

Teatristas latinoamericanos en escenarios cubanos

Carlos Espinosa Domínguez

Si algo distinguió al Festival de Teatro de La Habana 1984, si un hecho merece resaltarse, es la amplia participación que, de una u otra manera, tuvo la escena latinoamericana. Participación que se manifestó en varios planos.

Esta tercera edición del evento, en primer lugar, rindió homenaje a los artistas de las tablas de nuestro continente que asumen su labor del modo más honesto, vertical y pleno. Y nada mejor para hacerlo que en las personas del uruguayo Atahualpa del Cioppo (1904) y el guatemalteco Manuel Galich (1913). En el discurso que pronunció en el acto inaugural, Galich se refirió a ello, y expresó: "Esa lucha ineludible para salvar el arte teatral en toda su dignidad, en toda su plena creatividad, que han librado y siguen librando los teatristas latinoamericanos es, estoy seguro, la que ha inspirado la justísima dedicatoria del Festival, su homenaje a los veinticinco años del quehacer teatral latinoamericano y caribeño . . . Es justo, es justísimo homenajear a los teatristas latinoamericanos que siguen librando la gran batalla del decoro dentro del Arte." Otro reconocimiento, no menos merecido, fue para la Casa de la Américas, esa modélica institución que en 1984 festeja su vigésimo quinto aniversario.

Los temas y autores de Latinoamérica, de otro lado, estuvieron presentes en el trabajo de los colectivos cubanos. Debe encabezar la lista la puesta de Atahualpa del Cioppo con el Grupo Rita Montaner de *Esta noche se improvisa la comedia*, de Pirandello, que permitió a los cubanos apreciar la dramaturgia del italiano "en toda su dimensión estética y humana, sin eludir juzgarlo críticamente." Otro invitado que mostró su quehacer fue el colombiano Helios Fernández, miembro del Teatro Experimental de Cali. Con Cubana de Acero montó *Un techo para la lluvia*, obra que toma como punto de partida varios cuentos de Eduardo Heras León referidos a la problemática de los obreros metalúrgicos. Los espectáculos unipersonales, *Corazón al sur* y *Guarda tu luz, oh, patria*, permitieron apreciar la versatilidad y la madurez artística de dos actrices: la uruguayana Sara Larocca y la chilena Shenda Román, respectivamente. A dramaturgos de nuestro continente, Alberto Adellach (Argentina) y Pablo Cabrera (Puerto Rico), pertenecen dos de las piezas que

compitieron. Del primero es *Cordelia. De pueblo en pueblo*, texto merecedor de uno de los Premios Casa de las Américas 1982, y escenificado por el Conjunto Dramático de Matanzas. Apoyándose en piezas de John Gay y Bertolt Brecht, concibió Cabrera *La verdadera historia de Pedro Navaja*, un logrado intento de crear un teatro musical de fisonomía propia. El recién fundado grupo Buscón llevó como carta de presentación *Los asombrosos cuentos de Mario Benedetti*, que ellos definen como una lectura comentada de seis narraciones y un poema del sobresaliente escritor uruguayo. Aunque el autor, Claus Hammel, nació y vive en la RDA, *Humboldt y Bolívar*, cuyo estreno en castellano se debe al Teatro Político Bertolt Brecht, puede sumarse a los títulos anteriores. La trama gira alrededor del encuentro que sostuvieron en París, en 1804, el barón Alejandro de Humboldt y el prócer independentista venezolano. Hammel exalta la solidaridad que unió a las dos figuras y plantea la confrontación ideológica entre el hombre de acción y el intelectual.

La programación incorporó, por último, a seis agrupaciones de igual número de países latinoamericanos: Nixtayolero (Nicaragua), Rajatabla (Venezuela), El Galpón (Uruguay en el exilio), Teat' Lari (Maritínica), La Candelaria (Colombia), Teatro Abierto (Argentina), además del Teatro 4, integrado por latinos residentes en Estados Unidos. A través de esta muestra, que si bien no es completa pero sí representativa de las búsquedas y corrientes que hoy coexisten, el público cubano tuvo una imagen viva de la actividad escénica latinoamericana y caribeña de hoy.

La elevada cifra de obras presentadas durante los doce días que duró el Festival hacía prácticamente imposible que uno pudiera ver no ya todas, si no una buena parte. Era imprescindible, por tanto, aplicar un criterio selectivo. Así hice yo, y para ello di prioridad a los grupos latinoamericanos. De mi experiencia como espectador, parten los siguientes juicios y valoraciones.

