero interesado en ver otras técnicas vocales y otras formas de interpretación.

Tenemos dificultades muy grandes para obtener la música de las obras que se quieren llevar a escena. Nosotros, por razones económicas, no podemos hacer lo que se hace en otros países del continente: alquilar la música. Sin embargo, sí tenemos muchas obras orquestadas en Cuba, que no se han estrenado. Yo me he dado a la tarea de confeccionar un fichero de esas obras, entre las que está la ópera *Un Baile de máscaras*, de Verdi. Nosotros podríamos tener un repertorio más amplio en cuanto a títulos si lleváramos a escena esas obras, aunque varias de ellas son particularmente complejas para nuestras compañías. Pero vale la pena hacer el intento puesto que, en América Latina, sólo se presentan zarzuelas periódicamente: en Bogotá, La Habana, Holguín y Pinar del Río. En otras ciudades las presentaciones son esporádicas. Además de en La Habana, pueden verse óperas, en Ciudad de México y en algunas capitales de estados mexicanos, en Caracas, en Argentina y en Brasil.

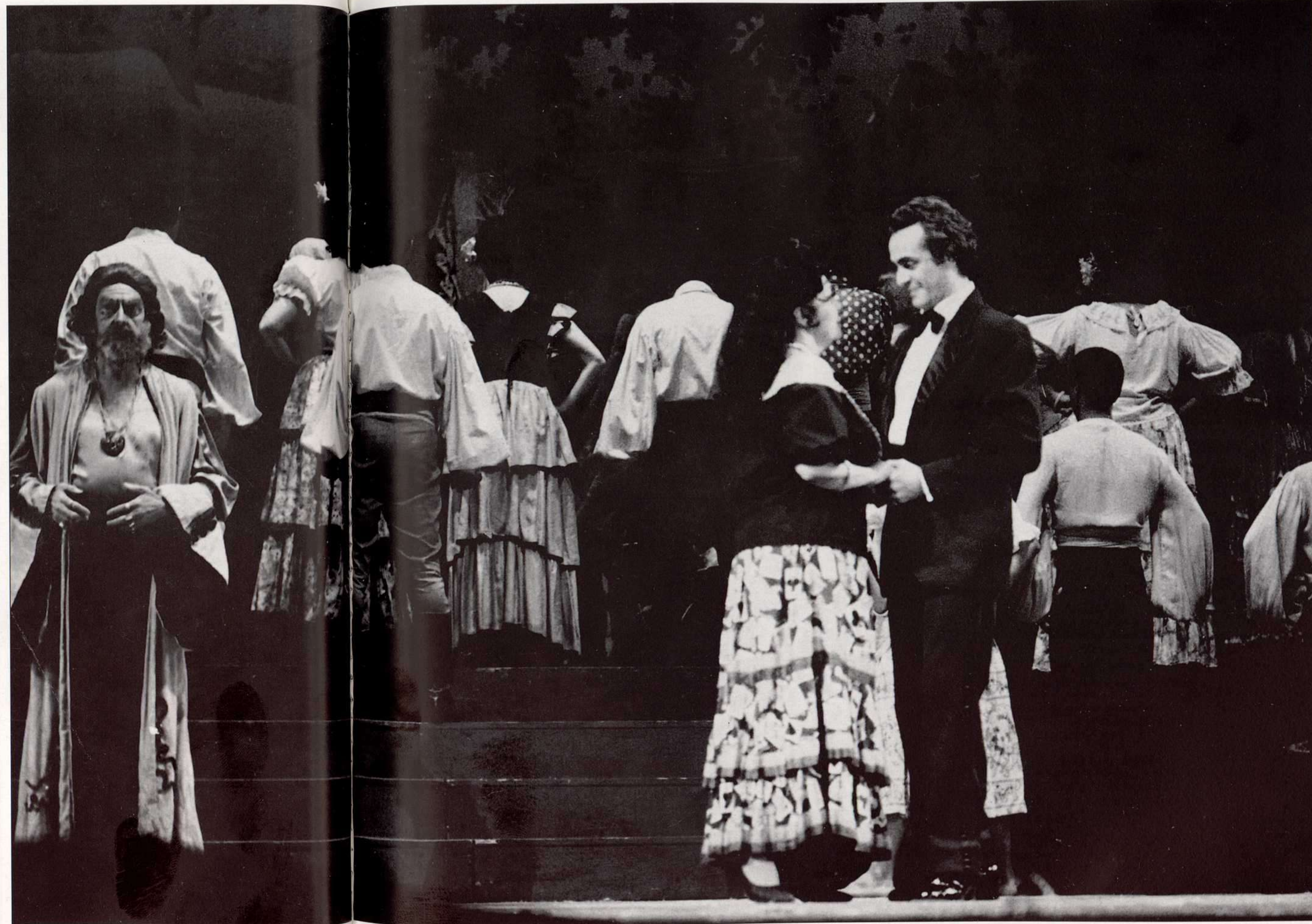
Por último, te diría que la potencialidad más preciada de nuestra escena lírica está en su público. Cuando una obra se estrena y repone con un reparto cuidadosamente integrado, y un rigor de puesta en escena, aunque sea un título muy viejo, esa obra tiene una respuesta de público y alcanza más de cien funciones al cabo de poco tiempo. Un ejemplo de esto es *La Traviata*, estrenada en 1980: hoy se sigue representando con éxito de público. Esto se explica no sólo por el título y por la música, sino porque casi todas las cantantes cubanas de valor han hecho esta ópera. El reparto se ha estado variando constantemente, e incluso esta puesta en escena de *La Traviata* ha permitido el *debut*, en ópera, de cantantes jóvenes, a pesar de tratarse de un papel de desmesurada complejidad. Estas experiencias, normales para nosotros, no son frecuentes en otras latitudes, y siempre han contado con el respaldo del público.»

**Tu labor pedagógica es extensa y plural, pero se sostiene, con un ahinco especial en las clases de actuación que impartes a los estudiantes de canto del ISA. ¿Te sientes satisfecho con la formación que reciben los jóvenes artistas?**

«Uno nunca se siente satisfecho. Ni con lo que impartes ni con lo que te rodea como plan de estudios. Pero creo que es un plan de estudios que, si bien no es perfecto, tiene una gran cantidad de virtudes y menos cantidad de defectos, en lo que a la formación de un cantante se refiere. Una de las cosas que está atentando contra la enseñanza en este momento es la lejanía del ISA con respecto al centro de La Habana, dadas las dificultades de transporte que se confrontan. La enseñanza se está viendo afectada también por la selección, que cada día tiene que ser más rigurosa y condicionada por lo que queremos de nuestros estudiantes: estudiantes para la comedia musical, para la ópera, para la zarzuela o para la opereta. Ha ocurrido que estudiantes seleccionados aprueben el plan de estudios y cuando concluyen no se sabe realmente donde deben ser ubicados, pues el desarrollo de sus facultades en el devenir de los años de estudio no permite definir en qué género esos estudiantes serían más brillantes. Yo disfruto mucho impartiendo clases a los estudiantes de canto, y aunque hay algunos no muy dotados, si tienen interés por aprender, sobre todo en la medida en que más videos ven, en que se van apropiando de otros niveles de cultura. Algunos alumnos míos, que están becados en el extranjero, me escriben comentándome lo útil que les ha sido lo que aprendieron conmigo, otros se lamentan de no haber prestado la atención que debían durante las clases. Me siento muy satisfecho de cómo progresan en su carrera profesional varios alumnos míos. Otros, los menos, no denotan progreso alguno. La vida en una universidad no garantiza que todos los que en ella estén sean brillantes, ni un profesor puede fabricar a nadie para que sea brillante.»

**Entre junio y agosto de este año tendrá lugar el Festival y Concurso Nacional e Internacional de Canto y Piano Ernesto Lecuona. ¿Qué esperarías del teatro lírico cubano en el centenario del natalicio de este músico tan reconocido?**

«Espero que la delegación cubana que resulte del Concurso Nacional de Canto sea, toda, sin concesiones, de primera línea. Espero también que los cubanos sean indiscutibles para ganar en el Concurso Internacional. En lo que a mí respecta, estoy haciendo los esfuerzos mayores que quizás haya hecho en los últimos diez años, para



"La leyenda del beso". Teatro Zarzuela. Cuba. (Foto: Marquetti).

lograr la producción artística y material de *Lola Cruz*, zarzuela de Ernesto Lecuona, con el Teatro Lírico de Holguín, como homenaje a esos dos grandes artistas que integraron la compañía de Lecuona y fueron fieles intérpretes de su obra: Esther Borja y Pedrito Fernández.

Si a partir de los actos y eventos por el centenario del natalicio de Lecuona, así como a consecuencia de la programación que debe continuarse hasta fines de año, tiene lugar un resurgimiento de público para el teatro lírico, un resurgimiento de público potencialmente sistemático, en-

tonces me sentiré satisfecho y veré compensados mis desvelos. Esto debe manejarse con gran pasión, sobre todo por parte de la prensa cubana -que es insensible al arte lírico- así como por parte de las instituciones provinciales y nacionales implicadas. Ellas deberán dejar de ser ins-

tituciones aisladas para tornarse el núcleo generador de una nueva conceptualización y un nuevo momento para nuestra escena lírica.»

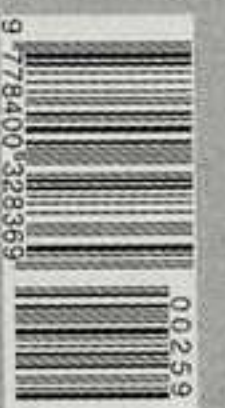
# primer acto

Nº 259

III/1995

SEGUNDA EPOCA

750 ptas.



ZAGREB: representando la paz

BUENOS AIRES / CARACAS

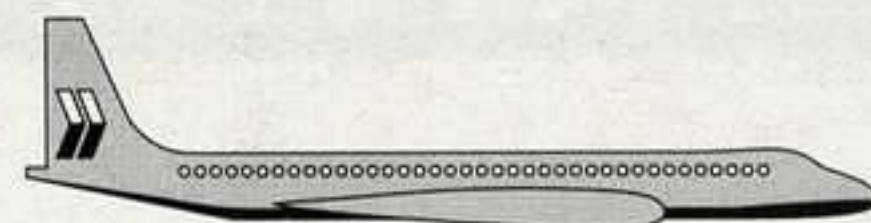
SUBVENCIONES  
Y  
POLÍTICA TEATRAL

Teatro en las  
Comunidades Autónomas

texto de:  
**NO FALTEIS ESTA NOCHE**  
de  
**SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ**  
(Premio Lope de Vega 1994)

## PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

C/ Cervantes, 21-1º - Of. 3. 28014 Madrid  
Tels.: 420 30 50/355 58 67



# OMVESA

ORGANIZACION MUNDIAL DE VIAJES. C.I.C.MA Nº 82

## La mayor calidad al mejor precio

**Oficina Central:** Francisco Silvela, 21 • 28028 Madrid

Tels.:

División Internacional: 309 22 23 (30 líneas)

División Nacional: 309 25 25 (10 líneas)

Telefax: 309 12 96 - 309 18 10

Télex: 42972 OMVE E - 27796 OMVE E

## UNIVERSIDAD COMPLUTENSE - RESAD

### TALLER DE TEATRO - El teatro español hacia el siglo XXI

(31. Julio - 4 Agosto) El Escorial

#### DIRECTOR:

**Miguel Medina Vicario**

Director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático

#### SECRETARIO:

**Juan Carlos de Ibarra**

Secretario y Profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático

#### MATERIAS:

*El Arte de Hablar*

*El Actor y el Espacio (I y II)*

*El Teatro de Gesto (I, II, III y IV)*

#### PARTICIPANTES:

**Pau Monterde**

Director del Instituto del Teatro de Barcelona

**José Luis Alonso de Santos**

Jefe de Departamento de la RESAD

**Ignacio García May**

Profesor de Dramaturgia de la RESAD

**Manuel Angel Conejero**

Universidad Complutense

**Concepción Doñaque Sola**

Profesora de Ortofonía de la RESAD

**José López Tápero**

Médico Foniatra

**Pilar Francés Berberide**

Profesora de Ortofonía de la RESAD

**Marcha Schinca Quereilhach**

Jefe Departamento de Cuerpo de la RESAD

**Izaskun Azurmendi Muñoa**

Profesora de Voz de la RESAD

**Antonio Malonda Sánchez**

Profesor de Interpretación de la RESAD

**Claire Hegen**

Profesora Universidad París III

**Yves Marc**

Profesor Universidad París III

**Vicente Fuentes**

Jefe de Estudios y Profesor de Voz de la RESAD

**Jorge Eines**

Jefe Departamento de Cuerpo de la RESAD

Requena, 1 - Tel 248 41 73 - Fax 559 44 28  
28013 Madrid

## Real Escuela Superior de Arte Dramático

## Madrid

TEXTO TEATRAL

COMO  
EL ALA  
DEL  
CUERVO

DE  
JORGE LUIS TORRES  
(1994)



# Primera Historia Fragmentada

por Eberto García Abreu

Justo a la mitad del camino en el Teatro Cubano de los noventa, comienza a presentarse en todas sus dimensiones la amplia gama de propuestas dramáticas y escénicas que confirman la imagen plurívoca de un universo creativo que, aún hoy, a pesar de sus señales irrefutables, continúa siendo inexplorado: desconocido.

Paralelamente a los espectáculos presentados por los creadores, a la lectura discreta de algunos textos, al análisis de diferentes trabajos teóricos y críticos publicados o debatidos en coloquios y encuentros, en los últimos años ha surgido entre nosotros un grupo apreciable de noveles dramaturgos decididos a conquistar su espacio teatral propio, impulsados por referentes y estímulos que no se revelan con facilidad en nuestro acontecer escénico. Jorge Luis Torres, nacido en La Habana en 1964, es uno de esos hombres de teatro que desde hace más de diez años avanza entre cuartillas, máscaras e imágenes por nuestros escenarios, procurando el reconocimiento a su obra, es decir, a su presencia, en medio de las numerosas voces, los ecos y las huellas de otros hombres que han pasado y pasan hoy día por los entrecruzados senderos del Teatro en Cuba.

A fuerza de repetirlo tanto, nos hemos acostumbrado a presentar la práctica teatral de nuestro país como un panorama *diverso* y sumamente *abarcador*. Obviamente, se trata de una aseveración indiscutible. Sólo que las razones no siempre son precisas ni mucho menos equivalentes en cada circunstancia histórica y para cada área específica de la creación teatral. Al valorar la labor de un amplio número de jóvenes creadores escénicos que han emergido en los años recientes, podemos encontrar constantes que los relacionan y, de alguna manera, explican sus vínculos con los modelos tradicionales de la escena y la dramaturgia nacionales. Tales modelos operan generalmente como resortes dinámicos y orientadores de sus búsquedas personales entre la complicada madeja de la tradición que descubren paso a paso como herencia y a la que proponen nuevos horizontes. Una búsqueda totalmente individual, auténtica, desgarradora, solitaria y, tal vez, al final, reconfortante.

Cuando en 1985, Salvador Lemis entregaba *Mascarada Casal*<sup>1</sup> como Trabajo de Diploma del Seminario de Dramaturgia, impartido por la profesora Raquel Carrión en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, cobraba fuerza un proceso de creación que, con diversos antecedentes, dejaría huella insoslayable en el teatro desde ese período hasta hoy. Abelardo Estorino, dramaturgo y director de reconocida obra, no sólo fungió como tutor del trabajo, sino como referente inevitable de la estrategia creativa seguida por Lemis. De este modo, Lemis y Estorino en su encuentro revelaban a través del magisterio directo y de la mutación de experiencias humanas y artísticas, una manera muy pe-

culiar de dilatar los espacios consagrados de la tradición sobre los espacios inéditos y emergentes.

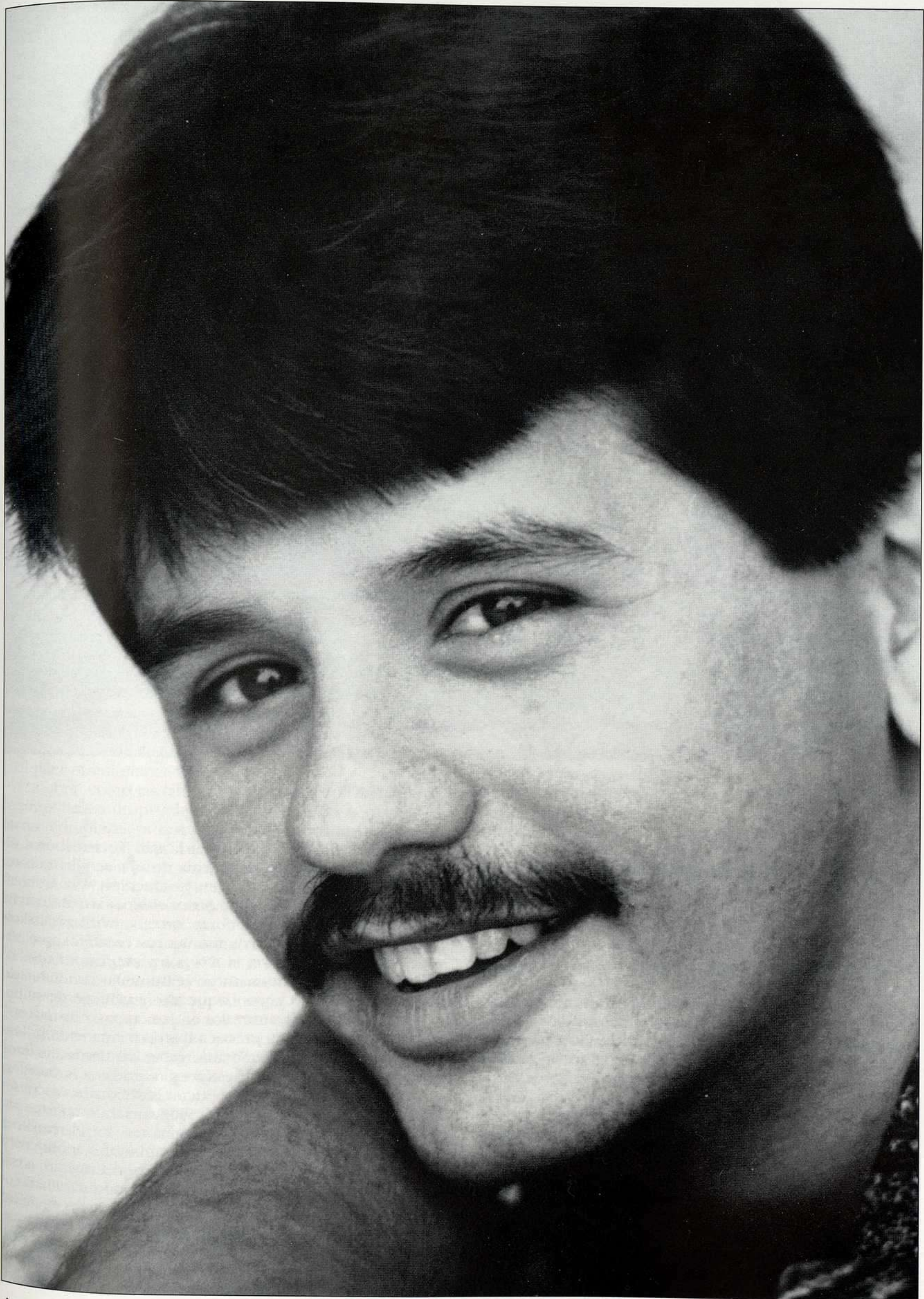
Carlos Celdrán con *Catálogo de señales*, *El rey de los animales*, *Eréndira* y *Safo*; Ricardo Muñoz con *La gran temporada*, *Asudianzam...*; Joel Cano con *Time Ball*, *La fábula de un país de cera* y *La fábula del insomnio*; Silvia Ramos con *Tula 1854*; Carmen Duarte con *45 de agosto*, *Stradibarius*, *El tarot*; junto a Víctor Varela con *La cuarta pared*, *Opera ciega* y *Segismundo ex marqués*; el trabajo dramático y escénico de Carlos Díaz con la Trilogía de Teatro Norteamericano, *Las criadas*, de Genet, *El público*, de Lorca y la obra coreográfica de Marianela Boán en *Danza Abierta*, constituyen, entre otras, el contexto en que se desarrolla la obra del autor que hoy presento.

Al igual que los dramaturgos y directores citados, Jorge Luis Torres, es egresado del Seminario de Dramaturgia del ISA. El también toma los patrones tradicionales más notables del teatro cubano como indicativos de su orientación personal. Bebe de esas fuentes su herencia natural, pero, eso sí, descubriendo por sí mismo las resonancias que le resultan verdaderamente cercanas. Quizás por eso sus obras suelen tener el aliento metafórico y halagador del teatro de Carlos Felipe, uno de nuestros grandes. Pero sucede que Jorge, además, como sus contemporáneos, busca el teatro en otros modelos y referentes que no se desvelan en los escenarios a los que pueden acudir sistemáticamente.

Si pretendiésemos descubrir los rasgos característicos del acontecer escénico cubano de los 80 y los 90 a partir de la lectura de los textos producidos por éstos y otros jóvenes autores que ahora no menciono, sin dudas caeríamos en una zona de recurrentes espejismos. Aparentemente ellos "desconocen" la escena que les es más inmediata.

De manera *natural*, la escena responde con similar "desconocimiento". No se trata de una banal ignorancia o de una enfermiza oposición generacional. En realidad las contradicciones creativas afloran a partir del contacto entre sensibilidades, motivaciones y estrategias expresivas diferentes, condicionadas por contingencias históricas distintas. No podemos olvidar que este fenómeno es parte de un espejismo mayor. Los jóvenes autores convierten en objetivo artístico y material teatral elementos poco frecuentes en la escena cubana actual. Esta perspectiva no sólo es válida al valorar el aspecto temático, donde las coincidencias suelen ser frecuentes, sino en lo referido a la estructuración y la producción de sentido de los textos, los espectáculos: es decir, al modo con que pretenden proyectar su teatro.

Sobre las bases de la dramaturgia y el teatro tradicionales cubanos, algunos de los *nuevos*, comienzan a incorporar influencias, depurar expresiones conmovedoras y, sobre todo, a explorar y reconocer otros confines para su práctica creadora, asumida esencialmente como parte de un largo camino de aprendizaje, búsqueda, in-



Jorge Luis Torres, autor de "Como el ala del cuervo".



"Clitemnestra", de Marguerite Yourcenar. Dirección: Jorge Luis Torres. Grupo Trotamundo. Cuba.

dagación y reafirmación. Difícil sería, por tanto, delimitar las raíces de esta nueva generación teatral de la cual Jorge Luis Torres forma parte. Como difícil es, por su inmediatez y dinámica de crecimiento, pretender capturar la imagen definida del rostro de este creador, autor, director, asesor teatral, profesor y, en fin, hombre de teatro, que se halla hoy por hoy haciendo y transformando su última obra.

Mientras varios de sus discípulos traen a las cuartillas teatrales las sugestivas semblanzas de nuestros poetas del siglo XIX, Jorge Luis, tutoreado por otro egresado del Seminario de Dramaturgia, Carlos Celdrán, acude a las imágenes de un pintor cubano contemporáneo: Angel Acosta León. *El ángel del carrusel* (1990) toma como motivo inspirador para su estructura diez obras pictóricas que soportan igual número de episodios dramáticos. La interdependencia de los episodios funciona como la base cohesionadora de la fábula y abre, en la creación de Jorge Luis, la voluntad de trabajar el universo visual y el peso de la imagen plástica no sólo como un componente "estético" o "expresivo" de sus obras, sino como referente, contexto y estímulo estructurador del plano compositivo de sus argumentos.

*Nunca fue 1900*, pieza en la que Torres aborda diversas contingencias de la vida de una familia cubana contemporánea, continúa su producción. Un monólogo, varias obras cortas y *Ensamble*, texto de mayor complejidad basado en *Coriolano*, de William Shakespeare, constituyen otros momentos creativos que sirven de antecedentes a la *Obertura de Josafat* (1994), obra en la que el dramaturgo resume su condición de director escénico y por la que alcanza, luego de su publicación<sup>2</sup>, diversos premios en concursos y festivales.

En medio de una práctica teatral marcada en lo fundamental por el enfoque autorreflexivo desde distintos puntos focales, sobre cuestiones referidas a la transformación de los principios éticos individuales a consecuencia de los cambios en la vida social de nuestro país, la repercusión de tales mutaciones en el reanálisis de nuestros patrones históricos, culturales, políticos y sociales en su sentido más abarcador, y el registro a través de nuestra existencia cotidiana -tanto individual como colectiva- de los cambios en las relaciones sociales, evidentes a partir de las nuevas condiciones en las que los cubanos vivimos en los últimos años; en medio de este teatro insistentemente contextual a pesar de sus innumerables estilos y lenguajes, provocador de agudas

polémicas y activador de tensiones que superan, incluso ahora, los terrenos convencionales de la producción artística, sus instituciones promotoras y los nexos de éstas con la praxis social en su conjunto, *La obertura de Josafat*, parecía ser una nota discordante y atípica.

“A partir de una idea contenida en el cuanto *La huída del pintor Li*, del libro de Herminio Almendros, *Oros viejos*”, Jorge Luis Torres crea una fábula en la que “la acción transcurre en una región imaginaria en tiempos muy antiguos”. Josafat, joven campesino, famoso en su comarca por sus excepcionales dotes como pintor, vive humildemente junto a su madre en una pequeña cabaña. Sus ansias de triunfo y reconocimiento se ven coronadas cuando Wenseslao, Rey de la comarca, solicita sus servicios como pintor de la corte para decorar con sus inefables paisajes las crudas y grises paredes del castillo. Josafat abandona a su madre y se convierte en esclavo del Rey. Con ello reedita la experiencia análoga de su padre. Desde el encierro valora el verdadero peso de la libertad perdida a cambio del reconocimiento de sus paisajes, ordenados ahora por los caprichos del monarca. Ante tanta represión y desaliento, el joven pintor muere. Sus pisadas húmedas se reflejan en la hierba fresca de su último paisaje, el mismo que le sirvió de puerta al universo infinito en el que le aguardaba el fantasma de su madre ya muerta.

Cuando leí por primera vez ese texto, reconocí de inmediato algunas claves esenciales que el mismo trataba de colocar de un modo casi tangencial dentro del debate sobre la ética y la reafirmación de la identidad nacional que ocupaba cierta zona de nuestra dramaturgia. A la manera de una antiquísima leyenda, Jorge Luis regalaba una fábula simple. Pero esta apariencia lejana, y hasta cierto punto ingénuo, de plantear las cosas, formaba parte de un proceder mucho más comprometido y racional al enfocar la inmediatez. El *canto* de Josafat, constituía sólo el prelude, la primera fase de una impredecible peregrinación a la que está abocado todo individuo -artista, intelectual u hombre simple- que decide pactar, a pesar de las penurias y las estrecheces, con cualquier ofrecimiento vil.

La obra, como las fábulas tradicionales, por una parte simplificaba un problema social de aristas verdaderamente complejas: la responsabilidad individual que cada uno contrae con su obra y con su identidad expresada paso a paso; armada de la suma fragmentaria de los trozos de su existencia. Por otra parte, los acontecimientos acaecidos sobre el joven pintor en una tierra imaginada en tiempos remotos, podían funcionar como una imagen *historizada* del contradictorio proceso social ocurrido en torno a la promoción plástica cubana de finales de los 80 y principios de los 90.

Desde Josafat, el debate sobre la identidad se proyectaba hacia sus componentes éticos, al compromiso del hombre con su medio, su familia y su obra. Pero también refractaba las agudas y no siempre bien resueltas polémicas de aquellos años alrededor de las tirantes relaciones entre las razones del ingenio creador, las razones de las instancias de poder y de las instituciones artísticas y, por supuesto, las imprevisibles y polisémicas razones de los destinatarios de cualquier obra humana: los otros hombres.

Finalmente, la muerte imaginada o real del pintor, y no de su obra, devenía gesto aleccionador, cargado de enigmas y cuestionamientos indescifrables en lo inmediato.

Al acercarnos luego a *Como el ala del cuervo*, podemos suponer, tras una primera y apresurada impre-

sión, que el autor ha cambiado sus señales. Si *La obertura de Josafat*, podía leerse literal y escénicamente de un modo más fácil, pues su estructura lineal con un conflicto nítidamente polarizado, con una progresión de la acción coherente de principio a fin, sin grandes arabescos estilísticos de figuraciones no realistas, así lo permitía; en cambio, esta nueva obra escrita en los primeros meses de 1995, parece alterar los códigos reconocibles del dramaturgo.

Jorge Luis nos convoca:

“Estamos ante una historia de acciones imaginadas que juegan en un sueño despierto (...) Un universo de acontecimientos regresa para que pasado, presente y futuro se mezclen y escalonen a lo largo de la hilación continua y violenta de los gustos. Las temporalidades y confusiones estructuran las imágenes. Realidades y alucinaciones se encuentran en la escena y las fronteras de nuestras costumbres deben ser eliminadas para que el milagro evolucione”. Si *La obertura ...* re recordaba especialmente *La sonata de espectros*, de August Strindberg, *Como el ala del cuervo*, coincidiendo con mi colega Bárbara Rivero, trae el aliento de *El ensueño* del autor sueco. Atravesar toda una obra en pos de un cuadro como destino que, al cabo, igualmente será transgredido, tal vez sea una simple coincidencia. Pero ahora, la obra que damos a conocer, posiblemente les recuerde algunos pasajes de aquella otra en la que el joven oficial vuelve una y otra vez a la puerta del teatro para esperar infructuosamente al ideal de su amada imaginada. Quizás las referencias sean sólo una provocación para continuar las pesquisas en aras de los nexos y las “correspondencias”.

Esta vez no estaremos en cualquier sitio:

“Comediante: (...) Arde La Habana en tus deseos y andan sus apresuradas gentes entre sus desencuentros cotidianos...”

Así se presenta la historia. Una madre y su hijo entablan una fuerte discusión, pues éste se niega a ir a buscar el pan diario que está a punto de perderse. La panadería cerrará en breve. El muchacho debe arreglar los desperfectos de su bicicleta, medio de transporte indispensable de la mayoría de los cubanos actualmente.

Las discusiones entre Sabina y Tito durante el episodio de la bicicleta, plantean directamente la contradicción fundamental que animará la posterior evolución de la fábula dramática. Ellos son los restos de una familia cubana típica de estos tiempos, que sobreviven haciendo frente a las más disímiles e inauditas confrontaciones cotidianas. Entre la búsqueda del pan nuestro de cada día y las especulaciones de la filosofía popular en torno al sentido de la existencia, ambos personajes se hallan asfixiados e inconformes con sus condiciones de vida, pero, especialmente, se reconocen ineludiblemente enfrentados a una inminente parálisis: han postergado todos sus sueños y aspiraciones esenciales, han cubierto su rostro verdadero con múltiples simulaciones condicionados por presiones externas, falsos compromisos sociales, expectativas e ideales fundados en estímulos ajenos a sus auténticas necesidades, tanto en el orden moral como en sus resortes éticos más íntimos. Sabina y Tito se nos desvelan a fin de cuentas como dos seres totalmente desconocidos entre sí y por ello el punto de partida de sus acciones lo constituye la solución del principal enigma alrededor del cual gira toda la

obra: la búsqueda de sus fragmentadas identidades, para integrarlas en un todo único y diverso verdadero.

Luego se desencadenará el juego de las mutaciones. Sabina se tornará en el Espectro, el Nuncio, la Inquisidora, la Sombra y así... hasta volver, en Episodio del Regreso, a su natural condición ya transmutada. Tito recorrerá análogas transformaciones durante su peregrinaje por los tiempos y parajes insólitos en los que el autor caprichosamente lo sitúa. También él retornará diferente a su hogar, que no ha cambiado suficientemente, pero en el que al menos, puede encontrar una porción más propia y cercana de satisfacción personal.

Durante los seis episodios, Jorge Luis provoca en sus personajes la necesidad de atravesar transgresoramente su comportamiento habitual. Los obliga a desintegrarse para hacerlos reencontrar aquellos rasgos de su personalidad que han quedado prendidos en distintos y lejanos encuentros.

Uno y otro, Madre e hijo, van en busca de sí mismos y al mismo tiempos, de ellos como dualidad reconocible socialmente. Tratan de salvar las distancias y los obstáculos que los alejan a pesar de compartir el mismo techo.

Por eso sus viajes personales, aunque no se detienen, están matizados por encuentros ilusorios, por el contacto con imágenes irreales e idílicas que opacan las verdaderas razones de su existencia y acentúan sus angustias y su soledad.

Los seis episodios resultan entonces estaciones diferentes de un viaje cuya trayectoria es elíptica. Sabina y Tito, bajo diferentes apariencias, entrecruzan sus pasos y sus destinos acompañados de ese "Viejo Fantasma que recorre las calles de La Habana, esta ciudad de grandes lumínicos se perdió al ser señalada por el dedo. Y las cosas siguen igual, y las gentes humildes de la ciudad antiguase preservan para aguardar por la llegada de la ya cercana nueva ciudad..." Esa es la razón fundamental de su *disparatada* e incomprensible *esperanza*. Porque de un modo o de otro Sabina y Tito defienden su propia esperanza. Un anhelo que tal vez no desencadene cruzadas, ni procesos inquisitoriales, ni permita escribir largos tomos sobre el tiempo y su devenir y ni aspire, siquiera, a la permanencia trascendente.

El autor sólo cambia en los personajes, en los diferentes episodios, sus ropajes externos y sus circunstancias ambientales, pero la situación es la misma. Su búsqueda individual permanece constante. Por ello la interdependencia de los episodios y el hecho de que funcionen autónomamente dentro de la estructura dramática. Así se crea una virtual relación entre la identidad desintegrada de los personajes y la aparentemente dispersa, aleatoria e incoherente contextualidad en que se desenvuelven. Los márgenes de lo posible y lo real se amplían y la verosimilitud del argumento teatral se convierte en una codición reconocible para la obra toda. Sin embargo, no es fácil rebasar las trampas y desviaciones que el autor con su profusa retórica verbal impone al lector cuando debe descubrir los resortes centrales de la fábula. El regodeo en las palabras por el valor de su literalidad, entrará, sin dudas, en contradicciones sugestivas con los imperativos de la escena en su próximo montaje.

Pero no son sólo esas las opacidades que Jorge Luis ubica en la obra como parte de una estrategia creativa. Sus personajes, como los de cualquier otra fábula, se muestran como entelequias o alegorías sugeridas que cobran concreta materialidad cuando entran en contacto con determinado contexto reconocible, cuando emiten señales de mayor referencialidad.

Así, de la sombra a la luz, de un rostro a otro, cambian los recursos para descubrir sus respuestas necesarias. Cambian también los resortes de comunicación con nosotros, sus lectores, sus espectadores, es decir, sus destinatarios contemporáneos. He ahí, entonces, un modo de reconocerse en su pluralidad, en su ambigüedad, en la diversidad de maneras de ser y actuar. Es esa la base para comprender la identidad propia no como un fenómeno escindido, sino como un hecho que se manifiesta y opera, como la vida misma, de acuerdo a las contingencias y las circunstancias de cada momento.

La recurrente preocupación por definir *qué somos*, aparecida en más de una obra teatral cubana contemporánea, conduce simultáneamente a la reconsideración de aquellas fórmulas estáticas o esclerosadas que eluden el carácter dinámico e histórico de los valores correspondientes a la ética individual.

*Como el ala del cuervo* suscita una reflexión acerca de la herencia histórica del hombre referida a sus valores éticos, morales, afectivos, sensuales, materiales, espirituales, vistos todos ellos no solo en el plano social, como parte de un macrocosmos sino, preferentemente, en su dimensión personal e íntima. Es esa la causa por la cual Sabina, cargada de su insoportable levedad del ser, y Tito, como el Marino de *Lila, la mariposa*, de otro imprescindible, Rolando Ferrer<sup>3</sup>, van reconociendo en la Historia del Hombre su herencia particular, sin apelar a las altruistas dimensiones filosóficas de la sabiduría encumbrada, sino acudiendo a la inmediatez que demanda soluciones tangibles para sus urgencias cotidianas.

Vista de esta forma, la obra se auxilia de recursos expresivos simples. Sabina, como la protagonista de una telenovela, cambia de roles arbitrariamente y su decorado permanece inalterable: una pequeña estancia en blanco. Sólo parece faltarle los "clásicos" cuadros de cisnes y los adornos de yeso en las paredes, para obtener visualmente ese aliento kitch que recorre, junto al viejo fantasma, las calles de La Habana y los episodios de esta obra.

Agotadas todas las estaciones, se produce el impostergable regreso. Tito y Sabina vuelven a las contiendas, aliviados de incertidumbres pero soportando nuevas incomprendiones. El alivio llega unido a otras preocupaciones que permitirán continuar desandando los mismos y otros caminos.

Las paradojas permanecen para confirmar la profunda vitalidad y crudeza de esta historia nada ingenua.

Más allá de los personajes y sus situaciones, el autor se revela a sí mismo, pone a prueba sus concepciones estructurales planteando en cada episodio una acción que se desarrolla y agota en sí misma, mientras que los episodios describen una trayectoria de superposiciones que sustentan la presencia de los espejismos y las opacidades. El viaje de los personajes es un recurso ordenador de las estructuras, pero es igualmente un pretexto para desviar, mediante distintos vericuetos, la atención sobre el núcleo central de la acción. Esta se divide en múltiples planos argumentales para graficar la primera imagen de la identidad y la existencia fragmentadas que, tanto los personajes como los espectadores, deben integrar. Semejante juego compositivo genera tensiones muy diversas entre la fábula, su formulación escénica y el proceso decodificador que ha de emprender el espectador frente a la puesta futura.

Jorge Luis Torres no está solo en sus preocupaciones. Tito y Sabina conviven hoy día en nuestros esce-



"La obertura de Josafat". Autor y director: Jorge Luis Torres.  
Teatro del Círculo. Cuba (Foto: Marco Vidal).

narios o en las páginas inéditas, con personajes que pretenden hallar luces reveladoras sobre el camino permanente por el que tratan de llegar al redescubrimiento de su identidad. Puede ser este un tema presente en nuestras obras justamente como respuesta histórica ineludible a las agudas transformaciones que cada día operan en nuestro medio. El hombre sigue siendo el centro de las pesquisas y las acciones transformadoras. Con certezas e incertidumbres desbroza el camino. Vive. Procura respuestas a sus inquietudes. Trata de preservar y preservarse, haciendo su pedazo de historia, sin que lo histórico le deslumbré, ni las aspiraciones sean demasiado lejanas. Fragmentando, ambiguo, plurívoco, habitando un único cuerpo, contradictorio y cambiante, el hombre simplemente, desde su más cotidiana e íntima expresión, es el único capaz de vislumbrar y apostar por su futuro.

Parece ser que Jorge Luis, junto a Tito, no acudirán a la Iglesia, sino que seguirá invocando el aliento de otras vidas como la de Luisa Pérez de Zambrana, poetisa cubana del siglo XIX-XX, Diego Vicente Tejera, poeta y mambí de nuestras guerras de independencia y José Joaquín Palma, poeta y luchador del siglo pasado. Ellos, con intensas vidas, nunca se conocieron. Tal vez, en la próxima obra de Jorge Luis Torres, halle la posibilidad de conocerse al ser evocados por los tres personajes femeninos que se elevarán de las páginas al escenario inefable. Aquí comenzará entonces otro fragmento de la historia, ahora, inconclusa...

#### NOTAS

<sup>1</sup> Puede consultarse la colección Pinos Nuevos donde aparecen textos de Salvador Lemis, Ricardo Muñoz, Miguel Terry, Raúl Alfonso y Carmen Duarte, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994. Obviamente estas experiencias son aún más numerosas y diversas.

<sup>2</sup> Publicada en la revista *Tablas* No. 1 de 1993.

<sup>3</sup> Rolando Ferrer es uno de nuestros dramaturgos de transición. Su obra puede consultarse en el tomo de *Teatro Cubano Contemporáneo*, editado por el Centro de Documentación Teatral de España en 1991.

# COMO EL ALA DEL CUERVO

D E J O R G E L U I S T O R R E S

**E**stamos ante una historia de acciones imaginadas que juegan en un sueño despierto para traducir y vulgarizar deseos y sensaciones. En lo más recóndito de esta fábula fluctua la fantasía tratando de reinterpretar los mitos representativos de cada leyenda; un universo de acontecimientos regresa para que pasado, presente y futuro se mezclen y escalonen a lo largo de la hilazón continua y violenta de los gustos. Las temporalidades y las confusiones estructuran las imágenes: realidades y alucinaciones se encuentran en la escena y las fronteras de nuestras costumbres deben ser eliminadas para que el milagro evolucione.

## PERSONAJES

Una actriz y un actor interpretan a:

EL COMEDIANTE  
SABINA  
TITO  
EL COPLERO  
EL ESPECTRO  
HERÁCLITO  
EL DESCABEZADO  
EL DISPARATADO  
EL LITERATO  
EL NUNCIO  
EL ADOLESCENTE  
LA INQUISIDORA  
EL EXTRANJERO  
LA SOMBRA 2  
LA SOMBRA 1  
MENIPO  
TIRESIAS  
EL CENTINELA  
EL GENTILHOMBRE  
EL DRAGÓN

## Episodio de la bicicleta

**Comediante.-** Rueda tu sueño por la arena; baña tu espuma las piedras del asfalto. Saca de tus huesos los hierros de la suerte y álzate sobre todas las calles de la ciudad que tanto haces palpar en tu pecho. Arde La Habana en tus deseos y andan sus apresuradas gentes entre sus desencuentros cotidianos. ¡Hola, don Portento! Allá van dos ruedas rodando velozmente sobre los adoquines de la parte vieja de la ciudad. Aprenderemos a vivir con lo nuestro y no con aquello que constituye un triste parche ciudadano.

*(Estancia pequeña en blanco. Tito, sereno, engrasa y arma una bicicleta de color negro. Sabina, su madre, lo observa irritada desde la entrada de la cocina.)*

**SABINA.-** ¡Tito!

**TITO.-** ¿Qué...?

**SABINA.-** Niño... ya son las siete menos cuarto.

**TITO.-** ¿Ya...? Tengo que apurarme y terminar con esto.

**SABINA.-** ¡Vas a terminar conmigo!

**TITO.-** Ah... no, ¡hoy con lo mismo no!

**SABINA.-** Tito, van a cerrar la panadería y nos vamos a quedar sin el pan; el pan que yo me como mientras veo la novela.

**TITO.-** Mamá, estoy engrasando mi bicicleta para armarla.

**SABINA.-** ¿Y quién busca el pan hoy?

**TITO.-** Puedes buscarlo tú.

**SABINA.-** ¡¿Yo?! ¿Y quién hace la comida?

**TITO.-** ¿La como yo o tú?

**SABINA.-** ¿Qué cosa, niño?

**TITO.-** La comida. ¿De los dos quién acostumbra a comer en las tardes?

**SABINA.-** Bueno... tú sólo almuerzas.

**TITO.-** No como.

**SABINA.-** No.

**TITO.-** Entonces busca el pan tú que yo me quedo tranquilo con mi bicicleta.

**SABINA.-** ¡Yo, yo y yo! ¡Todo soy yo! ¿Y tú...? ¿Qué haces?

**TITO.-** Y dale con lo mismo; todas las tardes es igual.

**SABINA.-** Claro que tiene que ser igual... eres un chiquillo muy desconsiderado... ¡sólo piensas en tus cosas! ¿Y quién se ocupa de esta madre sacrificada? ¡Nadie! ¡Ni tú! Y ahora que tienes esa dichosa bicicleta la vida en esta casa se va a complicar más... Dios del cielo, ¿quién puede ayudarme? Mi vida se me ha clavado como una puntilla de carpintero en el mismo centro del fondillo; tanto que me mato trabajando en una fábrica de muñecas para ganarme tres quilos prietos y...

**TITO.-** ¡No! ¡No, mamá! ¡La misma historia no!

**SABINA.-** ¡No es historia, chico! ¡Es la verdad!

**TITO.-** Pero...

**SABINA.-** ¡Pero nada! ¡Ya las muñecas me tienen hasta el último pelo!

**TITO.-** ¿Qué culpa tengo yo de eso?

**SABINA.-** El día menos pensado presento la renuncia al Administrador y al diablo con las muñecas.

**TITO.-** Yo no me opongo.

**SABINA.-** ¡Tito, ve a buscar el pan!

**TITO.-** Ay, mamá... por favor.

**SABINA.-** ¡Tito! ¡Observa a tu madre!

**TITO.-** ¿Para qué?

**SABINA.-** ¡Obsérvame, carajo!

**TITO.-** ¡Ya! Ya te observo... ya te como con los jactanciosos ojos que tú me has dado; ¿qué quieres?

**SABINA.-** ¿Qué ves?

**TITO.-** Te veo... con los ojos rojos como una serpiente que le han aplastado de un pisotón el cascabel. ¡Veo a Sabina!

**SABINA.-** ¡Eso es! ¿No me ves pálida? ¿No estoy huesuda?

**TITO.-** En realidad... hay en tu figura un poco de las dos cosas.

**SABINA.-** ¡Confirmado! ¡Las muñecas!

**TITO.-** ¿Cómo...?

**SABINA.-** ¡Las muñecas me chupan día por día!

**TITO.-** Ay, mamá, deja las boberías.

**SABINA.-** ¡Es la fábrica!

**TITO.-** Cuando más enredado estoy con los pasadores de la...

**SABINA.-** ¡Cállate! Eres idéntico al Jefe de Personal; tampoco él me escucha... ¡todos ustedes son la misma bazofia!

**TITO.-** ¡Mamá, tú no me vas a volver loco!

**SABINA.-** El Administrador me ignora durante las horas de trabajo.

**TITO.-** ¡Mamá!

**SABINA.-** Ay, qué porquería de humanidad... tantas muñecas me ponen idiota. ¿Qué puede hacer una mujer abandonada como yo? ¿Llorar? ¡No! Ese gusto no se lo doy ni al Jefe de Personal, ni tampoco al Administrador... y mucho menos a mi hijo. ¡Yo no lloro! ¡Yo seré fuerte! ¡Yo enfrentaré el Juicio Final y me sentaré de frente al Señor y le contaré todos mis fracasos! El me escuchará y entonces podré llorar porque él llorará junto conmigo y me dará consuelo con sus lágrimas... y me reiré del Jefe de Personal, del Administrador... y de mi hijo... y si en la vida eterna descubro que también hay muñecas le pediré licencia al Señor de la Luz para nunca dirigirles ni una palabra a las susodichas.

**TITO.-** ¡Mamá...!

**SABINA.-** Por suerte allá arriba no hay bicicletas; a los objetos metálicos, pesados y rodantes, se les dificulta la subida.

**TITO.-** Hablando de subida... no olvides que hay que subir a la azotea para detectar el área de la filtración.

**SABINA.-** ¿Filtración, Tito?

**TITO.-** Sí, la del baño.

**SABINA.-** ¿Y la de mi cuarto?

**TITO.-** La olvidaba.

**SABINA.-** Es elemental.

**TITO.-** ¿Qué...?

**SABINA.-** Necesito un hombre.

**TITO.-** ¿Cómo...?

**SABINA.-** Con un hombre todo se resuelve.

**TITO.-** Es elemental... ¿no?

**SABINA.-** No hay nada más saludable para una mujer que tener en su colchón, acostado con las piernas abiertas de una zona adyacente a la otra, a un hombre bien velludo dispuesto a ir en busca del pan a la hora prevista por los organismos estatales o por los desvergonzados panaderos; no hay nada más estimulante para una mujer que sentir la anhelosa respiración del hombre de su colchón, mortal que aún bajo los efectos del permanente cansancio, está dispuesto a romper de dos puñetazos similares los prepotentes rostros de un Jefe de Personal y de un Administrador; no hay nada más tentador para una mujer que palpar las manos agrietadas del pró-



jimo de su colchón, Hércules tizado, dispuesto a taponear por toda la eternidad los agujeros que desde la azotea autorizan la penetración de las lluvias que ya nos bañan.

**TITO.-** Mamá...

**SABINA.-** ¿Qué sucede...?

**TITO.-** Me temo que...

**SABINA.-** Lo importante es saber que...

**TITO.-** ...debes descansar.

**SABINA.-** ...un hombre puede ser agarrado a la vuelta de cualquier esquina; un hombre puede ser hallado bajo la sábana más estrecha del hogar más miserable de esta ciudad.

**TITO.-** Ay, por poco me quedo sin dedo con este...

**SABINA.-** ¡Tito!

**TITO.-** ¡No me grites, mamá!

**SABINA.-** ¿Dónde están las sábanas de la abuela?

**TITO.-** No lo sé.

**SABINA.-** Esas sábanas son un recuerdo valioso; Tito, esas sábanas fueron heredadas de generación en generación.

**TITO.-** Yo no tengo nada que ver con tus sábanas.

**SABINA.-** Desgraciado, mucho que me las orinaste cuando niño.

**TITO.-** ¡Yo! ¡Siempre yo!

**SABINA.-** ¡El mismo que se niega a socorrerme! ¡El hijo que no es capaz de arrimar su hombro para que su madre deposite en él su doloroso suplicio! ¡Tú! ¡El brazo izquierdo de este hogar!

**TITO.-** Has creado una situación muy ridícula, mamá.

**SABINA.-** Gracias a tu exterminadora indolencia me he convertido en una desvalida; soy el hazmerreír del barrio.

**TITO.-** ¿Por qué...? ¿Por qué...?

**SABINA.-** ¿Aún preguntas por qué me siento como un bicho en exposición?

**TITO.-** ¡No! Coño... ¿por qué no se abre la tierra y me traga?

**SABINA.-** ¡Egoísta! Buscas cómo abandonarme; para un chiquillo con testículos de palo este cajón fúnebre ya entorpece su desenvolvimiento varonil... ¿no?

**TITO.-** Bueno, digamos que sí, mamá.

**SABINA.-** ¡Mierda!

**TITO.-** ¿Cómo...?

**SABINA.-** ¡Mierda!

**TITO.-** Prefiero retirarme.

**SABINA.-** ¡Antes me escuchas!

**TITO.-** ¡De ninguna manera!

**SABINA.-** ¡Genitales de azufre son los tuyos!

**TITO.-** Mamá... ¡los vecinos!

**SABINA.-** ¡Tito! ¡La mierda te llega al cuello!

**TITO.-** ¡Ojalá me lleve el Diablo!

**SABINA.-** ¡Testaré a favor de esa deidad!

**TITO.-** ¡Maldita casa!

**SABINA.-** ¡Echaré al suelo el techo de esta casa!

**TITO.-** ¿Qué hora es...?

**SABINA.-** Las mil y quinientas; ¡La hora de la nada! ¡La hora sin tiempo! son las nada... en este país las horas se van como el esperma de un elefante... este país se quedó fuera del tiempo, en el curso perdido se escribieron las horas de este país. No hay horas, Tito; no hay nada.

**TITO.-** ¿Y ahora qué hago con mi bicicleta...? Si no la arreglo no...

**SABINA.-** Tito, van a cerrar la panadería...

**TITO.-** Me voy... me voy... me voy...

*(Tito abandona la estancia.)*

**SABINA.-** ¡Tito, ve a buscar el pan! ¡Tito! Ayyyy... el día menos pensado presento la renuncia al Administrador... ¡Tito! Me cago en la madre del Jefe de Personal... yo no quiero saber, yo no deseo trabajar ni un minuto más, en esa sucia fábrica de muñecas. ¡Yo quiero saltar sobre el tiempo y caer en la región de la vida! ¡Quiero que el alma del pecador sea sometida a tormento! ¡Ese es mi deseo! ¡Sangre en el limbo y agua en el cielo! Y luego ron... el lúbrico placer de las distancias ocultas, el incontinente manantial de mis sensaciones, el obsceno tono de mis estremecimientos... ¡allá van!

### Episodio del tiempo

**Coplero.-** Ciudad de Efeso, patria de Heráclito; aristócrata alejado de los asuntos públicos. El muro del gran castillo puede desplomarse sobre el polvo del viejo camino y cada piedrezuela se alzaría en sagrada cúpula para instalar la morada de Dios; la mágica ronda se hará en el claustro y en las elevadas arquerías todo será silencio; las tribunas enmohecidas se inundarán del aliento de los fieles y cada soplo perdido aguardará por la resurrección bendita del icono liberador.

*(Candelero. Heráclito de rodillas ante una imagen religiosa pintada en una tablilla de madera. El espectro de una mujer con las ropas deshechas y el cabello raído interrumpe la ceremonia del gran filósofo griego.)*

**ESPECTRO.-** Que la concordia esté con el Señor.

**HERÁCLITO.-** Por toda la eternidad... ¡oh! ¿Imagen o fantasma? ¿Eres luz o sombra? Forma horrible rompe la paz de este techo pacífico para sembrar el espanto entre los fieles.

**ESPECTRO.-** No troqué el camino... ¡he ascendido!

**HERÁCLITO.-** Yo me encargaré de tu descenso... ¡lo juro por ésta!

**ESPECTRO.-** ¿Por qué rechazas un alma maltratada?

**HERÁCLITO.-** ¡Pertenece al lugar de los réprobos!

**ESPECTRO.-** Ten piedad; abre la puerta y deja correr mi desgracia para que mi existencia tenga fuerza suprema. Abre la puerta y deja escapar los rayos del sol para que su brillante resplandor encienda las antorchas de los terrenos apagados; ¡oh! Buen hombre, tus ojos son nobles y tu voz se escucha apacible. No te pido una limosna, te solicito la caridad que tu pecho desborda, te pido auxilio.

**HERÁCLITO.-** Razones no poseo para satisfacer tu pedido.

**ESPECTRO.-** ¿Mis lágrimas no son suficientes?

**HERÁCLITO.-** ¡No lo son! Pueden ser artificio enseñado por el hombre del martirio.

**ESPECTRO.-** ¿Qué debo hacer para recibir tu asistencia?

**HERÁCLITO.-** No puedo ofrecer apoyo a quien resulta ajena a este afable paraje; ¡horrible te ves!

**ESPECTRO.-** Porque vengo del territorio del dolor.

**HERÁCLITO.-** ¡Pertenece al espacio de la discordia!

**ESPECTRO.-** Me torturas al recordármelo.

**HERÁCLITO.-** No pretendo dulcificar tu desconsuelo.

**ESPECTRO.-** Empiezo a creerlo... más, ¿por qué te empeñas en agregar a mi suplicio el rencor de tu corazón?

**HERÁCLITO.-** ¡No seré benevolente!

**ESPECTRO.-** Ya lo sé; pero tu obstinamiento no responde mi pregunta; respóndeme, ¿por qué tus entrañas me rechazan?

**HERÁCLITO.-** La respuesta está en la historia.

**ESPECTRO.-** ¡Tú eres parte de la historia!

**HERÁCLITO.-** Por desgracia; esa pertenencia me atormenta.

**ESPECTRO.-** El fuego vive de la muerte del aire; el aire, de la triste muerte del fuego; el agua, de la muerte de la tierra; la tierra, de la muerte del agua.

**HERÁCLITO.-** Punto en boca, infeliz sombra de la perdición.

**ESPECTRO.-** Dios es el día y la noche, el invierno y el verano, ¡son tus escritos convertidos en palabras del pueblo!, la paz y la guerra, el hambre y la hartura.

**HERÁCLITO.-** Letras infernales, sólo eso.

**ESPECTRO.-** Quiero beberme tus letras, maestro.

**HERÁCLITO.-** Cuanto más alto trepa el mono, tanto más claramente enseña el culo.

**ESPECTRO.-** Busco amparo en tu ciencia, maestro. Libera mi amordazado conocimiento; esta arrepentida transgresora, esta desdichada infractora, esta de conciencia a la espalda, pretende ser tu más condescendiente discípula.

**HERÁCLITO.-** No me hagas reír, tonta infortunada

**ESPECTRO.-** Maestro, soy de carne suave.

**HERÁCLITO.-** ¡Y fácil!

**ESPECTRO.-** Todo lo tolero.

**HERÁCLITO.-** ¿Qué me propones, pécora?

**ESPECTRO.-** Compensación ardiente, nada más.

**HERÁCLITO.-** ¡El fuego nunca dejará de arder!

**ESPECTRO.-** ¡Nunca! El fuego está encendido en mis labios y...

**HERÁCLITO.-** ¡Fuera! ¡Tú eres fuego seco!

**ESPECTRO.-** Yo me humillo ante el ingenio de tu cerebro; yo doblo mi rodilla y mis brazos levanto para que la llama pura invada el gran sueño que me traga. Maestro, puedo ser tu mujer; puedo ser tu adepta empedernida. ¡Quiero ser cualquiera, lo juro por los santos limpios, cualquiera de las placenteras cosas que te arrebatan del aburrimiento!

**HERÁCLITO.-** ¡Calla! ¡Amarra tu lengua, mujerzuela! Tú sólo puedes castigar tus carnes y penitenciar tus huesos corruptos para que la estrechez de tu pecho logre elevarse como un ángel benéfico capaz de salvar del caos eterno los gemidos de tus emociones. ¡Fuera! Lloro tu desgracia dentro del tonel de los errantes. ¡Fuera!

**ESPECTRO.-** No me echas; juzga convenientemente mi petición.

**HERÁCLITO.-** Que te escuche un juez con moderado apetito de sentencia y que su veredicto, por lo vil de su envidia, quede contenido en el pliego de los vientos desencontrados.

**ESPECTRO.-** Eres severo, maestro.

**HERÁCLITO.-** ¡Soy blandengue al seguir el hilo de este diálogo!

**ESPECTRO.-** ¡Quiero hallar una conexión con la paz natural!

**HERÁCLITO.-** No encontrarás esa conexión en este paraíso.

**ESPECTRO.-** ¿Por qué, maestro?

**HERÁCLITO.-** Porque esta gloria se ha transformado en una cazuela tropical para guisar gallinas.

**ESPECTRO.-** ¡Oh...! ¡¿Gallinas, maestro?!  
HERÁCLITO.- ¿Incurres también en el pecado de la gula?

**ESPECTRO.-** Maestro, hasta los fantasmas tenemos estómago.

**HERÁCLITO.-** Buche, eso tienes; apestas como la mofeta.

**ESPECTRO.-** Te busqué para ofrecerte sin fingimiento mi obediencia esclava y sólo he recibido repudio atroz. Maestro, ¿por qué desapruebas mi deseo de reivindicación?

**HERÁCLITO.-** El destino del alma culpable es irrevocable.

**ESPECTRO.-** ¿De qué me acusas?

**HERÁCLITO.-** ¡No soy juez! ¡No lo olvides!

**ESPECTRO.-** ¿Por qué te apenas?

**HERÁCLITO.-** Los golpes que ha recibido mi pecho son poderosos; todos creemos en algo, pero, un buen día, nuestra creencia tropieza con lo incierto y todo se pierde.

**ESPECTRO.-** El camino es largo; siempre se puede recomenzar.

**HERÁCLITO.-** No es posible entrar dos veces en un mismo río; el que lo hace por segunda vez le bañan ya otras aguas.

**ESPECTRO.-** Tus palabras me dejan sin opción.

**HERÁCLITO.-** La facultad de elegir es un privilegio de los santos.

**ESPECTRO.-** ¡Mierda!

**HERÁCLITO.-** ¡Cállate, grosera!

**ESPECTRO.-** Yo quiero reedificar mi pasado.

**HERÁCLITO.-** ¿Para qué...? ¿Olvidas que ya no existes?

**ESPECTRO.-** ¡Viejo decrepito! Te burlas de mi mala suerte.

**HERÁCLITO.-** ¡Insensata! ¡Regresa a los parajes del horror!

**ESPECTRO.-** Maestro, predicaré entre las perversas almas la superioridad del cielo, la preponderante gober-

nación del Evangelio, la gustosa hegemonía de la celebridad, el eminente saber de Dios.

**HERÁCLITO.-** ¡Mierda!

**ESPECTRO.-** ¡¿Maestro...?!  
HERÁCLITO.- ¡Recupero mi fuerza!

**ESPECTRO.-** ¡Pierdes tu versada lengua!

**HERÁCLITO.-** Deja la jerigonza y vete a buscar tu espacio miserable, despreciable, ruin, en el pandemónium.

**ESPECTRO.-** Lejos me remites, maestro.

**HERÁCLITO.-** Vuelve al germen nauseabundo del espanto. Aborta tus intenciones reivindicadoras y recapacita sobre tu inmundo estado actual. Todos tenemos un destino. Unos nacemos para hacer el bien, otros nacen para hacer el mal; cambiar el destino es imposible; ¡no puedes renunciar a él! Ten conformidad con lo que te corresponde; debes resignarte a soportar los castigos del infierno.

**ESPECTRO.-** Yo creo en el regreso al pacifismo.

**HERÁCLITO.-** Si todo en este mundo consistiera en creer...

**ESPECTRO.-** ¡No calles!

**HERÁCLITO.-** Regresa, malaventurada, regresa al horno infausto.

*(Prolongado silencio. El Espectro desaparece.)*

### Episodio del contrasentido

**Descabezado.-** ¡Qué sé yo y qué sé cuando! ¡Puñetazo en la jícara! Estoy jodido con esta jodienda; las jiribillas me tienen... ¡coño! Ellas tienen que morder el cordobán. Tanto corre corre de mi lengua los confunde, ¿verdad? Soy la Personita que esconde en su Garganta la Ardorosa Jerigonza; a la mierda el Diccionario Enciclopédico; ¡yo soy el Mago! Soy comunísimo en esta Isla, comunísimo de común, no de lo otro... mas, sin embargo, aquí estoy, con, mejor dicho, sin songa y con el plátano muy en alto... ¿qué me mira, compañero? ¿Qué me mira, compañera? ¡Compatriotas de trifulcas melancólicas! ¡Este es el Chinchal más hermoso que ojos humanos han visto! Cristóbal, El Descubridor, 1492.

*(Centellero del Disparatado ante la imagen de un portento ingenioso y atroz. El Espectro de una mujer, desagradable y perezoso, destruye el hechizo de la oración desatinada.)*

**ESPECTRO.-** ¿Habrá concordia en este árido suelo?

**DISPARATADO.-** ¡Calla! ¿No respetas mi postura?

**ESPECTRO.-** ¿Quién eres?

**DISPARATADO.-** ¿Quién eres tú, perra intrusa?

**ESPECTRO.-** Troqué el camino... ¡he descendido!

**DISPARATADO.-** ¡Respóndeme!

**ESPECTRO.-** Vengo del territorio del dolor.

**DISPARATADO.-** Entonces eres dolorosa; así te llamas...  
Dolorosa.

**ESPECTRO.-** El dolor está enterrado en mis huesos; quiero hallar consuelo bajo este cielo gris, no me importan los obstáculos que como montañas de piedras crecen en los caminos de este lugar; busco un sitio para luchar por las cosas buenas que Dios...

**DISPARATADO.-** ¡Punto en boca, Dolorosa! ¡Punto! ¡Punto! ¡Punto!

**ESPECTRO.-** ¿Mis palabras te producen alguna rara sensación?

**DISPARATADO.-** ¡Perra! ¿Traes ponzoña en tu lengua?

**ESPECTRO.-** ¡No!

**DISPARATADO.-** ¡Buscas posada!

**ESPECTRO.-** ¡Y un buen posadero!

**DISPARATADO.-** Entonces debo cuidarme la portañuela.

**ESPECTRO.-** Debes engrandecer la triste paz que se esconde entre cada matorral de estos bosques; puedo ser tu esclava, puedo desenterrar la mala voluntad de la tierra que dominas y sembrarla en la fértil tierra de algún déspota filósofo; tierra contra tierra, reino contra reino... ¿qué opinas, maestro? ¡No! ¡No me respondas! Quizás tu respuesta esté preñada de rebelde y perverso obstinamiento; no te escucharé si me niegas la posibilidad de servirte. Recuerda, esclava tuya seré hasta que el dolor de mis huesos se pierda entre los quejidos de una noche atrevida; sí, nuestra noche, maestro, la gran noche y el gran tropiezo entre los cuerpos que nos poseen... todo emanará calma, lenidad, docilidad... ¡la noche del enorme miembro penetrante!

**DISPARATADO.-** ¿Por qué miras hacia mi portañuela con deseos de arrancarme de golpe el pene con tus dientes?

**ESPECTRO.-** Lo importante es tener un lugar, no importa dónde, lo verdaderamente esencial está en el lugar; lo que el lugar te ofrezca es ya otra cosa; no importa la naturaleza del lugar, no importa la asombrosa constitución de los protectores del lugar, no importa la vehemente actitud de los abogados del lugar; lo que el lugar te ofrezca es ya otra cosa... y, ¡lo juro!... otra cosa es no tener un lugar para lambr las piernas, los brazos, el pecho... todo lo redondo que un toro valiente añora de las lameduras. Lo verdaderamente importante está en el lugar, en tener un lugar para cagar los apuros de cada desgracia... un lugar para abrir la boca y aguardar por la luz de cualquier farolero vagabundo, la iluminada visita del linternerero que una noche triste abandonó su prescrito lugar y ahora bus-

ca, desesperadamente, otro lugar que le permita estirarse hasta reventar. Lo verdaderamente importante está en el lugar, en la primera puerta que se abre y te grita que apresures el paso para que los saltos de tus sueños logren atravesar el listón de la prevaleciente separación, la frontera que te expresa en toda su ambigua materialidad que todo está perdido si permaneces del lado de allá, que todo está perdido si permaneces del lado de allá... ¡todo! ¡Quiero un lugar para encender el reverbero de mis deseos! ¡Tú eres el buen posadero que me dará la enorme lengüetada! ¡Ven! Golpea mis pezones y espera la inofensiva erección de sus rosados botoncillos; ven, tengo un suave lugar escondido en mis tetas para todos aquellos duros hombres que no tienen un lugar para gozar con las cochinas costumbres de sus sexo...

**DISPARATADO.-** ¿Quieres que te acepte como esclava? ¿Quieres rendirte para dar paso a mis empedernidas exigencias? Dolorosa, si ser mi esclava pone punto en tus quejas y da tregua a tus inquietantes apetencias sexuales, yo, el pecador semental, te abro las puertas del suplicio y doy maldiciones luego de tu entrada. Bienvenida, Dolorosa.

**ESPECTRO.-** ¡Gracias, buen posadero! No obstante, "Dolorosa" no juega ningún papel como nombre para mujer sin hombre, señor.

**DISPARATADO.-** ¡¿No...?! ¿Qué nombre te propones, entonces, mujer?

**ESPECTRO.-** ¡Paniagua! Me lo propongo, gustosamente, porque es un nombre raramente contemporáneo.

**DISPARATADO.-** ¡Bah...! Lo mismo me da; si Paniagua por nombre quieres llevar, ¡Paniagua te llamarás!

**ESPECTRO.-** Entonces, hemos dado el primer paso... ¿no?

**DISPARATADO.-** En efecto, lo hemos dado.

**ESPECTRO.-** El segundo paso aguarda en mi palpitante pecho; se quiere, palpa su jadeante desenfreno, escapar de mi escote. Las mamas están emocionadas, esperan por el segundo paso, mis tetas se divierten entre nervios, quieren que tú las agarres y las chupes hasta que eyacules el contenido de tu órgano.

**DISPARATADO.-** ¡Aparta tu enferma pechuga de mi cuerpo y escucha el segundo paso de una vez!

**ESPECTRO.-** Lo escucho... y callo, como mujer campante que soy.

**DISPARATADO.-** ¿Dices venir del territorio del dolor?

**ESPECTRO.-** Eso te he dicho.

**ESPECTRO.-** ¿Soy, por fin, tu esclava?

**DISPARATADO.-** De eso se trata, Paniagua.

**ESPECTRO.-** ¿Tengo posada?

**DISPARATADO.-** ¡Y un buen posadero!

**ESPECTRO.-** ¡Oh! Hemos dado el segundo paso.

**DISPARATADO.-** Lo daremos... después de llegar a un acuerdo.

**ESPECTRO.-** ¿Acuerdo...? Te escucho, mi señor.

**DISPARATADO.-** En el pacifismo del riachuelo un hombre robó mi margarita del placer nocturno despojándome de todas mis sensualidades.

**ESPECTRO.-** ¿Eres víctima de un secuestro amoroso?

**DISPARATADO.-** ¡Lo soy!

**ESPECTRO.-** ¿Y ella...?

**DISPARATADO.-** ¿Quién...?

**ESPECTRO.-** La margarita del placer nocturno...

**DISPARATADO.-** Ah... ¿qué pasa por tu lujurante cabeza? ¿Qué buscas averiguar?

**ESPECTRO.-** Trato de saber si has tenido noticias de ella.

**DISPARATADO.-** ¿De ella...?

**ESPECTRO.-** De la margarita del placer nocturno...

**DISPARATADO.-** Ah... pues, ¡no!

**ESPECTRO.-** ¿Y entonces?

**DISPARATADO.-** ¡Quiero que des con ella! ¡Encuentra a mi margarita y regresen las dos! ¡Juntas...!

**ESPECTRO.-** ¿Para qué, desgraciado?

**DISPARATADO.-** Guarda la fetidez de tus palabras para cualquier imbécil callejero porque soy capaz de...

**ESPECTRO.-** ¿Regresar juntas para qué?!

**DISPARATADO.-** ¿Cómo que para qué?

**ESPECTRO.-** ¿No lo sabes? ¡Juegas con mis deseos!

**DISPARATADO.-** ¿No buscas posada y un buen posadero?

**ESPECTRO.-** Pensé haberlo encontrado.

**DISPARATADO.-** Como esclava te acepté, ¿o no?

**ESPECTRO.-** Me aceptaste estando ajena yo a tu situación.

**DISPARATADO.-** ¿Cuál situación, Paniagua?

**ESPECTRO.-** La de la margarita del placer nocturno.

**DISPARATADO.-** Pero... ¿qué tiene que ver mi margarita contigo?

**ESPECTRO.-** Que somos dos para uno.

**DISPARATADO.-** ¿Dos para uno?

**ESPECTRO.-** Y al unirnos hacemos un conjunto de tres.

**DISPARATADO.-** ¿Un conjunto de tres?

**ESPECTRO.-** ¡Un polígono con tres lados!

**DISPARATADO.-** ¿Un polígono de tres lados?

**ESPECTRO.-** ¡Un triángulo amoroso!

**DISPARATADO.-** ¿De eso hablas?

**ESPECTRO.-** ¿De qué otra cosa puedo hablar en un trazo como el que tú me propones? La geometría también es aplicable en las relaciones amorosas.

**DISPARATADO.-** Sin embargo, gustas de las medidas de extensión fálicas y también de las erecciones prominentes.

**ESPECTRO.-** Una cosa son las líneas rectas y otras las líneas curvas y yo, sinceramente, siempre he preferido las primeras porque poseen el don del objetivo preciso; si el blanco es poderosamente habitable, el tiro, la bala, penetra como un lince desesperado, sin dificultad, sin aflicción.

**DISPARATADO.-** ¿Siendo tan desenvuelta cómo puedes sentir pudor al rescatar a mi... margarita del placer nocturno?

**ESPECTRO.-** ¡Porque detesto los triángulos! Donde hay tres siempre hay uno que sostiene el peso de los otros dos y recibe desafortunadamente el precio más desalmado. Yo prefiero el número dos, el dos es un número par; sin la presencia del dos hay un proceso que se quiebra porque los fenómenos de la naturaleza dejan de ser semejantes, equivalentes, homólogos; y las cosas que corresponden simétricamente a otras iguales, singularmente idénticas, son más perdurables, más inexpugnables, ¡más revolucionarias! El dos es un número filantrópicamente par, y, además, es un bello número; dos, dos hasta la muerte. Con el dos todo se puede, con el dos todo es posible. Si dos personas desean poner en peligro sus riquezas, de los dos sólo un perderá el bienestar, entre tanto y gracias a Dios, uno quedará por siempre en la abundancia y en la opulencia. En fin, el precepto del dos nos acompaña en los tiempos modernos, uno para bien y otro para mal; la ley de "todos para uno y uno para todos" se quedó atrapada en los bolsillos de la piojosería. Todo se ha organizado hoy por hoy alrededor del dos.

**DISPARATADO.-** Bueno... ¿y qué carajo tiene que ver tu dos con mi margarita del placer nocturno?

**ESPECTRO.-** ¡Mucho! Tu margarita del placer nocturno y mi dos son componentes básicos de una incipiente tragedia moderna; si logro rescatarla, yo pasaría a formar parte del número tres. ¡Y ese número me produce náuseas!

**DISPARATADO.-** Tres personas pueden convivir armónicamente.

**ESPECTRO.-** ¿Y también fornicar?

**DISPARATADO.**- La expresión amancebarse es más apropiada, Paniagua.

**ESPECTRO.**- ¡Eso es bigamia!

**DISPARATADO.**- ¡Eso es vivir!

**ESPECTRO.**- ¡Mierda! ¡El número tres es una mierda!

**DISPARATADO.**- ¿Pretendes realizar una sublevación?

**ESPECTRO.**- ¡Trato de mantener limpio el espacio que el Señor me otorgó!

**DISPARATADO.**- Escúchame, Paniagua, escúchame... trata de obedecerme, trata de cerrar tus ojos para que no puedan ver los peligros que mi solicitud impone en tu camino de búsqueda constante. Escúchame, Paniagua, puta miserable, busca el sitio en el que se pudre mi margarita del placer nocturno y regresen ambas para fornicar los tres, para amancebarlas a las dos... ¡Fornicar! ¡Sí! ¡Fornicar! Es más ilustrativa, es palabra que sugiere contubernio; tienes razón, Paniagua, y comprendo que una mundana conozca a la perfección todo aquello que concierne al significado de las agudas palabras que nos inducen al sexo, ¡fornicar! La fornicación es más agresiva, más placentera.

**ESPECTRO.**- ¡Eres un maniático mamón!

**DISPARATADO.**- Si quieres posada y un buen posadero, si quieres, loca del arrabal, ser mi esclava, ¡ve por mi margarita! Las cosas son como tienen que ser, no como cualquier miserable quiere que sean. ¡Seremos tres! ¡Y yo seré el macho de las dos hembras! ¿Qué te parece?

**ESPECTRO.**- ¡Un destino inaceptable!

**DISPARATADO.**- Pues debes escoger.

**ESPECTRO.**- ¡Qué destino!

**DISPARATADO.**- ¿Vas por mi margarita del placer nocturno o prefieres, pornográfica, regresar a vagabundear por el mundo como una perra sin amo, como una puta sin pene?

**ESPECTRO.**- *(Canta.)* ¿Madre del yermo?  
¡Nunca más!  
Soy obscena,  
es verdad;  
soy fornicadora,  
es verdad;  
¿Madre del yermo?  
¡Nunca más!

**DISPARATADO.**- ¿Qué dices, mujerzuela?

**ESPECTRO.**- Ya no soy una hermosura...

**DISPARATADO.**- En eso tienes mucha razón.

**ESPECTRO.**- ¡Pero soy ricahembra!

**DISPARATADO.**- Eso está por ver.

**ESPECTRO.**- No quiero vagabundear por el mundo como una perra sin amo y mucho menos como una puta sin pene.

**DISPARATADO.**- ¿Has enmudecido?

**ESPECTRO.**- ¡Yo acepto!

**DISPARATADO.**- ¿Cómo...?

**ESPECTRO.**- ¡Yo acepto! ¡Podemos fornicar los tres!

**DISPARATADO.**- ¿Lo buscarás...?

**ESPECTRO.**- ¿Qué ...?

**DISPARATADO.**- Es decir, ¿irás por mi margarita?

**ESPECTRO.**- ¡Sí! ¡Yo acepto!

**DISPARATADO.**- ¡Repítelo!

**ESPECTRO.**- ¡Yo acepto! ¡Yo acepto! ¡Yo acepto!

**DISPARATADO.**- ¡Lo tienes que jurar! ¡Júralo!

**ESPECTRO.**- ¡Lo juro! ¡Juro buscar a tu margarita!

**DISPARATADO.**- Eres una mujer irreprochable.

**ESPECTRO.**- ¿Por qué debo ser yo la que busque a tu margarita del placer nocturno?

**DISPARATADO.**- ¡Margarita del placer nocturno!

**ESPECTRO.**- Da lo mismo; respóndeme de una vez, ¡por favor!

**DISPARATADO.**- Es el destino...

**ESPECTRO.**- ¿El destino...?

**DISPARATADO.**- Son palabras mayores...

**ESPECTRO.**- ¡No quieras tomarme el pelo!

**DISPARATADO.**- ¡Has aceptado! Es suficiente.

**ESPECTRO.**- Tengo derecho a saber por qué yo.

**DISPARATADO.**- No hay respuesta; ¡obedece y ya!

**ESPECTRO.**- ¡Maldición!

**DISPARATADO.**- Estás aún a tiempo, Paniagua.

**ESPECTRO.**- ¿Qué quieres decir?

**DISPARATADO.**- ¡Que puedes quedarte sin posada! ¡Que puedes quedarte sin posadero!

**ESPECTRO.**- ¡No! ¡Eso no! ¡Yo acepté!

**DISPARATADO.**- Tres veces aceptaste.

**ESPECTRO.**- Lo hice... ¡y también lo juré!

**DISPARATADO.-** Entonces, mujercilla, ahora jura que veas lo que veas simplemente callarás y te resignarás.

**ESPECTRO.-** ¿Callar...? ¿Resignarme...?

**DISPARATADO.-** ¡Sí! Religiosamente así.

**ESPECTRO.-** ¿Dónde está tu margarita del placer nocturno? ¿Dónde está secuestrada tu indulgente divinidad?

**DISPARATADO.-** ¡En el territorio del dolor!

**ESPECTRO.-** ¿Qué ...?

**DISPARATADO.-** ¿No me has escuchado, querida?

**ESPECTRO.-** ¡¿En el territorio del dolor?! ¡De ese despreciable lugar escapé, posadero embriagador!

**DISPARATADO.-** ¡Te expulsaron de allá! No tomes el rábano por las hojas.

**ESPECTRO.-** ¿Quieres arruinar mi deseo de recomenzar a vivir?

**DISPARATADO.-** Quiero que asumas el rol de Gentilhombre, Paniagua.

**ESPECTRO.-** ¿Gentilhombre...?

**DISPARATADO.-** Sólo el Gentilhombre puede recuperar a mi provocadora margarita del placer nocturno; ¡sólo é!

**ESPECTRO.-** ¿Gentilhombre...? Pero, ¡yo soy una mujer!

**DISPARATADO.-** Paniagua, esas distinciones sexuales se encuentran en los tiempos modernos en un equilibrio francamente precario.

**ESPECTRO.-** ¡Me niego a escuchar esa condenada reflexión!

**DISPARATADO.-** Estás en todo tu derecho, pero, realmente es así.

**ESPECTRO.-** La mujer es la mujer y el hombre es el hombre.

**DISPARATADO.-** ¡Jura que veas lo que veas callarás y te resignarás!

**ESPECTRO.-** ¿En el territorio del dolor?

**DISPARATADO.-** Por supuesto, desordenada cortesana.

**ESPECTRO.-** Me quieres repartir como pan bendito a los chiquillos del callejón perdido.

**DISPARATADO.-** ¡Jura que veas lo que veas callarás y te resignarás!

**ESPECTRO.-** *(Canta.)* ¿Madre del yermo?

¡Nunca más!  
Soy obscena,  
es verdad;  
soy fornicadora,

es verdad;  
¿Madre del yermo?  
¡Nunca más!

*(Pausa prolongada.)* ¡Yo acepto! ¡Yo aceptaré las cosas tal como el Señor las presente en mi camino! La naturaleza quiso que mi admiración por el amor entre dos se trocara para siempre adquiriendo la torturante estampa de un tres. Todo se ha convertido en un tres, ¡yo soy un tres!

**DISPARATADO.-** *(Canta.)* Bartolo tenía una flauta con un agujero solo.  
Todo el mundo se divertía con la flauta de Bartolo.  
*(Pausa prolongada.)* ¿Juras o no, Paniagua?

**ESPECTRO.-** ¡Lo juro! ¡Lo juro! ¡Lo juro! ¡Tres veces lo he jurado! Es mi corazón la covacha de tu voluntad.

**DISPARATADO.-** Entonces, no hay nada más que hablar.

**ESPECTRO.-** Nada más.

**DISPARATADO.-** Regresa al territorio del dolor y rescata a mi margarita del placer nocturno. Como Gentilhombre todo marchará mucho mejor; renuncia, por breves horas, a tu envilecimiento y asume, por breves horas, el miembro viril...

**ESPECTRO.-** ¿La flauta de Bartolo?

**DISPARATADO.-** Oh, eres un gran hombre; ¡has crecido! El buen proceder halló protección en tu ser.

*(El Disparatado apaga de un soplo la luz que emana del centellero logrando con esta acción que el Espectro deje de existir en ese extraño y distante espacio.)*

### Episodio suelto

**Literato.-** Este episodio será arrancado de las páginas del libro bendito; un granuja representará, los dolorosos pasajes del penitente pintor. Lion Feushtwanger, en 1884, Munich, ciudad improfanable. Cualquier lúgubre ciudad del año 1951 fue testigo de esta entristecida fábula; la escritura de las páginas aborascadas de la leyenda fue despiadadamente condenada desde entonces. Las figuras del papel portaban en sus propias entrañas los atributos de Satanás y todos los lectores eran víctimas del brutal misterio. Nadie comprendió; el hechizo está en el genio, no en su protector. Trataremos de no coquetear con la impiedad; el pintor, ya muy enfermo, quiso negarnos la licencia para utilizar su imagen en esta parábola, pero, oh, los poderes de pertenecer los unos a los otros, el autor lo ignoró para su fallo convertir en ley

*(Estancia pequeña; en los envejecidos y húmedos muros arden dos largas teas. El Adolescente está sentado sobre un saco de heno; su mirada, libertina y sensual, se pierde por entre tantas inquietudes. Entra en la habitación el Nuncio Mensajero del Santo Oficio; es un hombre raramente maduro, su alma, desterrada de su cuerpo, riñe con su espíritu, sombra enclenque que pre-*

tende reverdecen al regresar hasta morir. La naturaleza exige que alma y espíritu retornen al espacio que en cada cuerpo les corresponde. Esta batalla de transparencias que acompaña al Nuncio a lo largo de su vida hace que su organismo refleje el de otros organismos que hoy descansan junto a la Divina Majestad. El hombre reconoce el sitio y detiene su mirada en el Adolescente.)

**NUNCIO.-** Laudetur Christus.

*(El Adolescente se sorprende al descubrir la presencia del Nuncio y su rostro, ahora apagado, expresa una creciente angustia.)*

**ADOLESCENTE.-** In aeternum amen.

*(El Nuncio se acerca al Adolescente y le entrega una carta.)*

**NUNCIO.-** ¿Quiere confirmarme que he entregado a usted una carta remitida por el Santo Oficio?

*(El Adolescente estampa su temblorosa firma sobre un pliego que resueltamente el Nuncio le extiende.)*

**ADOLESCENTE.-** ¡Oh, desconsuelo perpetuo!

**NUNCIO.-** Bendita sea la virgen María.

**ADOLESCENTE.-** Tres veces bendecida.

*(El Nuncio inicia la retirada pero el Adolescente, levantándose violentamente, se lo impide.)*

**NUNCIO.-** ¿Sucede algo, joven?

**ADOLESCENTE.-** ¿Puede la vida de un hombre depender del contenido malhadado de una carta lacrada sin abrir? ¿Puede un joven aguardar por una proclamación infausta? ¿Puedo sentir, oh, respóndame por piedad y calme mi desespero, recrudescer en mi interior el temor por la aparición repentina y silenciosa del portador de lo funesto?

**NUNCIO.-** Joven, usted sólo está profundamente asustado.

**ADOLESCENTE.-** ¿Puedo no estarlo luego de recibir una invitación del Santo Oficio?

**NUNCIO.-** Usted se ve agotado; ¿sus flojas rodillas no le permiten romper el sello y abrir la carta? Por favor, no sienta usted temor. La vida es un estado incorpóreo que sólo Dios puede configurar; ¡oh! ¿Son severas mis palabras?

**ADOLESCENTE.-** Son palabras propias para alzar castillos.

**NUNCIO.-** Los castillos son las utopías del hombre moderno. No podemos resignarnos a perder los tiempos antiguos porque esa pérdida nos obliga a suponer el extravío del Espíritu Santo; hay que ver las cosas como son, como la conciencia las ordenó en los hoyos de nuestros sentimientos. Los castillos antiguos ya no volverán, pero los hombres seguirán soñando con estas opulentas construcciones porque la justicia del cielo así lo exige y requiere.

*(El Adolescente rompe el sello y abre la carta.)*

**ADOLESCENTE.-** Que la virgen María me ampare. *(Lentamente lee el contenido de la carta y su cuerpo, ahora espejo de terribles presentimientos, se estremece hasta estallar en gritos, lamentaciones y llanto.)* ¡No! Dios, ¿por qué? Oh, no me pierdas, ¡no!

**NUNCIO.-** ¿La vida deshonesto lo ha llevado a ser sospechoso de execrables herejías?

**ADOLESCENTE.-** *(Entrega al Nuncio la carta.)* Tenga, lea usted y busque cómo consolar a este infeliz infamado.

*(El Nuncio toma en sus manos la carta y al disponerse a leerla el ambiente del escenario se transforma trocando el espacio y el tiempo: todo ha cambiado. El Nuncio y el Adolescente ya no se encuentran en escena y, en lugar de estos, la figura de Sabina, con los atavíos y adornos de la Inquisidora, emerge de las sombras.)*

**SABINA.-** La Inquisición ordena un...

*(Inesperadamente el Comediante aparece en escena e interrumpe sin vacilación a Sabina.)*

**COMEDIANTE.-** ¡No puedes ordenar el destino del hereje con los adornos del juez eclesiástico y continuar desempeñando tu rol bajo el nombre que el autor del drama te dio en el desagradable e imperfecto episodio inaugural!

**SABINA.-** ¿Te refieres al episodio de la bicicleta?

**COMEDIANTE.-** Justamente.

**SABINA.-** ¿Entonces...?

**COMEDIANTE.-** ¡Ya no eres Sabina! Es decir, ahora no eres ella.

**SABINA.-** ¿Y entonces...? Quiero decir, ¿quién soy ahora?

**COMEDIANTE.-** Eres, ahora, ¡la Inquisidora!

**SABINA.-** ¿La Inquisidora...?

**COMEDIANTE.-** ¡No lo dudes, mujer!

*(Sabina reflexiona; su silencio origina en el Comediante una creciente inquietud que poco a poco lo obliga a desaparecer del espacio en el que se comienza a producir la transformación de un personaje en otro. Esta vez todo adquiere un color grave, los sonidos son ruidosos, el desapacible viento organiza formas caprichosas que se trasladan a su antojo por el punzante y abandonado lugar; los objetos cambian continuamente sus contornos naturales para hallar los atuendos seductores de imágenes perdidas. La Inquisidora se encuentra, en posición abarcadora, en el tormentoso y brutal espacio; un centro destructor desde el cual puede dominar arbitrariamente cualquier situación.)*

**INQUISIDORA.-** "La Inquisición ordena un auto, particularmente discreto, con 'puertas abiertas', para que a pesar de la exclusión de la publicidad, toda la po-



blación pueda presenciar la humillación del hereje. Una semana antes del acontecimiento por las calles desfilarán siervos y notarios montados a caballo y todos llevarán trompetas, tambores y cornetas. Un heraldo dará lectura a un pregón anunciando que toda la gloria de Dios y de la religión católica, el Santo Oficio, celebrará un auto particular en la iglesia de Santo Domingo el Real. El templo estará abierto para todos los creyentes de la comarca; un día antes de la ceremonia se llevarán a la iglesia la gran cruz verde y el estandarte del Santo Oficio. El prior de los dominicos será el portador de la primera, rodeado por monjes con antorchas que cantarán el miserere y sobre los ricos bordados de damasco púrpura del estandarte figurará el escudo del rey y del Santo Oficio, cruz, espada y vara. Al estandarte seguirán los ataúdes de herejes fallecidos, exhumados, cuya sentencia deberá ser promulgada, acompañados de imágenes de los fugitivos. Una muchedumbre enorme se apiñará en las calles, arrodillándose al paso del estandarte y de la cruz..."

*(El Extranjero, con la indiferencia característica del excursionista, sonrisa apagada y atuendos perdularios, interrumpe el discurso de la Inquisidora.)*

**EXTRANJERO.-** Oh, gracias a Dios, ¡un ser humano!

**INQUISIDORA.-** ¿Cómo...?

**EXTRANJERO.-** Oh, llevo horas recorriendo las callejuelas de esta hermosa y descascarada ciudad sin encontrar el objetivo que desde tierras lejanas me hizo llegar a esta isla discordantemente atractiva.

**INQUISIDORA.-** ¿El objetivo...?

**EXTRANJERO.-** Si no me explico no podrá comprenderme.

**INQUISIDORA.-** Explíquese, pero sea breve; me aguarda una jornada dura que no admite aplazamientos.

**EXTRANJERO.-** La comprendo.

**INQUISIDORA.-** ¡Usted no comprende absolutamente nada!

**EXTRANJERO.-** O.K.

**INQUISIDORA.-** Lo escucho.

**EXTRANJERO.-** Soy del otro lado del océano; pero en mi tierra el sol no alumbra las costas porque, oh, infortunio de los continentes intuitivos, sus rayos el Señor sólo los destinó para derretir los témpanos de hielo que las tormentas heladas depositan en las lagunas que rodean mi vieja y poderosa ciudad.

**INQUISIDORA.-** ¿Témpanos de hielo en lagunas?

**EXTRANJERO.-** Y también en los ríos, señora.

**INQUISIDORA.-** Y nosotros con los calores propios del encendido trópico, con una costa tan prolongada y con todo ese mar seductoramente peligroso.

**EXTRANJERO.-** Oh, las ironías de la naturaleza.

**INQUISIDORA.-** Bueno, pero... ¿qué razón hay para que usted viaje a esta ciudad "hermosa y descascarada"? ¿Vendrá en busca de aquello que a usted le falta? He de decirle que eso a nosotros nos sobra.

**EXTRANJERO.-** Lo sé ... ustedes saben proteger sus poderes y guardan celosamente los espacios aislados del recuerdo...

**INQUISIDORA.-** Sus palabras son brisas nocturnas, se alejan de la circulación racional, sea preciso, sea coherente, sea humano.

**EXTRANJERO.-** Trataré , escúcheme... los espacios intransitables de los secretos de este pueblo arrebatan mi espíritu aventurero arrastrándome hasta esta tierra en desgracia.

**INQUISIDORA.-** Entonces... ¿obedece su presencia a un interés puramente... bohemio?

**EXTRANJERO.-** Ese interés es propio de los hombres de continentes distantes; ese interés es propio de todo hombre inquieto...

**INQUISIDORA.-** ¡Usted debería abochornarse!

**EXTRANJERO.-** ¿De qué...? ¿Por qué?

**INQUISIDORA.-** ¡Usted debería ruborizarse!

**EXTRANJERO.-** ¿De qué...? ¿Por qué?

**INQUISIDORA.-** ¡Por no tener su presencia una razón irrefutable! ¡Por no tener su presencia una lógica irrefutable! Y ya todos estamos hasta la coronilla de tanta gesta solidaria; queremos un punto final que cierre la heroicidad foránea y abra las puertas del patrimonio nacional que aguarda en el herbolario cercano. ¿Querido visitante puedo decir...?

**EXTRANJERO.-** O.K. Sin dudas, querido por usted me siento y este sentir será trasladado a mis coterráneos y a sus descendientes.

**INQUISIDORA.-** Querido visitante, ¿usted me comprende?

**EXTRANJERO.-** Quizás tantas penurias impidan la comprensión de mi empresa...

**INQUISIDORA.-** *(Retirándose.)* ¡Usted me repugna!

**EXTRANJERO.-** *(Deteniéndola.)* No se marche, por favor; tenga en cuenta la distancia que he recorrido para llegar hasta su patria.

**INQUISIDORA.-** *(Se detiene abruptamente y su rostro se contrae con disgusto.)* Usted no pertenece a los cuadros vivos de esta bufonada; usted nunca será el personaje perdido de la parodia. ¡Fuera! Su palabra no hipnotizará a nuestros pobres habitantes.

**EXTRANJERO.-** Entonces, mi deseo no se cumplirá... he lanzado un sueño al viento y la tormenta invernal lo ha congelado en tierra enemiga.

**INQUISIDORA.**- ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!

**EXTRANJERO.**- ¿Dónde puedo realizar mi deseo?

**INQUISIDORA.**- ¡Lejos! ¡Bien lejos de esta raza traidora!

**EXTRANJERO.**- Los hombres sueñan con lo imposible y no buscan consuelo en la derrota. Reitero mi postura, no claudicaré; escúcheme una vez más.

**INQUISIDORA.**- ¡Maldición!

**EXTRANJERO.**- Quiero luchar codo con codo junto a ustedes.

**INQUISIDORA.**- *(Ríe burlonamente.)* ¿Usted...?!

**EXTRANJERO.**- ¡Lo importante es la causa!

**INQUISIDORA.**- *(Reacciona impetuosamente.)* Se equivoca; usted es un miserable. ¡Lo importante está en el alma! ¡Lo importante es la vida! ¡La probada necesidad de sentirnos vivos!

*(El espacio se estremece brutalmente; relámpagos poderosos inundan de plateado el sitio del encuentro, sombras escapadas de algún recuerdo sin dueño que ahora regresarán a su estado originario para reencontrar su materialidad inicial. Llega un silencio, detrás una brisa, por el cielo entra el sol. La cordialidad despide al Extranjero; la Inquisidora respira amablemente.)*

**NUNCIO.**- Regresemos al acontecimiento; el siervo de Dios espera por el toque divino. Nadie escapará; los que muerden el pecado sufrirán en carne propia el terrible dolor de la dentellada.

**ADOLESCENTE.**- ¡Tortura usted la nobleza de mi alma! ¿Soy empujado a la hoguera por tener un lunar en el pecho?

**NUNCIO.**- ¡Calla! No juzgaré tu languidez; gracias a Dios todo en mi conducta está en discordia eterna con lo desmarrado, lo blando y lo enfermo.

**ADOLESCENTE.**- ¡No estoy enfermo!

**NUNCIO.**- ¡No escucharé tus réplicas!

**ADOLESCENTE.**- Entonces... ¡mostraré el lunar de mi pecho!

**NUNCIO.**- El ojo divino sabrá mitigar tu descaro. ¿Pretendes callar mi voz con tu deleznable osadía? Las malas acciones no tienen espacios para la benignidad y las obras perversas son ajenas a la exculpación.

**ADOLESCENTE.**- Retórica cruel; destino insondable el del ángel inocente. ¿Por qué sufrir lo no realizado? ¿Por qué bajar la cándida cabeza ante el calumniador? ¿Tengo la obligación de padecer este ultraje?

**NUNCIO.**- *(Vuelve a leer la carta.)* "... amigos y enemigos, todos juntos, tomarán asiento en una gran tribuna frente a otra destinada a los señores de la Inquisición. Sobre sus cabezas se colgará el cuadro de santo Domingo; yaciendo en el suelo, triste y agotado por la mortificación, con la virgen María

dejando gotear la leche de su pecho a la boca del santo, misericordiosamente. En el centro de la iglesia habrá una peana encima de la cual se colocarán los ataúdes de los herejes muertos y, en pesadas cruces tapadas por un lienzo negro, las imágenes de los fugitivos; un segundo pedestal esperará al hereje en persona..."

**ADOLESCENTE.**- *(Sobresaltado.)* "... al hereje en persona..."

**NUNCIO.**- Es suficiente, "hereje en persona". *(Deja de leer la carta del Santo Oficio.)* Ocuparás el pedestal que se encuentra frente a tu ataúd; de tus ropas colgará el sambenito y la zamarra, una soga aprisionará tu cuello y en la cabeza te encasquetarán el alto sombrero puntiagudo, la coraza; llevarás, bastardo del Señor, tus pies desnudos metidos hasta que estalle el dolor en toscos zapatos amarillos de felpa; por último, en tus manos portarás cirios verdes apagados.

**ADOLESCENTE.**- ¡Estaré encendido por dentro!

**NUNCIO.**- Has hablado con propiedad; ¡estás encendido por dentro! El Diablo ha prendido el furor de tus deseos y ya no encuentras contención para tus impulsos.

**ADOLESCENTE.**- Tendré quietud en mi cuerpo cuando la indecencia de mi alma y la profanidad de mis palabras se debiliten ante las réplicas de mis refutadoras personalidades, ante la objeción de mis impugnadores. Pero, puedo castigar mi excitación y promover la sensualidad de mi espíritu.

**NUNCIO.**- ¡Calla! ¡Omite de tu discurso esa irresponsable conformidad! ¡No transformes nuestro encuentro en blanco y objeto de tu pornográfico proceder!

**ADOLESCENTE.**- Soy hombre muerto; mis intenciones no son aceptadas... ¡Es apreciable la aplicación de la doctrina indulgente en varones como ustedes! Esta justicia es distinguida...

**NUNCIO.**- ¡Y también susceptible! Por lo que prohíbo que nuestro diálogo prosiga; he cumplido mi obligación y el Santo Oficio quedará conforme con mi gestión. Tengo que regresar, me esperan otras diligencias; entrego en tus manos la carta y me retiro. *(El Nuncio entrega la carta del Santo Oficio al Adolescente y calmadamente inicia su retirada.)*

**ADOLESCENTE.**- *(Deteniéndolo.)* ¿Seré hombre muerto?

**NUNCIO.**- *(Se detiene y lo observa.)* ¿Has tenido vida durante todos estos años? *(Riéndose con prudencia se marcha elegantemente.)*

**ADOLESCENTE.**- *(Observa la carta del Santo Oficio y la estruja contra su pecho.)* Sí, estoy seguro, siempre estuve vivo; durante todos estos años lo único que hice fue vivir.

*(El Adolescente se acerca a una de las teas que arde en los muros de la estancia, logra desprenderla luego de quebrantar las piedras y se retira con la cabeza perdida en secos sueños, con la cabeza derrumbada sobre*

*sus hombros. La temblorosa sombra de su cuerpo permanece en la estancia, busca protección y en su desesperado estado, otra sombra, escapada de la resplandeciente tea abandonada por el Adolescente, le ofrece consuelo y amparo.)*

**SOMBRA 2.-** Pónese en ridículo la tradición referente al adivino Tiresias. Pasaje 28.

**SOMBRA 1.-** Menipo y Tiresias; Luciano de Samosata y Diálogo de los muertos.

**MENIPO.-** Oh Tiresias, si eras o no ciego, no es fácil ya conocerlo; todos tenemos igualmente los ojos perdidos y vacío: sólo nos quedan los huecos en que estuvieron. Por otra parte, no podrías tampoco decir ahora quién era Fineo ni quién Linceo. También sé, porque lo oí a los poetas, que eras adivino y que en ti se reunían ambos sexos, el de varón y el de hembra. Dime, pues, por los dioses: ¿con cuál de ellos tú gozabas de más dulce vida? ¿Con el de hombre o con el de mujer?

**TIRESIAS.-** Mejor era, con mucho, oh Menipo, el de mujer, porque está más libre de cuidados; las mujeres son dueñas de los hombres; no tienen necesidad de ir a la guerra, ni de estar de por vida vigilando desde las murallas, ni de discutir acaloradamente en la asamblea, ni de juzgar en los tribunales; esa es la gran verdad.

**MENIPO.-** ¿No has oído entonces, oh Tiresias, qué cosas decía la Medea de Eurípides lamentando la condición pobre de las mujeres, tan desgraciadas y sujetas a los dolores insoportables del parto? Y dime, ya que me lo recuerdan los versos de Medea, ¿pariste tú, respetable adivino, alguna vez cuando eras mujer, o permaneciste estéril e infecundo en aquel estado de vida no definida?

**TIRESIAS.-** No era estéril, y no parí, sin embargo.

**MENIPO.-** Bastante es eso; pero quería saber si tenías matriz.

**TIRESIAS.-** La tenía, indudablemente.

**MENIPO.-** ¿Y con el tiempo la matriz se fue marchitando, se tupió o obstruyó la parte femenil, se desvanecieron como efluvios consumidos los pechos y brotó la virilidad y te salió la barba, o pasaste de repente de mujer a hombre?

**TIRESIAS.-** No sé lo que quieres decir; ¿colocas mis dolorosas palabras ante el tribunal de la incredulidad? Comprende que las cosas son como son y no como tienen que ser; no sé lo que quieres preguntar, si no es, según parece, que no crees que la cosa fuese así.

**MENIPO.-** No conviene, ciertamente, oh Tiresias, dudar de todo lo que has dicho, sin embargo, no gusto de aceptar y dar por reales tales cosas como un necio; yo prefiero examinar, a través de mis conjeturas, si tu relato es o no posible.

**TIRESIAS.-** ¿Pues no crees que han sucedido tantas otras, como haberse convertido algunas mujeres en aves,

en árboles o en fieras, por ejemplo, Aedón, Dafne y también la hija de Licáon?

**MENIPO.-** Si alguna vez topo con ellas, sabré lo que dicen sobre todo eso. Ahora bien, excelente varón, cuando tú eras mujer, ¿vaticinabas como más tarde o aprendiste al mismo tiempo a ser hombre y adivino?

**TIRESIAS.-** ¿Lo ves? Desconoces todo lo que a mí se refiere...

**MENIPO.-** Oh, noble Tiresias, ¿a qué te refieres?

**TIRESIAS.-** ¡A que dirimí cierta contienda de los dioses! ¡También me refiero a que Juno me privó de la vista!

**MENIPO.-** ¡Cuántas sensaciones apresadas en tu contrariado espíritu! ¿Cómo haces para que proeza y pobreza no destruyan las partes de tu alma?

**TIRESIAS.-** ¡Júpiter dulcificó mi desgracia concediéndome eternamente el don de adivinar!

**MENIPO.-** ¿Insistes aún, Tiresias, en tus mentiras?

**TIRESIAS.-** ¡No prosigas con tus insultos!

**MENIPO.-** Es cierto que obras de conformidad con todos los adivinos, pues es costumbre entre vosotros no decir absolutamente nada de provecho para nosotros.

**SOMBRA 2.-** Concluye el pasaje entre Menipo y Tiresias.

**SOMBRA 1.-** Cierran ya las cortinas del pasado y viejas cuartillas incomprensibles se desprenden del libro prohibido; la civilización siente nostalgia por las grandes leyendas, la civilización desprecia toda respiración agotada, toda lectura revisionista de sus nobles mitos.

### Episodio del rescate

**Centinela.-** Pasan las horas y mi alma se consume sobre esta torre antigua; tiempos modernos se lanzan sobre largas y perdidas horas. Nadie se acerca al muro histórico, todo permanece como antes y sólo mi cuerpo se transforma; eventualmente una estrella viajera me recuerda que estoy vivo... y viejo. He envejecido sobre esta torre vieja... he sido vigía de la historia y ahora estoy casi ciego de tanto mirar y de tanto callar.

*(El Gentilhombre se detiene ante la puerta de un antiguo castillo; altos muros descascarados se alzan imponentes y llegan casi hasta el cielo. Las nubes descienden como carrozas de nieve conducidas por caprichosas transparencias; la temperatura y su perfume embriagan al Gentilhombre.)*

**GENTILHOMBRE.-** Oh, mundo encantado, ¿dónde has detenido la vital agilidad de mis pies? ¿Estoy, quizás, en el lugar del mago rey? ¡Responde, por pie-

dad! ¿Has logrado que mi ebria imaginación tropiece con el esplendoroso recuerdo del pasado que tanto disfruté?

*(El Centinela, muy agotado, se asoma y desde la torre contempla al Gentilhombre.)*

**CENTINELA.-** Oh, estrella viajera...

**GENTILHOMBRE.-** *(Muy asustado.)* ¿Quién me habla?

**CENTINELA.-** Escuchas la voz de aquel que vive por tus viajes.

**GENTILHOMBRE.-** ¿Mis viajes...?! No acostumbro a viajar.

**CENTINELA.-** No mientas, mi estrella.

**GENTILHOMBRE.-** No soy tu estrella.

**CENTINELA.-** Entonces, ¿quién eres? Desde hace siglos nadie llega hasta los ladrillos de este castillo; si tú no eres mi estrella viajera es mi deber hacer resistencia a tu llegada, es mi obligación enfrentar todo aquello que resulte ajeno a nuestra historia.

**GENTILHOMBRE.-** Son tus palabras enigmas que no puedo responder y que me hacen enmudecer.

**CENTINELA.-** Te creo porque evidencias tu desespero; mas, ¿qué haces tratando de recorrer la historia?

**GENTILHOMBRE.-** ¿Qué historia...?

**CENTINELA.-** La de este castillo.

**GENTILHOMBRE.-** No vengo a lo que piensas; soy en este instante quien no quisiera ser. Estoy obligada, es decir, obligado a rescatar, miserablemente obligado, a quien no conozco.

**CENTINELA.-** No te puedo comprender.

**GENTILHOMBRE.-** Ni lo intentes.

**CENTINELA.-** ¿Por qué?

**GENTILHOMBRE.-** Porque otorgarías a mi empresa la corona del servilismo; estoy con el pecho desnudo, pero un sentimiento abyecto reposa en mi sangre.

**CENTINELA.-** Sientes mucha vergüenza de tu propio proceder; desconozco la causa de aquello que tanto lastima tu pudor pero es mi deber ablandar con mis palabras el desprecio que manifiestas por tu obrar.