EL GALPÓN: CALIDAD Y PROFESIONALISMO

Mencionar el nombre de El Galpón y pensar de inmediato en una de las agrupaciones profesionales más prestigiosas de Latinoamérica, resulta poco menos que inevitable. A lo largo de casi cuarenta años es tanto lo que uno ha leído y escuchado acerca del colectivo uruguayo (ahora en un obligado exilio en México), de la calidad de sus puestas, de las excelencias de su elenco, de la capacidad de sus directores. De ahí que su presencia en La Habana constituyera una de las atracciones más aguardadas por el público.

Con tres montajes viajó El Galpón a Cuba: *Pedro y el capitán*, pieza del también uruguayo Mario Benedetti que dirigió Atahualpa del Cioppo; *Voces de amor y lucha*, collage que reúne escenas tomadas de títulos de Lorca, Sófocles, Cervantes, Lope de Vega, Brecht, Schiller, Peter Weiss, Aristófanes y Enrique Buenaventura que ilustran la actitud de la mujer en diferentes épocas y situaciones; y *Puro cuento*.

En 1981 estrenó El Galpón *Puro cuento*, que ha sido escenificado más de 230 veces ante más de 53,000 espectadores. Su permanencia en el repertorio del grupo obedece a la aceptación que siempre halla, y que ha sido probada con auditorios de varios países. El espectáculo toma como materia prima fundamental varios cuentos firmados, entre otros, por Onelio Jorge Cardoso

(Cuba), Eraclio Zepeda (México), Gabriel García Márquez (Colombia) y Mario Arregui (Uruguay). Más que teatralizar los textos, se partió de las posibilidades de la narración oral, de la palabra en sí misma. La idea no es nueva ni mucho menos, pues constituye el principio rector de *Los cuentos* de Onelio Jorge Cardoso, uno de los montajes más antiguos del conjunto cubano Teatro Escambray. Aparte de que ambos títulos exploran en una tradición popular latinoamericana, la de los cuenteros, esos personajes “de boca fácil y cabeza llena de ríos, de montañas y de hombres.”

En *Puro cuento* están presentes los elementos que definen las narraciones populares: el tono hiperbólico, el carácter humorístico, la imaginación desbordada, la sabiduría. Los realizadores se preocuparon, no obstante, por lograr una puesta que ante todo entretuviese al auditorio. Y en buena medida lo consiguen: desde que comienza la representación los asistentes ríen, se divierten y hasta participan en el juego propuesto por los actores cuando hacen un minuto de silencio en memoria de la elefanta blanca del colectivo teatral que pereció en un accidente durante el traslado de la carga.

El reducido elenco que interviene en el espectáculo se desenvuelve, en general, con frescura, verosimilitud, dominio de la escena y adecuada preparación técnica. Entre todos, sin embargo, sobresale ese gran intérprete que es Humboldt Ribeiro. Presenciar su narración de la fábula en que debe caracterizar a varios animales, da una medida de sus magníficas condiciones, su versatilidad y su amplio diapason.

Al lado de esas virtudes, existen en la puesta algunos detalles susceptibles de modificaciones y replanteos. En determinados cuadros, *Puro cuento* se resiente de cierta lentitud. Las razones son varias. Hay textos como “Un hombre muy viejo con unas alas enormes,” de García Márquez, que requieren un mejor trabajo dramático, pues no hay que perder de vista que el autor lo concibió como obra literaria y no como pieza para ser plasmada sobre las tablas. Asimismo la música que se adicionó está integrada con timidez, con lo cual se desaprovecha un recurso que hubiese contribuido a aligerar el ritmo. Por último, no siempre se cuida el equilibrio entre lo teatral y lo narrativo, y en ocasiones el primero queda desplazado por el segundo.

Pero por encima de defectos y virtudes, se desprende de *Puro cuento* una valedera lección: la de la exigencia y el rigor estético que predominan en el montaje de El Galpón. Por motivos hasta cierto punto comprensibles— aunque no justificables—, el teatro latinoamericano sacrifica a veces la calidad en aras de los objetivos ideológicos. Lo que debe ser en primera y última instancia arte se convierte así en burdo panfleto, en pancarta política. El Galpón demuestra cómo se puede conjugar esas dos exigencias, cómo desarrollar una labor comprometida con las luchas que libran nuestros pueblos y ser, a un mismo tiempo, creativos y rigurosos en el plano artístico.