**GENTILHOMBRE.-** Yo te escucho.

**CENTINELA.-** Dios nos crea y sobre esta tierra nuestros huesos se enredan; carnes blancas y negras se mezclan y la vil apariencia nos gobierna. Somos una familia sin cabeza, una tropa derrotada, una manada de lobos traidores; todos estamos de servicio en este planeta y nunca dejaremos de ser el séquito del Señor. No agotes, querido, tus días con tantas quejas.

**GENTILHOMBRE.-** Te comprendo, mas, tus palabras no me consuelan.

**CENTINELA.-** Lo sé. El consuelo constituye lugar común; no pretendo transformar tu desconsuelo; sólo soy un Centinela que de tanto vigilar aquello que nunca llega ha olvidado el color de la aurora, la sensación de la sed y de la pasión del amor.

**GENTILHOMBRE.-** Pobre de ti, hermano.

**CENTINELA.-** No sientas piedad por mi desgracia; corre y halla lo que buscas; detrás de duros esfuerzos el cuerpo entero alcanza la medida de lo justo.

**GENTILHOMBRE.-** Sean tus palabras amables llamados de gloria y finas gestiones de paz.

**CENTINELA.-** Hablas de rescatar a quien no conoces.

**GENTILHOMBRE.-** Es cierto; no tengo otra opción.

**CENTINELA.-** ¿Puedo ayudarte en algo?

**GENTILHOMBRE.-** No creo que puedas hacer mucho por mí.

**CENTINELA.-** Hace cien años que estoy sobre esta torre; todo cuanto ha ocurrido desde entonces yo lo conozco. El tiempo no pasa por gusto; ten confianza en mi memoria de atalayero.

**GENTILHOMBRE.-** Te creo, buen hombre; escucha mi historia y regístrala en tu memoria y escóndela durante otros largos cien años.

**CENTINELA.-** Eso haré; sacude tu dolor y abre tu corazón para que su estela llegue hasta mi razón. Te escucho con atención.

**GENTILHOMBRE.-** Soy relegada por condición; sí, he dicho relegada, ¡hombre no soy! Si estos aturdidos masculinos confunden tu percepción es mi deber comunicarte que en verdad mujer soy. Cuando los hombres de mi tierra se aburrieron de mi cuerpo me echaron y desde entonces soy des crédito para el rebaño del Señor; antes era Espectro, Dolorosa y Paniagua, ahora Gentilhombre soy y cada día seré lo contrario del día anterior y nunca más volveré a ser la puta que eternamente quise ser.

**CENTINELA.-** Todos vivimos en la corrupción, querido, perdón, querida; no obstante, es saludable reconocer los deseos fétidos de cada placer. Tú no eres perfecta, nadie jugará su verdad en el juego de la honestidad. Todos aparentamos lo que en verdad somos, aunque para comprobarlo tenga nuestro espíritu que transitar etapas no deseadas; no te acuso por ser meretriz, sólo prometo hacer lo imposible para preservar el mito de tu desánimo dentro del purismo de la historia.

**GENTILHOMBRE.-** Oh, besaré tus pies.

**CENTINELA.-** No podrás, mujer, ya no puedo descender y tú nunca podrás ascender.

**GENTILHOMBRE.-** Oh, la insoportable permanencia de la distancia, la inmensurable permanencia de la distancia.

**CENTINELA.-** No me has enterado aún de la esencia de tu transformación; ¿a qué obedece tu cambio de sexo?

**GENTILHOMBRE.-** ¿Tan masculino me ves?

**CENTINELA.-** Con esos ropajes tan bélicos...

**GENTILHOMBRE.-** Mejor no pregunto más.

**CENTINELA.-** Es lo mejor, querida.

**GENTILHOMBRE.-** Ciertamente, ¡me veo como un demonio! Soy portadora de una identidad sexual distinta a la real; soy la otra cara de la moneda y, sin embargo, no puedo dejar de estremecerme ante la presencia de una bragueta.

**CENTINELA.-** Por Dios, mujer, cumple con tu deber y esconde definitivamente esa pasión terrible que te caracteriza. Quiero saber de una vez, para salir de esta consternación en que me encuentro, el por qué, mundana, de tu llegada hasta este olvidado paraje.

**GENTILHOMBRE.-** Tengo la obligación de rescatar a una margarita.

**CENTINELA.-** ¡¿Una margarita...?!

**GENTILHOMBRE.-** La margarita del placer nocturno.

**CENTINELA.-** No lo puedo creer.

**GENTILHOMBRE.-** Si lo logro tendré posada y un buen posadero.

**CENTINELA.-** Para empresa tan peligrosa es muy pobre tu recompensa, querida.

**GENTILHOMBRE.-** No tengo otra opción.

**CENTINELA.-** ¡Estás loca!

**GENTILHOMBRE.-** ¿Por qué...?

**CENTINELA.-** ¡Completamente loca! ¡Estás trastornada!

**GENTILHOMBRE.-** Veo en tu rostro el reflejo del horror.

**CENTINELA.-** El mismo horror que se reflejará en tu semblante cuando en tu camino se aparezca el Dragón del templo embrujado.

**GENTILHOMBRE.-** ¿El Dragón del templo embrujado?

**CENTINELA.-** El protector de la margarita del placer nocturno.

**GENTILHOMBRE.-** Centinela, ¿conoces la historia?

**CENTINELA.-** ¿Olvidas que llevo cien años sobre esta torre?

**GENTILHOMBRE.-** Estoy muy confundida.

**CENTINELA.-** Ya tendrás tiempo para estar mucho más confundida.

**GENTILHOMBRE.-** Mucho tú conoces.

**CENTINELA.-** La prudencia me impulsa al silencio.

**GENTILHOMBRE.-** Debes ayudarme.

**CENTINELA.-** No debo, ¡ni puedo!

**GENTILHOMBRE.-** ¡Le temes al Dragón del templo embrujado!

**CENTINELA.-** Por supuesto, ¡se trata de un Dragón!

**GENTILHOMBRE.-** ¿Por qué escondes tu mirada?

**CENTINELA.-** Estamos hablando de una fiera.

**GENTILHOMBRE.-** ¡No mientas!

**CENTINELA.-** El hombre y los animales viven en el mismo mundo que seduce nuestros juicios; el mundo que nos rodea no puede ser transformado por un acto caprichoso o por una arbitraria voluntad.

**GENTILHOMBRE.-** ¿Qué me has querido decir?

**CENTINELA.-** Nada; hay significados tan distantes de la razón que se precisa de gestos para esquivar elegantemente el anonadamiento del interlocutor. (*El Centinela se despide del Gentilhombre con un soberano gesto de su brazo.*)

**GENTILHOMBRE.-** Por Dios, no me abandones entre tantas leyendas; escucha, ¡me ahogo entre tantas palabras que ya no comprendo!

**CENTINELA.-** Trataré de registrar para la historia las nuevas verdades de la modernidad. Estoy acostumbrado al asombro ante los hechos; lo que ha ocurrido esta noche entre tú y yo es sólo un acto de magia, en la historia quedará así.

**GENTILHOMBRE.-** Escúchame, ¡no estoy de acuerdo! Me opongo ya que en verdad yo existo, yo no soy la nada sobre la nada. Nuestro encuentro es una verificación de que los hechos existen; eres tú, sólo tú, el que introdujo en este diálogo la palabra "Dragón", lo cual quiere decir que nuestro encuentro deviene hecho mágico gracias al elemento fantástico que tú has propuesto, pero, querido, las esencias del hecho no tienen absolutamente nada que ver con tu afectada inventiva sobrenatural.

**CENTINELA.-** Esa es la palabra, "afectada", testimoniaré este suceso como una historia afectada. Que Dios bendiga tu alma, mujer; ya me retiro, pero, sembrar es recoger, abriré la puerta del castillo para que tu letargo se subordine al bien.

**GENTILHOMBRE.-** Me abandonas porque mucho sabes; todo aquel que conoce el valor de una evidencia conoce el precio del peligro.

**CENTINELA.-** Te abandono porque en este episodio mi historia ya concluyó.

**ESPECTRO.-** Estoy ante la puerta del dolor, en un territorio vulgarizado y nada vulnerable. ¿Quién soy ahora? ¿Frente a quién estoy? ¿Será cierto que todo regresa desde el pasado para hacer perdurar la presencia de los públicos? Quisiera volver al inicio de la historia y arrepentirme de haber obedecido al Disparatado; rescatar es palabra de mucha responsabilidad, rescatar, tropezar con el secuestro, volver la página de la condena, ignorar los motivos, las esencias de la cosa; pensar en aquel que se duele por la que sufre, oh, margarita del placer nocturno...

*(El Adolescente se petrifica al escuchar al Espectro y pausadamente le dirige una mirada. Una extrañeza creciente se instala en el interior de la cúpula renacentista; sátiros enloquecidos seducen al Adolescente, el Espectro tiende sus manos para reclamar piedad; pero, sólo es escuchada por el joven. Las miradas de ambos traducen las palabras que los gestos abogan; ella, el Espectro, en su doble condición, siente la llegada y la partida de todas las distancias, sus arterias son largas y estrechas avenidas que ya los sátiros abordan. El Adolescente le sonrío al Espectro tratando de disipar la confusión que observa en el rostro de la mujer.)*

**ADOLESCENTE.-** Soy humano y nada humano me es ajeno.

**ESPECTRO.-** ¿Qué quieres decir?

**ADOLESCENTE.-** Trato de definir el predominio del hombre para lograr la preservación natural de su pensamiento y de su cultura; quiero la eternidad de las cosas, sólo así el hombre alcanzará la verdad total del alma.

**ESPECTRO.-** Deseas lo bello de todo aquello que lo feo oculta en nuestro espíritu.

**ADOLESCENTE.-** Lo sé; no obstante, desearlo es posibilitar la realización del hecho. Dios nos hizo sus hijos para creer en su existencia; si él existe, ten la certeza de que no estamos solos.

**ESPECTRO.-** ¿Sientes la presencia de Dios?

**ADOLESCENTE.-** La siento.

**ESPECTRO.-** Pero, tú sufres.

**ADOLESCENTE.-** El Señor ablanda mi sufrimiento.

**ESPECTRO.-** Hablas del espíritu.

**ADOLESCENTE.-** Tienes razón.

**ESPECTRO.-** Yo me refiero a tus carnes.

**ADOLESCENTE.-** Lo sé.

**ESPECTRO.-** ¿Comprendes mi curiosidad?

**ADOLESCENTE.-** Por supuesto.

**ESPECTRO.-** Entonces, respóndeme con el corazón en la mano.

**ADOLESCENTE.-** Ya no puedo hacerlo así.

**ESPECTRO.-** ¿Por qué?

**ADOLESCENTE.-** Porque ahora mi corazón habla desde Dios.

**ESPECTRO.-** Tratas de confundirme.

**ADOLESCENTE.-** Ya dejé de ser yo; ahora pertenezco al Señor.

**ESPECTRO.-** ¿Y tú...?

**ADOLESCENTE.-** ¡Yo!

**ESPECTRO.-** ¿Dónde está tu voz?

**ADOLESCENTE.-** No trates de hallarla en mí.

**ESPECTRO.-** Si no tienes tu propia voz, pues, ¿qué tienes?

**ADOLESCENTE.-** Paz espiritual.

**ESPECTRO.-** No es suficiente.

**ADOLESCENTE.-** No necesito nada más.

**ESPECTRO.-** De ser así, has dejado de ser tú.

**ADOLESCENTE.-** Has acertado.

**ESPECTRO.-** Oh, muchacho, dime ahora, ¿quién eres?

**ADOLESCENTE.-** ¿Quién quieres tú que sea yo?

**ESPECTRO.-** Bendito Dios, pobre de ti.

*(Una repentina sacudida de la tierra interrumpe el diálogo para alterar el orden del lugar; una nube de polvo coloreado ahoga la dañada figura del Adolescente hasta hacerlo desaparecer por completo. Se escucha un coro lejano, muy lejano; el Espectro, perplejo, se llena de horror al presenciar la apocalíptica aparición del Dragón. Regresa al espacio la armonía de la naturaleza, pero la atmósfera prosigue repugnante, tremebunda y fea; el silencio y el eco del coro, ahora mezclados, no impiden que la agitada respiración del animal se integre al ritmo que se estableció por el inesperado encuentro.)*

**DRAGÓN.-** Poco debes decir, todo yo lo sé.

**ESPECTRO.-** ¿Usted...? ¡Había!

**DRAGÓN.-** ¡No me preguntes absolutamente nada!

**ESPECTRO.-** Prefiero callar.

**DRAGÓN.-** ¿Me ves bien?

**ESPECTRO.-** Perfectamente.

**DRAGÓN.-** ¡Mírame!

**ESPECTRO.-** Eso hago, señor... Dragón.

**DRAGÓN.-** ¿Eso piensas?

**ESPECTRO.-** No comprendo su pregunta.

**DRAGÓN.-** ¿Piensas que soy un Dragón?

**ESPECTRO.-** Veo que usted es un Dragón.

**DRAGÓN.-** Por lo tanto, percibes tu pensamiento.

**ESPECTRO.-** Si veo, pienso.

**DRAGÓN.-** ¿Qué soy?

**ESPECTRO.-** Eso, un... Dragón.

**DRAGÓN.-** ¡Mírame una vez más!

**ESPECTRO.-** No he dejado de mirarlo ni un segundo.

**DRAGÓN.-** ¿Qué ves?

**ESPECTRO.-** Lo veo a usted, veo al... Dragón.

**DRAGÓN.-** ¡Piensa en lo que ves!

**ESPECTRO.-** En eso pienso.

**DRAGÓN.-** ¿Y...?

**ESPECTRO.-** No me pregunte nada más, por favor.

**DRAGÓN.-** Tu resistencia a la reflexión es muy lamentable.

**ESPECTRO.-** Mejor me retiro, con permiso. *(Se marcha precipitadamente, pero el Dragón la detiene.)*

**DRAGÓN.-** ¡Regresa!

**ESPECTRO.-** *(Se inmoviliza; lentamente regresa.)* ¿Cómo oponer mis sentimientos a esta realidad terrible que pugna con mi desaliento? Sólo quiero, señor, escupir el pasado para...

**DRAGÓN.-** Prosigue, te escucho.

**ESPECTRO.-** No puedo; mejor hago silencio.

**DRAGÓN.-** ¿Por qué?

**ESPECTRO.-** Prefiero hablar lo estrictamente necesario.

**DRAGÓN.-** No trates de confundirme; yo conozco perfectamente esta historia. Se trata precisamente de eso, de visiones perdidas; no importa el antiguo espacio que el autor escogió para desarrollar la naturaleza del conflicto que se esconde en esta historia, eso no importa, los autores viven de sus fantasías; lo verdaderamente esencial lo puedes hallar en las equivalencias de cada episodio o en el desperdicio de cada exceso literario. Haces bien con tu determinación de prudencia, hablar significa decir, pero, hablar por hablar, oh...

**ESPECTRO.-** Gracias a Dios, usted, que es un Dragón y no, evidentemente, un ser humano, un hombre, es quien escucha y comprende mi determinación de prudencia.

**DRAGÓN.-** Es que un buen silencio tiene en la actualidad alto precio; sé que has andado por los estrechos y raros senderos de esta historia para descubrir y recomponer la triste leyenda de un viejo amor.

**ESPECTRO.-** Es cierto, debo hallar la margarita del placer...

**DRAGÓN.-** Vuelves al silencio, ¿por qué?

**ESPECTRO.-** Temo haber perdido el tiempo en una empresa desapacible, áspera, desconcertante.

**DRAGÓN.-** Esta vez, querida, reflexionas.

**ESPECTRO.-** ¿Es que la margarita del placer nocturno es parte del inordenado ingenio del autor?

**DRAGÓN.-** ¡Preguntas por Dios!

**ESPECTRO.-** No mal interprete mi pregunta, he preguntado, quizás, por el Diablo.

**DRAGÓN.-** Para nosotros, los Dragones, no existe ninguna diferencia entre Dios y el Diablo. Para nosotros, querido, las diferencias no resultan aplicables; creemos en todo y no creemos en nada. Nos ocurre como le ha ocurrido al autor de esta historia, ha dibujado dos sexos para un personaje, hombre y mujer pueden y de hecho son un solo ser; tú eres el resultado de ese delirio por la dualidad. Esa espantosa actitud contemporánea se materializa con total delicadeza en la margarita del placer nocturno.

**ESPECTRO.-** Hable, por favor, con mayor claridad.

**DRAGÓN.-** ¡Mucho has hecho por nada!

**ESPECTRO.-** Conoce usted aquello que yo desconozco; conoce usted el misterio que debo hallar para lograr aplacar el desconuelo que me atormenta. No quiero vivir de ilusiones; toda las quimeras que ambiciono hallarán reposo con sus verdades, no las oculte, no las silencie, por Dios, ¿qué sabe usted sobre el ensueño del Disparatado? ¿Es la vida moderna una permanente búsqueda del deseo perdido? ¿Es la margarita del placer nocturno la verdad que se cubre con la aberración?

**DRAGÓN.-** ¿Quién eres tú?

**ESPECTRO.-** ¿Yo...?

**DRAGÓN.-** ¿Has mirado hacia el interior de tu ser?

**ESPECTRO.-** No es necesario; yo me conozco, yo me siento autoexplorada. En este instante yo no importo, se trata de conocer a otra persona, de hallar el secreto rincón que pierde la imagen de otra persona, se trata de dar paso a la vida ajena con el objetivo de estabilizar la propia.

**DRAGÓN.-** Poco puedo hacer por ti. Si ahora me preguntas, escúchame bien, por qué el autor escribió para un Dragón en el drama, quizás, deba responderte que es un Dragón el autor de esta historia.

**ESPECTRO.-** ¿Por qué trata de confundirme? ¿Por qué hacer de mis acciones los eslabones de una causa ya perdida?

**DRAGÓN.-** ¿Por qué soy un Dragón y no un ser humano? ¿Por qué soy benigno y no maligno? Bah, que el autor de esta bobería cargue con la estupidez de los personajes y que toda posible razón se convierta en mierda; verdades y mentiras, de ellas está repleta la vida. No pienses nunca más en el destino eventual, piensa en las inexplicables repercusiones de la soledad, piensa en el pasado y cultiva con tus sueños la secreta materialidad de sus huellas; no hay por qué rebajarse ante la estrecha presencia del mal. Esa es la vida, una hibridación de moralidades, una eterna sorpresa.

**ESPECTRO.-** Sus palabras poco me hacen recordar.

**DRAGÓN.-** Lo sé, pero tus recursos para rescatar los recuerdos, no te ofendas, me resultan mórbidos y enfermizos; lo juro por Dios.

**ESPECTRO.-** Tengo recuerdos nobles, lo sé, pero son recuerdos accidentados, deformes, no propios.

**DRAGÓN.-** Comprendo tu ignorancia; no has sabido fecundar tus resplandores intelectuales.

**ESPECTRO.-** Sus constantes ofensas sólo promueven en mi desespero un instinto suicida; pero, me produce terror imaginarme sin vida, yo quiero vivir; aunque, ¿cómo vivir sin saber quién soy?

**DRAGÓN.-** Esa es la clave del autor, esa es la pauta; ¿te puedes reconocer en tu pasado? Si lo logras, eres tú y no aquel que los otros piensan que eres. Debes pensar en tu rol, en el papel que debes jugar en el pasatiempo social; "¿cómo vivir sin saber quién soy?" He cumplido mi papel, el autor debe estar muy satisfecho con mi actuación, logré mi objetivo en la historia, lo logré.

**ESPECTRO.-** ¿Eres realmente un...? Usted es, ¡no! ¿Eres realmente un Dragón? ¡He sido víctima de un engaño! Y ahora, ¿qué hago? ¡Tú eres el culpable! ¡Tú! ¡Tú! Ya puedo tratarte de tú, ¡tú! ¿Quién eres?

**DRAGÓN.-** No olvides que estamos en una época en la que todas las criaturas pueden hacer sin ser; hoy todo es probable, la modernidad todo lo puede saborear.

**ESPECTRO.-** ¿Eres realmente un Dragón?

**DRAGÓN.-** Nunca olvides esto, la memoria es un acto de asociación; no hay nada más doloroso que la pérdida de la memoria.

*(Nuevamente la tierra se sacude con violencia; el polvo crece desordenadamente y cubre la imagen del Dragón colocando en su lugar la figura del Adolescente. El joven aún expone en su helado cuerpo el brutal destino*

*que la vida entregó a su alma. Sus ojos, hundidos en la penumbra, se pierden detrás del cansado parpadeo; el cielo se torna gris, los gemidos de un lobo en celo penetran en el lugar para promover definitivamente el diálogo entre el Espectro y el Adolescente. Las sombras que habitan el sitio son claras, sencillas, afables y profusas.)*

**ESPECTRO.-** Tu estado penetra en mis carnes y me tortura hasta el martirio; sin embargo, nada puedo hacer para endulzar el dolor que te consume.

**ADOLESCENTE.-** No sientas piedad por mi sufrimiento; no trates de atemperar la aborrecible actitud que el Diablo sembró en mi pecho. La seducción de Lucifer clavó en mis deseos la espada del fracaso y mis cantos de gloria se marchitaron por la constante pérdida de voz; ahora soy execrable ante los ojos de la ciudad curiosa, pero, ¡juro por Dios que soy inocente!

**ESPECTRO.-** Hablas con todo derecho sobre tu inocencia; hablas y yo te escucho, pero, escucho un eco que se prende con fuerza para agarrarse de la génesis de un pecado; perdona esta inesperada visión de mi clarividencia, pero, algo turbio late en tu pasado, algo horrible te ha condenado. ¡Eso escucho!

**ADOLESCENTE.-** ¡Calla! Conozco el fundamento de tu empresa, conozco la razón que te arrastró hasta mi espacio fatal; pobre de ti, nunca entenderás nada. Te engañas al ver en mi pasado un pecado, no hay un pecado, hay mil pecados en mi pasado; como moscas que devoran los deshechos de un carnero, así de sucios son mis pecados, ¡mis mil pecados! ¿Y qué? Pobre de ti, nunca entenderás nada, nunca; no obstante, eres parte de esos ojos que me observan con reproche, aunque, al principio no estaba seguro.

**ESPECTRO.-** Dudo ahora de tu inocencia.

**ADOLESCENTE.-** Dudas de aquello que se hace verdad mientras se acerca mi muerte.

**ESPECTRO.-** Simplemente eres un pecador.

**ADOLESCENTE.-** Soy lo que tú no ves. Vengo del mar y sobre mi corona de laurel crece un verde corcel. Soy el hijo del sol que disfruta del son. Vengo desde el verde pincel para encender tu clavel.

**ESPECTRO.-** Tratas de esconder tu pecado; de nada te servirá, escúchame bien, soltar tu lengua para proferir discrepancias. No puedo incriminar tu proceder pues desconozco su razón; pero, creo en la existencia de tus pecados porque veo sus huellas en el floreo de tus versos.

**ADOLESCENTE.-** ¿Versos...? ¿Quién siembra pan en el don de tu saber? ¡Eres quien no quieres ser! Soy el niño que tú quieres ser; esta historia se perdió al trocar su dirección, como las aves esta historia voló hasta alguna lejana estación. Mientes si crees en tu ser, mientes desde ayer.

**ESPECTRO.-** No atesoraré tus palabras, no daré crédito al sórdido coro que descansa en tus entrañas. ¡Tú nunca serás lo que yo busco!



**ADOLESCENTE.-** ¡Tú no buscas a nadie!

**ESPECTRO.-** ¿Cómo te atreves a negar aquello en lo que yo creo?

**ADOLESCENTE.-** ¡Porque sé que tú sólo crees!

**ESPECTRO.-** ¡Para el hombre creer es suficiente!

**ADOLESCENTE.-** Creo en tu equivocación.

**ESPECTRO.-** ¿Por qué?

**ADOLESCENTE.-** Porque el creer es una sentencia del cielo que sólo promueve al crédulo. Pero, ¿dónde encuentra consuelo el incrédulo?

**ESPECTRO.-** Oh, escucho una pregunta perversa.

**ADOLESCENTE.-** ¡Respóndeme!

**ESPECTRO.-** ¡Que el incrédulo busque su maldito consuelo bien lejos del cielo!

**ADOLESCENTE.-** Entonces, ¿qué haces tú sobre este suelo?

**ESPECTRO.-** Hablamos del cielo.

**ADOLESCENTE.-** Y del crédulo.

**ESPECTRO.-** ¡Tú te refieres al incrédulo!

**ADOLESCENTE.-** ¿Por qué mientas al Infierno?

**ESPECTRO.-** ¡Habla! Presiento que mucho callas.

**ADOLESCENTE.-** No es cierto; quizás, mucho olvido.

**ESPECTRO.-** ¿Cómo recuperar la sangre que me falta? ¡Tendré valor! ¡Esta vez continuaré hasta el final! Debo recomponer este rompecabezas, pieza por pieza; cuando reconstruya todas las partes de la figura, regresaré.

**ADOLESCENTE.-** No estás ante un juego de paciencia; pero, tendrás que tener mucha paciencia para lograr desentrañar el juego de esta historia.

**ESPECTRO.-** Un presentimiento terrible engloba tu consejo; el tiempo se ha consumido sobre mis contingencias para testimoniar el error de mi proceder. ¿Será que habré perdido el juego? ¿Será que habré orientado las rutas de mi descorazonamiento en sentido contrario a la finalidad de mi curso?

**ADOLESCENTE.-** El único camino de regreso a la ciudad del Sur está bloqueado; hay guerra muy cerca y la frontera cerró sus puertas. Lo siento, créeme, pero, estás obligada a la resignación; sólo debes creer en la estampa, en la semejanza y también en la metáfora.

**ESPECTRO.-** ¿Y tú...? ¿Por qué te empeñas en el enmascaramiento? ¿Temes que tu condena se multiplique? No quiero saber quién eres, ¡lo juro!, sólo quiero verte ahogado por la conflagración de los mundos.

**ADOLESCENTE.-** ¿Por qué ha crecido tu ensañamiento hacia este pobre detenido?

**ESPECTRO.-** ¡Porque tu actitud pretende restarle autoridad al logro de mi predicación!

**ADOLESCENTE.-** ¿Predicación?! Oh, infamia total al Reino Celestial; ¡qué indecencia!

**ESPECTRO.-** Moral no tienes para desaprobar mis palabras; eres ya cualquier cosa, no eres hombre. Cuando llegué y tropecé con tu cuerpo una noble compasión se adueñó de mi sorpresa; ahora, no sé, se retracta mi buena voluntad y ya no creo en tu virginidad de santo. ¡Yo te condeno!, aunque, mi sentencia no posee sólidos argumentos preexistentes.

**ADOLESCENTE.-** Eres tú la culpable del mundo moderno; tú personificas en tu contradicción la ambigüedad que hace polvo y atrofia la disparidad de caracteres que toda sociedad debe conservar.

**ESPECTRO.-** Tú morirás; yo quedaré con vida. Trataré de reorganizar el comportamiento del hombre, lo haré y sólo tu errante espíritu estará conforme. Pero, ¿qué pasará con el carácter de aquellos que están sanos y salvos? ¿Ellos aprobarán mis intenciones de limpieza y sanidad? ¡Vete a la mierda, pervertido! Todas las cosas son como Dios las dispuso; el mundo siempre será como hoy es. Tratar de transformarlo, tratar de alterar su orden, tratar de sacrificar todo el sistema que lo coordina equivale a expirar como culpable en el intento; ¡justo lo que está pasando contigo! Prefiero lo eterno a lo fugaz.

**ADOLESCENTE.-** ¡Eres mundana hasta en tus proverbios! ¿De tanto correr por el mundo y de tanto abrir grandes portañuelas has, por casualidad, olvidado la decencia? Escúchame, ¡no suspires tan victoriosamente por el efecto que tus ofensas provocan en mi rostro! ¿Por qué no te colocas sobre este pedestal y observas como lo hace este sacrilego ese atadú? Todos defendemos una verdad para entonces lograr proteger todas nuestras desfiguraciones; eso es vivir, Paniagua, y lo demás es una evidencia por desentrañar. Estamos en la misma canasta, ¡somos la misma miserable cosa! De cualquier manera, me desconoces, y te confundo; ¿estoy en lo cierto o no?

**ESPECTRO.-** Hablas con razón; ¿quién eres?

**ADOLESCENTE.-** Coloca tu mirada en el horizonte; ¿qué ves?

**ESPECTRO.-** Una línea que indica dónde termina el mar.

**ADOLESCENTE.-** ¡No retires la mirada! ¿Qué ves?

**ESPECTRO.-** Una línea que indica dónde empieza el cielo.

**ADOLESCENTE.-** ¿Y el color? ¿Cuál es el color que brilla allá?

**ESPECTRO.-** El color azul; allá brilla el color azul.

**ADOLESCENTE.-** Trata de introducir en tu corazón el cielo y el mar azul, trata de introducir en tu ya muy cansado corazón el horizonte partido en dos, trata de introducir en tu ya muy cansado y deleznable corazón tanto color.

**ESPECTRO.-** *(Canta.)* ¿Madre del yermo?  
¡Nunca más!  
Soy obscena,  
es verdad;  
soy fornicadora,  
es verdad;  
¿Madre del yermo?  
¡Nunca más!

**ADOLESCENTE.-** Sientes horror y repugnancia del espejo ovalado que te denuncia; lo sé, yo creo en tu fracaso y creo también en tu muerte.

**ESPECTRO.-** ¡No! ¡No quiero morir!

**ADOLESCENTE.-** Pero morirás; es necesario que mueras.

**ESPECTRO.-** ¿Por qué?

**ADOLESCENTE.-** Porque la muerte es la última puerta que cierra la vida.

**ESPECTRO.-** Entonces, ¿crees necesaria tu muerte?

**ADOLESCENTE.-** Un hombre me arrancó del jardín y sobre su frac me enterró; ¡yo nunca estuve viva!

**ESPECTRO.-** Oh, ¡no! ¡La margarita del placer nocturno!

**ADOLESCENTE.-** Es cierto, ¿cómo has podido olvidar tu encomienda? ¡Cumple con el Disparatado!

**ESPECTRO.-** ¡Qué historia más disparatada!

**ADOLESCENTE.-** ¿Qué pretendes reclamarle a tu destino?

**ESPECTRO.-** Quiero revisar mi historia; quiero reordenar mi pasado para postular mis logros ante el poderoso universo. Si una mirada hacia atrás cambiara el orden actual yo no hubiera establecido contigo este diálogo artificial; si todo fuera transformado por una mirada el mundo nunca registraría sus mares en los mapas arqueológicos. Estar dentro de esta tierra mojada de sal es como suspirar por una mentira robustecida.

**ADOLESCENTE.-** Vivir para ver.

**ESPECTRO.-** ¡Tú no has existido!

**ADOLESCENTE.-** ¿Son mis palabras pajas que el viento se lleva hacia el mar?

**ESPECTRO.-** ¡Tú no existes!

**ADOLESCENTE.-** ¿Es mi cuerpo una chispa irrespetuosa que vomita su calor hacia el mar?

**ESPECTRO.-** ¡Tú no existirás!

**ADOLESCENTE.-** Yo seré tu eterno recuerdo.

**ESPECTRO.-** Vivir para ver.

*(Se escuchan fragorosos toques de campanas. Enormes nubes blancas penetran en el recinto; estelas plateadas cubren al Adolescente y lo coronan con su espléndida magnificencia. Su cuerpo, luctuoso, comienza a ascender mientras un coro de voces fulgentes incrementa su canto de despedida; el joven, luchando para equilibrar su ascensión, se pierde entre las nubes. El Espectro, muy sorprendido, deja caer sus ojos sobre el sambenito, la zamarra, la sogá, la coróza, los zapatos amarillos y los cirios verdes apagados. Todo huele a pasado, todo huele a antepasados; el Espectro se acerca lentamente al ataúd y, al llegar, dobla su espalda ante el féretro para aspirar la fetidez que emana de su interior. El mal olor le produce una conmoción que de golpe lo desploma; un silencio agudo inunda la estancia.)*

### Episodio del regreso

**Comediante.-** ¡Hola don Portento! Un viejo fantasma recorre las calles de La Habana; esta ciudad de grandes lumínicos se perdió al ser señalada con el dedo. Y las cosas siguen igual, y las gentes humildes de la ciudad antigua se preservan para aguardar por la llegada de la ya cercana nueva ciudad. El mar, siempre el mar, el mar como señal para conservar; la ciudad cercada por el mar que escucha la quieta amenaza, la contrariedad del silencio. Una isla cantada por trovadores, el éxodo permanente y el mar inquieto ante la vibración del eco ciudadano; el misterio de una amada y hermosa isla.

*(Estancia pequeña en blanco. Sabina, extenuada, se mece en una dormilona.)*

**SABINA.-** Bendito Dios, ¡qué barbaridad!, ¡qué tarde es!; este desgraciado chiquillo me tiene hasta el último pelo. Es horrible la vida en esta casa; me siento muy desgraciada, ¡soy una mujer completamente desgraciada! ¡Qué horror! Quiero correr y esconderme de tanta miseria; porque esa es toda mi maldición, ¡la maldición que me consume como un cáncer se llama miseria! ¡La miseria! ¡Si yo pudiera hacer lo que quiero!, ¡si yo pudiera hacer lo que quiero!

*(Sigilosamente aparece Tito en la estancia. Sabina, muy sorprendida, lo observa con detenimiento y reproche para lograr controlar el estremecimiento que su repentina llegada le produce.)*

**TITO.-** Buenas noches.

**SABINA.-** ¡¿Buenas...?! ¡¿Buenas, Tito?!

**TITO.-** Por favor, no quiero escuchar gritos.

**SABINA.-** ¡Y yo no quiero escuchar tu oposición!

**TITO.-** Me parece muy oportuno que determinemos hacer las cosas con ecuanimidad y racionalidad.

**SABINA.-** ¡No tienes vergüenza!

**TITO.-** No es necesario que tu rencor se escape con tanta agresividad; ¡basta de sermonear!

**SABINA.-** ¡Dios!, ¿qué pasa con la familia isleña? No permitas que la tradición criolla sea devorada por la miseria moderna, ¡no lo permitas!

**TITO.-** ¡Miseria moderna! Tienes razón, el mundo moderno, el mundo al que pertenecemos, es una miseria; una inevitable miseria que penetra en todas las casas de la tradición criolla.

**SABINA.-** ¡Estás jugando con un problema muy serio!

**TITO.-** Lo sé.

**SABINA.-** ¿Y no te importa, Tito?

**TITO.-** Me importa un rayo la seriedad del problema; sólo quiero liberarme de todo aquello que implique dificultad, duda, ambigüedad.

**SABINA.-** ¿Quieres vivir como un Rey?!

**TITO.-** ¡No! Quiero vivir, sólo eso; ¡vivir!

**SABINA.-** ¡Vivir! Tito, no es suficiente; vivir por vivir es morir en vida. Piensa en las palabras de esta solitaria madre y deposita tus deseos a merced del Glorificador; no es suficiente, vivir por vivir no es suficiente. Ven, besa a tu madre, ven.

*(Tito se acerca a Sabina y la besa suavemente en su ya ajada mejilla. La madre llora mientras el hijo le da la mano en busca de solidaridad y consuelo; queda su otra mano totalmente libre, como un péndulo que se encarga de establecer un tiempo límite para los dos.)*

**TITO.-** Tengo mucho miedo, te juro que tengo mucho miedo; es imposible para este soñador no tener miedo. De tanto volver al pasado creo estar perdido en el presente.

**SABINA.-** ¡No! Tú no le debes temer a nada, tú debes confiar en tu madre y en los poderes de su amor, tú, hijo, debes ignorar al miedo para que a su paso por cada pedazo de silencio que atormenta tu espíritu no lo logre lastimar tu descorazonamiento.

**TITO.-** Hablas con tanta certeza que presumo silencios enormes entre nosotros; ¿me conoces, verdad? ¿Sabes todo aquello que trato de expresar con mis remordimientos y desasosiegos?

**SABINA.-** Soy tu madre; sé que la voz de tu conciencia habla en lugar de tu arrepentimiento.

**TITO.-** ¿Quieres hablarme sobre estos sucesos? ¿Quieres opinar sobre algo en particular?

**SABINA.-** Quizás no deba hacerlo, hijo.

**TITO.-** ¿Por qué?

**SABINA.-** Temo decir más de lo que se debe decir; temo herir al hijo que salió de mis entrañas.

**TITO.-** Nuestras vidas están confinadas al temor; todos ocultamos en nuestro terror la verdad de cada proceder y luego, ya ahogados por las mentiras, perdemos el control de nuestras vidas. Dime, ¿qué camino debe elegir el hombre descubierto?

**SABINA.-** ¿Descubierto...?!

**TITO.-** ¡Sí! Y, sobre todo, descubierto por su madre, por la que soñó con un destino contrario al real; ¡respóndeme!, ¿qué hago con tanta desnudez? ¡Respóndeme!

**SABINA.-** No trates de cambiar las cosas; vivir por vivir es morir en vida, pero, también es cierto que el destino es el destino. Cuando nacemos una maza traviesa nos entierra en la frente un hierro caliente para marcarnos de por vida; vivimos todos con una defensa ante nuestra particular desgracia. No trates de cambiar las cosas, hijo; penetra en tus soledades con el pecho descubierto, rompe el dolor de tu terror y busca el placer de tus deseos, no vuelvas por segunda vez al pasado si tanto mal te causa; y nunca olvides que el destino es el destino.

**TITO.-** Siento la fuerza de una madre en tus palabras, todas tus palabras repletan de fuerza la constante censura del hombre que se protege con mi alma; ambos probaremos suerte si te comprometes con nuestra protección.

**SABINA.-** ¡No! Yo también tengo que romper con las cercas de mi conciencia; eso es todo, Tito, se trata de aprender a vivir con nuestro fuego, se trata de eso, aunque no tengamos pan para comer, aunque, hijo, querido hijo, no te sientas obligado a velar por el equilibrio de tu hogar.

**TITO.-** Oh, no obstante, siempre existe un reproche.

**SABINA.-** ¿Un reproche? Creo que escuchas disparatadamente.

**TITO.-** ¿Disparatadamente...?! ¡No menciones esa palabra en mi presencia! En esta casa, en nosotros, en la familia nuestra, ¡no hay nada que se proyecte disparatadamente! ¿Me entiendes? Somos personas con problemas ajenos a todo aquello que se nos presente disparatadamente; quiero que me comprendas, quiero estar seguro de tu absoluta comprensión.

**SABINA.-** Te comprendo, Tito, te comprendo; juro que regresaré a mi fábrica de muñecas, juro que en esta maldita casa nunca más faltará el pan porque seré yo la que se ocupará de comprarlo; ¡lo juro! En esta maldita casa nunca pasará lo que ha ocurrido esta noche, ¡lo juro, coño! De ahora en adelante yo ocuparé el lugar del Disparatado, ¡lo juro, coño!

**TITO.-** ¡No! ¡No! ¡¿Te has vuelto loca...?!

*(Se escucha un presuroso toque de campanas.)*

**FIN**

# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

Serie: <<Literatura dramática>>

**Nº 4 LAS PERSONAS DECENTES**

de Enrique Gaspar  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 5 LA GRAN PAZ**

de Volker Braun (traducción de Jorge Riechmann)

**Nº 6 LA ISLA y EL CAMINO DE LA MECA**

de Athol Fugard (traducción de José Luis Bello y Carlos Rodríguez)

**Nº 7 PINTAHIERROS**

de Heinrich Henkel (traducción Feliú Formosa)

**Nº 8 MEMORANDUM y EL ERROR**

de Vaclav Havel (traducción de Borja Ortiz de Gondra y Juan Antonio Hormigón).

**Nº 9 LA CALANDRIA**

de Bibbiena (traducción de Margarita García)

**Nº 10 JUEGO DE GATAS**

de Istvan Orkeny (traducción de Brigida Alexander)

**Nº 11 LOS DESTRUCTORES DE MAQUINAS y HINKEMANN**

de Ernst Toller (traducción de Rodolfo Halffter)  
Edición de Juancho Asenjo.

**Nº 12 COMEDIAS**

de Ruzante (traducción de A. Malinghero,  
Juan A. Hormigón, A. de Monreal)  
Edición de Juan Antonio Hormigón.

**Nº 13 LA FONDA DE PARIS y EL EGOISTA**

de José Mor de Fuentes.  
Edición de Juan A. Hormigón y Fernando Doménech.

**Nº 15 POST-HAMLET**

de Giovanni Testori (traducción de Luigia Perotto)

**Nº 16 LA SOLEDAD RUIDOSA**

de Bohumil Hrabal (traducción de Jaroslava Cajová)

**Nº 17 EL HIJO MAYOR e HISTORIA CON COMPAGINADOR**

de Aleksandr Vampilov (traducción de Jorge Saura)

**Nº 18 YO, FEUERBACH**

de Tankred Dorst (traducción de Jorge Hacker)

**Nº 19 DIOSES Y HOMBRES (GILGAMESH)**

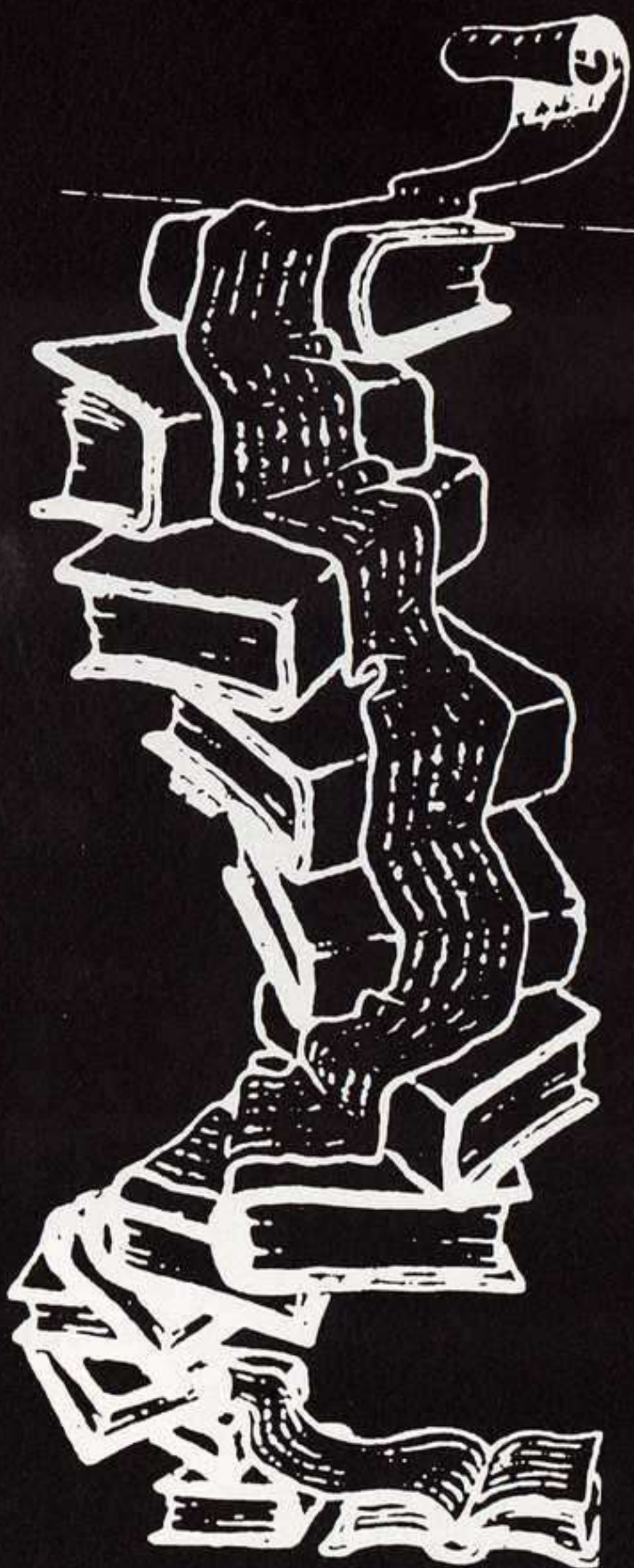
de Orhan Asena (Traducción de Mukader Yaygioglu)

**Nº 20 CEMENTO, LA BATALLA y CAMINO DE VOLOKOLAMSK**

de Heiner Müller (Traducción de Pedro Galarza, Víctor Contreras y Jorge Reichmann)

**Nº 21 EL CRUDO FILO DE LA VICTORIA**

de Barrie Stavis (Traducción de Carlos Rodríguez)



**Nº 22 DON QUIJOTE**

Adaptación de Rafael Azcona y Maurizio Scaparro.

**Nº 23 DON QUIJOTE**

De M. A. Bulgákov (traducción de Jorge Saura)

**Nº 24 DON QUIJOTE**

Guión cinematográfico de Orson Welles (traducción de Juan Cobos)

**Nº 25 EL BUFON y EL PAJARO GIBOSO (escena II)**

de Muhammad Al-Magut (Traducción de Jesús Riosalido)

**Nº 26 EUROPA y AIDA VENCIDA**

de René Kalisky (Traducciones de Carmen Giral y Edith Le Bel, María Muñoz y Adelaida Porras).

**Nº 27 LOS DESVARIOS POR EL VERANEO y LAS AVENTURAS DEL VERANEO**

de Carlo Goldoni (Traducción de Luigia Perotto)

**Nº 28 EL RETORNO DEL VERANEO y DON JUAN TENORIO**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto, Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis).

**Nº 29 EL ADULADOR y LA PLAZUELA**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Margarita García, Luigia Perotto y Juan Antonio Hormigón).

**Nº 30 LA CRIADA AMOROSA y LA GUERRA**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Jaume Melendres y Joan Casas).

**Nº 31 LA CASA NUEVA y UNA DE LAS ULTIMAS TARDES DE CARNAVAL**

de Carlo Goldoni (Traducciones de Luigia Perotto).

**Nº 32 POR UN SI O POR UN NO**

de Nathalie Sarraute (Traducción de Juan E. d'Ors).

**Nº 33 LA TOMA DE LA ESCUELA DE MADHUBAI**

de Hélène Cixous (traducción de Elizabeth Burgos)

**Nº 34 TEATRO DE MUJERES DEL BARROCO**

M. de Zayas / F. Enríquez de Guzmán / L. de la Cueva.  
Edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech.

**Nº 35 TEATRO HOLANDÉS CONTEMPORÁNEO**

G. Rijnders / K. Woudstra / A. de Bont.  
(traducción de Ronald Brouwer)

**Nº 36 DIKTAT**

de Enzo Cormann (traducción de Fernando Gómez Grande).

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Milla" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid, "Proteo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", Cataluña por "Montebán" y en Canarias por "Lemus".

# Eugenio Barba:

## «El teatro es el espectador»

Una entrevista de Ricardo Iniesta

**E**l pasado 1994 el Odin Teatret cumplió treinta años de vida, algo que en los tiempos actuales, donde prima el individualismo y lo efímero del trabajo en equipo, parece una quimera. Sus espectáculos -los de todo el grupo- sólo se han presentado en nuestro país en dos ocasiones: en 1983 (Valencia, Madrid y Barcelona) y el pasado mes de noviembre con motivo de la Muestra Internacional de Valladolid. Sin embargo vamos a tener de nuevo la posibilidad de presenciar su trabajo en septiembre en Barcelona y luego posiblemente en Madrid.

Eugenio Barba no estuvo en aquella primera gira, de manera que tras un breve paso por el Congreso Internacional de Teatro de Barcelona, en 1985, no había visitado profesionalmente España hasta que se presentara, acompañando al resto del grupo, en Valladolid; allí quedaría fascinado en su recorrido por el Museo Nacional de Escultura. Desde entonces se han sucedido varias visitas a diferentes ciudades españolas como Sevilla, con motivo del Informal Meeting y Sitges, invitado por el Festival para impartir un curso dirigido a directores y actores. Próximamente acompañará al Odin en su inminente gira.

Entre Valladolid y Sitges tuvimos ocasión de asistir a sus clases magistrales algunos compañeros de ADE -José Luis Gómez, Joan Ollé, Etelvino Vázquez, Francisco García Muñoz, Fernando Urdiales, Maite Hernangómez, Adolfo Simón y quien realizó esta entrevista-. La sensación unánime fue la de haber estado frente a uno de los grandes del teatro mundial.

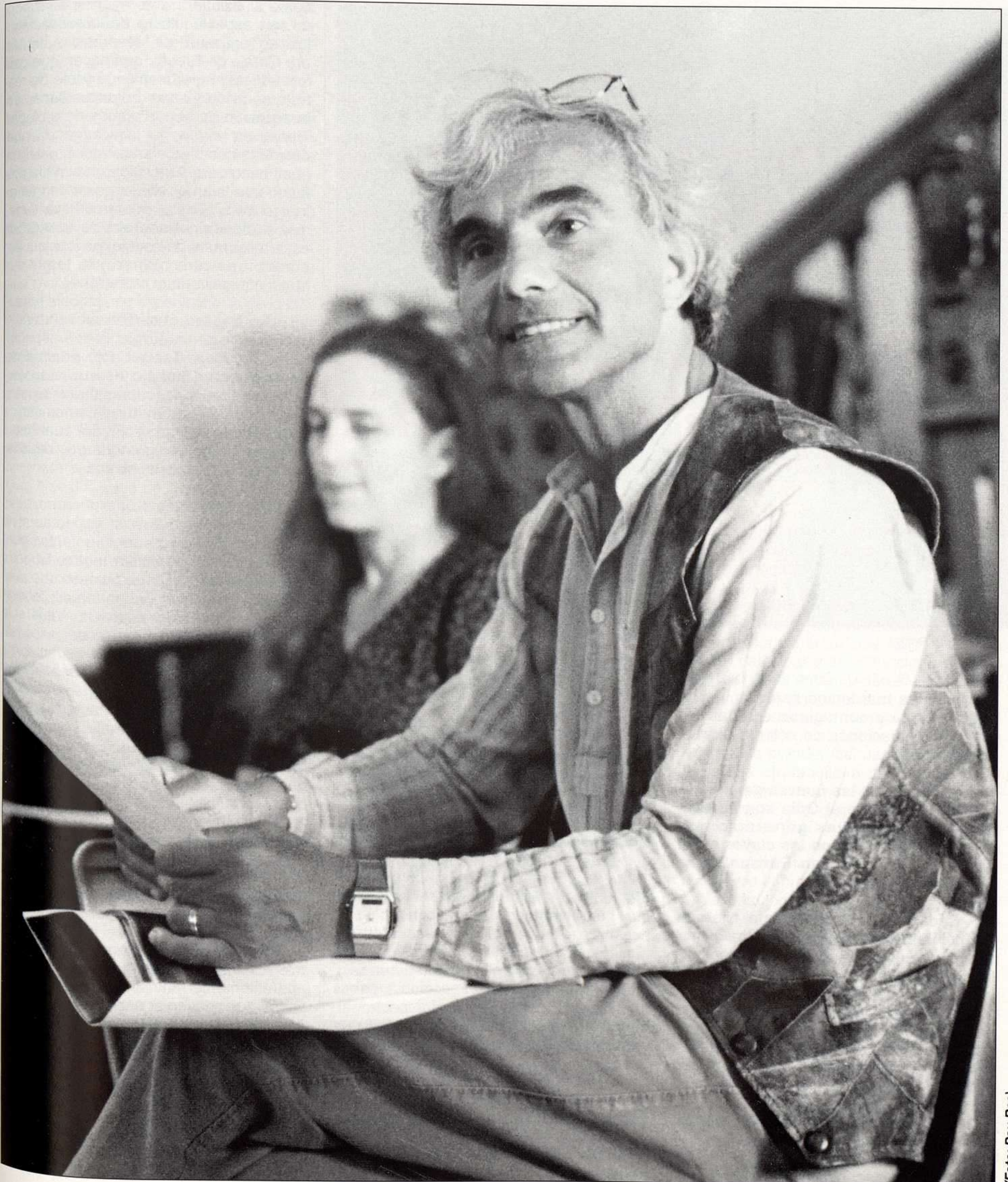
**- ¿Cuáles crees que son las claves para que el Odin Teatret llegue aquí después de una larga travesía de treinta años en la que han cambiado tanto las cosas en el mundo, han desaparecido tantas modas, han desaparecido tantos grupos teatrales y artísticos?**

«Sin duda, uno de los factores más importantes ha sido el hecho de comenzar en 1964 con cinco personas rechazadas de la Escuela Teatral. Era como un grupo de aficionados que pagaba de su propio bolsillo y con la sensación de que nadie los necesitaba. Entonces hacíamos teatro para satisfacer una necesidad nuestra,

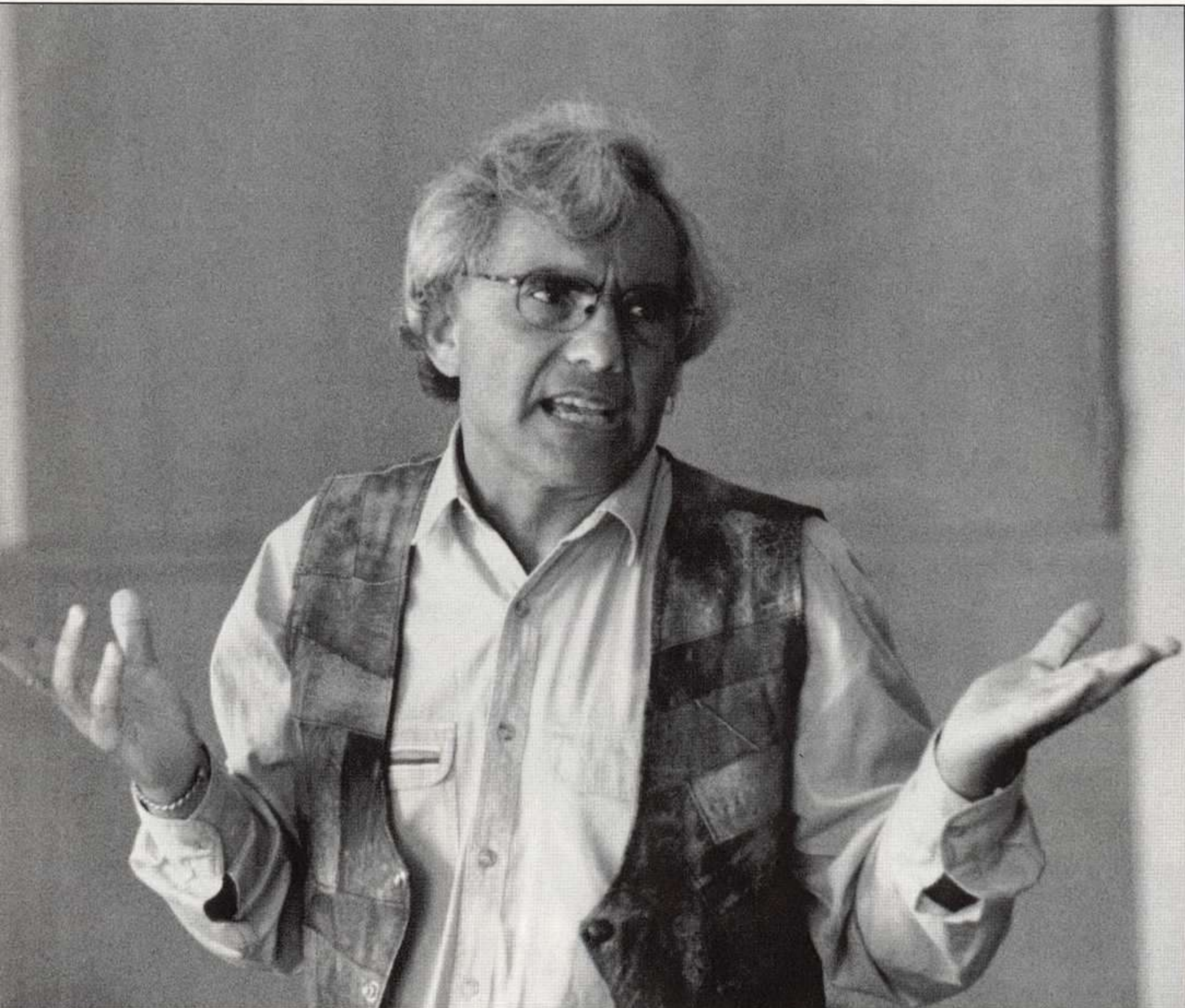
creando con ello una justificación personal. Tres de estas personas permanecen, pasados ya más de treinta años.