DOS JÓVENES COLECTIVOS

Si en el caso de El Galpón estamos ante una de las compañías estables de más larga trayectoria en Latinoamérica, en los de Nixtayolero y Teat' Lari nos vamos al otro extremo: hace sólo cuatro años y pico que se fundó el grupo nicaragüense, bajo el poderoso estímulo de la revolución sandinista. En

cuanto a los martiniqueños, el conjunto data de fecha más reciente, aunque algunos de sus integrantes provienen de colectivos con una labor más o menos sostenida.

Del repertorio mostrado por Nixtayolero, la pieza más interesante resultó la creación colectiva *Ojo al Cristo*. Su asunto toma como punto de partida los conflictos que se suscitan en las zonas rurales de la nueva Nicaragua. Ramiro, trabajador agrícola de una hacienda cafetalera, asume ante el proceso revolucionario una actitud de neutralidad. El viaje onírico que realiza al reino de la muerte le permite conocer algunos momentos y personajes claves del último período de la historia nacional y entender así con más claridad de qué lado le corresponde estar.

La pieza está escrita con las deficiencias lógicas en quienes no poseen experiencia en esos menesteros. Hay problemas estructurales bien visibles, escasa complejidad psicológica en el trazado de los caracteres, poco vuelo poético en los diálogos, escenas que se extienden interminablemente. Con todo, hay una intención imaginativa en el tratamiento del tema y un meritorio esfuerzo del muy joven elenco.

Ojo al Cristo está inscrita en ese teatro agitacional y propagandístico que tanto abunda en los primeros años de las revoluciones recién triunfantes. El trabajo de Nixtayolero no deja, sin embargo, de tener cierto encanto ingenuo, *naïf*. Pierde un poco cuando se le saca de su contexto, cuando no se le ve confrontándose con el auditorio para el cual se concibe, pues se trata de un diálogo que mucho lo enriquece.

Ti Mano et Fromager, del Teat' Lari, prometía ser un título interesante. Sus creadores definen sus montajes como expresiones multidisciplinarias (emplean danza, música, pantomima, teatro, muñecos), y eso era suficiente para aguardar un espectáculo con el sello inconfundible de los pueblos caribeños y de sus manifestaciones culturales. Pero la realidad no satisfizo la expectativa, y la puesta de los martiniqueños resultó decepcionante y no halló, en general, buena acogida entre los cubanos.

La propuesta del Teat' Lari se halla, en principio, bien encaminada. Se apoya en la investigación en las raíces y las tradiciones populares. No desdeña los aportes europeos, pero se basa fundamentalmente en lo autóctono. *Ti Mano et Fromager* falla a la hora de materializar en la escena tan válidos propósitos. El hecho de estar la obra hablada en otro idioma influye en contra de la comprensión; pero de todos modos la anécdota resulta confusa, poco diáfana, necesita más acción. Y seguir lo que estaba ocurriendo en la escena se hizo para mí una experiencia fatigosa. Me asombró además que a pesar de contar el espectáculo con la incorporación de música en vivo, resultara tan desvitalizado, monótono y sin atractivo.

UN CEREMONIAL, UN RITO, UN ESPECTÁCULO FASCINANTE

Debería referirme también a la interesante y creativa puesta concebida por Santiago García y La Candelaria a partir de textos de Quevedo (*Diálogo del rebusque*). A la válida asimilación del *No se paga, no se paga*, de Darío Fo, que realiza el Teatro 4. Al hábil empleo del lenguaje metafórico al cual se recurre el Teatro Abierto para poder decir la verdad en el hasta hace poco ambiente de

represión y censura en que vivieron los argentinos. Pero no es mucho el espacio disponible, y por eso considero más oportuno dedicarlo a la que, a mi juicio, constituyó la puesta más audaz y lograda de todas las que representaron a la escena de nuestro continente.

Coherencia, imaginación, osadía, madurez, son algunos de los términos que se han manejado al enjuiciar el *Bolívar* de José Antonio Rial-Rajatabla. Todos pueden usarse sin temor, pues el trabajo de los venezolanos alcanza un saldo artístico que los justifica. Como es fácil inferir del título, es una obra acerca del prócer independentista cuyo bicentenario se celebró en 1983. La pieza pretende ser también, a su manera, un homenaje, sólo que de muy distinto carácter a la mayoría de los que se le rindieron. Se nos habla en este caso del Bolívar de los últimos días, el de Santa Marta y San Pedro Alejandrino, del héroe agónico, atormentado, de un personaje trágico. Del hombre que murió traicionado, pobre y sin ilusiones.