»Existe pues una justificación que no depende del éxito de la aceptación. Comenzó siendo un trabajo en cierto modo de aficionados y después las circunstancias lo fueron desarrollando y transformando en esa actividad múltiple y compleja que es hoy el Odin Teatret. Desde el comienzo, para darnos fuerza, tuvimos que inventarnos otros espectadores. Esos espectadores fueron los muertos; en realidad se trata de personas con las cuales hemos dialogado y cuyos libros han sido muy importantes para nosotros. Sus nom-

bres regresan todo el tiempo como si fueran miembros de la familia: Stanislavski, Meyerhold, Dullin, Januet, Artaud, Brecht..., por mencionar a los más antiguos. Y esto creó como una concepción del mundo, de la cultura teatral de la cual nosotros éramos una parte profundamente separada del pensamiento común de esos años. En un cierto sentido somos un poco como esos peces que no fueron aceptados en el mar teatral y fueron echados sobre la playa, y nos acabamos transformando en tortugas o anfibios. Esta reflexión de "por qué hacer teatro" cuando todos los demás no nos aceptaban y el hecho de inventarnos una justificación tan



(Foto: Pau Ros).



(Foto: Pau Ros).

fuerte se ha mantenido hasta hoy y ha contaminado y contagiado a todas las nuevas generaciones de actores que vinieron al Odin».

**- Al igual que las nuevas generaciones que entran en el Odin son herederos de las antiguas generaciones, ¿cuáles crees que son las claves de la herencia del teatro en Europa? ¿De quiénes venimos?**

«Cada uno de nosotros es el hijo o la hija del trabajo de alguien. Nosotros como actores y directores no nacemos por partenogénesis sino de padres y madres. Tal vez no los conocemos, pero sin duda todo lo que hacemos es la consecuencia del pensamiento y de la práctica de alguien que nos precedió. Cuando tú practicas un oficio cuya característica es su carácter efímero, con una relación entre el actor y el espectador que se termina al final del espectáculo, tienes que conocer cuál es su polaridad, cuál es el elemento no efímero, el elemento eterno, el elemento de memoria que secunda el valor y que se

opone a ese carácter efímero. Este, sin duda, es la trascendencia.

»El teatro no es sólo espectáculo. Tiene otro valor. Y ese valor puede ser un valor artístico, puede ser un valor ético o espiritual y de acuerdo con tus propias necesidades te das cuenta de que ese valor ya existió, ya fue pensado, reflexionado y cambiado por otros directores y gentes de teatro. Ellos son tus antepasados. Te das cuenta de que tú perteneces a una familia, a una especie de profesionales que han inventado esa trascendencia de nuestro oficio y tú te atas a ella. Entonces, tú sientes que de pronto perteneces como a una cadena, a un plan, a una herencia.

»Tú, que haces el espectáculo, sabes que es como un "iceberg"; el aspecto visible es el espectáculo, pero hay todo un aspecto invisible que va a ser tu herencia, tu leyenda; lo que hay de leyenda alrededor de lo que tú hiciste es una leyenda que no sólo se basa en hechos concretos, destructibles, sino también en algo que tiene que ver con la reputación. Al final, ¿cuántas personas han visto los espectáculos de Grotowski? Muy pocas. Pero es

como si existiera una leyenda alrededor de sus espectáculos o de los espectáculos de "regisseur" de Meyerhold, o de *Madre Coraje* de Brecht, que hacen que esta leyenda estimule también a gente de teatro que nunca los vio. Entonces tienes esta sensación de que tú vienes de un lugar. Tienes un origen; y a ese origen tú puedes darle nombres, caras, voces, palabras que tienen para ti un valor, un sentido profundo que te emociona, a pesar de que no fueron tuyas. Te das cuenta de que tienes que traspasar el secreto de la vida de esas palabras y de esas experiencias. Ahí encuentras otra manera de legar esa trascendencia de tu profesión».

**- La tercera cuestión es relativa al proceso de dramaturgia de los espectáculos del Odin Teatret. Por encima del impresionante trabajo de sus actores - que nadie va a descubrir ahora- existen unas claves de dramaturgia, unas claves quizá ligadas al "puente" del cual habla Eugenio Barba. Me gustaría que me descifraras un poco esas claves.**

«Hoy podría decir que el teatro es el espectador. Si no hay un espectador no hay teatro. Tú puedes tener un actor, pero sin espectador no existe teatro. El actor realiza una actividad, un proceso que puede llamarse de muchas maneras: laboratorio, terapia... Pero el teatro existe sólo cuando existe la presencia del espectador. ¿Qué valor adquiere el espectador? No hablo de público, hablo de espectador, algo profundamente individual. Un individuo que tiene una historia, una geografía, todo un contexto, un bagaje, una maleta de experiencias propias. El es quien en realidad crea; él es el verdadero creador en el teatro. Para ser creador tú tienes que estimular tus energías y así todo el espectáculo se vuelve una manera de estimular, de poner en marcha las energías mentales y sensoriales del espectador. Esto se produce a través del actor. El actor es como el puente que le permite comprometer esas energías, esas tensiones del espectador.

»A nivel práctico significa que al comienzo nos encontramos con una historia aparentemente muy simple, casi banal. Y tienes que conservar ese nivel de simplicidad para que incluso un niño pueda comprenderla. Después, trabajando, se llega a otro nivel, casi un nivel mítico, en el que durante todo el tiempo se crea una tensión. Por un lado está la historia literal, por ejemplo, en el caso de *Kaosmos* -el último espectáculo del Odin Teatret- ésta se sitúa en un pequeño pueblo donde los individuos viven juntos, y por otro, tú tienes

que transformar eso en una situación de mito donde esa gente que trabaja se transforma poco a poco en un Torre de Babel, se babeliza.

»Y esa fragmentación, no sólo del idioma sino también de las relaciones, nos lleva de pronto, como consecuencia, a reconocer nuestro conocimiento, nuestra conciencia histórica. y de pronto lo que era literalmente la historia de un pequeño pueblo, se transforma en una parábola de una experiencia histórica. Este es uno de los caminos que casi todos los espectáculos intentan seguir. Aquí la aportación de los actores se ve como algo fundamental porque es como si una mente colectiva creara algo profundamente atado a una experiencia: la de la creación colectiva, donde los actores en el trabajo han sido preparados para ser autónomos, para hacer propuestas, tal vez para escribir una parte del texto, para ser capaces de hacer pequeños intentos de puesta en escena con los compañeros.

»Pero todas esas ideas, todos esos distintos puntos de vista no forman una homogeneidad sino, por el contrario, un gran caleidoscopio de puntos de vista, de temperamentos y de cómo organizar todo esto en un organismo que tenga una densidad y, al mismo tiempo, una capacidad de poseer con una sola mirada o con una sola frase al espectador. Todo esto que parece muy abstracto se basa en un técnica. De alguna manera es preciso trabajar sobre los detalles, se crea un montaje, un tejido, un texto espectacular donde también el texto del autor es uno de los elementos que permite dirigir la atención y la percepción del espectador.

»Desde la visión del director hay tres periodos en el trabajo del montaje. En el primero está la creación del actor a partir de lo que le pide el director; el segundo es el tiempo de las asociaciones y de la improvisación de éste con el material que le ha proporcionado aquél; y, por último, está el tiempo de la dramaturgia, que va de acuerdo con un tema, con una historia, con una trama, es cuando el director tiene la obligación de encontrar la relación de cada fragmento con la historia principal. Hay que construir a la vez el espectáculo y el laberinto que suponen estos obstáculos.»

- Durante años se desarrolló en el seno del Odin un trabajo de investigación y de pedagogía que luego explotaría llegando a todos los continentes. En 1979 se llevó a cabo la primera ISTA - International School of Theatre Anthropology-; al comienzo se realizaba cada dos o tres años, sin embargo en los últimos tiempos se viene celebrando ca-

da año; en 1995 se ha llevado a cabo en Laponia y en 1996 tendrá lugar en Copenhague la última sesión, coincidiendo con la capitalidad cultural y con invitados como Peter Brook, Grotowski, Cohn Bendit, Herzog, Peter Sellars, Richard Schechner y Soyinka, entre otros muchos... ¿Qué importancia ha cobrado la ISTA en el trabajo de Eugenio Barba como director? ¿Es síntoma de la corriente intercultural que cada vez está más extendida?

«Las circunstancias que crearon el Odin y todo nuestro desarrollo en el nivel de aprendizaje es profundamente específico y pertenece a la biografía profesional del Odin. No se puede repetir. Evidentemente hay algunos principios que podían

**« El teatro no es sólo espectáculo. Tiene otro valor, que puede ser artístico, ético o espiritual »**

ser interesantes para los demás, pero cuando yo intentaba hablar de todo eso, a menudo se confundía con la estética o la manera de hacer teatro del Odin, y llegó un momento en que para mí se volvió fundamental encontrar un filtro, un territorio que me permitiera encontrarme con otros profesionales en un espacio técnico y neutro. ¿Era posible encontrar eso?

»Esa pregunta está en el origen de la ISTA. Si encuentro a algún actor, es evidente que lo que me afecta, aún más, lo que me impacta es su característica individual, eso que le pertenece sólo a él. Por otro

lado está el género en el cual actúa, y eso es también relativo: puede ser danza clásica, danza moderna, teatro de texto... Pero hay un tercer elemento, un tercer factor que es común en todos los que se dirigen a los espectadores, y es la manera en que se utiliza la presencia mental y física sobre el escenario. Es lo que se podría llamar la fisiología escénica de todos los actores, el problema de cómo ser eficaces respecto al espectador que todos tienen delante.

»Esto para mí se volvió el terreno objetivo sobre el cual poder intercambiar experiencias y estudiar; cómo piensa el actor desde el comienzo; cómo las distintas tradiciones y géneros trabajan al comienzo para llegar a esta capacidad de ser eficaz hacia el espectador. Y ese es el campo de la Antropología Teatral, un terreno de investigación que comenzó en el 80 y que se ha convertido en un gran laboratorio intercultural. Además del Odin, se han estudiado las experiencias de otras personas occidentales pero también de Latinoamérica y, sobre todo, de Asia -las tradiciones clásicas asiáticas-. Ese es el momento en el que podemos reunirnos, en el que se crea una situación muy privilegiada durante dos semanas, a veces incluso dos meses, dependiendo de los medios económicos (una ISTA cuesta entre medio millón y dos millones de dólares).

»Hasta ahora han existido instituciones y personas que han comprendido la importancia de crear una ISTA y en ella suelen participar entre 50 y cien personas seleccionadas entre numerosísimas solicitudes, dando preferencia al país anfitrión. La ISTA comprende normalmente la presencia de un equipo compuesto ahora por actores de la India, del Japón, de Bali, de la cultura afrobrasileira del Candomblé y por algunos actores europeos y latinoamericanos. Es un grupo que tiene muchas experiencias y en sus demostraciones se encuentran algunas preguntas sobre la improvisación tales como cuál es la relación entre improvisación y repetición, cuál es la relación entre la polaridad teatro y danza, y cuál entre habla y canto.

»Son como grandes campos de búsqueda, una investigación que se lleva a cabo comparando, haciendo demostraciones en las que también los participantes contribuyen con su propia experiencia. Se crea entonces un instante precioso, único, de intercambio, de trabajo rápido y de reflexión. En una ISTA hay momentos abiertos, con espectáculos de grupos asiáticos, de miembros del equipo, y a éstos les sigue un momento de investigación cerrada; un momento de gran aventura en el que se investiga el ambiente, el medio en el cual se ha desarrollado.»



# La política francesa en pro de LA ESCRITURA DRAMÁTICA y la paradoja del autor dramático como pariente pobre del teatro

POR  
IRENE SADOWSKA

Traducción de Fernando Gómez Grande

**A** pesar del sistema francés de ayudas a la escritura dramática tanto en lo referente a la creación como a su posterior difusión, ¿se puede afirmar hoy que los tiempos en que el autor dramático, yendo de teatro en teatro con su manuscrito bajo el brazo para proponer a los directores su obra, pertenecen ya al pasado?

¿Cuál es la situación actual de los autores en el contexto del teatro contemporáneo francés en el que la mayoría de las producciones pertenecen al sector público y gozan de subvenciones estatales?

## I. ¿SER O NO SER AUTOR TEATRAL?

Paradójicamente, tras un período hegemónico de los directores de escena y de espectáculos eminentemente visuales, y mientras que desde hace ya una decena de años se anuncia el retorno a la textualidad y a la rehabilitación del autor, algunos directores de teatro siguen afirmando que no hay autores y nos siguen proponiendo, fundamentalmente, relecturas de los clásicos. Sin embargo el número impresionante y siempre en aumento de manuscritos que llegan año tras año y atestan las mesas de las comisiones de lectura, de las editoriales y de la Comisión de Ayudas a la Creación del Ministerio de Cultura, es una prueba inequívoca no sola-

mente de la existencia de autores, sino aún más, de la extraordinaria proliferación de la escritura dramática hoy día.

Tal y como lo constata Jean Pierre Thibaudat en el volumen *Teatro Francés* editado recientemente por el Ministerio de Asuntos Exteriores y destinado a informar a los Centros Culturales franceses en el extranjero sobre el teatro y sus autores: "Nunca hubo tantos autores dramáticos en Francia, nunca tantas ayudas concedidas, tantas becas otorgadas, tantos encargos; cada año se publican decenas de textos nuevos...". Nueva paradoja: el inventario para configurar una biblioteca ideal sobre teatro francés desde 1945 hasta nuestros días que aparece en la obra citada anteriormente, sólo menciona a unos pocos autores actuales, algunos de los



"La plaie et le couteau", de Enzo Cormann. Dirección: Hervé Tougeron. (1993). (Foto: Tristan Valès/Enguerand).

cuales son más bien adaptadores o directores de escena. ¿Olvido o elección arbitraria?

De nuevo otra paradoja: mientras que el número de ayudas, de becas o de encargos, ha aumentado considerablemente en el curso de los últimos años (en el decenio comprendido entre 1982 y 1992, 300 autores aproximadamente han gozado al menos en una ocasión de una ayuda de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura, del Centro Nacional del Libro o de la "Fundación Beaumarchais", estimándose, por otra parte, en un número cercano a los 70 los autores contemporáneos estrenados cada temporada) la profesión siente un profundo malestar cada vez mayor.

La reivindicación de una redefinición del estatuto del autor dramático y de sus derechos, procede, particularmente, de la generación más reciente enfrentados a una política que, si bien proclama una generosidad respecto a la creación teatral, mantiene al mismo tiempo la confusión en su trayectoria al subvencionar "la escritura dramática" englobando a la vez tanto las adaptaciones para la escena, el teatro gestual o de imágenes y la escritura dramática "stricto sensu". Actualmente el problema que se plantea con el estatuto del autor vivo y el respeto a sus derechos en un sistema teatral institucionalizado es preocupante. Tanto es así que únicamente una quincena de autores teatrales pueden vivir en toda Francia de sus derechos de autor, siendo, en su mayoría, autores que escriben para el teatro privado.

## II. EL ESTADO SOCORRE A LOS AUTORES.

La extensión del sistema de subvenciones, del que hay que reconocer sus aspectos positivos, ha profundizado progresivamente el abismo entre el autor -persona privada, cada vez más aislada e impotente- y la institución. Ciertamente en el ámbito del sector subvencionado, el autor no ha sido relegado. Ya en la inmediata posguerra, uno de los primeros ejes de la política teatral del estado fue la creación en 1947 de la Comisión de Ayuda a la primera obra que permitió el conocimiento de toda una generación de autores: Adamov, Beckett, Vauthier, Sehadé, Billetdoux, etc. El punto de inflexión esencial en la política de ayuda a los autores se sitúa en 1982 con la implantación de varias medidas importantes acompañadas de un aumento importante en cuanto a las cuantías económicas. A partir de 1988, este esfuerzo se ha acentuado aún más.

Sin embargo, si se adoptaron tales medidas, se debió a que la escritura dramática se encontraba realmente en peligro; por una parte a causa de la hegemonía de la dirección de escena y de la investigación escenográfica, por otra a la insuficiencia de medios utilizados para asegurar que la escritura dramática concluyese su proceso subiendo a los escenarios.

No es nada extraño, por tanto, que los años 70 estén marcados por la desertión del teatro, orientándose los autores hacia la escritura de guiones para cine y televisión. Hasta tal

punto fue así que en aquel momento se llegó a hablar de la desaparición de los autores teatrales.

Con tal situación, dramática cuando menos, se imponían medidas urgentes. El estado acude en socorro de la agonizante escritura dramática, administrándole para reanimarla fuertes dosis de subvenciones. Las cifras declaradas por el Ministerio en un balance redactado por F. Voeckel, comisario para la promoción de los autores y publicado en *Les Cahiers de théâtre* en octubre de 1992, son un testimonio claro de la voluntad real de invertir la corriente a favor de los autores y de potenciar la escritura teatral.

Entre 1982 y 1991 se encargaron 240 textos a diferentes autores. La reforma de 1982 del Decreto de ayudas a la Creación abrió la posibilidad a los autores de someter sus manuscritos directamente a la Comisión. Anteriormente, sólo los directores de compañías y de teatros privados podían solicitar las ayudas. A partir de 1989, las ayudas ministeriales se conceden a obras que no perteneciesen al dominio público. Para otorgar aún una nueva posibilidad a textos poco o mal explotados, se instituyó una ayuda para la primera reposición. Entre 60 y 70 textos de entre más de 500 solicitudes reciben cada año una ayuda; textos de los que una tercera parte son presentados por su autor.

No cabe ninguna duda de que este tipo de medidas han ejercido una influencia considerable en el surgimiento de la nueva generación de autores de los 80. La práctica del encargo ha permitido al autor dramático, que en la mayoría de los casos ejerce otra profesión para poder vivir, disponer de tiempo para escribir y ha sido, igualmente, el origen de varios espectáculos importantes. Del mismo modo, el desarrollo de talleres de escritura ha ayudado a jóvenes autores a confrontar su escritura con la escena, a intercambiar sus experiencias y a abrirse a otros contextos.

### III. VÍAS PARALELAS DE PROMOCIÓN Y DEFENSA DE LA ESCRITURA DRAMÁTICA.

La política estatal en pro de los autores aportando su apoyo a diferentes organismos, teatros y actividades que tienen como objetivo o que se han asociado para defender la escritura y la creación contemporánea, ha suscitado, abierto y potenciado otras vías a las que los autores pueden recurrir.

Así, el Teatro Nacional de la Colline en París que desde su creación en 1987 mantiene como único objetivo la defensa del teatro contemporáneo, goza de un apoyo muy especial. Lo mismo ocurre con el Teatro Ouvert, Centro Nacional de Ensayo y Creación, también en París, que desde hace más de veinte años ejerce una actividad de búsqueda de nuevos autores mediante lecturas, lecturas escenificadas, montajes y la edición de textos. El esfuerzo permanente del Teatro Essai en París por descubrir nuevos textos y nuevos autores ha conseguido igualmente ganarse un reconocimiento financiero.

En general, y a partir de 1985, en los convenios y contratos de descentralización de los Centros Dramáticos Nacionales y en las estructuras subvencionadas por el Estado, se incluye una cláusula obligatoria mediante la cual se obligan a producir, al menos, el montaje de un texto contemporáneo. Hasta tal punto que el número de estrenos de obras francesas contemporáneas en el marco de estas estructuras ha aumentado sensiblemente y durante la temporada 90-91 llegó

a representar el 45 % de la producción. Por otra parte, muchas compañías que se interesan de manera especial en la defensa de textos de autores contemporáneos, son apoyadas precisamente por esta razón.

Otros tipos de iniciativas tales como residencias, lecturas, encuentros, talleres de escritura, etc, organizadas por diferentes teatros, organismos y festivales, reciben apoyo y ayuda estatal.

Citemos, por ejemplo, la editorial "Editions Théâtrales" por su amplia nómina de autores, lectura de manuscritos, edición de un catálogo e intercambio con el extranjero; el Festival de Avignon por su ciclo "La escritura contemporánea"; "La escritura en juego", en Poitiers, cuyo objetivo es la promoción y la difusión de textos contemporáneos franceses y extranjeros; el Festival de la Francofonía en Limoges y el TILF (Teatro Internacional de Lengua Francesa) por su actividad encaminada al teatro francófono; o, finalmente, "Ubu Repertory" en Nueva York, escarapate del teatro francés contemporáneo en los Estados Unidos.

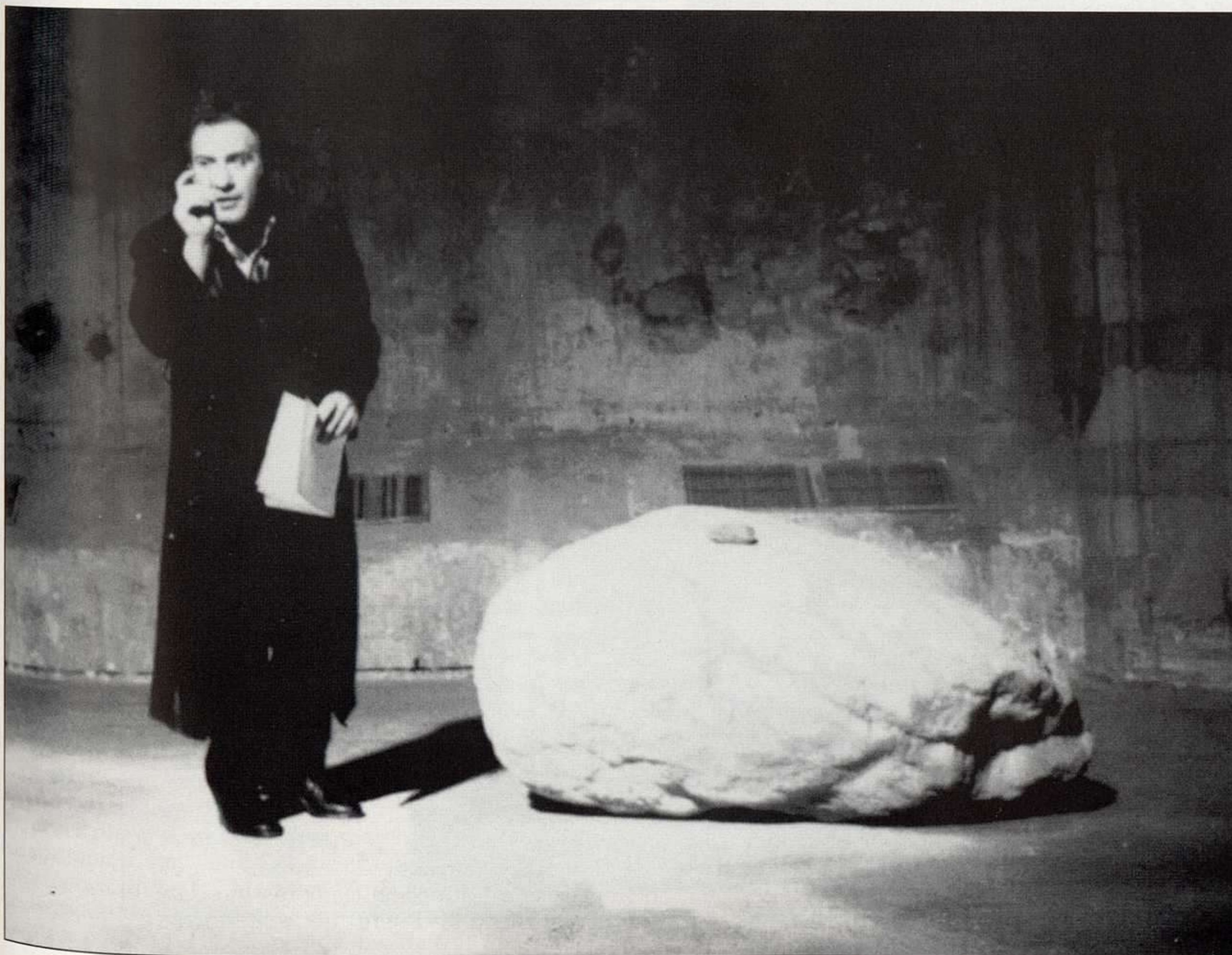
El Fondo de Apoyo a los Teatro Privados ha establecido igualmente un fondo de ayudas a la creación a través de becas para la escritura y becas para el montaje concedidas por el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de París.

Una institución muy especial es la *Chartreuse de Villeneuve Lez Avignon* que desde 1991 se ha transformado en el *Centro Nacional de Escrituras del Espectáculo*. Este Centro, único en su género, reconstituye la cadena de la creación teatral. Propone residencias a los autores franceses que disfrutan de una beca del CNL (Centro Nacional del Libro), de la Fundación "Beaumarchais", de un encargo de la Dirección General de Teatro y Espectáculos o de una beca de la Unesco y a autores extranjeros becarios de instituciones oficiales de su país de origen; edita una revista trimestral "Prospero" redactada casi exclusivamente por los autores y dispone de un servicio de documentación teatral y de una biblioteca especializada.

Entre las actividades realizadas por la Chartreuse para favorecer a los autores hay que mencionar en particular: la ayuda a la difusión y al montaje de textos con la colaboración de directores de escena, actores y editores a través de la lectura y la comunicación de manuscritos (alrededor de 500 anuales); información y reflexión sobre la escritura teatral actual; publicación de textos escritos en la Chartreuse bajo el epígrafe de "primera impresión"; publicación de un anuario de autores dramáticos franceses desde los años 50; búsqueda y formación de un público para los autores contemporáneos a través de los "Encuentros de la Chartreuse" integrados en la programación del Festival de Avignon durante el mes de julio; por último, actividades concertadas con centros escolares.

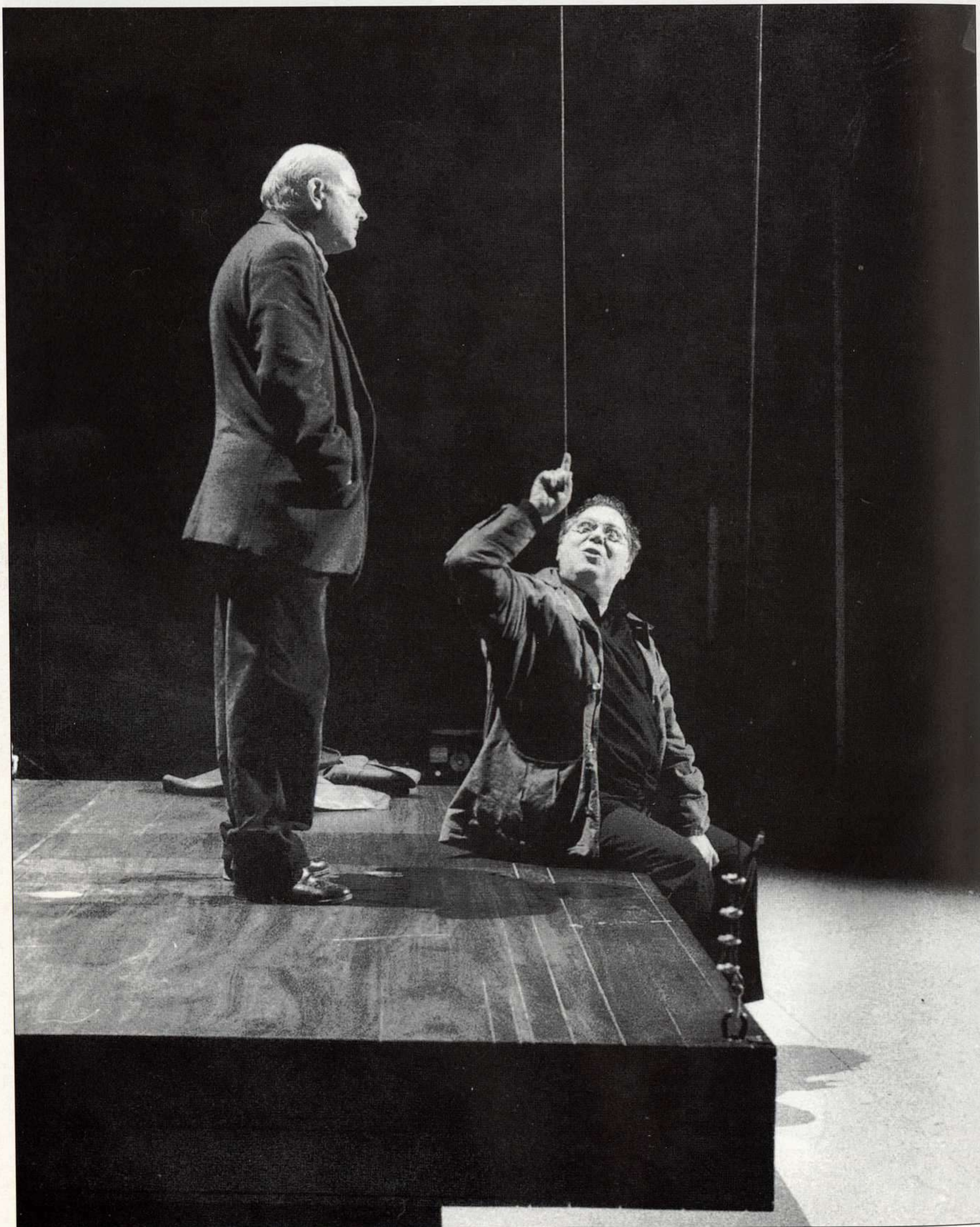
El Centro Nacional del Libro, dependiente del Ministerio de Cultura y de la Francofonía (Dirección General del Libro y de la Lectura) concede ayudas financieras a los autores, editores, libreros y bibliotecas. Sus recursos financieros provienen de dos impuestos fiscales: un canon sobre la edición de libros y un canon sobre los aparatos de reprografía (fotocopiadoras, etc). El CNL tiene como misión ofrecer a los autores, editores, traductores, libreros, bibliotecarios y a todos los profesionales del libro un centro permanente de encuentro y diálogo; estimular todos los modos de expresión literaria y colaborar en la difusión, bajo cualquier aspecto, de las obras literarias; favorecer la traducción de obras extranjeras en francés y la traducción de obras francesas en otras lenguas e intensificar los intercambios literarios en Francia y en el extranjero.

# ENSAYO



*"Iphigénie Hôtel",  
de Michel Vinaver.  
Dirección: Jacques Rosner. (Foto: Mina Tanière).*

*"L'inquiétude",  
de Valère Novarina. Dirección:  
Marc Blézinger. (Foto: T. Grönder).*



"Elle est là", de Nathalie Sarraute. Dirección: Jacques Lasalle (1993).

Por lo que respecta específicamente al teatro, las ayudas del CNL consisten en:

- subvención para disfrutar de un año sabático (140.000 francos en 1994), lo que implica que el beneficiario pueda obtener un permiso en su actividad profesional regular durante un año y consagrarse por entero a la escritura.

- beca de creación (80.000 francos en 1994) destinadas a asegurar un complemento en los ingresos de los autores que deseen solicitar un permiso parcial en su actividad profesional regular.

- beca de fomento (50.000 francos en 1994) que no exige el abandono de una actividad profesional.

Estas ayudas pueden ser solicitadas por autores que hayan publicado al menos un texto teatral en una editorial profesional que haya asumido los gastos de edición, promoción y comercialización de la obra.

El CNL concede otras becas específicas a los autores en residencia. Están destinadas a fomentar la continuidad de su obra en el marco de un proyecto global de animación literaria mediante un convenio con una estructura de tipo diferente a una compañía teatral.

Si las intervenciones del CNL son muy amplias y su contribución importante, el procedimiento para la concesión de las ayudas, como en todos los mecanismos burocráticos, es lento. Las decisiones se adoptan, según el tipo de ayuda, por una de las 16 comisiones que se reúnen dos veces al año.

La Fundación "Beaumarchais", por su parte, funciona con una mayor agilidad y rapidez en sus intervenciones. Dirigida por Paul Tabet, "Beaumarchais" es una asociación diferenciada de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de Francia (SACD). Su campo de actuación concierne tanto al teatro, al teatro musical, la ópera, la danza, el cine, la televisión, la radio y cualquier proyecto interdisciplinar. Su presupuesto proviene de un tanto por ciento de los ingresos conforme a la Ley del 3 de julio de 1985 sobre la copia privada y desde hace tres años de una subvención del Ministerio de Cultura y de la Francofonía destinada específicamente a los autores extranjeros francófonos.

Sus objetivos son: ayudar económicamente a los autores en su trabajo de proyección y escritura; participar en la realización de sus proyectos; promocionar las iniciativas de productores audaces; colaborar con festivales de teatro públicos y privados que favorezcan a los jóvenes creadores. Anualmente "Beaumarchais" ayuda a 60 autores aproximadamente. La eficacia de su actuación se basa en que la Fundación ha creado y desarrollado una red de colaboraciones y coproducciones concibiendo su intervención como si se tratase de un recorrido por etapas. Dicho itinerario se articula en cuatro fases:

1. Ayuda a la escritura (becas concedidas en dos convocatorias anuales)
2. Apoyo al texto, una vez escrito, de los autores que ya hubiesen obtenido una ayuda a la escritura
3. Ayuda a la producción, reservada siempre a los autores mencionados anteriormente
4. Ayuda a la traducción.

La difusión, la promoción y la producción de las obras apoyadas por "Beaumarchais" participan en toda una red de colaboraciones.

En el plano editorial, "Beaumarchais" edita cada año, en colaboración con las Ediciones Lansmann de Bélgica, dos volúmenes de textos teatrales. Por otra parte, la Fundación ha firmado un convenio de coproducción con Radio France Culture para la realización cada año de tres textos radiofóni-

cos escritos por los autores becarios de la casa e igualmente la realización de tres o cuatro espectáculos anuales en el marco de una programación especial dentro del Festival de Avignon titulada "Creación Contemporánea".

En combinación con Radio Francia Internacional, "Beaumarchais" otorga un premio a través de la convocatoria "Teatro y Dramaturgias del mundo".

"Beaumarchais" organiza igualmente otros encuentros y ciclos de lecturas de sus textos becados en colaboración con otras instituciones teatrales. Así por ejemplo en el Teatro del Este Parisino (TEP) y durante el mes de mayo, con periodicidad anual, se realiza un encuentro titulado "Palabras de autores". Se presentan cinco lecturas escenificadas de otros tantos textos, concediéndose dos premios (Premio Beaumarchais y Premio del Público).

Evidentemente, todo tipo de ayudas a los autores proviene en la práctica del Estado y de organismos institucionales. El mecenazgo es ínfimo. Son realmente escasos los mecenas privados que apoyan la escritura teatral y en particular la contemporánea. Motivo de más para rendir un homenaje en estas páginas a la iniciativa del CIC Paris (Banco de Crédito Industrial y Comercial) que desde hace años apoya activamente el teatro contemporáneo colaborando en producciones y sobre todo con la concesión de un importante premio anual a la escritura de un texto de casi un millón de francos, una parte del cual revierte directamente al autor y el resto se destina a la producción en las mejores condiciones posibles.

## IV. LA EDICIÓN DEL TEXTO TEATRAL: LA EXCEPCIÓN Y LA REGLA.

El texto teatral se lee también. No olvidemos que es precisamente su publicación la que, independientemente de su subida a los escenarios, asegura la perennidad de la obra y, a veces, su paso a la posteridad. Tanto más cuanto que en Francia, salvo algunas excepciones más propias de modas pasajeras, la obra de un autor contemporáneo debe esperar bastante tiempo antes de que algún director la remonte. ¿Se debe acaso esta actitud a que los directores escénicos se creen grandes descubridores y a que una obra que ha perdido su virginidad no reviste ya interés alguno?

Todo autor escribe para ser representado y publicado. Sin embargo, ¿y si hubiera que elegir?. Michel Vinaver responde que él prefiere la publicación. Ciertamente es que la edición de sus obras completas publicada por Actes Sud en 1986 nos permite fácilmente el acceso a sus textos. Fue precisamente Michel Vinaver, quien se siente particularmente muy interesado por las ediciones de teatro, uno de los primeros en hacer saltar la alarma frente a la desaparición progresiva de las publicaciones teatrales. En su *Informe de Avignon* de 1986, analiza la encuesta realizada por el CNL sobre la edición y la difusión teatral. Su dictamen, publicado por Actes Sud se titula: *Sobre los mil males que aquejan a la edición teatral y de sus treinta y siete remedios*. ¿Cuál es el diagnóstico de la enfermedad y qué tratamiento propone el buen doctor Vinaver?. Si las ediciones teatrales se mueren ¿de quién es la culpa? ¿De los editores? ¿De los que las subvencionan? ¿De los lectores? ¿De los distribuidores?. Tras haber examinado todo el contexto y la cadena natural de un libro, desde el autor al lector, Michel Vinaver propone una serie de remedios de efecto inmediato que afectan a: 1) la reorganización de la política

editorial y los modos de concesión de las subvenciones que deben primar sobre todo a los proyectos globales de las colecciones teatrales, 2) el desarrollo de coediciones, 3) la utilización de una sinergia entre los distintos interlocutores en cuanto a la difusión y a la distribución del libro teatral.

Los remedios a más largo plazo se refieren a: 1) la formación y la información del público, 2) la inserción de la literatura dramática contemporánea en los libros de texto escolares, 3) la promoción de campañas de sensibilización y el desarrollo de una pedagogía teatral, 4) la rehabilitación del libro teatral en las librerías, etc.

Tal vez al tener en cuenta los consejos ilustrados de Michel Vinaver, la edición teatral se ha recobrado estos últimos años sin que por ello haya remontado totalmente la pendiente. Es cierto que se han tomado nuevas medidas con respecto a las modalidades de subvención; el libro teatral está cada vez más presente en diversas manifestaciones (Salón del Libro, El Furor de leer, etc.); los editores teatrales, mercado obliga, se aventuran en coediciones e intentan desarrollar la promoción y la difusión de sus productos con mayor dinamismo. No todos ya que la difusión es cara. Las consignas pasadas a la prensa especializada para que mencionen la publicación del texto en sus reseñas críticas sobre los espectáculos, así como a la prensa literaria para que no ignoren la literatura dramática en sus páginas, no siempre son respetadas. En cuanto a la formación en el medio escolar aún queda mucho por hacer. Los libros de texto ignoran por completo a los autores teatrales actuales y la única colección que, inteligente y atractivamente, propone un análisis y una reflexión sobre el texto teatral contemporáneo es "Réplicas" publicada por Actes Sud y dirigida por Michel Vinaver.

Exceptuando a algunos editores temerarios especializados en teatro (Actes Sud Papiers, Editions Théâtrales, Editions Lansmann en Bélgica, Editions de l'Arche) que siguen desafiando el mercado del libro y la inercia de sus estructuras anejas (Teatros, escuelas, bibliotecas, etc.) publicando nuevos autores y nuevos textos que se salen de las tiradas habituales (más de diez títulos anuales con tiradas de 1000 ejemplares), las grandes editoriales continúan practicando una política timorata y desconfiada con respecto a la literatura dramática. La audacia y la entrega de algunos editores especializados en teatro deben ser reconocidas duplicándoles las subvenciones y ayudas de diversas instituciones ya que su situación sigue siendo precaria y frágil en términos económicos.

Algunas pequeñas ediciones teatrales que no reciben apoyos suficientes (L'Avant Scène, Editions des Quatre Vents, Editions Michel de Chomarot en Lyon o Tapuscrit) intentan sobrevivir a duras penas siendo sus publicaciones cada vez más escasas.

Los problemas de la edición teatral y de su estatuto en el mundo editorial siguen sin resolverse y, sin duda alguna, habría que remitirse a la encuesta de Vinaver y comenzar a aplicar más rigurosamente los remedios que proponía en dicho informe.

## V. UN AUTOR DIFERENTE: EL EXTRANJERO.

Ahora que está de moda hablar del teatro europeo y de un teatro de proyección planetaria, la recepción en Francia de los autores contemporáneos extranjeros se debe más a imperativos de tipo político y a oportunidades económicas que a intereses de tipo cultural. Junto a la dramaturgia germana (alema-

na y austríaca) que es prácticamente la única en gozar de una presencia permanente en Francia gracias a sus traductores y a sus agentes muy introducidos en el campo editorial y teatral, algunas dramaturgias extranjeras reaparecen periódicamente siguiendo el dictado de las modas (los autores ingleses actuales) o de los acontecimientos políticos (descubrimiento de la dramaturgia del Este debido a los acontecimientos que se produjeron a finales de la década de los 80 en la Europa del Este o de los autores hispánicos cuya revelación se benefició directamente de la conmemoración internacional del 500 aniversario del descubrimiento de América.)

La traducción teatral, por su parte, es un campo muy específico. Una traducción literaria no equivale a una traducción para la escena puesto que esta exige una formación y una experiencia de la práctica escénica.

Se han realizado esfuerzos, aunque insuficientes, para formar traductores teatrales y permitirles trabajar en condiciones profesionales correctas gracias a encargos y a becas. La creación en 1991 del Centro Internacional de la Traducción Teatral-Maison Antoine Vitez ha significado un importante paso adelante en este campo. Dicho centro reagrupa varias secciones lingüísticas, incluyendo lenguas no muy difundidas como el chino, japonés o hebreo, etc., cuya misión consiste en seleccionar textos de diferentes países y regiones lingüísticas que deberían traducirse prioritariamente, elaborar un repertorio y realizar su traducción. El problema reside en que en algunos campos del extranjero (el teatro de la Europa del Este, el asiático o incluso el hispánico) cuyas lagunas son inmensas, las pocas becas ofrecidas (alrededor de una decena para el conjunto de las secciones lingüísticas) no llegan en ningún caso a responder a la necesidad de traducir algunas obras ni a las necesidades de las diversas secciones. Por otra parte los criterios de selección y de concesión de becas no tienen en cuenta, frecuentemente, las solicitudes de los teatros. Tanto es así que muchas de las traducciones de textos extranjeros estrenados en los escenarios franceses, se realizan fuera, ya sea a través de encargos de los directores a otros traductores, y cuando no, son los mismos directores los que traducen directamente.

Algunas dramaturgias extranjeras consiguen introducirse en Francia gracias a la acción de asociaciones o de grupos paralelos a la Maison Antoine Vitez que concentran sus esfuerzos en un campo lingüístico específico. Este es el caso, por ejemplo, de la dramaturgia contemporánea en lengua alemana cuya defensa e ilustración realmente es eficaz desde hace varios años gracias a un grupo de excelentes traductores dirigidos por Hans Schwarzingger.

Desde 1992, "Hispanité-Explorations" Intercambios Franco-Hispánicos sobre Dramaturgias Contemporáneas ha realizado este mismo tipo de trabajo en Francia. La originalidad de este trabajo consiste en que su objetivo es conseguir que una vez que la obra esté traducida, ésta se publique y se estrene utilizando ciclos de lecturas públicas, encuentros con los autores y organizando mesas redondas que aporten un mejor conocimiento de las dramaturgias hispánicas. Otro aspecto importante y único en Francia de la actividad de "Hispanité-Explorations" es su sistema de intercambios, es decir, trabajar simultáneamente en la introducción del teatro contemporáneo hispánico en Francia y del teatro francés actual en España con un espíritu de apertura a la hispanidad y a la francofonía. En su actuación bilateral, "Hispanité-Explorations" se ha aliado con instituciones teatrales, editoriales y diferentes organismos oficiales en Francia y en España, creando una red de colaboraciones permanentes o puntuales.

Los intercambios bilaterales concebidos como una red son, efectivamente, una fórmula eficaz para un mejor conocimiento recíproco, no sólo de los autores sino también de los creadores y de todos los integrantes de la cadena de la creación teatral (traductores, editores, directores de escena, directores de teatros, productores, etc.)

En este sentido es de lamentar que la actividad del Centro Internacional de la Traducción Teatral-Maison Antoine Vitez se haya limitado únicamente a la traducción en una sola vía: el de las lenguas extranjeras al francés.

El esfuerzo cada vez mayor por traducir a los autores extranjeros al francés y a los autores franceses a otras lenguas, se enfrenta de manera crónica a una carencia de medios importante. Seguimos aún careciendo de una auténtica política sobre la traducción, necesitada de la creación de redes y de fondos específicos. Sin embargo algunas instituciones se enfrentan al problema satisfaciendo, al menos en parte, la demanda. En este sentido "Beaumarchais", el CNL y la Subdirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Asuntos Exteriores realizan un esfuerzo considerable para apoyar las traducciones de textos extranjeros en Francia y de textos franceses en el extranjero.

"Beaumarchais" y el CNL ofrecen a los traductores extranjeros becas y ayudas. Algunas instituciones como la Chartreuse -Centro Nacional de Escrituras del Espectáculo en Avignon- o la Casa de los Escritores Extranjeros en Saint Nazaire, proponen residencias de escritura a los autores extranjeros. Pero estas residencias son escasas y el autor extranjero tiene aún muchas dificultades para traspasar nuestras fronteras.

## VI. EL AUTOR FRENTE AL DINERO Y AL PODER.

Las reformas y el sistema implantado en los 80 para apoyar la escritura dramática han asegurado, ciertamente, la proyección de los autores teatrales, pero han producido efectos negativos a su vez. Veamos algunos ejemplos. Los comités de lectura cuyo número se ha multiplicado, no cumplen con su función de intermediarios y mediadores entre el autor y los directores de los teatros. La proliferación de lecturas y de lecturas escenificadas concebidas en principio como un medio de difusión y de promoción de las obras, sustituye frecuentemente a los propios montajes. Estas lecturas sirven en muchos casos como coartada para que los directores puedan mostrar su cuota a la creación contemporánea. Tanto es así que, en la actualidad, la mayoría de los textos que han gozado de una ayuda a la escritura, no encuentran directores y la cuarta parte de estos mismos textos los montan sus propios autores.

Indudablemente el Estado no puede imponer los autores a los directores, pero sí puede, y debe, revisar las relaciones de los convenios, definir ciertas prioridades y exigir que éstas sean respetadas y aplicadas con más rigor. Ahora bien el desfase entre la ley y su práctica es espectacular.

Los autores no buscan ser los protegidos de las instituciones, pero protestan contra su marginación y su exclusión del sistema institucional. Sus actuales reivindicaciones pasan por solicitar su integración en la vida de los Centros Dramáticos Nacionales y de los Teatros Nacionales, el respeto a sus derechos y la definición política en favor de la escritura dramática.



*"Maman revient pauvre orphelin", de Jean Claude Grumberg.  
Dirección: Philippe Adrien (1994).*

Con ocasión de su nombramiento como Ministro de la Cultura y la Francofonía, Jacques Toubon expresó su voluntad de potenciar una política en favor del autor que pasase por la constitución de una "línea de potenciación de la textualidad".

A la espera de medidas concretas y al mismo tiempo para provocarlas, la Asociación Teatral y el Centro Nacional de Escrituras del Espectáculo tuvieron la iniciativa de convocar un Congreso sobre la Creación Contemporánea que se celebró en 24 y 25 de Julio de 1994 en la Chartreuse de Ville-neuve lez Avignon con el fin de elaborar propuestas que reformasen el estado actual de la situación autoral. En dicho Congreso participaron autores, directores de escena, respon-





"Le retour au désert", de Bernard Marie Koltés.  
Dirección: Patrice Chereau. (1988).



"Inventaires", de Philippe Minyana. Dirección: Robert Cantarella.  
(1987). (Foto: Steinberger/Enguerand).

sables de la Sociedad de Autores, representantes del Ministerio de Cultura y de otras asociaciones repartidos en cuatro comisiones de trabajo sobre:

1. Los condicionamientos de la escritura dramática.
2. Los medios de la escritura dramática.
3. Los comités de lectura.
4. La promoción de los textos dramáticos.

Partiendo del reconocimiento del estatuto del autor y de su situación material actual en el seno del sector subvencionado, se elaboraron un cierto número de propuestas reformadoras que fueron presentadas a las instituciones tutelares.

Las becas y ayudas a los autores no sólo están justificadas sino que son necesarias, y por el momento insuficientes, debido al hecho de que los autores son los únicos que no tienen acceso a subvenciones durante el proceso de creación del espectáculo. El autor recibe el 10% sobre el precio de venta de la entrada cuyo valor se reduce debido a las subvenciones a las producciones. Al mismo tiempo, mientras que en los teatros institucionales el conjunto de los participantes en una producción son remunerados en base a las subvenciones, el autor, por el contrario, no lo está.

Los derechos abonados a los autores teatrales por la Sociedad de Autores, no pueden, en forma alguna, asegurar su

existencia. A título de ejemplo, durante 1993, los derechos abonados por la SACD a los autores del sector público fueron los siguientes: entre 300.000 y 400.000 francos para un autor ya fallecido; entre 200.000 y 300.000 francos a tres autores uno de los cuales está aún vivo; entre 100.000 y 150.000 francos para ocho autores vivos entre los que se cuentan un traductor-adaptador, un autor extranjero, un novelista, dos autores francófonos siendo uno de ellos director de un Centro Dramático Nacional.

En cuanto a los encargos a los autores por parte del Ministerio de Cultura (alrededor de 20 encargos anuales con cuantías de 40.000 francos para la escritura original y de 20.000 para la adaptación), representan un presupuesto de 1.280.000 francos en 1994. El conjunto de ayudas para el sector autoral (incluyendo encargos, ayudas a la creación y a las estructuras en relación con la escritura) fue de 25.600.000 francos lo que corresponde al 2'8% del presupuesto de la Dirección General de Teatro y Espectáculos del Ministerio de Cultura. Las ayudas directas a los autores fueron de 1.900.000 francos equivalente al 0'2 % del mismo presupuesto.

Por su parte, el presupuesto global de las ayudas a los autores en la Fundación "Beaumarchais" fue de 7.000.000 de francos y el de la comisión teatral del CNL, englobando todas las formas posibles de becas, fue de 960.000 francos en 1993 y de 1.200.000 en 1994. Cada una de estas instituciones funciona según sus propios criterios y de forma aislada. Los autores han propuesto que se establezca una colaboración entre los diferentes organismos en materia de ayudas y han insistido en que los textos de encargo remunerados sean igualmente ayudados en su posterior montaje y difusión.

Entre las medidas reclamadas por los autores al Ministerio mencionemos las siguientes: acceso de los autores a la dirección de los teatros públicos, revalorización de las remuneraciones equiparables a las de los directores de escena, paridad absoluta entre las obras de repertorio y las obras contemporáneas en los contratos de los Centros Dramáticos Nacionales junto a una igualdad presupuestaria para las obras clásicas y contemporáneas; por último, poner en funcionamiento un sistema de difusión coherente y eficaz.

La respuesta del Ministerio de Cultura a las propuestas elaboradas por el congreso de la Creación Teatral, ha sido el decreto de 2 de enero de 1995 por el que se toman medidas para asociar íntimamente a los autores a la red institucional y reformar el sistema de ayudas.

Con casi 7 millones de francos destinados a encargos y a ayudas a la creación dramática, el presupuesto dedicado directamente a los autores ha experimentado en 1995 un aumento de más del 20% con relación a 1994.

En cuanto a las subvenciones se proponen dos tipos de ayudas: ayuda al montaje de la obra -se fija la cantidad según la importancia del proyecto- de la que el 10% de la subvención reservada al autor se le entrega inmediatamente y no, como antes, en el momento del montaje, y el 90% restante queda a su disposición durante un periodo de tres años; ayuda de estímulo al autor -de 30.000 a 50.000 francos- que percibe inmediatamente y puede utilizarlas ya sea para concluir su trabajo, ya sea para invertir las en el montaje de su obra.

La reforma suprime la exclusión, que existía anteriormente, del acceso de las instituciones teatrales a las ayudas a la creación. De ahora en adelante los Teatros Nacionales, los CDN, etc. podrán producir o coproducir espectáculos dotados con ayudas a la creación.

Los encargos se dirigen a autores reconocidos, ya publicados (excepción hecha de las publicaciones por cuenta del autor), ya representados por una compañía profesional o que ya hayan obtenido una ayuda a la creación dramática, o bien a escritores de reconocido prestigio que deseen aventurarse en la escritura teatral. Los encargos pueden ser solicitados por una institución teatral, un festival o una compañía concertada o subvencionada con un compromiso a dos años vista. El número de encargos se fija en 20 anuales.

La ayuda a la creación dramática regulada por el decreto del 2 de enero de 1995 concierne a las obras que no pertenecen al dominio público y que son presentadas en un teatro por primera vez en Francia. El ámbito de aplicación concierne a obras escritas directamente en francés o bien a traducciones o adaptaciones en francés de textos extranjeros. La solicitud puede ser presentada por el autor o por el adaptador del texto sin condiciones preestablecidas de publicación o de representación. Igualmente cabe la posibilidad de que sea una "opera prima".

La ayuda a la reposición se concede a textos que ya hubiesen obtenido una ayuda por "opera prima" en el periodo comprendido entre 1947 y 1967 o una ayuda a la creación dramática a partir de 1967 o a obras que hayan sido estrenadas en un Teatro Nacional o en un CDN. Forzosamente debe ser un texto original, escrito directamente en francés, y que no pertenezca al dominio público. La solicitud debe presentarla una estructura teatral profesional diferente a la que estrenó la obra.

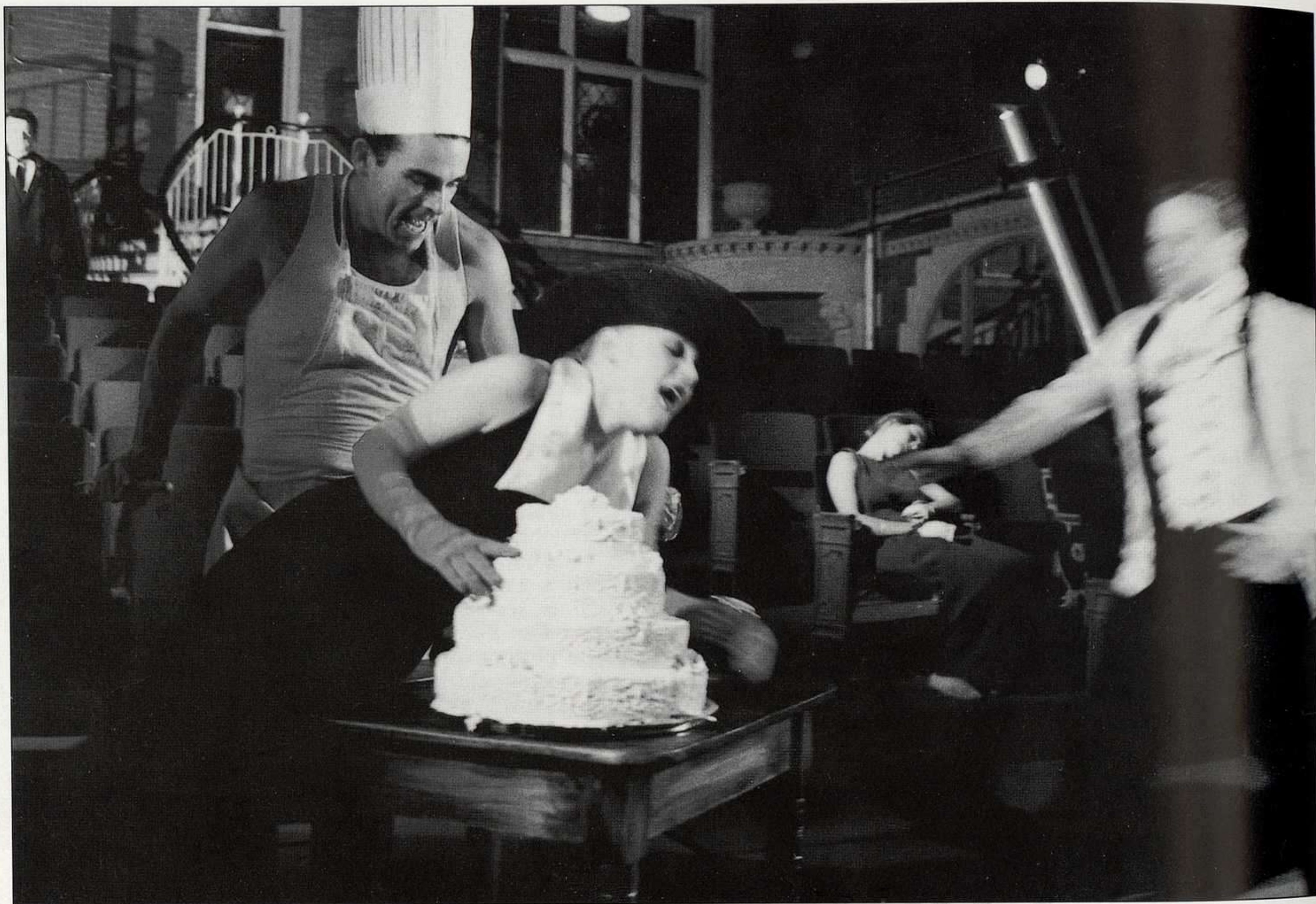
Entre las medidas cuyo objetivo es la revalorización de los autores en el marco del teatro como servicio público, el Ministerio ha anunciado la entrada en vigor de un nuevo tipo de contrato de descentralización para los Centros Dramáticos. El número mínimo de estrenos de autores vivos de lengua francesa a lo largo de la duración del contrato, excepción hecha de los textos por los directores, ha aumentado de 2 a 3. Cada director deberá tener como adjunto a un lector cuya misión será la de leer todos los textos recibidos y dialogar con sus autores. Del mismo modo los autores pueden ser nombrados directores de un Centro Dramático Nacional.

Para incentivar al teatro privado a que estrene obras de autores actuales se conceden dos millones de francos suplementarios en 1995 al Fondo de Ayuda al Teatro Privado.

Finalmente, en lo referente a la intervención del Ministerio para ayudar a la difusión de textos teatrales, se ha firmado un acuerdo entre la Dirección General de Teatro y Espectáculos y Radio France Culture que establece que un ejemplar de cada texto presentado a la Comisión de Ayuda a la Creación sea sometido a la consideración del Comité de Lectura de France Culture. Igualmente los textos apoyados por la Dirección General se remitirán al Centro Nacional de las Escrituras y del Espectáculo (Chartreuse de Villeneuve lez Avignon), a la Oficina del Repertorio Teatral en París y a sus cadenas regionales.

La presión de toda la profesión teatral y, sobre todo, la de los autores con sus reivindicaciones y sus propuestas concretas, ha hecho posible que el Ministerio reaccionase.

Sin embargo, todas estas nuevas medidas para favorecer a los autores, medidas que por otra parte hubiesen debido tomarse mucho antes, no resuelven totalmente sus problemas. La práctica nos mostrará en qué medida han servido para mejorar su situación o si al menos han servido para reforzar su posición en su diálogo con el poder político.



"Titus Andronicus", de W. Shakespeare. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre. (1995). (Foto: Nathan Logus).

# Pero mancharse...

Por Alberto Fernández Torres

**C**omo buena parte de mi generación, desperté a la reflexión política acompañado por las canciones de Raimon, Llach, Serrat, Paco Ibáñez... Recuerdo en especial una de este último, que ponía música a un poema de Gabriel Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro». Una de sus estrofas maldecía la poesía «concebida como un lujo cultural» y se cerraba con versos no menos rotundos: «maldigo la poesía de quien no toma partido, partido hasta mancharse.»

Confieso que durante mucho tiempo, la estrofa en cuestión me pareció de una transparencia evidente: se trataba ni más

ni menos, que de la exigencia de un compromiso político al artista, al intelectual. Sólo andando el tiempo he percibido el inteligente deslizamiento «de obra a autor» que se da en ella. En efecto, empieza por denunciar la poesía que trata de buscarse una coartada de neutralidad. Pero termina más allá, denunciando al propio intelectual que no toma a título personal, como ciudadano, «partido hasta mancharse.»

En momentos de vibrante tensión política, la reflexión del poeta no hace otra cosa que convertir en palabra -que no es poco- fenómenos que se imponen con una evidencia a veces aterradora. En tiempos ideológicamente delicuescentes

como los actuales, los versos de Celaya y la música de Paco Ibáñez- pueden despertar sonrisas condescendientes y un no sé qué de enternecedora nostalgia; la dicotomía -y la autonomía relativa- que en el terreno del compromiso se da entre obra y autor, parecer algo ya sabido y trillado; la misma exigencia del compromiso, cosa anacrónica...

Ocioso es decir que a día de hoy, la izquierda no está perdiendo sólo en el terreno de la política, sino muy especialmente en el terreno de la ideología y en el de la reflexión intelectual. Cierto es que algunos de sus valores tradicionales, como la solidaridad, los derechos individua-

les, etc. -tamizados por una espesa pátina de moderación, eso sí- se han convertido felizmente en patrimonio de la colectividad. Pero muchos de los paradigmas esenciales de su identidad se encuentran en franca retirada. Por ejemplo, el del compromiso del intelectual.

Como mucho, buena parte de los intelectuales que hoy se siguen declarando progresistas tienden a leer con excesiva ligereza los versos de Celaya y ponen una P mayúscula donde el poeta colocó una minúscula. Toman Partido, se declaran ligados a la defensa -crítica o no- de un Gobierno que es ya casi un Régimen. El poeta vasco por contra, hablaba de un «tomar partido» menos enfático y por ello más profundo, sin mayúsculas.

Muchos otros se quedan más acá y aceptan gustosos la creciente hegemonía que en el terreno de la cultura están adquiriendo ideas liberales más o menos adaptadas a los tiempos (por cierto que anacronismo por anacronismo, no debiera resultar éste menos estridente que aquél).

Y suscriben la necesidad del intelectual comprometido consigo mismo, del artista comprometido con su obra, del pensador comprometido con la sociedad en su conjunto... la exigencia en suma, de la neutralidad del intelectual para preservar su legítima e inexcusable independencia, sin la cual no podría llevar a buen término la función que tiene socialmente encomendada.

Frente a la concepción del intelectual (in) orgánico, que trasmuta la defensa de unas ideas por la defensa de unas instituciones, o frente a la visión ñoña del intelectual como ser apesadumbrado por su responsabilidad, agotado tras fatigosas jornadas en las que ha de preservar continuamente su neutralidad contra toda amenaza de implicación, los versos de Celaya traen un justo aroma antiguo, que no viejo. Y recuerdan que en definitiva, el intelectual -como individuo «enteramente parecido a un ser humano»- no debiera tener ante la sociedad más privilegios sino más deberes, que cualquier otro ciudadano.

Recuerdo una «autoentrevista» de un autor tan poco sospechoso ideológicamente como Jardiel Poncela en la que éste se preguntaba a sí mismo si era feliz. Sobre poco más o menos se respondía que puesto que lo que más le divertía era escribir y que se le pagaba por ello, se le pagaba, en suma, para que se divirtiera.

Tiendo a pensar que el intelectual es como trabajador y como ciudadano, un privilegiado. Y heredero seguramente también de una fuerte tradición cristiana, aunque no esté en la obligación de devolver a la sociedad los beneficios de ese privilegio mediante la asunción de un compromiso.

En momentos desnortizados como los actuales quiero creer que es lícito el desconcierto, el cuestionamiento, las dudas y hasta el desánimo acerca de cómo pueda materializarse ese compromiso en la ética, la ideología o la política. Pero no limitarlo a la defensa de un esqueleto institucional o a la salvaguarda de una ilusoria neutralidad.

# El Intelectual como inversor

Por Ludolfo Paramio\*

**C**onviene ante todo especificar qué es un intelectual. Parece evidente que con esta figura no nos referimos a las personas cualificadas intelectualmente en general, y que semejante cualificación es cuando menos discutible en el caso de algunas de las personas que aparecen como tales en los medios. La figura, hoy, parece referirse a quienes, moviéndose en el mundo de la cultura en su sentido más amplio, poseen y cultivan una cierta influencia en la opinión pública.

La cuestión del compromiso de los intelectuales se podría ver, desde esta

perspectiva, como un problema que no atañe sólo a las personas de un cierto peso cultural e intelectual, sino más en general a quienes tienen por sí mismos, y no por su actividad política, capacidad de formar opinión, para que sus opiniones particulares tengan una repercusión en los medios y, a través de ellos, en la opinión de otras personas. En este sentido más amplio, la cuestión del compromiso político de los intelectuales no sería distinta a la del compromiso político de las grandes figuras del deporte o del toreo.

Sucede, sin embargo, que nadie se interroga sobre la relación entre los grandes deportistas y la política, o entre los toreros famosos y la política. Puede que una de las razones sea la renuencia de los deportistas y toreros a tratar de influir en la opinión pública, al menos en lo referente a la

política, pero seguramente no es la única. Para ser reconocido como intelectual es preciso tener credibilidad y no sólo popularidad, y una credibilidad muy específica que parece ir ligada al mundo de la cultura, del arte, de la ciencia. Intelectual es quien se dedica a la búsqueda de la verdad, y por ello puede ser creído cuando toma posiciones sociales: pues no cabe pensar que lo haga por interés propio, sino en función de esa opción moral por la verdad.

Ahora bien, no es seguro que el afán por el conocimiento artístico o cultura, y ni siquiera por el conocimiento científico, garantice la superior racionalidad de la opinión propia: con cierta frecuencia ni siquiera garantiza un mínimo sentido común. Y, lo que puede ser más grave, no es evidente que los profesionales de la verdad estén libres de toda tentación.

\* Ludolfo Paramio es Secretario de Formación de la Comisión Ejecutiva Federal del PSOE y presidente de la Fundación Pablo Iglesias.



"Los pícaros". Dirección: Agapito Martínez Paramio. Teatro del Azar. (1995). (Foto: Javier Valderas).

Hay filósofos morales capaces de grandes cochinadas en un concurso de cátedra, como hay creadores de vanguardia, ardientemente contrarios a la cultura oficial, capaces de remover cielo y tierra por lograr una subvención o un premio.

La popularidad puede ser, en este sentido, tan corruptora al menos como el poder o el dinero. Y puede deslumbrar especialmente a quienes por su profesión no están acostumbrados a ella: en este sentido, un actor que adquiere dimensión pública por su toma de posición política está más vacunado que el pensador o el probo funcionario del Estado. Al fin y al cabo, el actor ya sabe lo que es la Popularidad, ser reconocido por la calle, aparecer en los medios. En cambio, para quien ha adquirido reconocimiento social por su ejercicio profesional, en campos inicialmente alejados de la atención pública, el brusco protagonismo alcanzado al tomar partido puede crear adicción.

Convencido de que su popularidad es el reconocimiento social de un mérito propio, para el intelectual puede ser duro aceptar el ejercicio de la política como proyecto colectivo. Y no es extraño: el político tiene que aprender a sufrir procesos electorales y críticas muy destructivas, que el intelectual no tiene por qué soportar si ha consolidado una posición en su propio ámbito. Podríamos decir, en estos tiempos marcados por el protagonismo del mercado, que cuando el intelectual entra en política experimenta un súbito sentimiento de reconocimiento que vive como un *capital social* que pasa a formar parte de su patrimonio. Y desde ese momento, toda crítica, a él mismo o a la opción por la que ha tomado partido, aparece como una amenaza de perder ese capital, ante la que puede tener fácilmente la tentación, como algunos empresarios, de llevarse su capital a casa o a otra parte: de desinvertir.

Ése es el problema de los intelectuales ante la política: que es más fácil aconsejar a los demás sobre sus inversiones que comprometer el propio capital, especialmente cuando el mercado es impredecible. Sin embargo, hay momentos en que un intelectual honesto no puede dejar de tomar partido: ante una dictadura, o cuando está en juego un gran proyecto colectivo.

Pero, si se quiere hacer algo más que firmar manifiestos (o si se quieren firmar responsablemente, para evitar lo que podríamos llamar el *síndrome de Sartre*), la toma de partido no puede ser vivida como una aventura personal, como un juego de Bolsa, sino como una inversión que es preciso mantener también cuando las cosas van mal. Sobre todo, pensando en esos pequeños accionistas, los ciudadanos de a pie, que pueden perder sus ahorros por una acumulación de egoísmos patrimoniales.

*El País*, 23 de febrero de 1995

# Una cuestión de profesión

Por Guillermo Gortázar\*

**L**as recientes y espectaculares *deserciones* de la actividad política de dos magistrados, hasta hace poco diputados a Cortes, invita a la reflexión sobre la naturaleza de la actividad política y de las relaciones de los intelectuales, profesionales o independientes con el poder.

El problema de fondo en la participación de los intelectuales en el poder se deriva de la distinta naturaleza de la política y de la tarea intelectual. El político busca el poder y forma parte de lo que Mosca y Pareto definieron como clase política. Un político, como un empresario y tantas otras profesiones, tarda años en comprender y desarrollar las múltiples facetas de la acción política (el debate, la representación y defensa de intereses, el

discurso, los modernos medios de comunicación, etcétera). Por otra parte, el intelectual que irrumpe en la política tiene que adaptarse a una nueva profesión y se tiene que poner al servicio de un fin político, a través de un partido, en una monarquía parlamentaria. En otras palabras, el intelectual, como cualquier otro ciudadano, puede participar en política, pero tiene que convertirse en político, anteponer su nueva condición de político a la de intelectual. Si para un intelectual lo esencial es la búsqueda de la verdad absoluta, para un político lo importante son valores y principios y el permanente contraste de su programa político con la realidad y, por tanto, sometido al cambio y adaptable a cada época y circunstancia.

En España, la influencia de los intelectuales, considerados como chamanes, al margen de la política pero muy influyentes en la opinión y en el poder, no fue desta-

cada hasta los años veinte y treinta del siglo XX. Por el contrario, esa influencia no se produjo en el siglo XIX español. Desde 1834 lo mejor de la clase política generada en las Cortes de Cádiz y en la constitución del régimen liberal aseguraron una larga época de parlamentarismo y libertad, en medio de grandes dificultades militares y económicas.

En la historia reciente de España, la irrupción de la influencia política de los intelectuales, literatos, profesionales (Ortega, Azaña, Marañón) se produce en 1923, con la dictadura de Primo de Rivera. Primo disolvió a la clase política de la Restauración, condujo a Alfonso XIII al exilio y produjo un vacío político que ocuparon los intelectuales y profesionales liberales como protagonistas de la acción política, en la Segunda República, en 1931. Aquella República, llamada con razón «de los intelectuales», fue una demostración de los

\* Guillermo Gortázar es secretario de formación del Partido Popular.

costes de la improvisación de una nueva clase política, de su sustitución por independientes, intelectuales y profesionales.

A diferencia de los políticos profesionales de la Restauración, que eran especialistas en la transacción y buenos concedores del peso de la realidad y de la tradición, la nueva clase política republicana de profesionales e intelectuales intentó crear, en 1931, un régimen político *ex novo* y, en gran medida, en contra de una buena parte de la opinión del país, en particular de los católicos. Sin duda no es éste el lugar para analizar en su conjunto la dramática experiencia final de los años treinta. Pero lo que sí me interesa destacar es que, cuando se reinaugura en España, en 1977, una nueva experiencia política democrática con la transición, los políticos profesionales que la protagonizaron, muchos de ellos con una sólida formación intelectual, tuvieron muy presente las enseñanzas de la historia. Y así, a diferencia de 1931, en 1977 prevaleció el

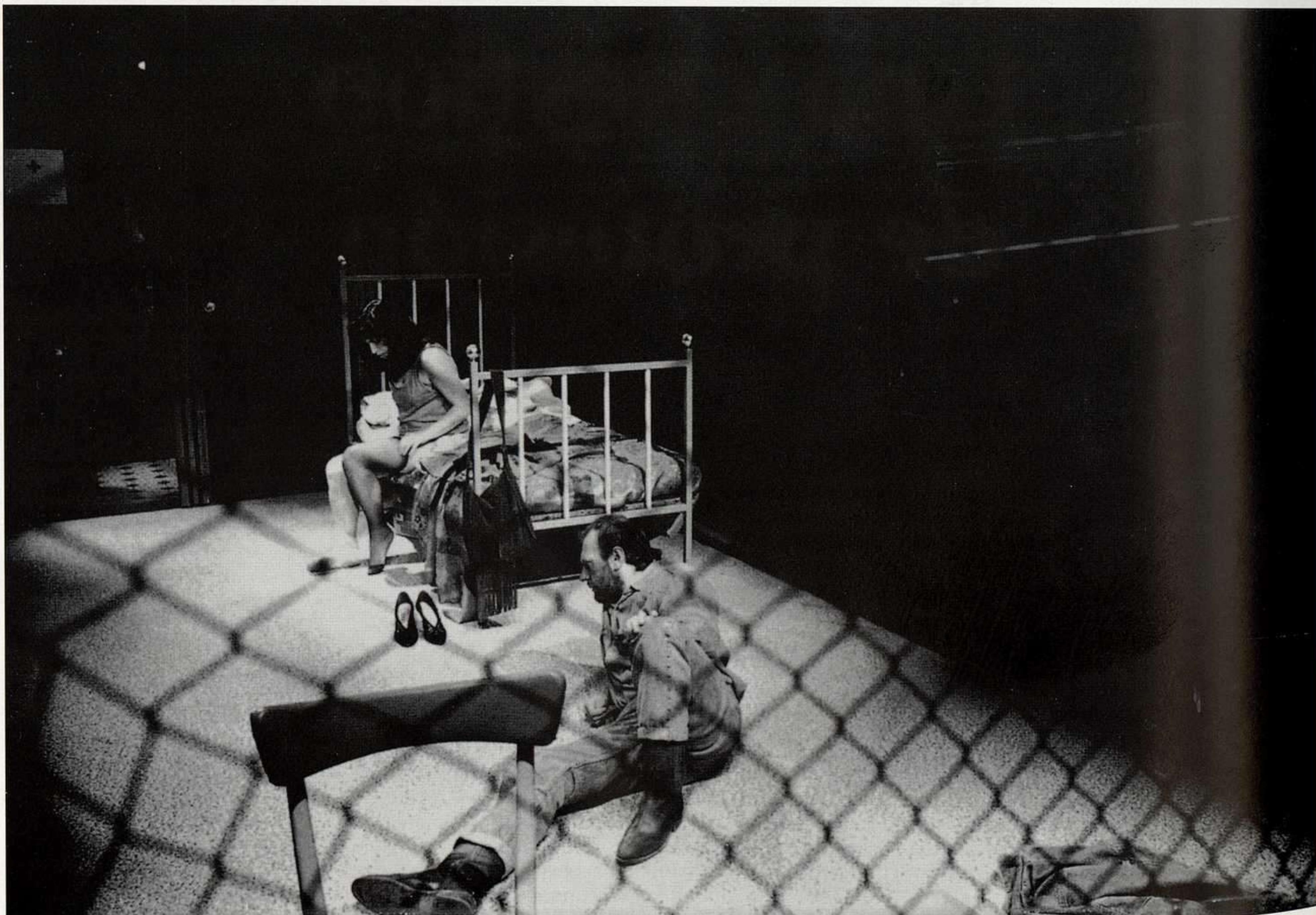
deseo de hacer una Constitución para todos los españoles sin exclusiones. Otro resultado de la experiencia de 1931 fue la decisión de no contar con los intelectuales *puros* en toda la operación de la transición. Quizás por ello la Constitución de 1978 ha permitido el segundo período más largo de libertad y estabilidad después de los cincuenta largos años de vigencia de la Constitución de 1876.

En la moderna política democrática, un partido se parece mucho a una empresa de servicios que compite en un «mercado electoral» por una porción o cuota del electorado. En España todavía no hemos llegado al extremo de seleccionar a algunos candidatos a través de anuncios de prensa, como en Alemania, pero esto es algo que provisionalmente puede ocurrir en breve plazo. Es decir, en la lucha política por ampliar la cuota electoral, los partidos están interesados en atraer e incorporar a buenos profesionales e independientes a la política (mucho más fácil

en las responsabilidades ejecutivas que en la tarea parlamentaria), y esto es sin duda muestra de normalidad y de competencia política.

En la España de 1995, el retorno de dos magistrados independientes a la Audiencia Nacional ha supuesto un elemento añadido de tensión en la vida política. Da la sensación de que el presidente González se debate entre el síndrome de Nixon con el Watergate -«no sabía nada»- y el de Luis XV -«después de mí, el diluvio»-. El empecinamiento del presidente del Gobierno en no dar una salida política a la crisis que atraviesa el Gobierno amenaza el futuro del partido socialista y al conjunto del sistema. Desde el punto de vista de la estabilidad democrática, lo que sería grave es que la prolongación de la profunda crisis política del Gobierno socialista nos condujera a una crisis generalizada de las instituciones democráticas.

*El País*, 23 de febrero de 1995



"Tolos de amor", de Sam Shepard. Dirección: Xulio Lago. (1995).



"Solamente una vez", de Enrique Silva. Dirección: Adolfo Díez Ezquerro. Taula Rodona. (1994). (Foto: Angel Battista).

# La desmemoria

Por Miguel García-Posada

«**R**ecuérdalo tú y recuérdalo a otros»: así comienza uno de los poemas mayores de ese poeta mayor que fue Luis Cernuda. El verso, conminativo, transparente, sentencioso, principia una composición, 1936, donde el escritor deserrado rememora su encuentro en California, y en 1961, con un antiguo combatiente de la Brigada Lincoln que acudió a un recital suyo, convocado por la identidad republicana del recitante. La fidelidad a la causa perdida, más allá del tiempo y el espacio, es el tema de ese poema definitivo, lo cual vale tanto como decir que su verdadero tema es la memoria.

En los últimos tiempos, y en la línea del poema cernudiano, nuestros escritores más clarividentes vienen señalando la necesidad de no perder la memoria, de ser obstinadamente leales a los recuerdos, a la verdad de la historia que es al cabo la verdad de la poesía, pues ésta dice en términos simbólicos lo que efectiva y realmente ocurrió. «Poesía y verdad», el viejo lema goethiano. Por eso Manuel Vázquez Montalbán ha hecho de la memoria clave esencial de su última y hermosa novela, *El estrangulador*, como hace tres años transitaba idéntico camino Antonio Muñoz Molina en las tensas páginas de *El jinete polaco*, atravesadas por la presencia de

quienes fueron leales al Gobierno legítimo en las horas sombrías de la rebelión militar de julio de 1936.

La cultura española del posfranquismo -la política y la literaria- se ha construido en buena medida sobre la desmemoria. El famoso *consenso* fue la expresión del triunfo de la amnesia colectiva, del olvido» intencionado del ayer en pro de la paz y la concordia civil. A lo mejor fue necesario que las cosas se hicieran de este modo. A lo mejor. Pero creo que estamos pagando las consecuencias de este desarme civil y cultural. Y, así, estamos asistiendo en estos últimos meses al linchamiento moral de un Gobierno democrático, elegido aún no hace dos años, al que se está



desacreditando por todos los medios habidos y por haber. Entre esos medios se halla la canonización de la desmemoria. «Nunca», oímos decir a famosos demócratas, «nunca ha habido tanta corrupción como ahora». «Nunca en toda la historia de España», repiten, subrayan y cantan -vaya si cantan- distinguidos voceros de las libertades. Y éstas o similares cosas se dicen sin que se alcen demasiadas voces para corregir semejantes atrocidades. Pero el mensaje se repite, con leninismo digno de mejores causas, y la repetición acaba por convertir lo falso en verdadero mientras cierta izquierda incauta aplaude regocijada mendigando dos platos de lentejas en el Congreso sin darse cuenta de que en su momento no habrá para ella platos ni cucharas ni nada de nada, y menos aún para sus votantes, que añorarán los tiempos del *rodillo* y de los *contratos basura*.

Los herederos del franquismo cargan -«firme el ademán»- bien apoyados, al parecer, en la amnesia colectiva, pues nadie, o casi nadie, parece acordarse del *escándalo Matesa*, de los muertos del aceite de Redondelas, de los olivos de Jaén... y de las *sonrisas del Régimen*, de los negocios *marroquíes*, de la construcción del puerto de Palma de Mallorca, de las licencias unilaterales para la exportación

de turismos, de la destrucción a golpe de especulación de la costa española, del estraperlo de la posguerra, de los múltiples *sofiscos* (léase, por los más jóvenes, fraudes inmobiliarios), de los indultos a ex gobernadores del Banco de España y a ministros del dictador y de las barbaries perpetradas en el patrimonio arquitectónico de muchas de las grandes ciudades españolas. El dinero entero del Estado era entonces un puro fondo reservado en el que se entraba a saco siguiendo la lección de Mussolini: o *dossiers* o dinero; al *puro*, el *dossier*; al otro, a los otros, el dinero.

Pues nada de esto parece haber existido. Leyendo y oyendo lo que se escribe y lo que se dice, parece que sólo venimos de una situación histórica «difícil», o poco más, pero que ya se ha superado, si es que se concede que venimos de algún sitio y no estamos permanentemente instalados en un puro presente delirante donde a las nueve de la mañana, como ha dicho Manuel Vicent, la carne está ya picada y las cabezas de los *ladrones* se hallan debidamente condimentadas para su mejor degustación. Franco, sus ministros y sus funcionarios murieron -los que murieron- en la cama, en sus camas, lo que fue un inequívoco signo de justicia histórica; González y los suyos deben terminar mu-

cho peor -no me atrevo a decir cómo- para que la justicia resplandezca.

El espectáculo es verdaderamente único. Y uno, que es consciente de los gravísimos errores cometidos por este Gobierno -entre ellos el de haberse olvidado demasiado del socialismo, esto es, de su memoria-, no puede por menos de recordar («recuérdalo tú y recuérdalo a otros») la campaña de difamación que soportó don Manuel Azaña durante toda la República, campaña cuyo desenlace *natural* era, desde 1931 (y no lo fue porque México e Inglaterra lo impidieron), el fusilamiento del presidente en la cárcel Modelo de Madrid, a ser posible debidamente confesado y comulgado. Hoy, como los tiempos son más suaves (lo permite la acumulación capitalista, sea dicho en lenguaje antiguo), el destino *natural* de González y los suyos es, cuando menos, su entero descrédito civil y moral, de modo que quede arruinada para los siglos toda posibilidad de un verdadero proyecto de izquierda -basta con que sea de verdad socialdemócrata- en este país.

«España se repite», dijo Ortega. Pues bien, en la repetición estamos. Si no se entiende esto no se entenderá nada de lo que está ocurriendo.

*El País*, 29 de abril de 1995



"Tic-Tac", de Suso de Toro. Dirección: Etelvino Vázquez. Teatro de Ningures - Produccions Teatrais do Sur. (1995).

# Mirada interna del autor: Desde la escenografía mental al escenario

Por Alberto Omar Walls

**Q**uizá debamos recordar esa característica del contenido de la visión que ha acompañado al teatro a lo largo de su evolución y que tiene que ver mucho con la raíz propia de la palabra; teatro es «mirador» y, por extensión, el sitio donde el espectador asiste, viendo, al desarrollo de una ficcionalización dramática. Balcón, mirador, balaustrada o plano desde el que los seres que han sido observados interiormente y con anterioridad por

su creador, el escritor, antes de conocer la luz de un escenario, se exponen a la opinión pública para ser, junto con la visión del espectador -lo que es más arriesgado o comprometido- rechazados o aceptados. Puede que tenga mucho de exhibicionismo impúdico este arte talío, aunque uno siga aún creyendo también en el viejo valor sagrado y ritual de la comunión teatral en la que intervienen como necesarios todos los conocimientos y sensibilidades y profesiones que van desde el escritor al taquillero, pasando por el direc-

tor, dramaturgista, escenógrafo, actor, público, iluminador, músico, regidor, diseñador de vestuarios, peluquería, traspunte, etcétera, etcétera...

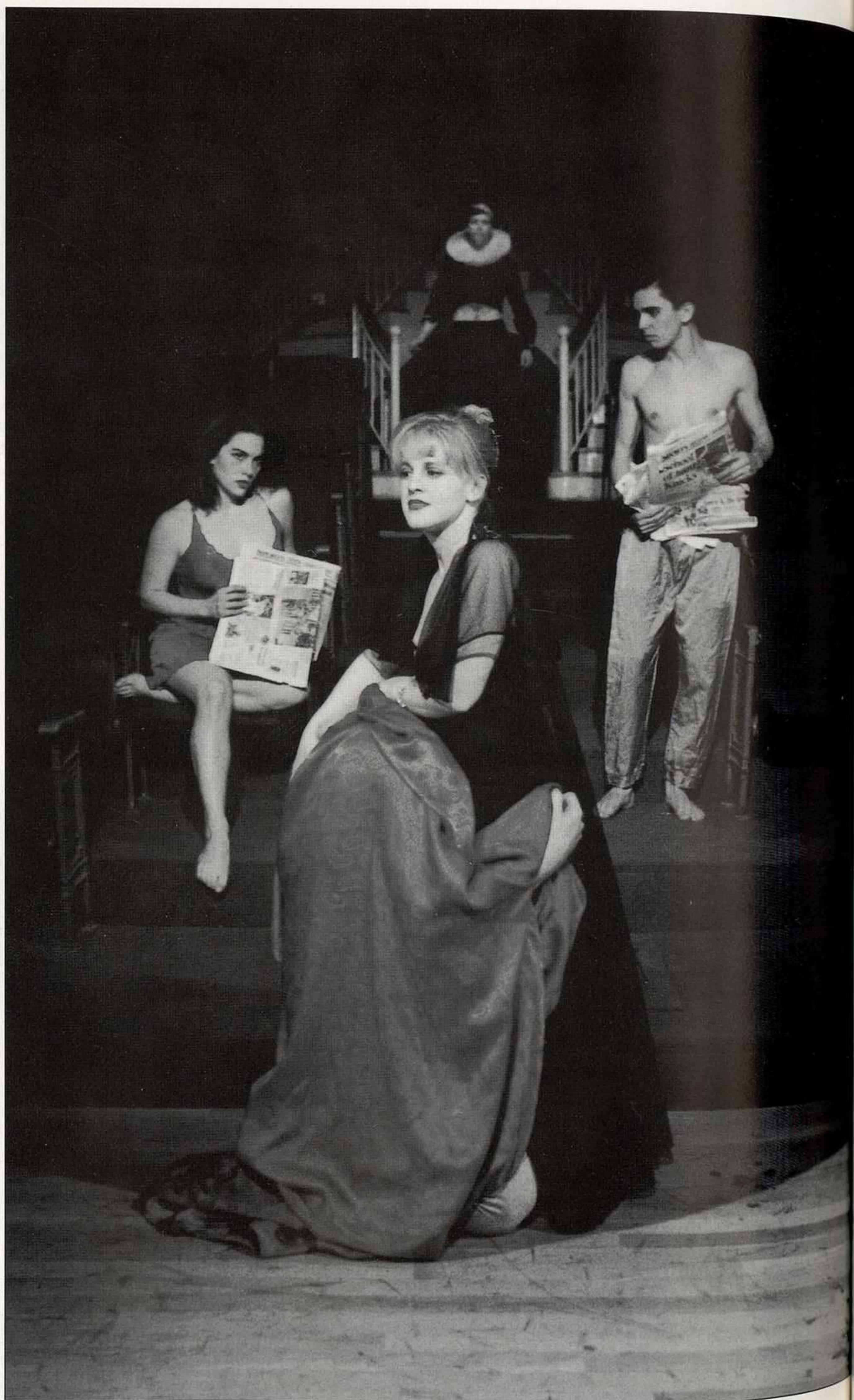
Creo que la *materia creativa* (esa palabra que no le gusta nada a mi amigo Edmundo Esedín del Ródano), es la misma en todo momento en que el escritor adopta la voluntad de transferir al papel

"L'amo de Son Magraner", de Pere Capellá.  
Dirección: Adolfo Díez Ezquerro. Llebeig. (1994).  
(Foto: Tiá Rotger).



unos conflictos humanos que se verán, una vez escritos, conformados en una tipología de signos lingüísticos. Es *la misma como materia creativa aún sin forma* pero, evidentemente, una vez que se sujete a las márgenes o cauce de unos códigos estructurales específicos esa masa será reconocida a través de su forma. Quiero decir que la materia de la que se sirve el escritor a la hora de confeccionar una pieza teatral, un poema una novela o una relato puede ser la misma para los distintos géneros. En la mente del creador bullen por querer *nacer a la vida* multitud de personajes anónimos y sus conflictos que se le agolpan trágicos, cómicos o impertinentes sobre todo durante las noches de insomnio queriéndolo confundir con fantasmales insinuaciones, para que los asuma, los ahije, trayéndolos a la vida...

Hay varios motivos que conducen, a través de la mano del autor, a una masa creativa en una dirección o en otra, acabando por ser texto dramático, poema o novela... Algunas de esas razones puede que sean tan simples que no siempre tendrán que tener relación en sí mismas con la propia materia. El que un escritor escoja la estructura dramática para expresarse, y al fin escriba teatro, depende a veces de elementos, no precisamente literarios, aunque nada despreciable, de los que la sociología nos informa a diario. Aunque no siempre sea así, razones que subyacen en la decisión que empuja al autor a escribir teatro quedan reducidas al marco de los aspectos extraliterarios: que el autor tiene acceso a una compañía, que algún director le ha pedido obra o, simplemente, porque ya es autor dramático con todas las consecuencias y no sabe volverse ya atrás. Puede que estas motivaciones sociales tan simplificadas lleguen a confluir en un mismo escritor o a barajarse a libertad en varios, pero lo cierto es que cuando se produce la última razón, cuando el autor se ve inmerso en la fórmula mágica del teatro, entonces, las más de las veces, ese escritor que se ha transformado en dramaturgo (es decir, creador de textos dramáticos) *ha comenzado a idear su materia con una voluntad de ser y voluntad de estilo y con una visión previa totalmente distintas* a la de un narrador o un poeta. Hemos de aceptar que la materia sea única, porque dará lo mismo que Fedra e Hipólito vivan en un escenario o en las páginas de un libro de poemas, ya que la materia que se expresa será, entre otras cosas, tanto la pasión amorosa incontrolada frente al equilibrio místico como, simplemente, el amor incestuoso. Y eso es tan noble mostrarlo en



"Titus Andronicus", de W. Shakespeare. Dirección: Adrián Daumas. American Repertory Theatre. (1995). (Foto: Nathan Logus).

el mirador del teatro como en el de la poesía o la narración. Otra cuestión muy distinta será el que unos temas y personajes nos exijan, como escritor, la adopción de un género u otros.

De la misma manera que hay en literatura tanto un lector potencial que se puede actualizar en cualquier momento en cuanto una obra es tomada entre las manos y leída, así en teatro, si bien esos tipos de lectores también existen, las posibilidades y planteamientos se amplían complicándose sus interacciones. Si queremos simplificar reduciendo el recorrido del discurso, hemos de aceptar aquí que el lector genérico de teatro es distinto del lector o lectores especializados, entre los que se encuentran, a lo menos, y con mayor cualificación, el director, el dramaturgista y el crítico. Una pieza teatral, aunque se vale también del lector «no está esperando en las estanterías de una biblioteca» a que el lector perfecto la descubra a través de la lectura. Si acaso a «algún lector» esperara, sería al espectador-lector que sentado en el patio de butacas asistirá en su día a la ceremonia espectacular del teatro, pudiendo al fin realizar una lectura mental sobre otro tipo de escritura que no será ya, únicamente, la literaria aunque en un principio le hubiera servido de base y punto de arranque.

Tampoco serán los mismos el placer y la magia inusitadas que se desencadenan cuando, como espectador teatral, puedo ya asistir y ver a mi lado, o frente a mí, a dos seres vivos que responden en sus llamados del diálogo a los nombres de Hipólito y Fedra (por ejemplo), respirando, moviéndose milagrosamente en el espacio, expresando con sus cuerpos y palabras emociones e intereses tan opuestos.

Por tanto, es la presencia espacial, escenográfica, de los personajes en una situación conflictiva, actuando, pero situados cerca del espectador y en *el mismo tiempo presente en que ese espectador asiste* al desarrollo y oposición del drama entre personajes y dejándose seducir por la acción y trama, lo que razonablemente, define o sitúa al teatro frente a otro género.

No obstante, no debemos engañarnos, el teatro por muy espectacular que sea, hallará aún su base en el texto y hasta su iconografía escénica se codificará como enunciado o escritura, lo que lo encierra doblemente en la textualidad.

Yo quiero ver este asunto como escritor que además conoce algunos resortes teatrales, pero no deseo que se me escuche como un «profanador» de las esencias profundas del teatro por asegurar que si el teatro es ritual y sacro (que sí lo

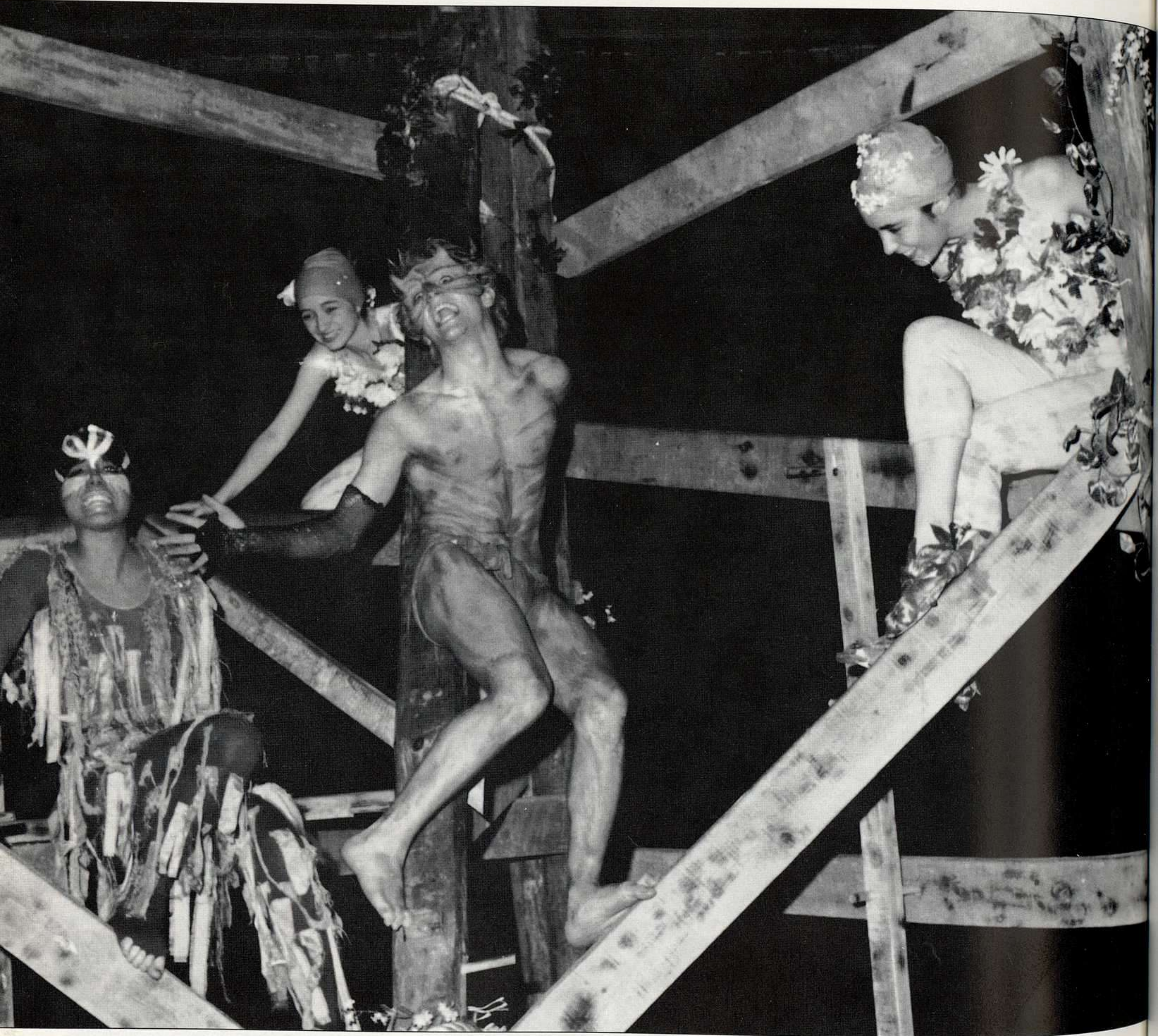
aseguro) no lo es el único, pues será también rito sagrado el producto honesto de otra creación artística (sea literaria, plástica o musical). Los comienzos de todas las artes, o creaciones humanas, contienen o gozan de la experiencia de haber usado los mismos valores: el simbólico, sacro y ritual. Sólo cuando estos elementos se desfuncionalizan, porque se alejan en el tiempo de sus vivenciadores, por desuso de religiones e ideologías frente a la realidad cambiante que motivara sus fundaciones, el arte se cobra una mayor dimensión estética y se vacía de apariencia folklórica, aunque subyagan sus códigos antropológicos agazapados en lo más profundo de su conformación. Otra cosa es, igualmente, la *supuesta encarnación* de los personajes por parte de los actores como actividad sagrada. Y advierto que digo «supuesta encarnación» porque existe la teoría generalizada de que el actor siempre *encarna* algo que no se sabe con exactitud qué cosa sea aunque en el texto dramático figura con un nombre de pila y el crítico o lector lo llamen personaje. Esa requerida y, por necesaria para lo ritual, tan buscada *encarnación* del personaje, que junto con la *comuni3n* con el público mantendrían el carácter sagrado del teatro es lo que, al fin, confieren al texto fabricado por la mano del escritor ese carisma específico que se habrá de expresar, en el teatro, en *tiempo y espacio* tan diferentes a como se muestran en otras artes.

Digo esto porque cuanto sea reflexión sobre aspectos del teatro acabarán siempre dando una visión de ese gran monstruo que es la teatralidad. Cuando escribo como autor dramático me planteo *la acción* de personajes en la mente, actualizada en un *espacio escénico*, y si bien este espacio no deja de ser subjetivo, y esencialmente dramático, no obstante comporta una posición previa de plástica interna que condicionará la virtual adopción de seres que entrarán a formar parte del conflicto escénico. Pondré un ejemplo de lo que quiero decir sobre una materia creativa muy noble de nuestro teatro: aunque desconozco el proceso de creación interna muy personal, íntimo, por parte del autor de *La casa de Bernarda Alba*, está claro que el Federico García Lorca creador de teatro situó la acción en un espacio escénico mental, quizá tipificado históricamente como casa andaluza, pero más allá de esa apariencia real el alma interna que él le conferiría individualizaba la arquitectura (espacio concreto) como la casa-cárcel de Bernarda, como lo absoluto, rotundo y totalmente distinto, asfixiante y sin

posibilidad de reproducción posible, enemiga a ultranza del macho, la casa del dolor y la soltería, diferente de cualquiera otra casa de Andalucía, única y exclusivamente *la Casa de Bernarda Alba y sus hijas*. Obsérvese que esa concreción tan auténtica se generaliza, abstrayendo y proyectando su símbolo más allá de las márgenes de la anécdota del conflicto o drama. Hasta ese poder tan extremadamente demiúrgico alcanza la capacidad creativa del autor cuando posee la genialidad asentada en la cúspide de la imaginación, junto, al lado mismo a la de los dioses. Pero no todos los casos ni todos los textos dramáticos son tan poderosos ni están tan claros ni tan mágicamente connotados...

Un buen tema de indagación para una reflexión futura podrá ser el análisis sobre la adopción, por parte de un escritor concreto, de los personajes específicos dentro de sus piezas y sus comportamientos en medio de sus espacios imaginados, teniendo en cuenta la infinita pléyade posible de ellos. El Universo de la Imaginación y el Reino de lo Imaginado o la Creatividad están tan repletos de personajes de ficción que ni siquiera en el caso de que le fuera posible a cada individuo de hoy escribir su correspondiente obra teatral podríamos llegar a agotarlos, y ¡recuérdese que, poco más o menos, hay sobre la faz de la Tierra unos de 6.000 millones de personas!

Cada vez más nos alejamos (claro está, y para bien) de la figura del autor de teatro tipo *escritor universalista*, que cree poder expresar sus mundos de ficción indistintamente con el molde de cualquiera de los géneros que la literatura pone a su alcance sin, tarde o temprano, tener que pagar por ello. No cabe ya sólo escribir por escribir un «drama» sin tener en cuenta su posterior puesta en escena (¡si es que alguna vez llega!). Me planteo, mientras escribo y surgen los elementos dramáticos, la posterior *puesta en escena* lo que me obliga, desde el comienzo, a asignar a los personajes no únicamente una ficción en medio de una acción, sino, además, un espacio escénico donde los acontecimientos habrán de desarrollarse. Claro está, no obstante esto, seguirá viéndose como espacio de un texto dramático, como literatura, más que como teatralidad, hasta que otro escritor, el escénico, el autor escénico o director, adopte para sí la responsabilidad de expresar escénicamente cuál ha sido su lectura del texto y también cuál la *imagen/imágenes* seleccionadas para presentar, al fin, su propia visión privada ante su público en el «mirador genéricos» del escenario.



"Shakespearia", de Javier de Dios. Dirección: Adolfo Simón. Teatrar. (1995). (Foto: Pablo Giménez).

A nadie se le oculta hoy que desde la creación de la primera imagen dramática mental que se fragua en la mente y creatividad del autor hasta la definitiva, que surgirá junto con la puesta en escena, y que cada espectador por separado luego habrá de recodificar, hay tanta

distancia como desde el deseo de las

cosas hasta la plasmación real de ellas en el plano físico y su desenvolvimiento en la vida. Desde lo soñado a lo vivido, o no hay distancia alguna o toda la distancia que queramos. Como el caso de todo aquello que se experimenta, porque a veces sólo depende de saber de qué lado nos colocamos a la hora de soñar o de vi-

vir. Es muy difícil comprender esto si sólo nos situamos en la perspectiva ignorante o enajenada del espectador anónimo, pero si éste pudiera descubrir del director, de ese ser casi todopoderoso, su *punto de vista* y su *implicación* y *compromiso* con las cosas, y su *íntima cosmovisión*, tendría en su haber el pulso de los códi-

gos que lo acercarán, sin ser ya más espectador anónimo e inocente, a comprender la ideología de la mirada estética de cada autor escénico o director de la ceremonia teatral.