¿Una visión un tanto desconcertante? Por supuesto que sí: fue el propósito de sus creadores mostrar al "hombre que las estatuas, las ofrendas, los discursos encomiásticos y la deificación han impedido que el pueblo descubra"; "liberarlo de la lejanía y del engaño óptimo del permanente homenaje." O lo que es lo mismo, tratar su figura según la perspectiva desmitificadora del presente. La acción de la obra no se ubica por eso en el siglo XIX, sino en la segunda mitad del XX, en el campo de concentración para presos políticos de un país latinoamericano donde un gobierno dictatorial ostenta el poder. Se ha resuelto presentar allí un espectáculo con motivo del bicentenario del Libertador, y corresponde a varios de los reos encarnar los personajes protagónicos. Durante los ensayos surgen contradicciones entre los reclusos y la dirección del penal, entre el ideal soñado por "los hombres de la libertad" y la realidad actual. Nada que ver, pues, con el teatro historicista, con el didactismo ni tampoco con el realismo mal entendido. *Bolívar* recupera valores muchas veces descuidados por el teatro latinoamericano: las imágenes, la magia, el elemento ritual, la metáfora. Decía que elude el realismo reproductor y chato, pero no cae por eso en el otro extremo, en el de la abstracción hermética. Los planteamientos ideológicos de la pieza llegan al espectador con nitidez sin que se pierda la verosimilitud y el contacto con la realidad. El contraste mismo que establece la representación no puede ser más elocuente: el Erudito pretende que se hable del Libertador en un sitio donde imperan la represión, el terror, la muerte. Sólo que todo ello está expresado, como debe ser, según los códigos del arte y no con los de la historia o las ciencias políticas.

El montaje es de un rigor impresionante. Cada uno de los elementos (la excelente y muy eficaz música de Juan Carlos Núñez, la concepción del espacio y el vestuario de Silviainés Vallejo, la labor de los intérpretes) se ensambla con la perfección de un mecanismo de relojería, gracias a la mano directriz de Carlos Giménez. Qué sabia dosificación de la intensidad dramática. Qué inteligencia para tratar los diálogos y cargarlos con las intenciones y el significado adecuados. Cuánta limpieza y cuidado al convertir todo eso en un producto artístico homogéneo y coherente. Y qué decir del elenco: organicidad, dicción impecable, virtuosismo técnico y un trabajo de conjunto en el que si bien hay compañeros que descuellan (Pilar Romero, Daniel López y el excelente Roberto Moll), el nivel general es muy alto.

No es *Bolívar* un montaje que pueda analizarse en unas pocas cuartillas. La riqueza de sus planteamientos y los distintos niveles de lectura que permite convierten esa labor en una experiencia sugestiva y abierta a múltiples interpretaciones. Sin embargo, creo que todas convendrán en un aspecto: se trata de un teatro empeñado en la búsqueda de nuevos caminos para el arte escénico latinoamericano y sustentado en la investigación, la disciplina y el talento.

Estas son algunas de las tendencias que confluyen en la escena latinoamericana de hoy y le dan su variedad y riqueza. Estamos ante un teatro que dialoga con su realidad, que la aborda, la cuestiona y, desde sus modestos presupuestos, intenta participar en su transformación. Sus formas expresivas y su lenguaje cubren un amplio espectro en el cual conviven en armonía la tradición y la modernidad. En muchos casos se trata de creaciones originales; en otros, los textos extranjeros son adaptados a las exigencias de nuestros teatristas. Pero siempre la voluntad de comprometerse con los problemas sociales es la misma. Si alguien habló de una poesía en movimiento, pienso que por su proceso de replanteo, indagación y desarrollo constantes, el término es legítimamente aplicable al teatro latinoamericano.

La Habana

Publicaciones del Perú

Para los interesados en teatro juvenil, acabamos de recibir *Teatro para la escuela*, publicación de Sara Joffré y Ediciones "Homero Teatro de Grillos" (Pedro Peralta 221 - Urb. San Joaquín, Callao 2, Perú). Contiene 4 piezas de un sólo juego, preparadas especialmente para una labor escolar.

Acusamos recibo también de CREART, guía cultural de arte y espectáculos en Lima. Esta pequeña publicación indica el horario y sitio de todas las representaciones de teatro y ballet durante el mes señalado. Es sumamente valioso para informes sobre la vida cultural en Perú. Dirección: Myriam Reátegui Espinoza, CREART, Jr. Coronel Zegarra 426, Lima 11, Perú. Tel: 712034.