Ideología, según el María Moliner, es la «rama de las ciencias filosóficas que trata del origen y clasificación de las ideas». Si nos acercamos a la palabra idea, nos dice lo siguiente de su etimología: Del griego «eidon», hermano del latín «videre», que quiere decir VER. Y como definición, entre otros, nos expresa los siguientes significados: «Cualquier representación existente en la mente o cualquier elaboración de ella por las que se relaciona con el mundo. Representación de una cosa concreta en que consiste el conocimiento de esa cosa. Representación de un género de cosas obtenida por la abstracción de lo que es esencial en los individuos que la componen». Es evidente que una representación teatral de una pieza dramática implica el dejar ver o mostrar en la práctica una o varias ideas que el lector especial, el director de esa obra, extrae del texto e incorpora junto con las propias, siendo entonces la puesta en escena una visión ideologizada o clasificadora de esas ideas. Otra cosa es la ideología partidista, a veces panfletaria, en beneficio de un poder de la clase que sea o de una doctrina externa.

Se ha dicho aquí y, desde luego se viene diciendo desde hace tiempo, que un texto dramático no tiene valor escénico hasta que no es concebido, analizado y puesto en práctica como tal puesta en escena. Patrice Pavis lo resumía muy bien a la hora de hablar de ella y decía que se produce (cito) «cuando es asumida por un creador que controla el conjunto de sistemas escénicos, incluso el texto, y organiza sus interacciones, de manera que la representación no es un subproducto del texto sino el fundamento del sentido teatral».

Para mí, el público es el gran provocador que todo lo mira aunque no lo codifique todo. Un mirador tiene visión, el público es observador porque tiene imágenes que mirar que le ha preparado previamente un «ojo divino» que «todo lo ve y controla», me refiero a ese ojo intelectual y plástico del director. Pero el director, los actores, el dramaturgo, etc., todos los elementos que intervienen en una actuación teatral, cada uno por separado tienen también una visión propia de la idea y de las características del público. Digo que el público puede ser, y de hecho lo es, una imagen, un código, un signo más de la fiesta y el enunciado teatral.

Solo el teatro comienza a proyectar sus significados cuando está puesto en pie, o al menos no lo es aún completo hasta que no se produce su transformación en un espacio tridimensional, volumétrico, provocador de todos los sentidos del espectador, incluido, claro está, los imaginativo e intuitivo (los que llamo sexto y séptimo sentidos).

No se me oculta que el espacio escénico habrá de ser una creación directa o indirecta del director, pero todos los espacios posibles están implícitos (u ocultos), desde el principio en el texto dramático. Como con los colores en el cuadro que son sacados del único y auténtico color, el blanco, el espacio escénico que se comporta y expresa dentro y junto a la escenografía de una pieza específica, se muestra porque sale a la luz desde un texto previo que contiene en su razón de ser la *plástica del movimiento de unos seres en el espacio*.

Respecto del trabajo escenográfico, hasta no hace mucho aún en nuestro país se producía la aceptación e inclusión en las fichas técnicas sólo con términos tales como decoración, decorado, decorador, con los valores generales, según el diccionario, de «conjunto de lienzos pintados con que se figura el lugar de la escena en una representación teatral». Por curiosidad, y he hecho un seguimiento de algunos programas de determinadas representaciones para observar las fechas aproximadas de la incorporación de la palabra escenografía con el rasgo de *ciencia creativa y trabajo sobre el espacio escénico* y no solo como una realización de decorados pintados.

En 1962, el estreno de *El concierto de San Ovidio* de Antonio Buero Vallejo, se escribe «decorados y figurines: Manuel Mampaso». En *Historia del zoo* de Edward Albee, con dirección y traducción de William Layton aparecen apenas los términos «elementos decorativos de Vicente Criado». En la temporada oficial del Teatro Español de 1970-71 y en el posible lugar dedicado hoy día a la escenografía, vemos en varios montajes (por ejemplo puestas en escena que no tendrían nada que ver con la anteriormente citada, por sus complicaciones, claro está, como las obras *Medea* de Séneca, *Romance de lobos* de Valle-Inclán, o *El círculo de tiza caucasiense*, de B.Brecht, p.e.) lo siguiente: escenarios y figurines: Manuel Mampaso; decorados y su realización: Mariano Eloirza y Manuel López; bocetos de decorados y figurines: Francisco Nieva; ayudante de escenografía: Elisa Ruiz; bocetos de los decorados: Sigfrido Burmann; realización de decora-

dos: Manuel López. En 1974, en *Farsa y licencia de la reina Castiza* de Valle-Inclán, por el Teatro Universitario de Murcia, con puesta en escena de César Oliva, se escribe «equipo escenográfico» refiriéndose al trabajo de José M<sup>a</sup> Párraga y Juan Antonio Molina.

También en 1974 en el montaje de *Comedias bárbaras* por el Theater Stadt Schauspielhaus de Frankfurt, se lee «escenógrafos: Augusto Fernández y Klaus Gelhaar». Sin embargo, el mismo año, la Compañía Lope de Vega pone en escena *Tirano Banderas* y simple y llanamente escribe «decorados: Viuda de López y Muñoz». Pero dos años después, la misma compañía, bajo la dirección de José Tamayo, para el montaje de *Los cuernos de Don Friolera* utiliza ya la palabra exacta de «escenografía» para especificar el trabajo que realiza Mari Pepa Estrada. En 1976, la Compañía Nuria Espert, bajo la dirección de Víctor García, pone en escena *Divinas palabras* y usa un término muy afrancesado para nosotros en aquella época pero que, desde luego, aclara mucho cuál es el contenido del trabajo interno de una escenografía y dice «espacio escénico: Enrique Alarcón y Víctor García». A partir de este año vemos cómo en nuestro país los términos escenografía y diseño de escenografía se unen a palabras tales como figurines, vestuario, máscaras, diseño de atrezzo, etc. En 1984, la revista *El Público* edita un suplemento llamado *Cartelera de todo el teatro español*, donde están censados casi unos 400 grupos y compañías y en casi todos ellos aparecen, incorporadas ya con absoluto pleno derecho profesional en su sentido responsable, junto a un trabajo de puesta en escena, las palabras *escenografía* o *escenógrafo*. Estos ejemplos sólo son mirados como botones de muestra pero no como valor completo, ya que indudablemente el trabajo escenográfico se venía realizando aunque la palabra escenografía y espacio escenográfico no se hubiesen extendido del todo para formar parte de la estructura de conocimiento del cuerpo general de las distintas especialidades que confluyen en el hacer teatral. Pero, eso sí es cierto, no se había normativizado su uso propiciando una especialidad y trabajo dentro de la puesta en escena.

La mirada interna del autor, para que sea auténtica, ha de estar limpia y contener parte del alma que anima a los seres de ficción en el espacio de donde proceden. Todo escenario teatral tiene un Alma, otros lo llaman duende, energía, un «qué se yo», el olor o la magia...

# El cañaveral de los Luases

Por Ramón Pareja

*En una de las breves pausas durante el largo período en que permanecí en el Caribe dirigiendo, tuve la extraordinaria ocasión de asistir, durante algunas noches, a un «Gagá» entre cañaverales cerca de un ingenio azucarero en el que aún trabajaban los descendientes de los que fueron esclavos haitianos. Como cada año en Semana Santa, celebraban sus ritos afroantillanos adecuados a tradiciones y santerías cristianas: el sincretismo. Algo extraordinario sucedió una de las noches que asistí. En medio de aquella borrachera de signos, esperanzas, tambores y cuerpos delirantes llegó un personaje sacado de las páginas del mejor Shakespeare. El mejor teatro escrito y lo mágico tribal parecieron coexistir en perfecta armonía aquella noche. Influenciado por aquella locura colectiva, revolución de los pobres, transgresión negra al amparo de la noche y la individualidad de la locura blanca proscrita en los límites de la razón, monté un poco más tarde y no lejos de allí, Marat-Sade. Lo que a continuación narro es simplemente, la crónica de los hechos, apuntes estimulantes para una dirección*

Un galope de negros caballos cruzó la noche por el sendero abierto del cañaveral, sacudían el polvo al compás de la tambora, el fototo y otros sonidos lejanos de perros inquietos, respiraban el aire borracho de melaza y sentían las crines apretadas por manos haitianas amazonas que entregaban a la luna la gasa blanca de sus vestidos y ocultaban de su luz, con largos sombreros, sus perfiles de antiguos camafeos. Portaban extensos crespones rojos, verdes y una bandera blanca en la que, aún en la noche se leía: "Lase moi pasé. Soy Mamá Luise desterré de la terre". Eran las mujeres del batey de Mamá Luise que se abrían camino, con ella al centro, entre destellos de nubes viajeras hasta el poblado de chabolas que surgía en un mar de

oscuridades en la abierta explanada apropiada a un bosque de cañas donde el brujo Similá dirigía el gagá<sup>1</sup> en aquella noche mágica de sincretismo<sup>2</sup>.

Cuando los caballos hincaron sus pezuñas cerca del sombrero, la sordida candela del brujo iluminaba la cara descompuesta de la vieja Salem. En éxtasis poseída por alguna deidad se revolcaba en el suelo levantando cortinas de tierra seca tras la que aparecían las máscaras de la noche para una pesadilla apenas iniciada. Docenas de cuerpos apretados se ahogaban en un frenético ritmo de lejanas herencias tribales componiendo el antiguo rito de la fertilidad para que los Luases<sup>3</sup> "montasen" sobre aquellos seres transformados en negros caballos y, como las amazonas de Mama Luise, pudieran también ellos cabalgar entre cañavera-

les por delirantes caminos en noches de Semana Santa, noches de Gagá.

El viejo Similá avanzó con su candela, luciérnaga atrapada en una pequeña jaula de cristal, hasta tropezar con los inmensos ojos de Mamá Luise. Desde su rango saluda a la recién llegada y a su séquito. Entre ritmos trepidantes, chanchos gruñones bajo un manto oscuro que ocultaba pobreza, los dos brujos, hacedores de misterio, hablaron velozmente en un incomprensible criollo. Similá, pequeño, encorvado y en apariencia frágil alargaba sus manos mostrando impotente la pobreza de su gagá. Los tiempos estaban cambiando y las Legionas<sup>4</sup> de su Santería, a falta de buen ron, estaban desertando hacia otros "bateyes"<sup>5</sup> de mejor fortuna. Similá, mientras hablaba, olfateaba el aire con la esperanza de que los Luases en-

viasen a un pródigo hombre que pudiese multiplicar los músicos y transformar el agua en ron pero en Semana Santa, por norma, el creador de símiles prodigios descansa muerto y su cuerpo es custodiado por centuriones romanos. Del horizonte sólo llegaba el crujido lamento del milenar molino, oxidado recuerdo de una esclavitud que aún rodaba, murmurando tímidamente, por desgastados raíles cubiertos con despojos de cañas. Por allí nadie llegaría. La Mambo miró a Similá con ternura desde el pozo oscuro de sus ojos, en ellos estaba escrito, y se podía leer, que un hombre de mediana edad con barba y cabellos rojizos llegaría esa misma noche. Mientras cabalgaba lo había visto volar hacia el batey. Mamá Luise entregó seis botellas de ron al viejo, saludó y subió al caballo como el resto de

las amazonas. La tambora imitó con su redoble el galope que se alejaba de aquella encrucijada del tiempo donde macheteros haitianos de ayer y de hoy, protegidos por el olvido, recomponían su verdad sin imposturas. Encubiertos por la soledad y la distancia liberaban sus cuerpos en ditirámicas contorsiones, conspiraban con divinidades africanas para recrear, a través de los siglos y las distancias, la poesía de un rito y también su forma poética de vivirlo.

Una sombra extraña se acercaba al batey, su olor inquietó a los perros que ladraron nerviosos. Similá, saliendo del ovillo humano de los danzantes, fue a su encuentro seguido del Barón<sup>6</sup> del Cementerio. El hombre que llegaba tenía los cabellos y la barba rojiza o quizás sólo fuese el reflejo de los cercanos fogones. Explicó que venía buscando a

Helate<sup>7</sup> y a las Tres Hermanas del Destino. Similá observó que una estrella había atravesado su cerebro dejándolo marcado con la señal indeleble de los heridos y vagabundos de la locura.

Portaba entre sus alforjas el puñal de Lady Macbeth para asesinar impostores y charlatanes, era griego, se llamaba Ariel y volaba sin rumbo orientándose por la brisa limpia que despiden los ritos verdaderos y, como todo poeta que vuela, no llevaba dinero. Esto fue lo que entristeció al viejo Similá pero ya había derramado entre las manos del griego errante los compuestos mágicos,



*Imagen de un ritual antillano, obtenida por Ramón Pareja en el marco en el que sitúa este artículo sobre "El cañaveral de los Luases".*

líquidos que exorcizaban las energías negativas y que Ariel, de iniciado, extendió por su cara y cabeza hasta hacerlo penetrar, a través de los cabellos, a la raíz misma de la razón donde se generaban, según él, las mayores impurezas. Mostró después sus manos húmedas y vacías a la mirada interrogante de Similá: "jamás tuve dinero" y agregó, "¿Cómo podría ayudarte? Tu representación es de una belleza inquietante como el más antiguo y desconocido de los Ritos. Busco el escondido misterio de Macbeth, hijo de un Destino construido por tres brujas, esta noche entre tus gentes".

Similá conocido como Papa Lúa en aquella comarca de chanchos, gallinas y negros cañeros no entendió nada pero, sin dejar de sonreír empezó a bailar mientras crecía a su alrededor una aureola luminosa. A Ariel le pareció ver en ello el flujo que emana de los pertenecientes a una dinastía en extinción; los que, con el machete del trabajo, rompen la pantalla sedosa de la niebla para dejar entrar tropes de divinidades, y hacen del misterio sombras luminosas que, sólo ellos, con ojos de ciego, ven.

Ariel se alejó hasta una explanada, se extendió en el centro y destapó una botella de ron. Desde tan incómoda posición regó, con temple y tino, su memoria. Empezó a sentir las alas lisas y cortantes de los murciélagos que rozaban su cara y exclamó: "¡Vampiresas del alma, devolvedme mi Destino! ¡No veo en el manto del cielo mi estrella!" "El tambor, el tambor! ¡Ya viene Macbeth! ¡Las Hermanas del Destino enlazadas por las manos, mensajeras de mar y tierra dan así tres vueltas por ti, tres por mí y otras tres para hacer nueve! ¡Se consumió el hechizo!" Ariel, loco y solitario, explotó en una contundente carcajada mientras su cuerpo se lanzaba al vacío vertiginoso de una danza griega al compás de la tambora. Sincretismo en la cara oculta de la luna, Similá bailaba con sus cortas piernas de fauno fecundo en la oscuridad de su pueblo intentando juntar, como cada año, el cielo con la tierra para que la desolación que seguía a cada amanecer fuese, finalmente, la representación de una nueva dignidad humana y no el ensayo doloroso de lo imposible.

Como una mata de arañas poseídas, los cuerpos se agolpaban entre sí, y un millar de perros lejanos mordían mil veces el mismo ser hambriento y negro, y Africa se asaba en fogones de piedras, aniquilando el oxígeno en es-

pasmos de seres montados, clandestinidad derretida y piel de tambora con piel de cuerpos sonaban al unísono el mismo reclamo; el relincho agudo del caballo blanco y el alarido triunfal de los Luases entraron con un oleaje de polvo entre el vaho humano y el pestilente de un corral. Era «Magino» «el caballo desaparecido del ingenio azucarero»<sup>8</sup> eso fue lo que gritó el niño con los tímpanos rotos. Era el furor contra el rompeolas de cuerpos negros. Era, al fin, el esperado Caballo de la Noche parido entre estiércol, ron y danza. Arremetió contra el fuego y cuando sus crines empezaron a arder huyó de sí mismo desapareciendo, hecho llamas entre el bosque de cañas, sembrando a su paso cientos de fuegos fatuos, antorchas de azúcar, luminarias encendidas para un cielo sin estrellas. Hombres, mujeres corrían poseídos apagando el sustento de su vida que se cocía en agua de melaza. El caballo rebelde de la famosa cuádriga, apocalíptico cuadrado, sembró el fuego para plantar semillas de cenizas.

Ariel, provocador demente, arremetía confundiendo una plantación de cañas incendiadas con el bosque de Birnam<sup>9</sup>. «¡Y ahora viene un bosque hacia Dunsiname! ¡A las armas y salgamos! ¡Si es cierto lo que dicen haber visto no hay medio ya de permanecer aquí por más tiempo! Comienzo a cansarme del ron y quisiera ver en este momento la destrucción del universo. Tocad las campanas a rebato. ¡Viento sopla! ¡Ven, destrucción, lo pide Macbeth!» Similá corría despavorido entre el fuego de aquel infierno de desheredados y Ariel implacable aún le decía... «¡Apágate antorcha que sólo brillas un momento!!! ¿Qué es la vida? ¡Una sombra vaga, un pobre cómico que se pavonea, y agita mientras dura su papel en las tablas de un teatro, pero de quien nadie se acuerda un momento después!» y aún "¡Vertamos toda la sangre que se necesita para regar la flor del trono y ahogar las malas yerbas! ¡Partamos hacia Birnam! ¡La Naturaleza revuelta, la locura feliz! ¡Es tu mejor noche Similá...!»

El humo azucarado, las huestes agotadas, "Las Legiones" evaporadas y el campo de batalla envuelto en cenizas. Trapos quemados como banderas y machetes clavados en la tierra, estandartes repletos de signos atravesados por lanzas de cañas. Residuos de una batalla misteriosa y desconocida.

Amanecía con suaves tintes rosados entre nieblas y vapores suspendidos. La palanca del pozo crujía lastimosa-

mente bajo la presión acompasada de alguien que hacía brotar agua, gemidos de niños recién despertados y el monótono roce oxidado del arrogante gallo de hierro sobre una oscura veleta buscando, en el infinito, orientación para la desolación allí reinante. Alguien entre la cenizas de tanta caña quemada, mirando al silencioso gallo, cantó la hora para los que aún dormían. "¡Las cinco oniva sortir!" afirmó con acento criollo el muezín del alba.

« ¡Así como desde el punto donde asoma el sol están la tempestades preñadas de naufragios y siniestros rayos, así salió la desolación del manatí! », dijo Ariel interiorizando el sentimiento de Macbeth. Con rostro extenuado, Similá se alzó componiendo, como una pequeña ave fénix, los harapos colorados sucios de su ropa de gagá. Arreglaba en silencio una a una las tiras y pañuelos de tela como si se tratase de plumas renacidas de la misma ceniza.

Se dirigió a una joven que dormía arropada con un pedazo de tela blanca. Era la vestal elegida.

Con gesto aprendido recogió el machete clavado en la tierra con el que recortó un trozo de su blusa roja que legó en aquel rudimentario instrumento de trabajo. Dirigió la punta del machete hacia su vientre: sacrificio y dolor. A su alrededor, Similá debaricaba sus piernas en un baile que las sobrevividas tamboras con la piel tersa por el calor del incendio, acompañaban con trepidante ritmo.

El telúrico sonido despertó del sueño lo que parecía un pequeño ejército de supervivientes. Protegidos por Petró y Radá, empezaron a dar forma a tanto despojo por allí diseminado hasta parecer una bandada de aves tropicales. Agitaban, como si fuese alas, los sucios colores de los harapos.

Una y otra vez repetían el ensayo empujando la danza hacia arriba, hacia la cima, como Sísifo su piedra, para una vez llegados, dejarla rodar por el vacío efímero de un vértigo que sólo ellos sentían. Finalmente, iniciaron la marcha parándose en cuantos cruces de caminos se encontraban, hasta que se alejaron con sus vistosos colores por el verde pálido de altas cañas que bordeaban el horizonte. Un automóvil polvoriento, se cruzó con aquella grotesca comitiva y tras detenerse, alguien con una cámara fotográfica, surgió de su interior llamando a Similá, quizás por su apariencia frágil y patética. Sus retales descoloridos y su cuerpo tiznado era, efectivamente, un raro ejemplar



viviente para el álbum recuerdo de un safari antropológico. Similá, dócil por tradicional sometimiento, y quizás también por alguna mísera recompensa, se detuvo. Las pocas monedas que volaron por el aire, las recogió pensando en la deuda con sus músicos. Las refracciones del sol le devolvieron el espejismo del grupo. Caminaban bailando sin compás hasta perderse, por un punto del que ahora sólo llegaba el eco mortecino de la tambora. Similá rezagado, corría entre el polvo. "Así lo vieron otros pero yo no", dijo Ariel, "Tratándose de un último brujo de una dinastía en extinción lo ví volar con las alas coloradas de sus pañuelos prendidos a la

cintura, como un ruiseñor escapado de la última noche de los sueños. ¡Los sueños! -exclamó Ariel antes de que también él iniciase el vuelo a través de la levedad de su nombre, ¡Ariel!, hacia otros oasis de antiguos ritos no sin que antes exclamase una dramática sentencia: «*No dormirás Macbeth. Mata el sueño, el inocente sueño que de la enmarañada madeja de nuestros males hace un perfecto ovillo de seda; el sueño, muerte suave de la vida de cada día, bálsamo de las almas heridas, segundo servicio en la mesa de la naturaleza, el manjar más nutritivo en el banquete de la vida... ¡Macbeth no dormirse más!*»

## NOTAS:

<sup>1</sup> **Gagá:** equivalente haitiano del vodú en los ingenios azucareros en la R. Dominicana.

<sup>2</sup> **Sincretismo:** adecuación entre los santos cristianos y la santería del rito vodú.

<sup>3</sup> **Luases:** Espíritus superiores en la santería vodú.

<sup>4</sup> **Legiones:** sistema de agrupación de la santería vodú.

<sup>5</sup> **Batey:** lugar de vida, trabajo y religiosidad afrohaitiana.

<sup>6</sup> **Barón del Cementerio:** Espíritu de la religión vodú.

<sup>7</sup> **Helate y las tres hermanas:** Espíritus mágicos en *Macbeth* (Shakespeare).

<sup>8</sup> **Ingenio:** lugar donde se trabaja la caña de azúcar.

<sup>9</sup> **Birnam:** *Macbeth*, acto V, escena V.

# «Diagnosis»

## Experimento teatral médico

Por Ignacio Calvache

### Introducción

Mi doble condición de médico y director de escena me ha llevado, reiteradas veces, a plantearme si existe una posible vía que conjugue ambas artes.

Durante mi estancia en Chile el pasado año, tuve oportunidad de iniciar la investigación práctica de dicho tema. El trabajo se llamó *Diagnosis*, fue realizado con la subvención del Goethe Institut de Santiago y la colaboración del Departamento de Medicina Interna de la Universidad Católica en Santiago. Considero que los resultados son lo suficientemente interesantes para comunicarlos a los compañeros de profesión.

### Objetivos

El objetivo era crear una propuesta teatral innovadora, a partir de una reflexión crítica, sobre el ejercicio de la medicina convencional contemporánea.

Dentro del amplio campo de la medicina, nos centramos en el terreno de la entrevista médica y, concretamente, en la relación médico-paciente que se genera a lo largo de dicha entrevista.

S. Cohen-Cole dice en su libro *The Medical Interview*: "Los expertos consideran que la entrevista médica es más importante que la exploración física o de laboratorio para arribar a un correcto diagnóstico. Quizá dos tercios del diagnóstico pueden ser efectuados por la sola historia clínica, sin perjuicio de las innovaciones tecnológicas de la medicina moderna".

Nosotros hemos querido destacar la trascendencia de la relación humana en el acto médico. Los aspectos comunicativos son esenciales y si fallan pueden arrastrar el fracaso del tratamiento. Beckman y Frankel, en un estudio hecho entre internistas, encontraron que en un 69% de las entrevistas los doctores interrumpieron a sus pacientes dentro de los primeros 18 segundos; y demostraron que estas interrupciones llevaron a disminuir la precisión en el entendimiento del problema del paciente. También detectaron que, en el 77% de las entrevistas estudiadas, las razones por las que el paciente acudió a la consulta no salieron completamente a la luz.

### La consulta médica

Es un espacio excepcional. En su interior se enfrentan dos personas generando una relación de intimidad única. Desde el momento que se cierra la puerta se establece un acuerdo de mutua confianza: todo se puede preguntar, todo se debe responder, pues esto es beneficioso y por lo tanto aceptable. En la relación anida la esperanza de una curación; mientras esa esperanza perdure, la relación tendrá sentido. Pero también existe la posibilidad de una relación no armónica, en la cual el enfermo ejerce su capacidad crítica, su capacidad de enfrentamiento a un despotismo que ignore sus sentimientos o sus necesidades. O una relación en la cual el médico denuncia la falsedad, aparta las máscaras que esconden otros intereses tras la apariencia de una patología.

### La propuesta

Nuestra propuesta se desarrolla en una consulta moderna especialmente aséptica. Allí el paciente, prisionero en



*"Diagnosis". Espacio destinado a los espectadores. Dirección: Ignacio Calvache. Goethe Institut. Santiago de Chile (1994) (Foto: Mónica Rühle)*

*"Diagnosis". Dirección: Ignacio Calvache. Goethe Institut. Santiago de Chile (1994). (Foto: Mónica Rühle)*

su silla, solo y desamparado, se encuentra en la ineludible obligación de abrir su interior. Lo que podría suponerse una consulta normal evoluciona, se sale del rango puramente clínico, la historia clínica es una excusa para dejar que la historia humana desborde por todos sus flancos.

Al final el paciente abandona el lugar, el siguiente número es llamado, se abre así una nueva historia. El proceso se repite 4 veces con 4 actores diferentes y 4 historias distintas.

La magia del teatro consigue que 12 espectadores se hagan invisibles tras la sombra del doctor, y logren introducirse sin permiso en el seno de la consulta, convertidos en testigos o mirones impúdicos. La sorpresa se produce cuando el espectador sólo consigue oír las respuestas del paciente, pero nunca las intervenciones del médico.

## Equipo de trabajo

El equipo estuvo constituido por 4 actores, con edades y procedencias muy diversas, una responsable del área plástica y estética, y un director-dramaturgista.

En el Hospital de la Universidad Católica se formó un grupo de 4 facultativos, que efectuaron el seguimiento de la experiencia, controlando los aspectos médicos y colaborando de manera esencial en la selección de historias y en la preparación de los personajes.

## Fase previa

Una vez constituido el equipo, se trataba de conseguir, en primer lugar, 4 historias clínicas que se ajustasen a nuestros objetivos y a nuestros intérpretes. Buscamos entre casos auténticos, que estaban siendo atendidos esos días en los ambulatorios de la ciudad. Con ello pretendíamos acercarnos a la realidad social, al inspirarnos en problemas vivos sería más sencillo conectar con las inquietudes del público.

Los casos deberían tener una apariencia cotidiana, unida a un rico componente psicológico y social. Molestias digestivas inespecíficas, dolores de cabeza e hipertensión arterial fueron las dolencias elegidas; asociadas a problemas conyugales, familiares, económicos, laborales. Uno de los casos era especial, consistía en una adicción farmacológica; el supuesto enfermo falseaba la patología para conseguir la receta deseada.

Seleccionadas las historias, era ne-

cesario decidir qué información se le transmitiría al actor al inicio de los ensayos, qué datos se reservarían para más adelante y cuáles se desechaban por resultar innecesarios, confusos o poco ajustados a los objetivos.

El resultado fue un escrito de dos páginas para cada personaje, allí estaban incluidos los datos fundamentales de la enfermedad y de la personalidad, así como otros hechos o aspectos que consideramos oportunos. Era un sencillo esquema de partida, no saturado, que exigiría un esfuerzo serio para darle complejidad y credibilidad. No pretendíamos copiar un caso real sino crearlo con solidez, basándonos en una información sugerente y en el trabajo constructivo del intérprete.

## Metodología

Trabajé durante un mes por separado con cada actor. Cada ensayo estaba planteado en forma de consulta, en la cual el director asumía el rol de médico y el actor encarnaba desde el principio su personaje. Antes de comenzar, el actor escuchaba las novedades que le habían sucedido a su personaje desde la última consulta. Sin dejar tiempo para una elaboración racional de los datos se iniciaba el ensayo-consulta.

Al final abríamos un diálogo para comentar los aspectos destacables que se hubieran producido: respuestas acertadas, respuestas desviadas, preguntas clave, gestualidad, dudas, nuevas vías de trabajo... Por último era citado para la siguiente sesión.

El sistema perseguía un proceso de creación del personaje minucioso, dedicándole el tiempo natural que cada cual requiere, sin forzar pero reforzando los avances; no molestaban las equivocaciones, que desaparecerán de forma espontánea si el proceso marcha bien encaminado.

El siguiente paso consistió en organizar ensayos-consultas entre un médico real y el actor-paciente. El médico era alguno de nuestros colaboradores, estaba al tanto del juego aunque desconocía los antecedentes de los enfermos. Sus aportaciones nos permitieron detectar incoherencias, respuestas poco convincentes o, por contra, los momentos fuertes del personaje.

Durante la última etapa de preparación enviábamos a los actores de incógnito a un ambulatorio. Pasarían los mismos trámites que cualquier persona: petición de número, sala de espera, papleo burocrático. El médico no estaba

avisado de la presencia del falso enfermo, ni lo conocía en absoluto; contábamos con el permiso de la dirección del centro. La prueba sería definitiva para la consolidación de nuestros personajes, aparte de orientarlos en el entorno y las circunstancias del hecho sanitario.

No todos los actores tuvieron el mismo número de ensayos e intervenciones, éste fue adaptado a las necesidades individuales y al ritmo personal.

## El texto

Completada la fase anterior, me ocupé de elaborar un guión con las preguntas previstas para la propuesta escénica, así como las respuestas orientativas. Por las características del proyecto eludimos imponer un texto definitivo. La apuesta era conseguir personajes muy bien contruidos, seguros de sí mismos, expuestos al riesgo creativo permanente.

El esquema estaba claro, también los objetivos que debían ser cubiertos, la libertad consciente y responsable del actor haría el resto.

## Última fase de ensayos

Estaban encaminados a las representaciones. En ellos el director fue reduciendo su presencia activa como médico. Paulatinamente el actor trabajaba más a menudo solo, imaginaba al facultativo, escuchaba interiormente las preguntas, buscaba su propio ritmo de intervenciones, investigaba la dirección de las miradas, incorporaba la presencia aséptica pero condicionante del espacio.

En esa etapa elaboramos una serie de escenas breves con la participación de todos los intérpretes, por primera vez reunidos. En estas escenas utilizamos la fuerza de las imágenes para mostrar algunas circunstancias deshumanizadoras que marcan la medicina moderna: los números, las listas de espera, la escasez de tiempo, el abuso de fármacos, la agresión a la intimidad, las palabras ininteligibles.

## Concepto estético

Fue ideado y materializado por Monika Rühle, escenógrafa y pintora. Para ella el espacio escénico tiene vida propia, tiene valor y presencia aunque no haya actor. Funciona como instalación que permanece abierta después de la representación. El lenguaje del espacio es expresivo, refleja la frialdad a la que

pueden llegar las relaciones humanas. La simbiosis entre hombre y máquina se hace perceptible.

La instalación consiste en un consultorio médico, las paredes y el suelo son de plástico blanco, el espacio es cuadrado y mide 3x3 m. Una esquina está abierta y permite al público ver la acción. El paciente entra por una puerta lateral y se sienta sobre una silla metálica blanca, que se encuentra en el centro del consultorio. El espacio que separa al público del actor está cubierto por tubos transparentes, llenos de líquidos en movimiento (rojo, amarillo y negro).

Entre cada dos espectadores hay un biombo, colocado de tal manera que les impide tener contacto visual mutuo. Así la relación entre actor y espectador se individualiza, se hace más profunda e íntima.

Los actores visten ropa interior blanca; cada actor lleva en la mano una prenda simbólica: zapatos, bolso,...

La iluminación está hecha a base de tubos fluorescentes. Durante las primeras escenas funcionan dos aparatos que proyectan diapositivas, cubriendo todo el espacio incluidos los actores. Las diapositivas contienen listas modificadas de nombres y números.

## La representación

El público es recibido en la antesala por una enfermera que les asigna su número. Serán invitados a entrar en una consulta médica, la enfermera los acompaña uno a uno hasta sus asientos reservados. Cuando todos están acomodados, la enfermera cierra la puerta y se marcha. La consulta comienza, los pacientes acuden a su cita, ocupan la silla, se creen a solas con el doctor. El enfermo va contestando al interrogatorio clínico, los espectadores sólo consiguen oír las respuestas. La historia se va completando a base de lo que cuenta el paciente, poco a poco es posible conocer mejor a esa persona, centro de todas las miradas.

Cuando la consulta concluye la enfermera reparte una encuesta de satisfacción para ser rellena por el público. La puerta de salida se abre.

## La relación actor-espectador

La propuesta provoca una relación que involucra a fondo al respetable. La mera disposición espacial hace poco probable una actitud indiferente. El

espacio es pequeño, íntimo; la distancia entre el lugar de la acción y los asientos blancos del público es muy reducida, además está ocupada por un entramado de tubos que conectan ambos mundos. El hecho de que cada espectador esté incomunicado visualmente de los otros, le obliga a centrar su atención en el estrecho campo visual que tiene por delante, en el centro del cual se encuentra el enfermo.

El paciente dirige sus miradas a los compartimientos del público, como si allí estuviese el médico. La incómoda posición de observador observado, y la situación de cercanía y desnudez, llevarán al espectador a definirse hacia una de las siguientes opciones:

- Permanecer como voyeur, manteniendo una distancia, amparado en la frialdad del espacio.

- Acercarse al nivel del paciente, a la situación personal del que habla.

- Inclinar hacia la posición del médico, realizando un diagnóstico propio.

Los resultados de las encuestas nos han permitido comprobar que las 3 opciones fueron adoptadas, incluso muchos espectadores fluctuaron de una a otra a lo largo del experimento. No obstante la más frecuentemente seguida fue la segunda, excepto entre la profesión médica donde predominó la tercera. Es importante resaltar la práctica ausencia de indiferentes.

## Conclusiones

A la luz de la práctica, puedo afirmar que la fórmula empleada en *Diagnosis* es válida e interesante, se sustenta sobre 4 pilares:

EL concepto de espacio como generador de un proceso multidireccional.

- La interpretación flexible, basada en personajes sólidos.

- La implicación interna del público.

- El análisis crítico de un área social.

*Diagnosis* es una experiencia teatral

que puede resultar útil en el campo médico a través de la reflexión individual, de los coloquios tras la representación, de pases especiales para facultades, centros de salud y hospitales. Cuando los médicos asisten a la función se les ofrece ver desde fuera el propio lugar de trabajo, sin la presión de un diagnóstico-tratamiento rápido y certero. Tendrán la oportunidad de escuchar con mayor tranquilidad a la habitual, de percibir detalles significantes, de detectar fallas en el sistema sanitario y en su propio proceder clínico.

Permitirme una última reflexión. El teatro a menudo ha sido empleado para el desarrollo y perfeccionamiento personal, pero rara vez la ciencia teatral, de una manera sistemática, es tenida en cuenta como apoyo formativo en campos profesionales aparentemente distantes.

Respecto a la Medicina las posibilidades son evidentes. Existen habilidades que el médico utiliza de manera intuitiva y que el teatro está en condiciones de potenciar técnicamente, me refiero a la gestualidad, entonación, ritmo, improvisación, creatividad, capacidad de reacción, uso del espacio, iluminación, credibilidad, etc.

El tema de los pacientes simulados está plenamente aceptado en países como Estados Unidos. Actores bien entrenados acuden como enfermos a los ambulatorios, con el objetivo de evaluar el funcionamiento del sistema sanitario y el adecuado ejercicio médico. Para ello siguen un minucioso modelo homologado, que asegura la fiabilidad de los resultados.

En definitiva, existe un inmenso terreno, en su mayoría inexplorado, para la elaboración sistemática de las técnicas escénicas, con el objetivo de ser aplicadas a las más diversas ciencias: Derecho, Economía, Empresariales, Turismo, Trabajo Social, Medicina, Enfermería, Ciencias Políticas y Sociales, Psicología, Pedagogía...



*"Diagnosis". Espacio destinado al paciente  
Dirección: Ignacio Calvache. Goethe Institut.  
Santiago de Chile (1994)  
(Foto: Mónica Rühle)*



"No comment". Teatro La Pupa. Sala La imperdible. Sevilla (Foto: Luis Castilla)

# Salas alternativas

## Notas desde dentro

Por Javier G. Yagüe\*

**E**stas líneas no pretenden ser un análisis objetivo sobre el movimiento de salas alternativas, ya que como parte interesada no podría hacerlo, sino más bien una reflexión desde dentro sobre el origen y el sentido de lo que estamos haciendo.

Las salas alternativas surgen a mediados de los ochenta como respuesta a la situación teatral del momento caracterizada por la inexistencia de canales para que

gran parte de los profesionales del sector teatral mostrasen sus trabajos. La cartelera teatral se encontraba dominada por el más rancio teatro comercial y también por un teatro oficial de escaparate, un teatro escenográfico, millonario y faraónico que alcanza su culmen, y a la vez inicia su declive, en los fastos del 92.

La situación estaba tan viciada que la dinámica establecida era presentar un proyecto de subvención, esperar a recibirla y hacer o no el proyecto en función de la concesión o no de la ayuda solicitada. Por otro lado, los espectáculos dependían, para poder girar, de una «casta» aparecida en esos años: los programadores

culturales. Estos, en gran medida no estaban relacionados a pesar de su nombre con el teatro o la cultura sino con la política; pero, desgraciadamente, tenían en sus manos gran parte del movimiento teatral.

La necesidad y el deseo de poder mostrar los trabajos, de desarrollar proyectos en continuidad, a largo plazo, que no dependiesen del resultado inmediato, de eliminar los intermediarios en la relación entre creadores y públicos, y, sobre todo, de recuperar un teatro "esencial" reaccionando contra el derroche, hicieron que algunos grupos se decidiesen a habilitar espacios de origen diverso (fábricas,

\* Director de escena. Presidente de la Coordinadora de Salas Alternativas

talleres, garajes...) para destinarlos a un uso teatral.

Esto significaba un cambio fundamental en la dinámica establecida. Ya no se esperaba la subvención para empezar a trabajar, sino que el motor era otro: la necesidad de hacer teatro.

Las necesidades económicas fueron y siguen siendo muchas, y se resolvieron fundamentalmente con la aportación de trabajo por parte de todos los que participaban en los proyectos que, en general, habían de subsistir con otras tareas. Esto podría llevar a pensar que eran aficionados los que estaban iniciando estos proyectos pero nada más lejos de la realidad. Se podría aceptar el término «aficionado» en el sentido de que no se vivía del trabajo en las salas, pero no en el sentido de falta de cualificación o de dedicación secundaria ya que en las salas se trabajaba hasta ocho, diez o doce horas diarias. Sí se podría, en cambio, hablar de la recuperación de un sentido vocacional del trabajo, de una dedicación y un apasionamiento que a veces la «profesionalidad» mal entendida había ahogado, ya que, en algunos casos, el profesional era directamente un mercenario que siguiendo la corriente extendida en el conjunto de la sociedad había abandonado cualquier criterio ético o ideológico en su trabajo en favor del económico.

De alguna manera, las salas venían a recuperar el espíritu de las gentes del teatro independiente. Al igual que ellos, teníamos que hacer de todo. Si ellos debían arreglar la furgoneta, cargar, descargar, realizar escenografías, etc., ahora en las salas había que aprender a aplicar yeso a las paredes, había que limpiar, fregar y realizar, por supuesto, todos los trabajos artísticos. Si ellos luchaban contra una dictadura política, ahora nos enfrentábamos a la dictadura del dinero.

Viendo todo esto con la perspectiva que dan ya diez años desde los comienzos, habría que señalar que esas iniciativas que surgieron de forma espontánea, que eran verdaderamente movimientos de base, siguen estando hoy día vivos, mientras que de los años de derroche queda hoy como símbolo el Teatro Central de Sevilla, uno de los más modernos del mundo, cerrado, no se sabe por qué, en medio de la ciudad fantasma en que se ha convertido la EXPO 92.

Uno de los temas más debatidos desde el surgimiento de las salas es lo adecuado o no del término alternativo. Se apunta en muchos casos que sería más idóneo hablar de salas de pequeño formato, un término menos conflictivo y más comprobable ya que, de hecho, los aforos

de las salas oscilan entre veinte y doscientas personas. Pero realmente sería reducir lo alternativo a una mera cuestión cuantitativa cuando, en realidad, a mi juicio, hay importantes diferencias cualitativas, fundamentalmente éticas, ideológicas y estéticas.

Para otros será difícil decidir si la reacción anteriormente apuntada contra el teatro faraónico es realmente una alternativa ética, ideológica, estética, o tan sólo una opción económica. Yo creo que éste es un debate inútil pues en la eliminación de lo superfluo hay, evidentemente, una opción estética que aunque proviniese de la necesidad económica, sería digno de alabar pues las salas alternativas habrían sabido hacer de una necesidad, una virtud. Así pues, pienso que en las salas se planteaba y se plantea hoy día una forma alternativa de hacer teatro que tiene que ver con la gestión y la creación.

Quizá lo que más define esa forma alternativa sea ordenar las prioridades de una forma diferente a la que se estaba dando, anteponiendo, en nuestro caso, el interés artístico al económico o al político.

Respecto a las corrientes estéticas, hay que decir que las salas no suponen un movimiento estético homogéneo. La diversidad de propuestas ha sido algo que

desde el principio no ha supuesto ningún problema, es más se ha potenciado, ya que implicaba el respeto a la libertad de los creadores frente al dirigismo cultural o la dictadura de las modas. No obstante, viéndolo también con perspectiva existen ciertas coincidencias que podemos resaltar.

Lo primero y fundamental, en la línea anteriormente señalada, la apuesta por un teatro íntimo, esencial, que permitía una comunicación directa y cercana con el espectador. También, la potenciación del «factor humano». El autor, el director y el equipo artístico en general, su imaginación y sus ideas se situaban en el lugar central de la realización escénica frente a la tecnología y las «cosas», que predominaban en el teatro contra el que las salas reaccionaban. La intimidad de la que hablábamos permitió también un regreso al texto, a la palabra, aunque ahora ya de una manera diferente, en claro proceso de mestizaje, no enfrentado a otros signos teatrales.

Respecto a la gestión, decir que, desde el principio, las salas hubieron de preocuparse por la existencia de un público que respondiese a sus propuestas. Esto, aunque ahora parece obvio, en ese momento no estaba tan claro. Se daba la

## La Imperdible

Por Gema López

**H**ace cinco años, en Mayo de 1990, se abre en Sevilla un nuevo espacio para el teatro.

Sin grandes fastos, ni grandes subvenciones, ni INAEM Ministerio de Cultura, ni CNNTE, o cualquier otras siglas que avalen el proyecto.

Con una ausencia de «nombres» conocidos asociados a la escena nacional, al cine o la T.V.

Sin proyectos hasta el año 2000 con nombres aparatosos del teatro de siempre. Ya sea como maestros o como sus seguidores.

Sin reivindicaciones ideológicas, declaración de principios estéticos, éticos,

paradoja de que debido a las subvenciones, podía existir un teatro sin público. Sin embargo, las salas debieron preocuparse, para su subsistencia, de la asistencia del público. Esto ha hecho que un público nuevo, no habitualmente teatral ya haya ido acercándose a las salas, algo beneficioso para el sector teatral en general.

Además, las salas debieron preocuparse desde sus comienzos del ajuste entre necesidades económicas y posibilidades económicas, evitando cualquier gasto prescindible.

Por otro lado, la necesidad de autofinanciación ha hecho que se haya tendido a la utilización de los espacios en todas las bandas horarias posibles y a la diversificación de actividades, uniéndose a las propias representaciones, actividades formativas, de divulgación teatral, etc.

Llevando la reflexión al ámbito sociológico podemos decir que las salas están permitiendo que todo el sector generacional más joven pueda estrenarse. Ante las voces que clamaban sobre la inexistencia de nuevos autores, en la programación de las salas alternativas ha ido tomando cuerpo una nueva dramaturgia que a su vez está permitiendo que actores y directores jóvenes desarrollen su trabajo.

Las salas, debido a su incesante actividad y a prestar atención también a otras artes como la pintura, escultura, música, etc, están convirtiéndose en verdaderos centros culturales. También han hecho posible que en algunas ciudades exista una actividad continuada cuando antes, en ellas, se veía teatro poco más que en las fiestas.

Respecto a las administraciones, en breve, decir que las ayudas existentes son escasas y tardías. La administración ha tartado en darse cuenta de la importancia de este fenómeno y más bien da la sensación de haber ido soltando migajas sólo para que nadie le echase en cara su falta de visión. Aún ahora, cuando parece que existe un reconocimiento general de la labor que las salas realizan, la administración tiende a la valoración verbal y a la "palmadita" en la espalda pero sigue sin haber una apuesta económica y política real hacia el futuro.

Muchas salas no cuentan con ayuda y en el mejor de los casos, éstas cubren más de un cuarto de los presupuestos. No debemos desdeñar la importancia que tendría una apuesta real por las salas en el sentido de corregir la autoexplotación que rige en ellas y evitar el agotamiento

de sus impulsores, que es lo que verdaderamente podría poner en peligro su existencia. Las ayudas permitirían además seguir manteniendo el riesgo artístico sin afectar necesariamente a la independencia de las salas, pues ésta depende sobre todo de la voluntad de sus gestores. No hemos de olvidar que por ser un fenómeno relativamente joven, las salas necesitan cierto cuidado para posibilitar su desarrollo.

Mirando hacia delante, decir que el gran reto sigue siendo el acceso a un sector de espectadores más amplio, dentro de las posibilidades de las salas, y mostrar a ese público potencial, pero en estos momentos no teatral, que puede encontrar respuesta a sus inquietudes artísticas y culturales en nuestras propuestas.

Por último, respecto a la importancia que puedan tener o estar teniendo las salas en un verdadero cambio en el panorama teatral, habrá que esperar a tomar distancia en el tiempo para saberlo pero, en definitiva, depende de los propios creadores que han de decidir si lo que pretenden es una verdadera renovación o por el contrario un mero recambio en el sentido de ocupar los puestos que los veteranos dejan a los jóvenes.

## Cinco años de teatro en una sala alternativa

místicos y toda esa parafernalia que arroja otros proyectos que vemos nacer en nuestros días, cuando nosotros cumplimos cinco años.

Nace como proyecto artístico de una compañía, LA PUPA, a la que no conoce mucha gente y que además se dedica a hacer un tipo de teatro poco ortodoxo.

El local es una antigua nave inmersa en un patio, enclavado en el laberinto de calles de uno de los barrios más céntricos y antiguos de Sevilla. El espacio ha sido antes fundición, corral, carpintería, almacén... está rodeado de pequeñas naves que quizás mucho antes formaran parte de un antiguo convento.

La empresa de convertirlo en teatro fue afrontada económicamente por la compañía y denominada como «locura» por muchos.

Sala Estable de Teatro La Imperdible, así la llamamos, en homenaje a un instrumento, el imperdible, que nos ha prestado su servicio en muchas ocasiones. Nunca imaginé entonces la de vueltas que se le puede dar a este nombre.

Nombre que hoy se me revela como una contradictoria conjunción de significados y sin embargo, más real que nunca.

(Lo que se desea, lo que no se quiere perder nunca, lo que no tiene pérdida, algo que siempre se encuentra, la vulnerabilidad de lo provisional y su poder de encantamiento, la movilidad, lo transitorio, la improvisación del momento, la creación... en verdad, hasta el nombre ha ido enriqueciéndose de significados a lo largo de estos cinco años).

LA IMPERDIBLE se abre con los recursos económicos de que dispone la

compañía, sin un acabado "de diseño", sin confortables butacas, sin calefacción ni aire acondicionado. Hicimos un teatro en una antigua nave y lo abrimos. Así de simple. Así de arriesgado. Una empresa que afortunadamente para el teatro, se ve crecer en nuestro país y se conoce bajo el nombre de Salas Alternativas.

LA IMPERDIBLE comienza su andadura bautizada básicamente por una necesidad de las personas que la gestionamos: nos hace falta un espacio permanente donde poder «hacer teatro» sin estar sujetos a los vaivenes del mercado. Y una convicción profunda: un espacio estable permite el encuentro, el intercambio y el enriquecimiento. Una oferta permanente de teatro crea un público estable.

Estas convicciones nos animan y empezamos la primera temporada con pro-

ducciones propias y la colaboración de compañías, sevillanas y andaluzas, pero pronto veremos cómo este espacio es capaz de generar muchas más cosas de las que podemos pensar, pero que intuimos con una gran fuerza. Hemos puesto en marcha algo mucho mayor de lo que pensamos y que en algunos momentos sentimos que nos desborda.

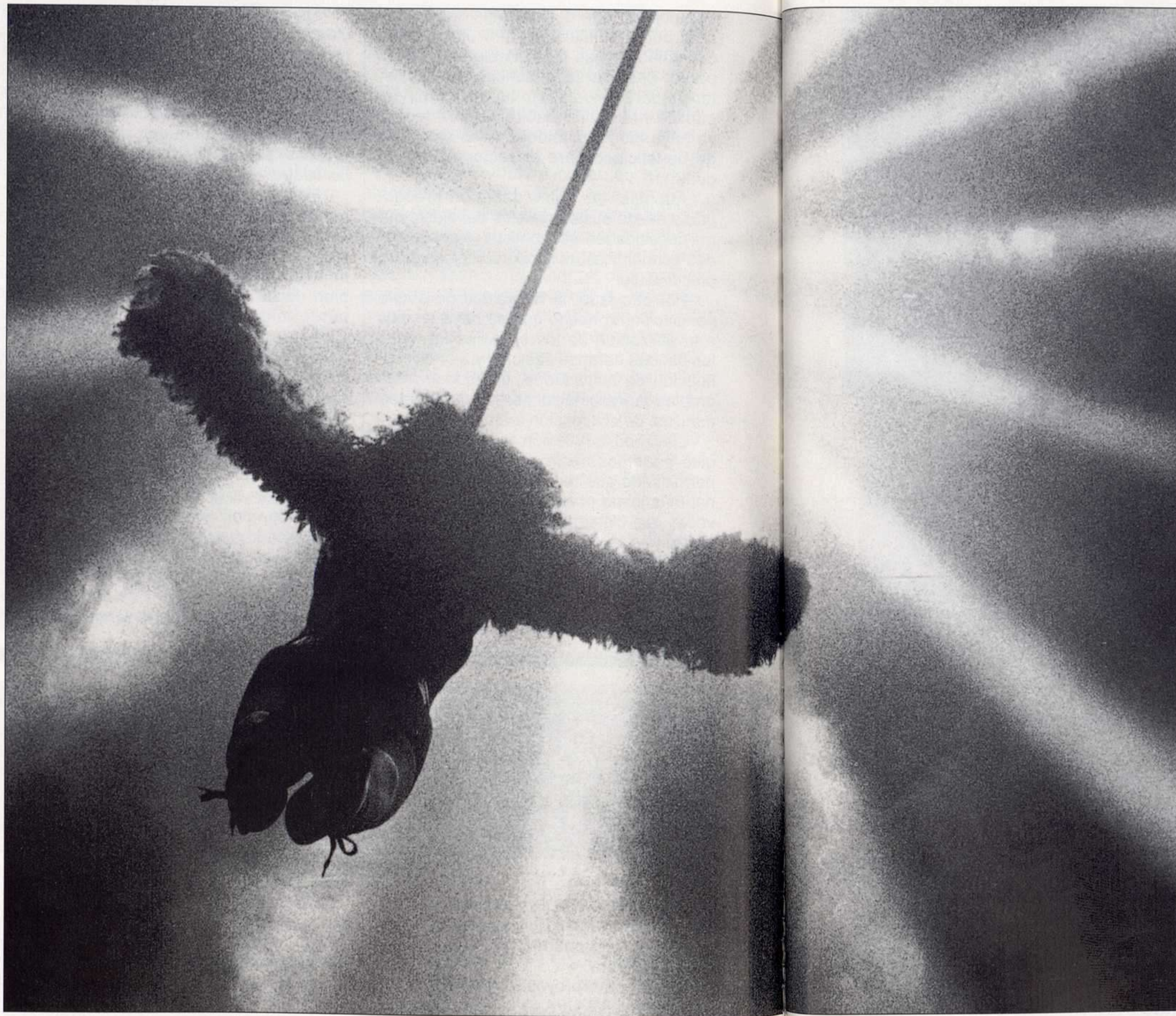
A nivel de compañía, gestionar la sala nos exige tiempo, mucho tiempo de dedicación a un trabajo que desconocíamos y que en esta primera etapa hemos ido abordando de una manera un tanto "salvaje". No sólo tiempo y dedicación, otro factor decisivo es la división de tareas y responsabilidades en las diferentes áreas a cubrir: gerencia económica, programación, publicidad, montaje, mantenimiento, relación con los medios, con las compañías... áreas que se van definiendo y en torno a las que nos vamos definiendo también nosotros, evidentemente no sin ciertos "cataclismos", como en todo grupo humano que afronta una tarea en común.

La sala nos impone un ritmo vertiginoso, llueven propuestas por todos lados, compañías, tanto de aquí como de fuera, que desean presentar sus trabajos en Sevilla, ya que siendo una de las ciudades más grandes del sur, carece totalmente de infraestructura teatral y de una programación estable en sus teatros que recoja la intensa actividad de este sector en la propia ciudad y la necesidad de estar integrada dentro de los circuitos de distribución nacional de espectáculos.

Estamos hablando de una sala que puede llegar a las 200 localidades y unas dimensiones de escenario que la hacen de las mayores de las llamadas Salas Alternativas, es decir, puede acoger una gran variedad de espectáculos de pequeño y mediano formato.

Es difícil gestionar, programar, decidir, elegir, nos coloca en ese lado de la profesión que tantas veces denostamos, hay que marcar una directriz... pero hay que estar abiertos. Así, La Imperdible se va conformando en una sala de exhibición, de reunión de los gremios profesionales, de ensayos generales, de estrenos, colabora con la Universidad, con Arte Dramático, programa compañías extranjeras desconocidas, apuesta por la danza, se hace punto de encuentro.

¿Y La Pupa? La compañía titular de la sala, tiene que competir en la utilización de ese espacio casi como una más, hace sus montajes aprovechando el tiempo que la sala está libre. La producción y la distribución se resienten. Pero la sala está comenzando su camino y seguimos prendados de la globalidad del proyecto.



¿Y el público? El público... va viniendo, un trabajo lento, no hay una educación ni una tradición teatral en esta ciudad, las oscilaciones de asistencia son muy grandes, pero hay algo que funciona y se transmite por el boca-a-boca. Sucesivamente vemos aparecer cada vez menos caras conocidas y, como decimos nosotros, más "público-público".

Después de la Expo 92, donde nuestra ciudad ha visto todo tipo de espectáculos en todo tipo de butacas, y la infraestructura

teatral se ha enriquecido notablemente... Todos pensamos... ¿vendrán más al teatro?, ¿habrá servido para dejar un poco de "mono" de espectáculo? No es así. En la temporada siguiente a la Expo la afluencia de público sigue la tónica ascendente general de las anteriores, un ritmo progresivo que nos habla de la consolidación de la sala en la oferta cultural de la ciudad.

Comprobamos que es una programación estable, coherente y continuada lo

que crea público, lo que hace cultura, no grandes eventos culturales en cortos espacios de tiempo. Y parece que nadie se preocupa de ello en esta ciudad y en muchas otras.

La Imperdible ocupa un lugar en la vida cultural de esta ciudad y, me atrevo a decir, de esta comunidad. No me avalan para decirlo solamente los números y las estadísticas.

La existencia de esta sala en Sevilla ha propiciado en nuestra comunidad autónoma la aparición de formulas legales y administrativas que regulen las ayudas económicas de la Consejería de Cultura de las que actualmente se benefician otras salas, de posterior aparición, en Granada y en Málaga. Fenómeno lógico en la vida de una sociedad democrática, los ciudadanos «hacen» cosas y las leyes son las encargadas de regularlas; si las personas «no hacen», no hay leyes, no hay políticos, no hay administración de un «no hacer». Esto que parece un principio fundamental, parece ser olvidado por los políticos cuando dicen cosas como ésta: si nosotros no apoyáramos el teatro, (o la danza, o la pintura, cualquier manifestación artística) el teatro dejaría de existir en nuestra comunidad (léase, cualquier comunidad, ámbito nacional, etc...)

Además de a nivel administrativo, la aparición de la sala tiene repercusión en otras facetas. La promoción y difusión de la escritura dramática contemporánea y de los directores, escenógrafos, actores, etc., que están haciendo el teatro de nuestros días.

Por otro lado, el estreno de 25 espectáculos en cinco años la convierten en un lugar indispensable para los programadores, los críticos y los medios de comunicación.

El público tiene oportunidad de conocer las compañías autóctonas y otras muchas que no tienen cabida en la programación de los espacios oficiales.

La pluralidad en la oferta crea una revitalización y un enriquecimiento en la vida profesional y en la vida cultural, qué duda cabe.

Pero vamos mas allá, el verdadero descubrimiento es la capacidad generadora de ideas, asociaciones, espectáculos, etc. que produce nuestro proyecto. Es decir, la capacidad de movilizar y dinamizar las energías de la gente dedicada y aficionada a la escena en esta ciudad. Bajo el techo de La Imperdible hemos visto formalizarse y desarrollarse a la Unión de Actores, a la Asociación de Compañías de teatro de Andalucía, a la Asociación Andaluza de Danza; han sido

cinco años donde el sector profesional de nuestra comunidad ha dado un paso adelante en su corporativismo, y La Imperdible, gestionada por gente de la profesión que conoce bien las necesidades de la misma ha sido elegida para ser sede y lugar de reunión de estas asociaciones.

Esto la convierte en algo más que una sala de teatro, o el proyecto artístico de una compañía, es un centro que acoge y potencia, en la medida de sus posibilidades, las necesidades básicas de la vida teatral en una ciudad y que los centros oficiales o públicos no han sabido recoger, o quizás tampoco sea su misión; entonces tendremos que preguntarnos sobre la necesidad de su existencia, la definición de sus objetivos y la finalidad de sus presupuestos.

La Imperdible, cómo decía al principio, nació con una declaración de principios muy básica, queremos respirar teatro todos los días.

Esto nos ha permitido mezclarnos, conocer y conmovir aún más con este mundo del teatro y de las artes escénicas en general.

La política cultural que vivimos realiza una gestión nefasta, porque las potencialidades y las posibilidades de las personas y colectivos que se dedican al terreno artístico o que se inician, son muchas.

Miro con muchas reservas el futuro artístico de este país porque queda mucho por hacer, y hay una general falta de criterios en los planteamientos políticos de los partidos, basada sobre todo en el desconocimiento y en la búsqueda del éxito fácil y grandilocuente.

No es tan difícil fomentar, promover, mantener el teatro y la cultura en general. Pero es una labor que requiere tiempo y capacidad de escucha, poner los medios al servicio de las personas y no de las ideologías.

Las Salas Alternativas estamos haciendo una labor de revitalización y dinamización que verá pronto sus resultados a niveles más generales.

Ahora que cumplimos cinco años y hacemos balance de lo aprendido, de lo experimentado, y de lo sentido, tampoco quiero hacer una declaración de principios para los que vendrán, no quiero poner un sello o trazar un camino.

Pero si tengo que apostar por algo, no será por ser una sala de exhibición de espectáculos simplemente, será desde luego por fomentar esa capacidad generadora de proyectos, ideas, experimentos, experiencias y encuentros que se abre cada vez con más fuerza alrededor de LA IMPERDIBLE.

"No comment". Teatro La Pupa.  
Sala La Imperdible. Sevilla  
(Foto: Luis Castilla)



# Movimiento teatral ONCE

## Una gran actividad

Coordinación: Reyes Lluch

**E**l programa de las Agrupaciones de Teatro de la ONCE entra a partir de ahora en un periodo de gran actividad sin precedentes: tras el Curso de Reciclaje, del cual dimos noticia en el número anterior, las Agrupaciones participarán en una serie de eventos nacionales e internacionales de gran importancia teatral. A continuación comentaremos las más destacados.

A finales de septiembre y a través de una colaboración con la ADE, participaremos en el Festival de Teatro de la Habana, a donde viajará la agrupación «Sa Boira», de Palma de Mallorca, con la obra *La Jaula*, de F. Dicenta. Independientemente de las representaciones, hay programado un acto en el cual la coordinadora del departamento técnico de Cultura de la ONCE, Reyes Lluch, expondrá los contenidos del programa cultural de la ONCE y, especialmente, el programa de Agrupaciones Artísticas que, según nuestras noticias, ha despertado interés en Cuba debido a sus implicaciones sociales. Estos actos se complementarán con la realización de un taller en el cual Adolfo Díez, director de la Agrupación «Sa Boira», expondrá de manera práctica ante los profesionales cubanos interesados, el tratamiento técnico que aplica en su trabajo con los actores ciegos o deficientes visuales.

Durante el mes de octubre participaremos en el X Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. En esta ocasión viajará a Cádiz la Agrupación «Angel Guimerá», de Tenerife, con su montaje *Trilogía Excéntrica*, compuesto por las obras cortas *El adiós al Mariscal*, de Luis Matilla, *Deliciosa* de Agustín Cuzzani y el *Informe para una academia*, de Kafka. Además de las actuaciones tendremos también una participación en IBERARS, I Feria de las Artes Escénicas de Iberoamérica, donde la ONCE tendrá un stand en el cual centralizaremos toda la información sobre el Movimiento teatral ONCE (y también sobre otras actividades socioculturales de la Institución). Allí se mostrarán los dossiers de las agrupaciones con sus repertorios, incluyendo características y necesidades técnicas de cada montaje, videos de los mismos junto a documentación gráfica, programas, críticas y notas de prensa, etc. También se mostrará una presentación informática con el programa completo del Movimiento Teatral ONCE, características y datos estadísticos.

En el mes de noviembre tendrá lugar en Barcelona el evento más importante para las agrupaciones: la celebración de la V Muestra Estatal de Teatro ONCE. Pero de ello, dado

su interés, informaremos ampliamente en el próximo número.

Ahora terminaremos añadiendo que están en conversaciones dos actividades que, de llegar a buen puerto, supondrán un gran esfuerzo y también un enriquecimiento importante. Nos referimos por un lado a la posible colaboración con la Compañía del «Hilo de Ariadna» y, por otro, la posible participación en la actual edición del Festival de Otoño de Madrid -probablemente dentro de su Muestra Alternativa-.

En el caso del Hilo de Ariadna (o de su nuevo montaje), se ha planteado la celebración de un taller de diez días, previo a cada una de sus funciones, en el cual participarían los actores de la ONCE de cada zona donde se diesen las representaciones. Quedaría abierta la posibilidad de participación de estos actores en dichas representaciones. Además está planteada la adaptación del espectáculo para los espectadores ciegos y quizás con otras minusvalías. En el próximo número daremos cuenta del resultado de estos interesantes contactos así como del programa que tiene en marcha la ONCE con objeto de adaptar las obras de teatro para espectadores invidentes, en el cual también puede haber interesantes novedades.



*"La boda de Sganarello", de Molière. Dirección: Arturo López. Agrupación ONCE «Valentín Lamas Carvajal» de La Coruña. (1994)*

*"La jaula", de F. Dicenta. Dirección: Adolfo Díez. Agrupación ONCE «Sa Boira» de Palma de Mallorca (1995)*

## NOTICIAS DE LAS AGRUPACIONES DE TEATRO ONCE

La Agrupación EDIPO de Jaén, dirigida por Irene Viñals, ha obtenido el primer Premio a la Mejor Obra y el primer Premio al Mejor Actor, con la obra "El Juglarón", de León Felipe, en la presente edición de la Muestra Provincial de Teatro.



"Arlequín, servidor de dos patrones", de C. Goldoni. Dirección: F. Roth Lange. Agrupación ONCE «Alajú» de Granada (1994)

## AGENDA DE ACTIVIDADES DE LAS AGRUPACIONES DE TEATRO ONCE.

### CANARIAS (Las Palmas). Agrupación ANTIGONA

Actuaciones con la obra "Anillos para una dama", de A. Gala

- 20 de junio a las 20,30 en el Teatro del Centro Insular de Cultura
- 21, 22 y 23 de septiembre, en Málaga (Teatro Cervantes) y en Vélez-Málaga.
- 24 de septiembre en Jaén (Salón de la Universidad Popular)
- 25 de septiembre en Sevilla (Salón de Actos de la Territorial ONCE)
- 26 de septiembre en Cádiz (Sala por determinar)
- 27 de septiembre en Huelva (Sala Moguer)

### LA CORUÑA. Agrupación VALENTIN LAMAS CARVAJAL

Funciones con la obra "Os Cravos de Prata", de Nicolás Bela.

- 24 de junio en Noia
- 28 de junio en Vigo (Delegación ONCE)
- 29 de junio en Santiago de Compostela (Centro Gelmírez)
- En Julio en Ayuntamiento de Cee.
- 15 de agosto en Ayuntamiento de Ortigueira
- En agosto en Ayuntamiento de Arzua.

Por precisar, diversas funciones durante los meses de julio, agosto y septiembre, a través de convenio con la Diputación y con la Consellería de Cultura de la Xunta.

### VALENCIA. Agrupación TEATRO DEL ESPACIO INTERIOR

Funciones con la obra "¿Reyes o Mendigos?", dramaturgia de Nilda Varela sobre textos de Shakespeare, Ghelderode y Brecht.

- 25 de junio, preestreno en la Sala Moratín, del Centro Dramático de la Generalitat Valenciana.
- 1 de julio, estreno en el salón de la ONCE, Valencia.

### CADIZ. Agrupación OROZÚ.

Estreno a finales de junio de su montaje "Viva el Molière", con textos de Molière.

### EXTREMADURA (Badajoz). Grupo LA PORCIÚNCULA

Funciones con "La heroica Villa", de C. Arniches.

- 17 de junio en Almendralejo (Teatro Carolina Coronado)

Grupo PIÑONATES (infantil). Funciones con "Axteris en Emérita"

- 24 de junio en Zafra (Casa de Cultura)

### JAEN. Celebración del 1er. INTERCAMBIO DE AGRUPACIONES DE TEATRO ONCE.

Organizado por la Dirección Administrativa en el Teatro Darymelía, del 16 al 24 de septiembre.

- 16 , Agrupación EDIPO, de Jaén
- 17, " LA RUINA, de Albacete
- 22 , Teatro Infantil. Agrupación EDIPO de Jaén, presenta "Ni tanto ni tan calvo", adaptación de Irene Viñals, de textos infantiles .
- 23, Agrupación TARASCA, de Toledo.
- 24. " ANTIGONA, de Las Palmas.

## **PALMA DE MALLORCA. Agrupación SA BOIRA**

Representaciones de la obra "La Jaula", de F. Dicenta

- 16 de junio en el salón de la ONCE
- 7 de julio en la Residencia de 3ª Edad de Palma
- 27 de septiembre, representación dentro del Festival de teatro de la Habana (Cuba)
- Durante el mes de octubre, representaciones en Inca y Felanit.

En proceso de montaje de su próxima obra "Teatro Minimal", con obras cortas de Carmen Resino.

## **TENERIFE. Agrupación ANGEL GUIMERÁ**

Representaciones de su montaje "Teatro Excéntrico", con obras de Kafka, Matilla y Cuzzani.

- Participación en el Festival Iberoamericano de Cádiz. Actuación el día 24 ó 25 de octubre.

## **BARCELONA. Agrupación SARAU.**

Funciones de la obra "GLUPS", de Dagoll Dagom.

- 5 de julio en Tarragona. Auditorio Camp de Mart
- Septiembre en Barcelona, Teatre Arnau
- Octubre:
  - Auditorio Municipal de Sant Cugat del Vallés
  - Teatre La Farandula, de Sabadell
  - Teatre Fortuny de Reus
  - Teatre Joventut de Hospitalet
  - Teatre Municipal de Mataró
  - Teatre Principal de Girona
  - Teatre Alegria de Terrassa

Día y hora por confirmar.

## **GRANADA. Agrupación ALAJÚ**

Representaciones de la obra "La Boda", de B. Brecht.

- Septiembre en el Teatro Alhambra
- Octubre en Santa Fe.

Días y hora por confirmar.

## **ALGECIRAS. Agrupación LA PERSEVERANCIA**

Representaciones de "Llama un inspector", de J. B. Priestley

- 23 de junio en Los Barrios. Teatro Principal.
- 26 de junio en el Instituto Torre Almirante de Algeciras

NOTA: Los interesados en estas funciones o en solicitar actuaciones de los Grupos de Teatro ONCE, pueden llamar al tf. (91)589 46 00.



Comparsa ONCE durante la Muestra de Sevilla.  
Enero 1994



Santiago Sueiras con los directores de algunas de las compañías participantes en la inauguración oficial de FETEN 95

## Fetén 95

Por Angel de la Calle

**E**l arquitecto alemán Hannes Meyer, que fuera director de la Bauhaus antes del ascenso de Hitler al poder, desde su exilio en el barrio de San Angel, en Ciudad de México, decía que el problema de construir con vidrio los edificios es que, si bien a la gente le resulta excitante la transparencia, la visión del vacío a nuestro alrededor nos sumerge en el vértigo, y, desde un punto de vista psicológico, todo se viene abajo rápidamente. Así pues, decía Meyer, no se debe construir con materiales *espiritualmente frágiles y visualmente traslúcidos*.

Gijón recuperó, durante los días 20 al 25 de febrero, su *Feria Europea de Teatro para Niños y Jóvenes* -FETEN 95- que tras su parón del año 1994 hizo temer a

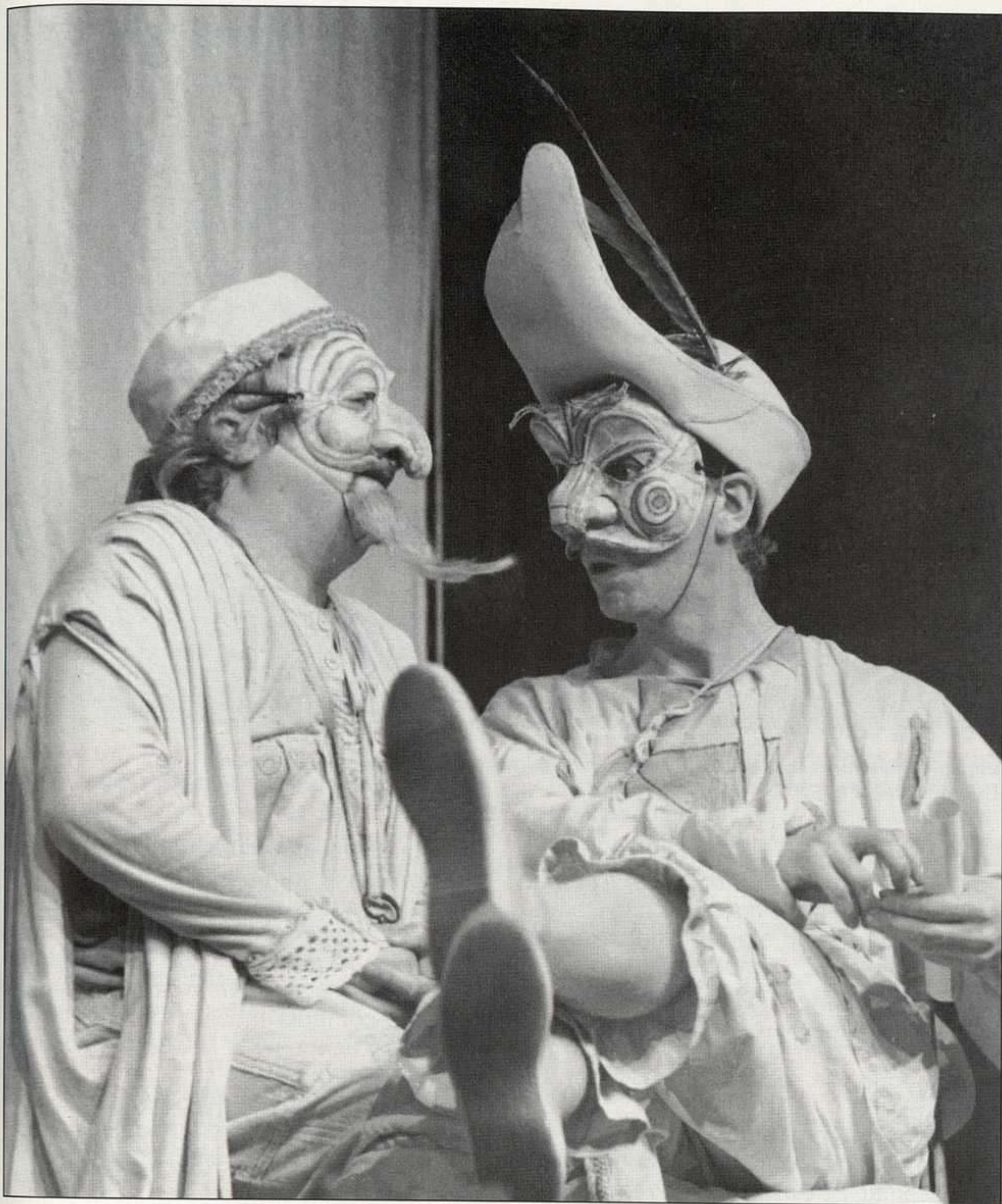
más de uno la desaparición de esta Feria que desde el año 1990, en que tuvo lugar su primera edición, ha sido un punto de referencia para los interesados en este tipo de teatro.

Desde el ITAE -Instituto del Teatro y las Artes Escénicas de Asturias- organizador de este evento, se afirma que si bien FETEN ha sido una Feria en crecimiento, no es hasta esta convocatoria que sus objetivos fundamentales han podido verse reflejados en un programa que no variaba en lo sustancial de los fines propuestos. Lo que ha permitido un importante salto hacia delante, tanto en la calidad y cantidad de los espectáculos y participantes como en la implicación de la ciudad de Gijón con la Feria. Hechos estos que, si la Lógica fuese otra cosa que una asignatura

a superar en algunas carreras universitarias, deberían asegurar la continuidad de FETEN, como sus organizadores pretenden.

### Ganarse la ciudad

Quizá, y pese a los veintidós espectáculos presentados, que reflejan las últimas tendencias y trabajos del teatro para niños y jóvenes que se está montando en nuestro país, siete de los cuales se agruparon bajo el epígrafe FETEN JOVEN, y que fueron seguidos por más de seis mil espectadores que dejaron pequeños los cuatro espacios en los que tuvieron lugar las representaciones -Sala Quiquilimón, Teatro Arango, Cátedra Jovellanos y Pabellón de Congresos- las tres maratónicas



Teatro Paravento de Locarno. (Suiza). FETEN 95

jornadas de debate con ponentes de seis países, los seis mil ejemplares distribuidos de *El Rinoceronte* -periódico diario editado por FETEN, con información caliente sobre la Feria- quizá, decimos, y pese a todo esto, el pulso por imbricarse en la ciudad no se hubiera ganado, de la forma en que FETEN lo consiguió, sin la Cabalgata inaugural que el lunes 20 de febrero recorrió, bajo un sol primaveral, las calles de una ciudad que en forma masiva salió a recibir a los cómicos, que esos días, y noches, inundarían Gijón. No se podría imaginar tener mejores embajadores, para abrir esa caja de sorpresas que fue la Cabalgata, que la compañía Els Visitans, que estrenaron para el público asturiano *La Familia Vamp*, obra de calle para todos los públicos que sus autores definieron como *un viaje al más allá que está dentro de nosotros*. Junto a ellos Gog i Magog, el grupo que desde 1988 trata de preservar cierta forma de cultura tradicional y sus manifestaciones en la calle, presentó *Onírico*. Ellos estuvieron acompañados por charangas y bandas locales, que ayudaron a convertir el asfalto gijonés en un mágico planeta poblado de colores puros y tiernos, monstruos de patas desco-

munales, que se metieron en el mismo bolsillo al público y sus razones y a los medios de comunicación y sus estrategias.

### Veinte razones más para no perderse

Dos de los espectáculos programados fueron coproducidos con el propio FETEN. Primer año de experiencia que, con los excelentes resultados conseguidos, ha dejado la puerta abierta para próximas coproducciones que, según cuentan los organizadores, empezaron a gestarse en el transcurso de la Feria. Pero vayamos a los hechos. La Fanfarra, el grupo barcelonés que desde 1976 ha paseado sus títeres desde China y Rusia hasta Grecia o Argentina, con la idea expresada por Eugenio Navarro de que *sobre los títeres hay muchos clichés, pero los títeres tienen su propio mundo, un mundo diferente... y son para todos los públicos*. El espectáculo *Trinocería* es el resultado de la colaboración con FETEN. Dirigido por Magda Puyo y con Eugenio Navarro como único manipulador y cocreador, *Trinocería* sorprendió por la forma irreverente con que los personajes tratan las situaciones

tradicionales acuñadas por el teatro de títeres, así como por el crítico humor del texto.

Producciones Quiquilimón es la compañía, gijonesa en este caso, que coprodujo con FETEN su estreno *El Guiso del Chef* de Raymond Cousse, bajo la dirección de Santiago Sánchez. Cousse, uno de los autores más llevados a escena del teatro francés actual (*Chiquilladas*, *El Cerdo*, *Peripecias* y *Reencuentros*) fue el autor escogido por Quiquilimón para, con una traducción de altura de Lourdes Pérez, traductora española de escritores galos de la valía de J. P. Manchette o Jean François Vilar entre otros, subir a escena una obra de múltiples interpretaciones, un camino por la sinuosa línea entre realidad y absurdo. Santiago Sánchez, que trabajó junto al propio R. Cousse, realiza un trabajo que busca mostrar las diversos referentes que se encuentran en la aparente simpleza de la obra, y que llevan a algunos a encontrar en la obra incluso parábolas de la insumisión; no perdiendo nunca



Santiago Sánchez, director de "El guiso del Chef", de R. Cousse, con la Compañía Quiquilimón. Coproducción FETEN 95

de vista el placer de disfrutar con un brillante juego teatral. Añadir que los participantes en la Feria, así como el público gijonés, tuvimos la suerte de contar con la presencia de Marie Claude Cousse, viuda del autor, invitada por FETEN para el estreno. La categoría humana de Marie merecería estudio aparte.

Es, muy probablemente, la diversidad lo que suponemos buscaron los organizadores en la selección de las obras presentadas en Gijón. Dividir las, como algunos han hecho, entre adaptaciones, más o menos libres, de cuentos clásicos y obras de texto original no es un mal recurso si se tiene en cuenta la afición de nuestros creadores del teatro más joven a entrar a saco, con desigual fortuna, en la narración tradicional y el cuento clásico infantil.

Desde *La Flor del Lobo* de los navarros de T.E.N. Pinpilipauxa que abrió la muestra con un recorrido por los mitos de la imaginería del cuento y la novela de siempre, a través de un típico trabajo de texto sacado adelante con la hábil escenografía de Javier Celestino. Adaptación es también, si bien muy reelaborada, una de las más brillantes y polémicas obras habidas en FETEN: *La Maldición de Poe* de Teatro Corsario. Sus títeres y muñecos no dejaron impasible a nadie, ni al público juvenil que aplaudió entusiasmado, ni a ciertos críticos que torcieron el gesto ante lo, según ellos, *políticamente incorrecto* de la obra. Fábula Teatro puso en cartel *Pulgarcito, qué miedo*, nueva visión del viejo clásico que la compañía murciana acercó de la mano de Juan Pedro Romero.

Agustina Solé con su compañía La Trepa ofrecieron una *Blancanieves* según la visión de Carlo Formigoni, que tuvo aciertos notables y generó críticas psicoanalíticas muy coloristas. *Robinson Crusoe* de Ados Teatra añadió otro personaje muy frecuentado por las compañías españolas. Koldo Losada y Jon Ezkurdia son sus intérpretes en este caso.

Actores y marionetas nos acercan al pequeño príncipe de Saint-Exupéry en la versión que de *El Principito* nos ofreció Sambhu, a las órdenes de Marcelo Vernego. Tampoco faltaron a la cita *Hansel y Gretel* que en versión operística de la mano de Aula de Opera Carmen Bustamante dió un toque de atención sobre la educación musical -o la falta de ella- de nuestro público más pequeño.

Ni los más tradicionales títeres del grupo Tanxarina, con su *Estamos Monstruos de Risa*, se libraron de hacer aparecer a Drácula o Frankenstein en su espectáculo.

Con un guión de Diana Marcos, la



Eugenio Navarro y el equipo del espectáculo "Trinocería". La Fanfarra de Barcelona. Coproducción FETEN 95

compañía asturiana de títeres Yheppa puso en marcha *Dindarabim y el Teatrillo Mágico*, donde las referencias a la literatura o la tradición no eran la piedra angular del hecho teatral. Tampoco lo fueron para Cuarta Pared, la compañía madrileña que montó *La Rosa y la Sombra*, con dirección de Yolanda Monreal, autora también del texto, y que fue recibida con división de opiniones.

La mítica compañía Libélula unió esfuerzos con los italianos de Gioco Vita para presentar *El Castillo de la Perseverancia*, auto sacramental del siglo XV, que visto a través del teatro de sombras adquirió características insospechadas en una cuidadísima puesta en escena.

### Feten Joven, para mayores de cualquier edad

Probablemente, adelantándose a lo que en las jornadas de debate quedaría explícito, es decir que en Europa se generaliza la idea de que no se ha de diferenciar entre espectáculos dirigidos al público infantil y al juvenil, los organizadores, bajo el título de FETEN JOVEN pusieron en el escenario siete montajes dirigidos a un público adolescente y adulto, sin duda más amplio que el meramente infantil.

Siete compañías presentaron espectáculos que llenaron los locales donde actuaron. La Pupa, de Sevilla, inauguró con una obra de creación propia netamente visual: *Otro Mundo*. Zanguango, la compañía salmantina, nos sorprendió y llenó la sala de buen humor con una serie de historias de la cotidianeidad vistas desde la ironía y el compromiso: *A ver si podemos*, dirigida por León Brázquez. Toaletta, grupo asturiano, presentó la obra de Maxi Rodríguez: *¡Oé...oé...oé!*, reflexión divertida y un poco loca, pero no exenta de rigor, sobre el asilvestrado mundo del fútbol. Los suizos de la Compañía Paravento, de Locarno, pusieron en esce-

na una destacada muestra de la *Comedia dell'Arte*, que sorprendió a un público no acostumbrado a tan agradables muestras de buen hacer clásico: *Los casos del hambre y del amor*. El Urok Teatro de Madrid, ofreció sus *Cantos para el final del milenio*, comedia musical de ciencia ficción, algo así como si Mr. Spook comiese cocido madrileño en una galaxia muy, muy, lejana. Muestra del buen hacer de la compañía de Juan Margallo. Con onda musical pero ningún parecido con la anterior compañía Treze de Valencia, bajo la dirección de Eduardo Zamanillo, puso en pie un conjunto de acciones que sorprendieron a un público no acostumbrado a ver a un actor, músico, pintora, bailarina, sombra y videoproyecciones jugando a los environments. Brillantemente clausuró la Feria L' Om Teatre, de Valencia, con *Imprebis*, que cosechó un notabilísimo éxito entre el numeroso público asistente.

### Debates. Debates. Debates.

Buena muestra del radical crecimiento y marcha hacia adelante de FETEN es la celebración, por primera vez en esta edición, de tres jornadas de debates sobre la problemática del teatro más joven en el ámbito de la Comunidad Económica Europea, algo que había sido insistentemente solicitado por los participantes de ediciones anteriores.

Destacados especialistas en los campos del teatro juvenil y la pedagogía, discutieron en Gijón sobre la problemática de este sector en la CEE. La organización articuló los debates en torno a tres temas: «La situación actual del teatro para niños en la CEE, Dramaturgia y puesta en escena en el teatro para niños, y Pedagogía y teatro».

La primera jornada contó con la presencia de Michel Van Loo, director del Teatro de la Guimbarde y codirector del Centro Dramático de Wallone en Bélgica:

Anne Van Otterloo, Presidenta del proyecto *Arte y gente Joven en Europa* y Coordinadora de la *Red Europea de Teatro para niños y Jóvenes*, Vicent Vila director de la sala *Escalante* de Valencia. Moderó el debate Concha de la Casa, directora del *Centro de Documentación de Títeres de Bilbao*. En palabras de Michel Van Loo, resumiendo el sentir general de los ponentes: «es importante que el teatro para niños y jóvenes prime la calidad, el mantenimiento de un sistema de difusión, la información y la posibilidad de hablar de todo, puesto que los niños viven en la sociedad». Por otro lado, todos los presentes coincidieron en la necesidad de incrementar la ayuda de los poderes públicos a este tipo de teatro.

El segundo día de debates contó con la participación de Gianni Franceschini, director de escena y representante de la *Asociación Italiana de Difusión Artística*, Luis Matilla, dramaturgo y miembro de *Acción Educativa*, Nena Stenius, directora de escena y ex-directora de *ASITEJ* Finlandia. Moderó Emilio Goyanes, actor y director de la compañía *Lavi e Bel* de Granada. Todas las aportaciones giraron sobre la necesidad de profundizar en los asuntos que debe tratar el teatro para niños y jóvenes. Todos estuvieron de acuerdo en señalar que la primera condición que debe cumplir un espectáculo para niños es la de ser un buen montaje teatral, y dejando claro, que directores y actores deben poseer una buena formación profesional y artística. Gianni Franceschini dijo: «el mensaje ha de estar avalado por un alto nivel artístico. El teatro es la vida, y por tanto el teatro para niños debe hablar de la vida». La tercera y última jornada tuvo como participantes a Carlos Fragateiro, del *Servicio de Arte* de la Universidad de Aveiro; Joaquin Paulo Nogueira, director de la Asociación Portuguesa de Expresión Dramática; Juan Alberti, director de la sala *Arniches* de Alicante y Agustín Lorenzo, responsable del *Servicio Municipal de Educación* del Ayuntamiento de La Coruña. Fue moderador Carlos Herans, fundador de *Acción Educativa*. Se evidenció la difícil relación que mantienen la escuela y el teatro, la necesidad de buscar elementos y modelos de trabajo que busquen los puntos de encuentro entre ambos fue la conclusión más unánime a la que se llegó.

Decía Orson Welles que «nadie que se empeñe en conseguir algo grande o difícil puede permitirse el lujo de ser modesto. Pero tampoco puede permitirse no ser humilde». Tal vez por ello los organizadores aún felicitándose por los logros conseguidos en esta primera experiencia

ya preven, para las próximas ediciones, centrar los debates en aspectos más concretos y que puedan parecer más interesantes para los profesionales participantes, ya que según la propia organización: «propuestas de debate que son muy interesantes para las compañías no interesan nada a los pedagogos y viceversa».

## Paralelas y convergentes

Las actividades paralelas fueron también otra novedad de esta edición de FETEN. Se montaron dos exposiciones: *Publicaciones Teatrales* y *Muestra de Títeres y Marionetas*, que estuvo a cargo del Centro de Documentación y Títeres de Bilbao. Más de cuatrocientas publicaciones sobre teatro, provenientes de todo el mundo y una selección de títeres pudieron ser contemplados durante una semana por los gijoneses. *Proceso de Creación del Espectáculo Trinocería* fue la otra exposición, esta de carácter más reducido, que los asistentes al Pabellón de Congresos pudieron disfrutar. Ahondar en este tipo de iniciativas es algo que la organización de FETEN debería tener presente para próximas ediciones, dado el acercamiento que supone para el ciudadano, en principio no receptivo al hecho teatral, este tipo de actividades.

Lo que tal vez sea novedad en este tipo de encuentros, al menos en nuestro país, sea la edición de un periódico diario durante la celebración de la Feria. *El Rinoceronte*, con sus seis mil ejemplares en

la calle cada mañana, supo informar y ser reflejo, en tono distendido y amable, de lo que estaba pasando en FETEN, atesorando en sus páginas, entrevistas y opiniones que son indispensables para hacerse una idea global de lo que pasó con el teatro en Gijón esos días.

Los programadores participantes, cerca de ciento cincuenta, superaron todas las previsiones; hacer un resumen de lo que fue FETEN sin contar con la vida y color que *los feriantes*, como a ellos les gusta denominarse, añadieron, sería ignorar una parte indispensable en este tipo de eventos.

En la 5ª Avenida de Manhattan se alza la Trump Tower, un enorme rascacielos de brillante arquitectura con una fachada cubierta de árboles y enteramente construida de vidrio. Desde el exterior nadie puede ver lo que sucede dentro. En el interior parece estar suspendido en el cielo. La gente que trabaja en ese edificio disfruta de su ubicación, y por ese lado parecen psicológicamente sanos.

Los organizadores de FETEN crearon algo tan transparente y efímero como una Feria de teatro infantil, en 1990, conocieron el vacío a su alrededor el año pasado y de haber hecho caso a los *arquitectos de la nada* no habrían podido levantar FETEN95, y pensar en continuar la línea marcada en esta edición, potenciando el mercado español del teatro joven, cara a Europa y aumentando el encuentro de profesionales en la envidiable ciudad de Gijón.



«Els visitants». Cabalgata inaugural de FETEN 95



# 10ª Feria de teatro en Aragón

Por Aida García Orella

**D**el 2 al 6 de mayo la ciudad de Huesca se convirtió en un mercado de las producciones teatrales al celebrar la 10ª Feria de Teatro en Aragón.

Nacida en 1986 surgió por el interés de mostrar las producciones aragonesas, adquiriendo, al instalarse en Huesca tras su segunda edición, un fuerte prestigio entre las producciones de mediano formato de todo el territorio español. El fuerte interés que ha suscitado es reflejo de las condiciones en las que se encuentran estas producciones heredadas del teatro independiente. La imposibilidad de gestionar coherentemente los espectáculos, especialmente en el terreno de la distribución y financiación, hacen muy atractiva esta Feria por la que pasan en cinco días aproximadamente 28 compañías mostrando sus espectáculos a aproximadamente 150 programadores y distribuidores. Si el montaje convence a los programadores el éxito será total y la compañía subsistirá una temporada más. Desgraciadamente el que no supera la prueba ha podido firmar su defunción, o al menos, la del montaje presentado.

Este año, ciertamente, la Feria ha sido un reflejo del panorama actual. La pobreza económica visible en la puesta en escena de numerosos espectáculos, la palpable vuelta a los textos clásicos, es de temer que por la falta de autores o de textos, y pocos directores con imaginación y riesgo, ha conformado una Feria que sólo puede mostrar lo que hay.

A ello sumemos la intranquilidad. La intranquilidad que se respiraba entre los profesionales de la administración, muchos de ellos con contratos temporales sujetos a los cambios políticos y otros no teniendo muy claro cuál va a ser la nueva política cultural, si existe, en el ámbito en el que se desenvuelven. Abocados por ende a un estado de mayor inseguridad se encontraban los vendedores de teatro. Un momento en el que no se sabe a dónde se debe dirigir la difusión del producto.

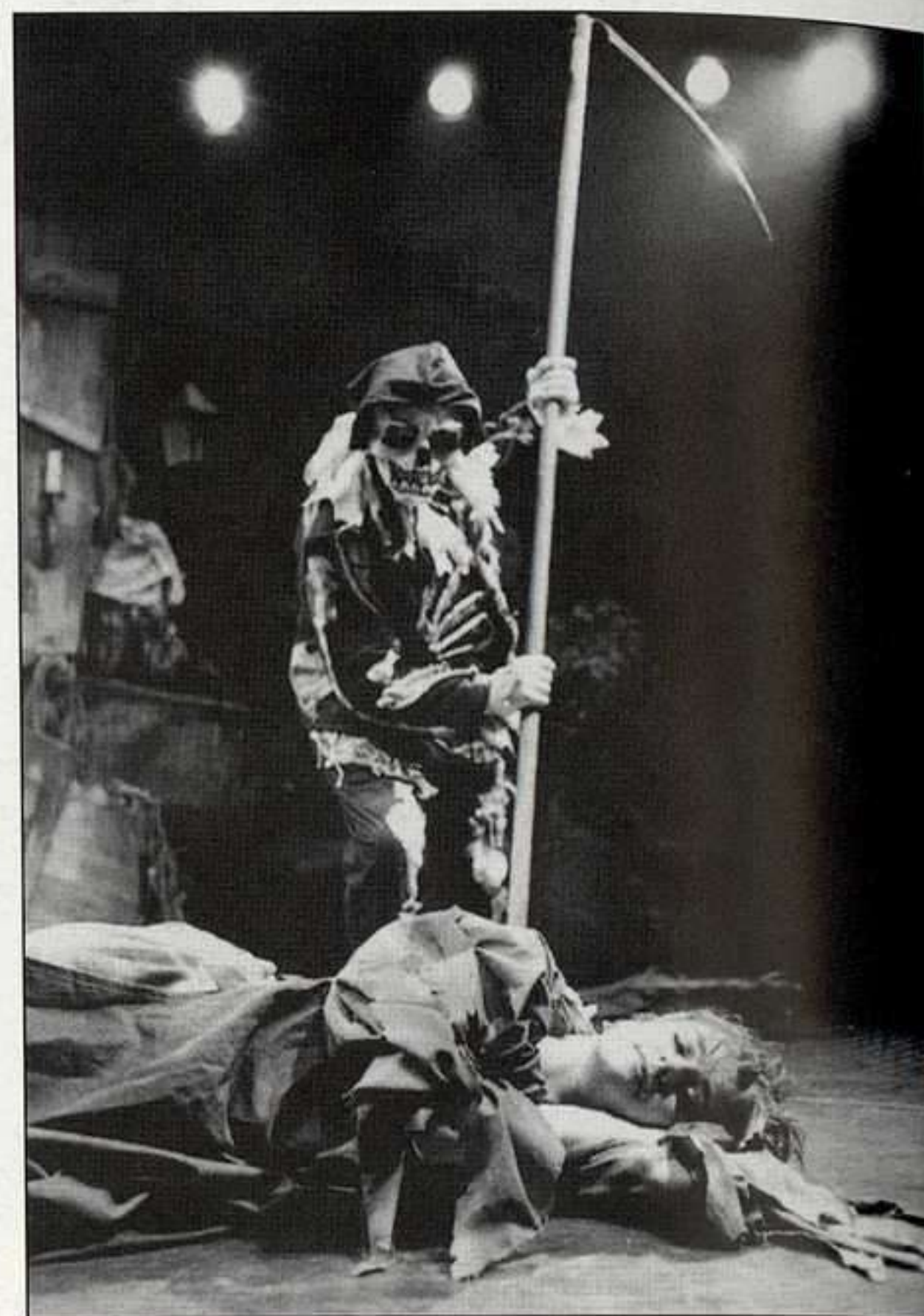
En resumen, inseguridad y temor al "cambio".

En un repaso a estos cinco días de espectáculos nos hemos encontrado con interesantes textos de autores vivos españoles que vale la pena resaltar. Así tenemos *Un hecho aislado* de Miguel Murillo, representado por Arán Dramática, en el que el autor resalta la importancia de las guerras en la sociedad civil. También señalar la obra de Miguel-Anxo Murillo, *Historias peregrinas*, Teatro do Noroeste, en una clara vuelta a los textos clásicos desde la sencillez. Lo mismo *El Rey Sancho* de Alfonso Plou, en un registro dramáticamente más duro.

Dejó una agradable sorpresa la adaptación que llevó a escena *Fuegos Fatuos* con *yNopia* sobre textos de Quim Monzó. La dirección de Fernando Romo, desde la más absoluta precisión y delicadeza nos hizo sentir que existen visiones teatrales con firmas muy personales. El finalista del Premio Ciudad de San Sebastián Teatro, Damián Torrijos, *Grandes visperas*, natural de la ciudad que acoge esta muestra, completó esta interesante representación de autores vivos españoles a la que se debería añadir el trabajo de Esteve y Ponce, *Los pájaros fontaneros*, con un encanto muy personal.

Hubo versiones muy aplaudidas como la de Metadones y *La Bernarda es calva*, admirablemente interpretada, y trabajos sencillos pero con gancho como el de Garrapato con *Artefacto*. Muy buenos actores lo son también Luciano Federico *Sólo me pasa a mí* y Santiago Meléndez de Teatro del Alba. Montajes más complejos resultaron los del Teatro de la Jácara de Sevilla. *El retablillo de D. Cristóbal*, con una primera parte en la que el texto de García Lorca sale muy bien parado, y los de Teatro Imaginario con *Caricias* de Sergi Belbel y *Los días felices* de Tabanque-Imagen 3, en los que cabe señalar la capacidad de riesgo.

Los trabajos clásicos vinieron de la mano de Morboria Teatro, *El burgués gen-*



"Historias peregrinas", de Miguel-Anxo Murado. Dirección: Eduardo Alonso. Teatro do Noroeste. (1995)

*tilhombre*, una pieza que tanto por su interpretación como por su puesta en escena, encandiló a la mayoría. *Los cuernos de D. Friolera* por La Quimera de Plástico y *Entremeses del Siglo de Oro* por El Silbo Vulnerado-Tántalo fueron trabajos de gran valía. Trabajos con mucho ritmo fueron los que trajeron Tantaka, *Todas culpables*, increíblemente ágil, Jácara Teatro de Alicante con *El aumento* y Tranvía Teatro con *Opereta en calderilla*. Como representación de los títeres resultó muy bella *La fábula de la raposa*, Los Titiriteros, en una línea muy cuidada. Se pudo ver también teatro de calle, Caleidoscopio, T.E.N.-Pimpilipauxa y Gog i Magog. Por último, las noches se cerraron con una Myriam Mézières exótica y sensual, un impresionante trío, Les Troyens, que con una técnica de interpretación muy depurada consiguieron las risas más importantes de la Feria y Ennio Marchatto, un transformista que no se quedó a la zaga.

En resumen, una Feria en la que todos los años se pueden descubrir piezas interesantes, facilitando en la medida de lo posible el trabajo que con grandes esfuerzos las compañías de mediano formato llevan a cabo.

## Producciones

Se presentó también en Huesca un interesante proyecto que pretende unir temporalmente a cuatro empresas, a Suroeste Producciones (Extremadura), Fuegos Fatuos (Castilla la Mancha), Cambaleo Teatro (Madrid) y Eolo Teatro (Euskadi). El objetivo fundamental de esta unión es montar *Los dioses y los cuernos* de Alfonso Sastre, consiguiendo con este sistema de producción, aunar unos esfuerzos que se prevén satisfactorios. Por el momento, cuentan con el apoyo de sus respectivas comunidades y el del Ministerio de Cultura.

# PUBLICACIONES

DE LA ASOCIACION DE DIRECTORES DE ESCENA

*Serie: <<Teoría y práctica del teatro>>*

**Nº 1 EL ARTE DE LA DIRECCION ESCENICA**

de Curtis Canfield

**Nº 2 TRABAJO DRAMATURGICO Y PUESTA EN ESCENA**

de Juan Antonio Hormigón

**Nº 3 MEMORIAS**

de Carlo Goldoni (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)

**Nº 4 TEATRO DE CADA DIA**

Escritos sobre el teatro de José Luis Alonso  
Edición de Juan Antonio Hormigón

**Nº 5 LA DRAMATURGIA DE HAMBURGO**

de G. E. Lessing (traducción de Feliu Formosa)  
Prólogo de Paolo Chiarini (traducción de Luigia Perotto)

**Nº 6 FABIA PUIGSERVER: UN HOMBRE DE TEATRO**

Recopilación de escritos y entrevistas de Fabiá Puigserver, con estudios de Isidre Bravo, Joan Abellán, Guillem Jordi Graells, Jaume Melendres, etc.  
Edición de J.G. Graells y J. A. Hormigón

**Nº 7 V.S. MEYERHOLD: TEXTOS TEÓRICOS**

Edición de Juan Antonio Hormigón

**Nº 8 LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO**

de Robert Abirached (traducción de Borja Ortiz de Gondra)

**Nº 9 TEORIA Y TECNICA DE LA ESCRITURA DE OBRAS TEATRALES**

de John Howard Lawson

*Serie: <<Literatura dramática Iberoamericana>>*

**Nº 1 AIRE FRIO**

de Virgilio Piñera

**Nº 2 EXCLUIDA DEL PARAISO**

De Juan Antonio Hormigón

**Nº 3 LA PASION DE PENTESILEA**

de Luis de Tavira

**Nº 4 MARIANELA**

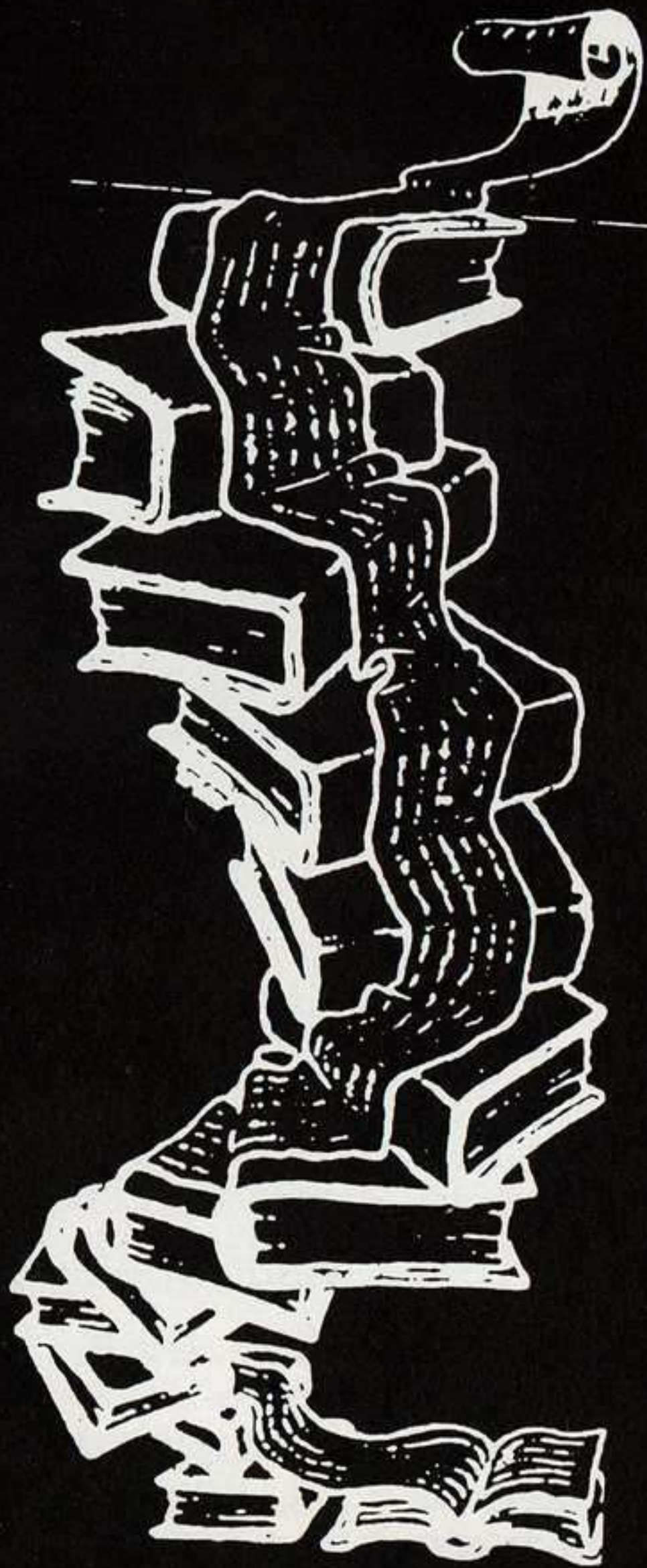
Adaptación de Eduardo Camacho  
de la novela de B.P. Galdós

**Nº 5 RETABLO DE INDIAS**

de Francisco Ruiz Ramón

**Nº 6 ESTO ES AMOR Y LO DEMAS...**

de Juan Antonio Hormigón



**Nº 7 LA DESAPARICION DE WENDY y PAGINA DE SUCESOS**

de Josep Maria Benet i Jornet

**Nº 8 A LA SOMBRA DE LAS LUCES**

de F. Doménech y J.A. Hormigón

**Nº 9 TEATRO**

de Alberto Omar Walls

**Nº 10 COMIENZO DE LA ERA DEL HIERRO**

de Juan Antonio Hormigón

**Nº 11 ¿QUÉ HIZO NORA CUANDO SE MARCHÓ?**

Un trabajo dramático de F. Doménech, J. R. Fernández, J. A. Hormigón y C. Rodríguez. Elaboración textual de J. R. Fernández.

**Nº 12 COCINANDO CON ELISA**

de Lucía Laragione

**LUGAR COMÚN**

de Lucía Sánchez

«Premio María Teresa León, 1994»

**Nº 13 VALERIA Y LOS PAJAROS y BIENVENIDAS**

de José Sanchis Sinisterra

**Nº 14 EL SALONCITO CHINO**

de Adolfo Marsillach

*Serie: <<Debate>>*

**Nº 1 PRIMER CONGRESO DE LA ADE**

Ponencias, debates, documentos y artículos.  
Mallorca, 1988

**Nº 2 SEGUNDO CONGRESO DE LA ADE**

Ponencias, debates, documentos y artículos.  
Gijón, 1989

**Nº 3 TERCER CONGRESO DE LA ADE**

Ponencias, debates, documentos y artículos.  
Málaga, 1990

**Nº 4 GOLDONI: MUNDO Y TEATRO**

Ensayos de: Mario Baratto, Franco Fido, Ginette Herry, etc., con una teatrografía goldoniana de Fernando Doménech y Juan Antonio Hormigón.

Las publicaciones de la ADE pueden adquirirse actualmente en las librerías "La Avispa", "La Casa del Libro" y "FNAC" de Madrid; "Milla" de Barcelona; "Padilla" de Sevilla; "Margen" de Valladolid, "Proteo y Prometeo" de Málaga y "Embat" de Palma de Mallorca. Están distribuidas en Galicia por "Galaxia", Cataluña por "Montebán" y en Canarias por "Lemus".

**MARSILLACH, Adolfo***El saloncito chino*

Serie Literatura

Dramática

Iberoamericana, nº 14

Madrid, ADE,

1995. 136 p.

Hablar de la compleja personalidad de un autor puede resultar un lugar común, un socorrido recurso periodístico o literario con el que llenar algunas líneas o establecer prolegómenos más o menos ambiguos. Pero en este caso, citar tal complejidad resulta inevitable por lo rigurosamente exacto.

Porque, con toda seguridad, esta obra es resultado de ese mosaico que componen las múltiples facetas profesionales de Adolfo Marsillach: Actor, director de escena, guionista, realizador de cine y televisión... Y autor teatral: parece ya obligado referirse a *Yo me bajo en la próxima... ¿y usted?* como una de las obras que marcaron, teatralmente hablando, la época de la transición y situó a Marsillach en la lista de autores importantes y exitosos.

Han pasado bastantes años de aquello y este *Saloncito chino* se perfila con líneas sutilmente distintas. La nómina de personajes, que asciende a nueve, engloba caracteres dispares, provenientes del imaginario de su autor, y crea un extraño aire de carnaval por lo que tienen de disfraz y heterogéneo. Sherlock Holmes, una cantante de ópera, o un travesti barcelonés pueden ser un buen ejemplo de esa miscelánea en ocasiones desconcertante y que parece destinada a representar, tipológicamente, a una generalidad de seres humanos.

Además, Marsillach juega con las apariciones progresivas, como si de un canon barroco se tratase, y con las asimilaciones que van sufriendo los personajes con el ambien-

te en el que se sitúan: ese saloncito ambiguo, del que nadie es capaz de decidir su estilo chino o japonés. Tal cuestión, que atraviesa como un continuo todo el desarrollo, servirá así de pretexto para la conversación, la indagación, la disputa... En suma, como aparente motor argumental. Y decimos «aparente». Porque la energía que impulsa este texto no nace tanto de sus líneas temáticas o argumentales como de su estructura. Es la propia construcción aditiva de voces lo que presta las posibilidades de diálogo -o de monólogo- al texto. Las situaciones se presentan mediante la inclusión de un nuevo elemento, sobre el que girará la acción, hasta llegar a un cierto clímax resuelto invariablemente con un «oscuro». Y el ciclo comenzará de nuevo a medida que se introduce cada personaje.

Este recurso tiene también sus desventajas. Porque, de alguna manera, la suma progresiva de elementos no se convierte necesariamente en una suma de tensión o de conflicto dramático, sino que contribuye a un retorno, a un nuevo planteamiento -por otra parte, similar a los precedentes-, con lo que la obra se inicia y reinicia sucesivamente. Es necesaria la presentación de cada uno de los personajes, el planteamiento de su historia personal... Y ese parece ser el eje y objetivo sobre el que pretende incidir el autor: la trama se va deslizando, entre los pasados oscuros y los presentes inciertos de cada uno, sin definir nunca el juego en el que discurrimos.

Personajes que arrastran sus frustraciones, sus fracasos, su vacío... Situaciones absurdas, tiernas o irónicas... Y un saloncito chino, o japonés, que como un trasunto paródico de *Huis clos*, encierra a quienes lo habitan en su propio infierno... Marsillach, que salpica sus diálogos de humor inteligente, deja entrever, tras el divertimento, un punto de existencialismo distanciado, heredero en este fin de siglo

de un cúmulo de desencantos. Y aunque lo haga con acompañamiento de piano y aire de fin de fiesta, su texto posee inevitablemente el sabor amargo de las ilusiones truncadas.

Federico Martínez Moll

VV. AA.

*La droga en el teatro español*

Textos y ensayo teatrales, nº 1

Madrid, RESAD-AAT, 1995. 80 p.

Más allá de la temática elegida para este volumen, o de las características de los ensayos que lo componen, parece necesario saludar la iniciativa con la que se inaugura esta colección. La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y la Asociación de Autores de Teatro abren con ella una nueva vía para la difusión y el estudio de los textos teatrales contemporáneos, y al mismo tiempo un cauce en el que los jóvenes estudiantes de dramaturgia pueden presentar sus trabajos.

Y lo hacen bajo un título sugerente y ambicioso: *La droga en el teatro español*. El lector potencial no debe llamarse a engaño: no se trata de un análisis sociológico sobre el consumo de estupefacientes entre los profesionales teatrales, ni de un estudio de las pulsiones psicológicas que potencian la «adicción» al hecho escénico en el público. Su contenido se circunscribe más bien a la presencia del tema de la droga en los textos teatrales españoles contemporáneos, y se centra en seis ensayos, referidos a otras tantas obras que abordan, nuclear o tangencialmente, el referido tema.

José Luis Alonso de San-

tos, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, el tándem Rafael González/Francisco Sanguino, Manuel Carcedo y Leopoldo Alas son los autores sobre los que se han desarrollado estos seis breves trabajos, eligiendo en cada caso una de sus obras. Los seis jóvenes dramaturgistas han optado por enfoques y desarrollos distintos: en unos casos el autor y su obra es encuadrado en una corriente estilística, por la que se bucea en busca de fuentes y antecedentes; en otros, se opta por una reflexión más sincrónica. El resultado es un pequeño mosaico, de carácter irregular, que tiene como virtud el intento de aproximación sistematizada a textos muy cercanos en el tiempo sobre los que no existe ningún análisis escrito.

Es decir, una contribución, modesta pero eficaz -y grano a grano se forma una montaña-, a la normalización de uno de los ámbitos de la labor dramaturgía, y a la imbricación de la escritura dramática contemporánea con la realidad teatral, en todos los aspectos, de nuestro país.

Federico Martínez Moll

**SASTRE, Alfonso:***Crítica de la imaginación*

Bilbao, Hiru, 1993,

534 páginas

Muy difícil resulta comentar en tan pocas líneas este valioso y fundamental texto teórico de Alfonso Sastre. Tal vez el más ambicioso. Posiblemente el que más caminos transita. Seguramente el proyecto más complejo de cuantos ha emprendido por la diversidad de problemas, preguntas y observaciones que se cruzan ante el lector y ante el propio autor. Al mismo tiempo, el silencio

con que fue (primera edición, 1978) y ha sido recibido (esta segunda) muestra bien a las claras la clase de desierto intelectual en que nos movemos. Se plantea, así las cosas, hacer un *recorrido* por el libro o discutir-*lo*. Escribir lo ya escrito en la forma de un *esto es* o encontrar el nudo de luchas teórico-ideológicas que genera y por las cuales ha llegado a ser *eso y no otra cosa*. Suscribimos las palabras de Foucault: "yo a los pensadores que amo los utilizo, no los pongo entre comillas". Así pues discutamos.

El teatro es "un laboratorio de la imaginación social", lo dijo Heiner Müller. La forma es "una experiencia social solidificada", lo dijo Ernst Fischer. Todo texto *estético* o de *teoría* se elabora en un campo específico, el intelectual, en donde nada ocurre sino la producción de **sentido** y la producción de **realidad**. Es un campo conflictivo y determinado, si se quiere con más exactitud, en *última instancia* (es decir estructuralmente) por luchas sociales. Se trata de dominar el **capital cultural** y el **capital simbólico**.

La pregunta por la lógica de este libro puede, entonces, enunciarse así: ¿qué se está dirimiendo en el texto? Estamos ante un escrito repleto de huellas y marcas: las señales que deja la historia en él: la polémica con los estructuralistas, la reformulación del concepto brechtiano de **distanciamiento**, la crítica del reduccionismo estético del llamado "realismo social". El diálogo con la ontología estética de Lukács. Hay más. Estamos ante un texto paradójico: enuncia una tesis que constituye, sin duda, una ruptura radical ("concibo la Estética como una teoría de la imaginación" y no como el campo de lo bello que había venido siendo hasta ese instante (pp. 17-18)) y lo hace en la *normalidad* de un discurso ideológico que va produciendo todas las *nociones* del texto, "ocurrencia", "dilatación imagi-

naria", "extralimitación", "desligamiento", "ausencia", etc., con las que se *describen* las condiciones de la escritura teatral, cinematográfica, de la interpretación, de la dirección, etc. Este discurso está oculto. Sastre lo llama: "los azares y vicisitudes de una carrera, la mía, en persecución de lo obvio" (p. 12). Pero *no es su carrera*, es la lucha por *una* producción de realidad y sentido en una coyuntura precisa (1966-1982) y contra un modelo ideológico dominante de dos cuerpos: el idealismo fascista y el positivismo burgués. Su discurso tiene nombre: "lo único que de esa realidad -la imaginación- nos es efectiva y fenomenológicamente dado es su ser *objeto* del sujeto". Es una secuencia fácilmente reconocible. Sus indagaciones en los años cincuenta le permitieron advertir que "el objeto reconocido y nombrado (...) oculta el objeto que hay que reconocer" (Bachelard en su **Epistemología**, p. 154). Construyó así sobre un campo plagado de obstáculos idealistas y empiristas su *anatomía* del realismo. Aquí ya estaba definida la problemática que ha sido y es *razón* de su trabajo como escritor y pensador: construir un espacio sobre el que trazar las coordenadas (condiciones) de un realismo *dialéctico*. En ese momento este espacio estaba definido por el intento de *soldar* existencialismo y marxismo. La imagen era precisa, estaba en el título de su primer libro: *drama y sociedad* (allí también se discute sobre las posibilidades de un teatro político, por ejemplo, o sobre el problema del autor). En diálogo con los emergentes discursos teóricos materialistas de los años sesenta (Althusser y Brecht, que acababa de entrar en España, principalmente) Sastre cambió de objeto de estudio. El realismo ya no era una *forma* (cf. Fischer) que se descubre en el tratamiento de los objetos sino algo que se *produce*. Siendo así, ya no era posible seguir sosteniendo el estudio del tea-

tro (de la escritura, de la interpretación etc.) ni de la estética sobre la base de una crítica del objeto, que es lo que supuestamente hacía al arte realista o no, sino sobre la forma en que se constituye *antes* del texto, de la interpretación etc. el *ser realidad* algo. Con qué se produce el "efecto" de realidad, las condiciones de aparición de eso que finalmente es la trama, la técnica interpretativa, el conflicto, etc. La imaginación se convierte pues en el espacio *genético*, ("lo genérico no son los signos -las palabras- sino la imaginación" (p. )) de todo objeto estético (en este caso el epodramático) y al mismo tiempo su *visualización teórica* (su producción) resuelve la fisura entre existencialismo y marxismo que había sido el gran problema que se propuso resolver Jean Paul Sartre en su monumental **Crítica de la razón dialéctica**. Sastre no confunde los planos y traslada toda la problemática sartriana al campo de la estética. La sutura está a la vista: se llama fenomenología. Se llama, en paralelo a la "razón dialéctica" de Sartre, la "imaginación dialéctica", la condición, al fin, en que se puede producir un "realismo dialéctico" que ha sido y es el centro de toda la producción teórica de Sastre. Esta vuelta no es gratuita. En la lucha por delimitar y trazar los elementos que constituyen el trabajo imaginario específico que supone el arte, Sastre ha perdido de vista justamente aquello que estaba abriendo. Discutamos: en ninguna parte del libro se habla de lo que ocurre allí. En ese espacio en donde se concilian (primer eje erróneo pues se parte de una división ideológica) antropología-existencia-escritor y sociedad-dinámicas sociales-clases ( con la autonomía del arte definiendo no otra cosa que lo específico...de una relación: la del artista con el mundo a través de su obra" p. 116). Solamente *vemos* componerse ese espacio. Ese lugar aparece rellenado de algo que no lo hace *ser*, sino, muy al contra-

rio, instituirse como *proceso*. ¿Qué se queda entonces fuera de este ensayo? Justamente lo que parece ser su objeto y que se presenta en el título: la imaginación. Esa es la paradoja de estas 534 páginas, pues para resolverla desde la encrucijada en que se produce (un trabajo materialista en el interior de una problemática burguesa (la fenomenología)) era absolutamente necesario no hablar de qué es ese espacio, de lo que ocurre en él y sí hablar de su funcionamiento.

Así pues los elementos fundamentales que establecerían un terreno de discusión desde los planteamientos de una estética materialista podrían enunciarse en estos términos: ¿la imaginación tiene *historia*?, es decir, ¿es posible desde las coordenadas establecidas por Sastre entender por qué Stanislavski o Meyerhold o Brecht imaginan de forma diferente sin determinar la saturación de relaciones de poder y de oposición con que está marcada la imaginación? (el mismo Sastre llega a plantear algunos de estos problemas en el capítulo 1). En los términos precisos más arriba enunciados: ¿es posible levantar una teoría del realismo sin hacer entrar en juego las categorías de científico/ideológico (el teatro político de Piscator o Weiss, por ejemplo) que deshacen o construyen, precisamente, las pretensiones de realidad (es decir, de legitimidad) en el interior de cualquier texto teatral o teórico?, es decir, ¿cómo sabe Sastre que su teatro, producto de un imaginar "contra usted" (p. 39), está efectivamente haciéndolo *sin* recurrir al trabajo definido por, entre otros, Althusser respecto a la producción teórica y a Brecht respecto a la producción estética como un trabajo de separación entre la ciencia y la ideología (teniendo en cuenta que también Sastre atribuye una capacidad específicamente cognoscitiva al arte)? ¿Produce el arte una discursividad capaz de operar científicamente en la

“masa estético-sensible” que es, según Sastre, el arte mismo? ¿Cómo podemos distinguir la imaginación del pensamiento? ¿Es posible segregar lo imaginario de lo simbólico o viceversa? ¿La imaginación puede estar *expropiada*? ¿Cómo definir el resultado, la obra *x*, por ejemplo, por el funcionamiento de la capacidad imaginaria sin tomar en consideración el inconsciente ideológico que ha producido todo texto y la *norma* que intenta legitimar? ¿Qué ocurre con la imaginación allí donde decimos sujeto y no ser humano?

Este ensayo emprende un camino y, como enseñó Lewis Carroll, todo camino se elige dependiendo de a dónde se quiera llegar. Decida el lector. Añadamos con Max Frisch: un camino con niebla es un camino.

César de Vicente Hernando

**RUANO DE LA HAZA, J.M. y ALLEN, John.**  
*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia.*  
Madrid, Castalia, 1994.  
(Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, nº 8)

«Sobre los teatros urbanos, fundamentalmente los “corrales de comedias” se ha venido investigando mucho y bien durante los últimos veinte años, pero ese material tan abundante está muy disperso. La obra de los profesores Allen y Ruano de la Haza engavilla por fin todo ese complejo de novedades, para conformar una monografía con cierto carácter de monumentalidad, que en realidad deriva de la riqueza del tema.»

Normalmente no aconsejaría a nadie tomar al pie de la letra

las alabanzas que se imprimen en las solapas de los libros. Pero en este caso la solapa, de donde he tomado la cita anterior, es modesta. El libro no es sólo monumental por la riqueza del tema. Es un libro monumental por la cantidad de información manejada, por el rigor en el manejo de las fuentes y por la amplitud de los temas tratados. Es una obra imprescindible que, con toda justicia, debería convertirse en un clásico de los estudios teatrales del Siglo de Oro. El objeto de estudio de los profesores Allen y Ruano de la Haza no es la literatura dramática de aquel siglo, sobre la que hay tantos y tantos estudios, sino las condiciones materiales en que se desarrolló la actividad teatral: los lugares donde se representaba, los actores, las compañías, el vestuario, la escenografía, la iluminación, tramoyas y sacabuches, estilo de actuación... Es decir, el teatro como espectáculo y como realidad social y artística mucho más compleja que el simple texto literario.

« El estudio de la escenificación de la Comedia fue inicialmente acometido por hispanistas británicos influidos hasta cierto punto por las investigaciones que sobre el teatro de Shakespeare realizaban sus colegas de literatura inglesa. Es de admirar la tenacidad y el amor de los estudiosos del teatro isabelino, que han logrado construir verdaderos monumentos de erudición basándose en escasísima evidencia documental. En España, por el contrario, poseemos una gran riqueza de datos, que abarcan no sólo planos, contratos de construcción y de arriendos, ordenanzas municipales, y documentos de reparaciones, como los utilizados en la primera parte de este libro, sino también centenares de manuscritos de obras teatrales (muchos de ellos ológrafos), contratos sobre actores, compañías y representaciones, además de descripciones contemporáneas más o menos

fidedignas de representaciones dramáticas. »

La recogida y publicación de muchos de estos documentos ha sido, durante veinte años, labor de dos hispanistas ingleses, John E. Varey y Norman D. Shergold, a los que los autores rinden debido homenaje. Sin embargo, faltaba un trabajo de interpretación de estos datos en un estudio coherente y con visión de conjunto. A esto se han aplicado, en las dos partes del libro, John Allen y J.M. Ruano.

El libro es, efectivamente, dos libros. Cada uno de los autores ha estudiado un tema, y lo ha hecho de manera personal: hay diferencias evidentes, nacidas de la amplitud o concreción del tema, del tipo de fuentes utilizadas, etc... Son, sin embargo, dos partes complementarias, y es un acierto que formen un solo libro.

John Allen, quien ya había estudiado el tema en varios artículos, emprende la reconstrucción de los corrales de la Cruz y del Príncipe de Madrid. Lo hace con una minuciosidad de arqueólogo que va reconstruyendo el cántaro hecho añicos, a partir de los innumerables documentos de los archivos madrileños exhumados por Varey y Shergold. Así, va delimitando patio, edificio de fachada, escenario, gradas laterales, ventanas, rejas y desvanes, etc... Basándose en los documentos que hablan de obras de reparación calcula las dimensiones de cada parte del edificio y de todo el conjunto, descubre los materiales que se empleaban, la situación de cada aposento, la relación con los demás y con respecto al escenario, sin olvidar los problemas de visibilidad planteados por la posición de los espectadores, la situación del sol con respecto a la escena, etc...

La reconstrucción conseguida por este método es de una precisión admirable. A pesar de la dificultad de lectura (no es, desde luego, una novela: aunque el autor no

desprecia las anécdotas que puedan servirle, prefiere saber cuántas tapias de yeso hacían falta para solar la cazuela) el resultado es fascinante y, con seguridad, definitivo durante mucho tiempo. Es muy difícil que se puedan añadir datos a lo que ofrece el profesor Allen y tarea casi imposible contradecir sus conclusiones generales.

Por otra parte, la visión que nos queda de los corrales madrileños es muy distinta de la imagen tradicional de construcciones destartadas, casi improvisadas y sin condiciones teatrales. Los corrales de Madrid, tal como los presenta Allen, eran edificios perfectamente adaptados para la representación, construidos expresamente para ello según un modelo efectivo, dotados de buenos medios técnicos y adornados con decoro y hasta con lujo. Eran, además, reparados continuamente para conseguir una buena adaptación a las necesidades de la representación. Desaparece, pues, la imagen de corralones improvisados: el corral de la Cruz y del Príncipe fueron dos buenos teatros, perfectamente preparados para que se estrenaran en ellos las obras de los grandes escritores del siglo.

La parte escrita por el profesor Ruano de la Haza, «La escenificación de la Comedia», es probablemente menos definitiva que la del profesor Allen (es un tema mucho más amplio, y pueden surgir muchos documentos nuevos), pero más apasionante para los estudiosos del teatro. El índice ya da una idea de la cantidad de temas que trata: Los textos dramáticos; El vestuario; Los accesorios escénicos; La música teatral; El decorado básico; La escena interior; La escena exterior; El decorado espectacular; Los animales en escena; Los actores en escena. Es decir, prácticamente todos los aspectos que forman parte de la representación, exceptuado el lugar.

Para reconstruir todos estos elementos, el autor se basa en

varios tipos de documentos, pero muy especialmente en las acotaciones de las mismas obras teatrales, especialmente en las que fueron propiedad de compañías y en donde el «autor» hacía anotaciones para el montaje (dicho sea de paso, eso nos revela que las acotaciones, a veces muy minuciosas, eran más corrientes de lo que pensábamos). Para ello ha rastreado en varios cientos de comedias de decenas de autores. La documentación, por tanto, si no exhaustiva, es impresionante.

Las conclusiones, en gran parte, corroboran las de Allen: la Comedia del Siglo de Oro se representaba, al menos en los corrales madrileños, en los coliseos sevillanos y valencianos y en los otros grandes teatros españoles, con gran despliegue de medios, con mucha mayor utilización de escenografía de lo que se había pensado y, desde luego, con lujo.

Lo que mejor muestra el estudio del profesor Ruano es el uso muy inteligente que hacen las mejores comedias de los recursos teatrales que ofrece el «corral» y las convenciones dramáticas a que da lugar. En este sentido, da la vuelta a un prejuicio tradicional: los poetas no escribían sus comedias influidos solamente por convenciones literarias, sino, muy especialmente, dentro de convenciones teatrales creadas por los sistemas de representación que conocían perfectamente. Muchos efectos «literarios», por tanto, no son sino efectos teatrales, creados expresamente para la representación en los corrales.

El libro está lleno de datos, de matices, de sugerencias que podrán desarrollarse en estudios particulares. Pero, tal como está, es ya un monumento de sabiduría y penetración. Para quienes consideran que el teatro es algo más que simple texto -como, se supone, han de ser los directores de escena- ésta es una obra imprescindible. Es, además, un modelo de lo que puede ser la reconstrucción de lo que

ha sido el teatro en otras épocas. Un pilar de la teatrología en España.

**Fernando Doménech**

**PONCE, Manuel**  
*Máiquez, el actor maldito*  
Cartagena, 1995  
254 p.

Los estudios biográficos de nuestros grandes actores no han sido frecuentes en España. En ésta como en otras ocasiones, mostramos una decidida resistencia a cultivar nuestra memoria histórica. En no pocos casos, libros de esta especie cuajados de envidia e interés, constituyen hoy rareza de bibliófilo, albur de tende-

rete de viejo pues nadie pensó en reeditarlos. Baste recordar al respecto el *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (Madrid, 1902) o *María Ladvenant y Quirante* de Emilio Cotarelo, de tan difícil hallazgo en la actualidad.

Quizás uno de los actores españoles que más biografías ha concitado hasta la fecha, haya sido justamente Isidoro Máiquez (1768-1820). A la ya citada de Cotarelo habría que añadir las de José de la Revilla (Madrid, 1845), José Vega (Madrid, 1947), Alberto Colao, etc. A ellas se añade ahora el libro que aquí reseñamos: **Máiquez, el actor maldito**, debido al director de escena cartagenero Manuel Ponce, que a fuer de sentimental paisanaje y compadrazgo de oficio, se centra en el relato de la vida y hechos artísticos del gran actor.

La presente obra se inicia con un capítulo dedicado a la situación política española a fines del siglo XVIII. Es un pre-

ludio y un marco para mostrar la Cartagena de Máiquez, que en esta biografía aparece como punto de referencia, junto a las enseñanzas de Talma o el Teatro del Príncipe, espacio escénico en el que Máiquez alcanzaría sus mayores glorias. Al mismo tiempo, es imprescindible recordarlo, constituye también un apasionado reconocimiento de quien desde la escena supo mostrar la pasión de los personajes que interpretó. Pero sobre todo subyace la figura del reformador de nuestra escena, un reformador impregnado de las enseñanzas francesas y de la intuición personal confrontada con su trabajo.

Meses después de la muerte de Máiquez, el 15 de noviembre de 1820, con evidente retraso pero con aguda síntesis analítica, un periódico de Madrid, *El Universal Observador Español*, se explayaba en un amplio artículo necrológico sobre las aportaciones de Máiquez a la escena española: «El grande atraso en que se hallaban nuestros teatros cuando Máiquez regresó (de París) a Madrid -leemos-, la falta de decoro que reinaba en ellos, la inexactitud en los trajes, en las decoraciones, en el servicio de la escena, son cosas harto sabidas para detenernos en describirlas. El estilo de nuestros actores, sistemático, impropio y siempre sujeto a una rutina viciosa, comenzó a cambiar de aspecto a su llegada; el claro y oscuro de la declamación se hizo más perceptible, gracias a sus lecciones y a su ejemplo. La modulación, el tono, las entradas, las salidas, la actividad escénica, la acción, el aparato teatral, todo se fundió de nuevo. El teatro renació de entre sus propias cenizas, y si alguna vez en España se ofrecieron espectáculos dignos de una nación culta, se establecieron las reglas del buen gusto en el ejercicio cómico y se dió a entender que esta profesión no excluye la consideración de la sociedad escogida cuando se desempeña con nobleza y conciencia, para Máiquez debe ser la gratitud de

## LIBROS RECIBIDOS

**GIELLA, Miguel Angel.** - *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Ediciones Corregidor. Argentina, 1994. 238 págs.

**RUGGERI MARCHETTI, Magda.** - *Il teatro di Alberto Miralles* con l'edizione di *Centellas en el sótano del museo*. Pitagora Editrice. Bologna, 1995. 200 págs.

**PIANCA, Marina.** - *DIOGENES: Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano*. México, 1992.

**BARROSO CARRERA, Antonio.** - *Tema con variaciones: Tres piezas dramáticas*. Biblioteca Económica de Cultura Ecuménica, Serie Teatro. Padilla Libros. Sevilla, 1994.

**PASOLINI, Pier Paolo.** - *Orgía*. Versión castellana de Carla Matteini. Iru teatro. Hondarribia (Guipúzcoa), 1995.

los actores; suya es la gloria, así como fue suyo el crédito indestructible con que desde aquel punto quedó clasificado entre los que conocen el encanto de las artes y el valor moral de los que las cultivan para perfeccionarlas, y las perfeccionan para cultivarlas y hacer más noble y grato el curso de la vida».

Manuel Ponce no sólo insiste en estos aspectos técnicos y artísticos, que el citado periódico reseñaba de forma tan perspicaz, sino que aborda también la dimensión política del actor: liberal, convencido, encarcelado incluso por sus ideas en 1814, al producirse el golpe de Estado de Fernando VII contra las Cortes. Este aspecto sin duda es elemento sustantivo de la personalidad de Máiquez como actor y como ciudadano.

Esta biografía incluye por último dos apartados. En primer lugar las escenas más importantes de las *Cenizas del Príncipe*, obra inédita de Luis Balaguer que se desarrolla en 1802 en la casa de Francisco de Goya, en donde junto al pintor se dan cita Máiquez, Moratín, Antonia de Prado, Rita Luna y María del Rosario Fernández, «La Tirana». En segundo lugar se recogen igualmente todos los fragmentos de *La Corte de Carlos IV* de Galdós, referidos al actor. Una amplia cronología ordena pormenorizadamente los datos biográficos de Máiquez relacionados con los diferentes cambios que se verifican en la administración de los teatros.

Hemos de felicitarnos por la aparición de este libro y valorar el esfuerzo de su autor por su dedicación investigadora, que nos proporciona nuevos reflejos y matices sobre la vida de Máiquez y su contexto histórico. Buen tributo éste a quien Moratín definió como:

«Inimitable actor que mereciste  
Entre los tuyos la primera palma,  
Y amigo, alumno y émulo de Talma,  
La admiración del mundo dividiste.»

Excelente contribución sin duda.

**Laura Zubiarrain**

## Encuentro de Directores en La Habana

La Asociación de Directores de Escena de España y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba, han organizado un Encuentro Hispano-Cubano de Directores de Escena, que se celebrará en la Habana del 26 al 28 del próximo mes de septiembre, en el marco del Festival Internacional de Teatro de dicha ciudad.

El título general del encuentro será «La puesta en escena frente al reto de los nuevos tiempos». El temario se agrupará en cuatro sesiones, en las que participarán los siguientes directores:

**Primera sesión: La condición del director de escena y el concepto de puesta en escena**

De Cuba:

*Miriam Lezcano y Abelardo Estorino*

De España:

*María Ruiz* (Directora del Real Coliseo Carlos III de El Escorial)

*Emilio Hernández* (Profesor de Prácticas Escénicas de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid)

**Segunda sesión: La formación de los directores de escena**

De Cuba:

*Vicente Revuelta y Jorge Ferrera*

De España:

*Pau Monterde* (Director del Institut del Teatre de Barcelona)

*Juan Antonio Hormigón* (Catedrático de Dirección de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid)

**Tercera Sesión: El lugar del teatro en la sociedad del futuro**

De Cuba:

*Carlos Pérez Peña y Armando Morales*

De España:

*Helena Pimenta* (Directora de la compañía Ur-Teatro de Rentería- Guipúzcoa)

*Jaume Melendres* (Profesor de Teoría del Teatro del Institut del Teatre de Barcelona)

*Guillermo Heras* (Director de la Muestra de Autores Españoles Contemporáneos de Alicante)

**Cuarta Sesión: El teatro en el contexto de las minusvalías: La experiencia en el teatro de ciegos**

De España:

*Adolfo Díez Ezquerro* (director de la Agrupación ONCE «Sa Boira» de Palma de Mallorca)

*Reyes Lluch* (Responsable de Acción Sociocultural y Promoción Artística en el Área de Cultura de la ONCE)

Estarán presentes asimismo el Presidente de la ADE, Josep Montanyès y el Jefe de Prensa, Carlos Rodríguez.

El encuentro hispano-cubano de directores de escena ha contado con la colaboración del Ministerio de Cultura dentro del programa de acción cultural de España en Cuba, de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, del Institut del Teatre de Barcelona y de la ONCE

Coincidiendo con el encuentro se realizará igualmente la presentación de las Publicaciones de la ADE, del Premio María Teresa León, etc. Las ponencias y el balance del encuentro se publicarán posteriormente en nuestra revista ADE-TEATRO.

## Elecciones a Junta Directiva de la Asociación de Directores de Escena de España

Durante el pasado mes de junio tuvo lugar el proceso electoral para la renovación de la Junta Directiva de la ADE.

Según las disposiciones contempladas en el artículo 26 de los vigentes estatutos de la ADE, y habiéndose cumplido todos los requisitos allí reseñados, la Comisión Electoral constituida al efecto y en uso de las atribuciones contempladas en los apartados cuarto y decimosegundo declaró electa la candidatura integrada por:

**Presidente:** Josep Montanyès

**Vicepresidente:** Guillermo Heras

**Secretario General:** Juan Antonio Hormigón

**Tesorero:** Adolfo Simón

**Vocales:** Pedro Alvarez-Ossorio

Manuel Guede

Lucila Maquieira

Pau Monterde

César Oliva

Helena Pimenta

Santiago Sueiras

**Representante de los Miembros**

**Adheridos:** Carlos Rodríguez

**Representante de los Teatrólogos:**

José Ramón Fernández

La nueva Junta Directiva tomó posesión de su cargo el pasado 24 de junio en el Castillo de la Mota (Medina del Campo) donde tuvo lugar su primera reunión. Su período de gobierno será de cuatro años.

## Seminario de Patrice Pavis

Del 23 al 25 de junio se celebró en el Castillo de la Mota (Medina del Cam-

po - Valladolid) el seminario impartido por el profesor Patrice Pavis, compañero asociado de la ADE en la sección de Teatrólogos, bajo el título «Metodología del análisis de la puesta en escena». El seminario contó con la colaboración de la Junta de Castilla y León y de la Comunidad de Madrid. Durante cuatro sesiones, Pavis desarrolló buena parte de sus teorías y formulaciones en torno a la puesta en escena contemporánea, y debatió sobre tales temas con los asistentes. El seminario, que dado el número limitado de plazas tuvo carácter restringido, contó con la presencia la Junta Directiva de la ADE, diversos miembros de la sección de teatrólogos, y el consejo de redacción de nuestra Revista ADE-Teatro. En nuestro próximo número incluiremos una amplia información sobre este seminario que, a juicio de los presentes, gozó de un altísimo nivel.

## Curso de Iniciación a la Puesta en Escena

Del 26 de junio al 8 de julio tuvo lugar en Madrid, dentro de los cursos de verano «Aforo» que desarrolla la sala Cuarta Pared, el «Curso de Iniciación a la Puesta en Escena» organizado por la ADE y dicha sala. El curso, enmarcado dentro del convenio que la ADE ha suscrito con la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid durante el presente año, contó con la participación de Fernando Doménech, Eduardo Pérez Rasilla, Pedro Alvarez-Ossorio, Juanjo Granda, Carlos Rodríguez, Emilio Hernández, Guillermo Heras, José Luis Raymond, Miguel Ángel Camacho, Eduardo Vasco, Juan Carlos de Ibarra y José Luis Tutor, y la coordinación técnica de Antonio López-Dávila. El curso fue dirigido por Juan Antonio Hormigón, secretario general de la Asociación. Dado el interés y el éxito alcanzados, la ADE estudia la posibilidad de repetir en el futuro tal experiencia o desarrollarla en otras comunidades autónomas.

## Delegación de la ADE a Finlandia

Del 12 al 22 de agosto viajarán a Helsinki, invitados por nuestra homóloga finesa SThOL, según el convenio firmado entre ambas asociaciones, Guillermo Heras, de Madrid, y Fernando Urdiales, de Valladolid. Durante su viaje está previsto que asistan al Festival Internacional de Verano que se celebrará en la ciudad de Tampere. Heras, vicepresidente de nuestra Asociación, mantendrá asimismo conversaciones con los directivos fineses encaminadas a mantener esta ya tradicional colaboración.

## AGENDA

### CURSOS DE VERANO EN NAVARRA

La Escuela Navarra de Teatro organiza cinco cursos monográficos para este verano: *Escenografía* (21-25 de Agosto), *Esgrima* (21-25 de Agosto), *Escritura de guiones* (28 de Agosto-1 de Septiembre), *Interpretación* (4 -15 de Septiembre), *Dirección* (4-15 de Septiembre) y *Talleres de Juego y Teatro para Niños* (28 de Agosto-1 de Septiembre). Dichos cursos están impartidos por José Luis Raymond, Ricard Pous, José Antonio Vitoria, Belén Álvarez, Elena Amondarain y Omar Grasso. Las matrículas se realizarán entre el 26 y el 30 de Junio y el 7 y 14 de Agosto (ambos inclusive).

Más información en: E.N.T. C/San Agustín 5, 31001-PAMPLONA. Tel: 948-22-92-39.

### PREMIO CASA DE LAS AMERICAS 1996

La Casa de las Américas convoca para 1996, la **XXXVII Edición de su premio literario**. Las convocatorias al Premio se distribuyen en dos grupos que alternan



cada año, y que han quedado integradas de la siguiente manera:

-Grupo A: novela, cuento, testimonio y literatura brasileña (en todos los géneros, menos ensayo y testimonio).

- Grupo B: poesía, teatro, ensayo de tema artístico-literario, ensayo de tema histórico-social y literatura caribeña.

Las obras deberán ser remitidas a la Casa de la Américas o a cualquiera de las embajadas de Cuba, y entregadas antes del 30 de Noviembre de 1995. Los Jurados se reunirán en La Habana en Enero de 1996.

Para una información completa sobre las Bases remitirse a: Casa de las Américas, 3ra. y G, El Vedado, La Habana, Cuba. Tel: 32.35.87/88/89. Fax: (537) 32 7272.

## CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE TEATRO CLASICO EN TRADUCCION

Este Congreso tiene por objeto el estudio del teatro clásico griego, latino, inglés y francés en España y el del teatro clásico español en Francia, el Reino Unido y otros países, en sus aspectos de texto traducido, representación y recepción: la «traducción» se entenderá como resultado textual y no como proceso, y se examinará la recepción del texto teatral traducido, tanto en general como a través de su representación escénica.

Para el Congreso están previstas las siguientes actividades: una conferencia inaugural, cinco ponencias, comunicaciones y una mesa redonda con el conferenciante y los ponentes, presidida por el profesor Claudio Guillén.

Las inscripciones deben realizarse antes del 15 de Octubre de 1995. Para más información dirigirse a: Secretaría Técnica/ Universidad de Murcia. Facultad de Letras: C/Santo Cristo 1. 30071 Murcia (España) / Tel: 968-36.31.91 / Fax: 968-36.31.85

## CELCIT: PROGRAMAS DE FORMACION 1995

Dentro del marco del **Sexto Programa de Especialización para Profesio-**

**nales**, CELCIT a proyectado, junto con el Teatro Municipal General San Martín, la realización de talleres y seminarios monográficos entre los que cabe destacar: *Temas de actuación y Dirección Teatral* impartido por Juanjo Granda (1-11 de Agosto), *La Crítica Teatral*, a cargo de Georges Banu (Septiembre), *La Creatividad Dramatúrgica* impartido por M.A. de la Parra (19-23 de Septiembre) y *Seminario para Actores* por Eugenio Barba (29 de Noviembre-2 de Diciembre).

Por otra parte, las **III Jornadas de Actualización del Teatro Iberoamericano** que tendrán lugar en el Teatro Municipal General San Martín el 9 y 10 de noviembre de 1995 de 10h a 14h, estarán dedicadas a Venezuela y el teatro latino en USA.

Para más información dirigirse a: CELCIT Bolívar 825 (1066) Buenos Aires. Tel/Fax: 541-361.8358.

## FERIA DE LAS ARTES ESCENICAS DE IBEROAMERICA

Entre el 25 y el 28 de Octubre de 1995 y dentro del marco de la **X Edición del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz** se celebrará **IBERARS**, la Feria de las Artes Escénicas de Iberoamérica. Concebida como un punto de encuentro entre artistas, productores, gestores y promotores culturales, IBERARS tiene entre otros objetivos promover, difundir y servir de plataforma para dar a conocer las manifestaciones artísticas más sobresalientes de las Artes Escénicas de Iberoamérica.

Para más información, remitirse a: Festival Iberoamericano de teatro de Cádiz, C/Isabel la Católica 12. 11004-Cádiz/ Tel: (34) 56 21.11.23/ 22.16.80/ 22.76.24 / Fax: (34) 56 22.20.51.

## PRIMER ENCUENTRO DE DRAMATURGAS CONTEMPORANEAS

Dieciséis dramaturgas contemporáneas se reunieron los días 23, 24 y 25 en la sala Beckett de Barcelona, en el marco del ciclo de Nuevas Autoras organizado por esta sala. Las participantes fueron Lucía Sánchez, Elena Cánovas, Pilar Rodrigo, Margarita Sánchez, Lluïsa Cunillé, Soledad Iranzo, Carmen Delgado, Sara Molina, Liliana Costa, Mercedes León, Encarna de las Heras, Mercedes Abad, Itziar Pascual, Beth Escudé i Gallés, Angels Aymar y Margarita Borja. De este encuentro surgen las siguientes propuestas:

1º La constitución de equipos de trabajo multidisciplinar que superen la dialéctica entre la literatura dramática y el hecho teatral. Sólo de la implicación y el encuentro -frente a la especialización exclusivista- puede surgir un teatro más rico y atractivo para el próximo milenio.

2º El desarrollo de cauces de distribución de las ediciones de textos teatrales más ágiles y dinámicos, capaces de promocionar la autoría contemporánea.

3º El desarrollo de proyectos a largo plazo frente a la dinámica dominante de exigencia inmediata de resultados y falta de riesgo por parte de programadores y responsables políticos.

4º La comprensión de la autoría femenina contemporánea no como un hecho aislado, ortodoxo y oclusivo, sino como un campo libre de creación donde confluyen intereses, opciones estéticas y planteamientos distintos.

5º El apoyo a una promoción en igualdad de condiciones al resto de las disciplinas artísticas de la práctica teatral contemporánea, con el reconocimiento de que son las salas de pequeño formato y las compañías independientes las más abiertas y disponibles a esta promoción, y la necesidad de hacer accesible la totalidad de los circuitos teatrales.

6º La continuidad de este espacio de reflexión, debate y encuentro.

## Aportaciones a la ADE

La Asamblea General extraordinaria de la ADE, celebrada el 14 de abril de 1.989, ratificó las decisiones adoptadas en la Asamblea General del 14 de enero de 1.988, por la que todos nuestros asociados deben contribuir obligatoriamente con una cantidad determinada a los fondos de la ADE, por cada puesta en escena realizada.

La Asamblea fijó los nuevos parámetros de contribución entre 6.000 pesetas mínimo y 12.000 de máximo, dejando a criterio de cada asociado en función de su cachet, honorarios o beneficios devengados por su trabajo, la suma que desee aportar. La Asamblea ratificó igualmente que se publicará en el "Boletín" de la ADE, la lista de los que han contribuido y el espectáculo por el que lo han hecho. Hasta el cierre de esta edición, los compañeros que han cumplimentado este requisito han sido:

### Del 15 de Abril al 30 de Junio

Adrián Daumas por  
*Bodas de Sangre* y  
*Titus Andronicus*  
Javier Yagüe por  
*Salvia*

José Luis Raymond por  
*Grita*

Manuel Guede por  
*Nin me abandonarás nunca*  
Andrés Presumido por  
*Cuentos de Humor*

Adolfo Díez por  
*Ca Nostra*, *La Morada de hielo*,  
*L'Amo de Son Magrana*,  
*Papers Intims* y  
*Solamente una vez*  
Xulio Lago por  
*Tolos de Amor*

La Asamblea General Extraordinaria de la ADE ratificó los acuerdos anteriores para que se hiciera un seguimiento de los estrenos y se enviara a los asociados cartas de reconocimiento del carácter obligatorio de la contribución económica a la ADE.

*Crimen en la taberna de los sueños*, obra basada en textos de Ana Montes de Oca, José Zorrilla, **Alberto Omar Walls** y Dario Fo, fue llevada a escena por el Grupo de la Facultad de Matemáticas y Físicas de la Universidad de La Laguna (Tenerife), bajo la dirección de **Alberto Omar Walls**. La representación tuvo lugar en el Paraninfo Universitario el 28 de Junio de 1995.

La compañía Tanxarina de títeres y marionetas, de Redondela (Pontevedra) ha presentado un nuevo espectáculo puesto en escena por **Cándido Pazó** llamado: *Estamos «Monstruos» de Risa*.

Del 11 de Mayo al 4 de Junio, la compañía teatral GAT ha representado en el

Teatre Joventut de l'Hospitalet, *La cabeza del dragón*: una farsa de Valle-Inclán, incluida en la trilogía *Tablado de Marionetas*, dirigida por Alfons y **Enric Flores**.

Nuestro compañero de La Coruña, **Manuel Lourenzo**, puso en escena *Copenhague*, la obra de Xosé Cid Cabido y Andrés A. Vila ganadora del Premio Alvaro Cunqueiro 1992.

Tras su presentación en La Cartoucherie de París, con gran éxito de público y crítica, la Compañía de **Juan Antonio Quintana** ha vuelto a los escenarios madrileños durante los meses de junio y julio con su montaje de *El Avaro* de Molière.



Basándose en las novelas picarescas más representativas de nuestra literatura, *El Lazarillo de Tormes* y *El Buscón*, **Agapito Martínez** concibió y dirigió *Los Pícaros*, con la compañía Teatro del Azar de Valladolid.

El American Repertory Theatre del Institute for Advanced Theatre Training de la Universidad de Harvard, representó, bajo la dirección de **Adrian Daumas**, *Titus Andronicus* de W.Shakespeare en el Adams House Pool Theatre de Cambridge. La obra estuvo en cartel del 6 al 8 de Abril de 1995.



## Adiós a William Layton

El pasado mes de junio William Layton se fue. Calladamente, el viejo maestro cerró la puerta, después de muchos años de trabajo, de enseñanzas y esfuerzos, de espectáculos y actores...

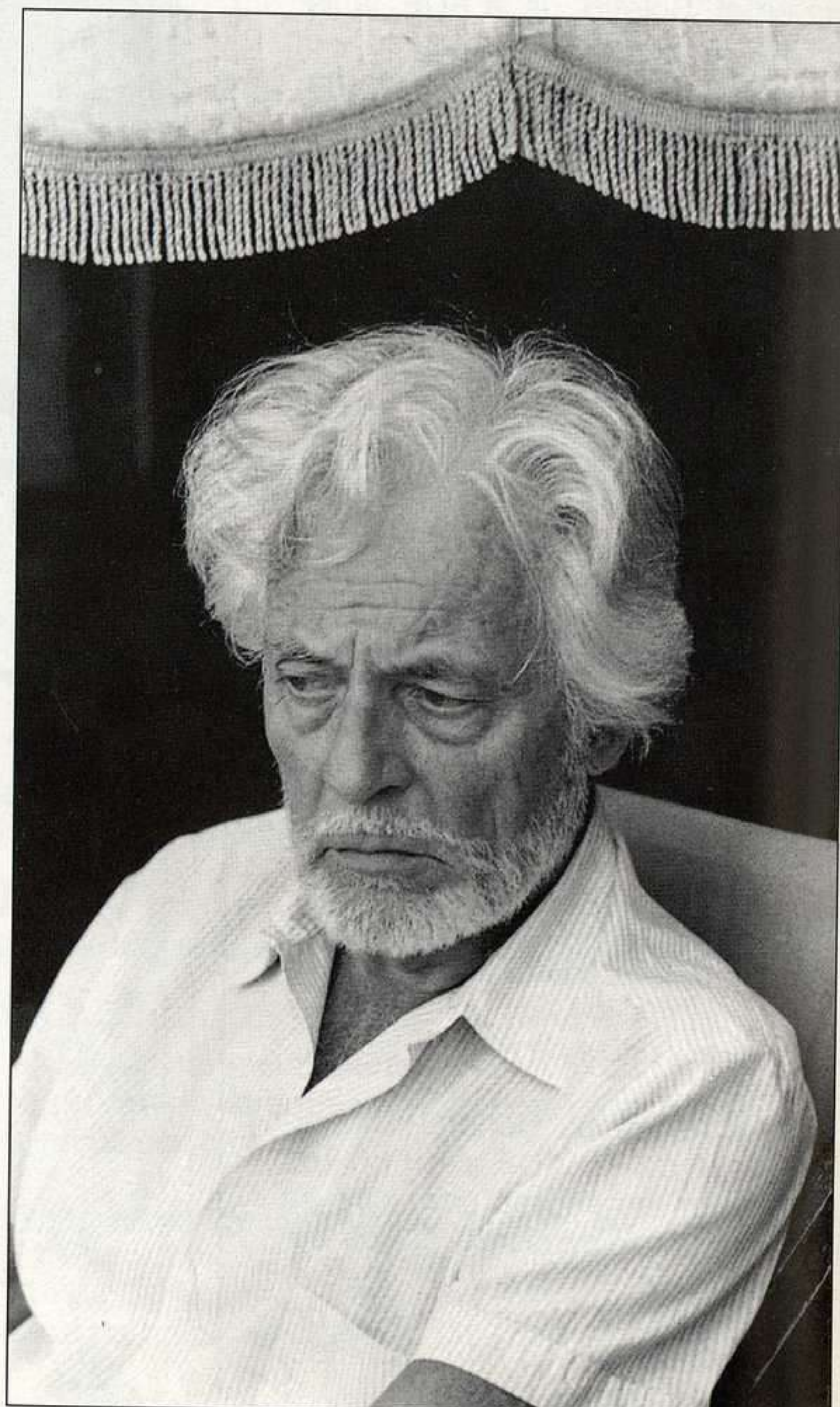
Desde su llegada a España, a finales de los años 60, Layton desarrolló como profesor y director las técnicas interpretativas norteamericanas, y se convirtió en el impulsor de varios proyectos teatrales (Teatro Estudio de Madrid, TEI, TEC...) que aportaron nueva savia al teatro español, especialmente al madrileño.

La culminación de su trabajo pedagógico se materializó en el Laboratorio de Teatro que lleva su nombre, y que durante los últimos años ha formado a varias generaciones de intérpretes.

Layton, que obtuvo la Medalla de oro al mérito en la Bellas Artes en 1989, desarrolló también su trabajo como actor y director. Entre sus montajes, *Tío Vania* (1978) o *El jardín de los cerezos* (1986), fueron dos buenos ejemplos de su labor de puesta en escena, que siempre gozó de un reconocido respeto y aplauso.

Desde la Asociación de Directores de Escena, de la que fue socio activo, queremos expresar nuestro recuerdo cariñoso de su persona, siempre amable y atenta, y de su trabajo constante e inteligente.

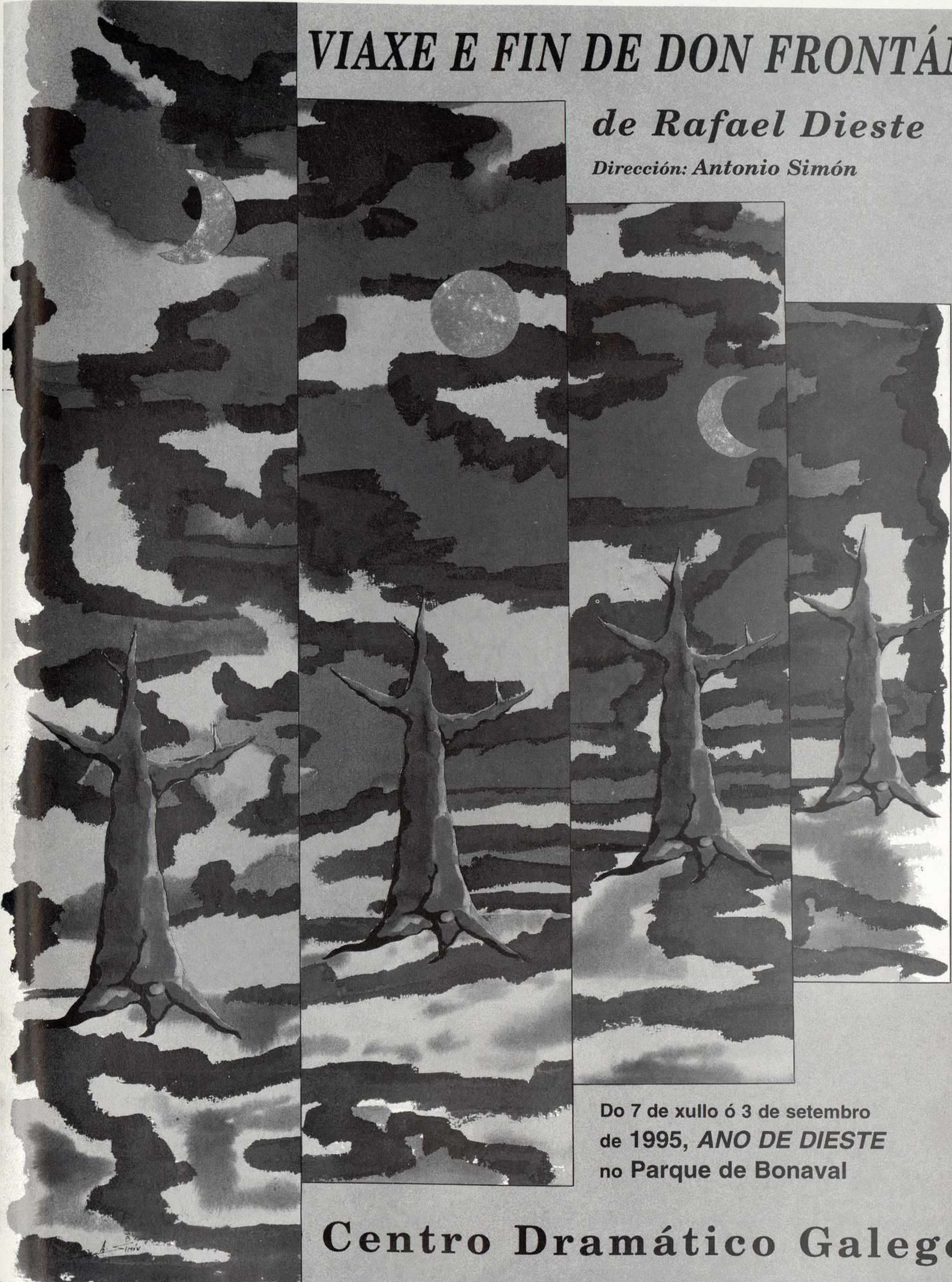
Un abrazo fuerte, maestro Layton, y hasta siempre.



# VIAXE E FIN DE DON FRONTÁN

*de Rafael Dieste*

*Dirección: Antonio Simón*




Do 7 de xullo ó 3 de setembro  
de 1995, **ANO DE DIESTE**  
no Parque de Bonaval

## Centro Dramático Galego

  
CONSORCIO DE  
SANTIAGO

  
CONCELLO DE  
SANTIAGO

IGREM  
  
Instituto Galego  
das Artes Escénicas  
e Musicais

Centro Dramático Galego  


  
XUNTA  
DE GALICIA  
CONSELLERÍA  
DE CULTURA

INSTITUTO GALEGO DAS ARTES ESCÉNICAS E MUSICAIS

**MOVIMIENTO TEATRAL ONCE**

**ONCE**

**MOVIMIENTO TEATRAL ONCE**

**MOVIMIENTO TEATRAL ONCE**

