



«El gran circo del Sur», de Rodolfo Santana. Rejas, presos, estrellas de la Unión. Tres imágenes bien familiares en el joven teatro de América Latina. Imágenes que, a fuerza de repetirse, van perdiendo su función.

LA CRISIS DE UNA IMAGEN

CASI acabando el Festival de Caracas, frescas en la memoria de todas las representaciones, se celebró el anunciado Simposium. Participaban en él como ponentes hombres de teatro de muchos países, y la amplia sala del Ateneo estuvo a lo largo de los dos días de debates más que mediada de público. A lo largo de las dieciséis horas que aproximadamente duró el Simposium, hubo de todo. Períodos calientes y tiempos de guerra fría. Fases en las que se confrontaron realmente las opiniones diversas y otras, las más, ganadas por el soliloquio demagógico...

Fue la intervención de Fernando Arrabal la que causó mayor revuelo. De este autor se habían presentado en el Festival dos obras —«Laberinto» y «El arquitecto y el Emperador de Asiria»—, recibidas con general respeto y escaso entusiasmo. Si es verdad que han sido dos argentinos residentes en París —Victor García y Jorge Lavelli— quienes han potenciado al máximo el teatro de Arrabal, habrá que convenir que aquel es un acuerdo que no alcanza a muchos sectores de América Latina. Aquí se está en

otro momento y se espera otra cosa del teatro. Unos quieren divertirse y otros comprometerse. Unos pasan junto a la miseria sin verla; otros, sincera o trivialmente, han hecho de ella el tema subyacente e inesquivable de sus manifestaciones artísticas. Arrabal queda un tanto fuera de este esquema. Y quizá por ello —unido a su condición de personaje famoso— se esperaba su participación en el debate con enorme curiosidad.

El hecho es que, llegado su turno, el escritor español, ante una sala casi llena, cogió el micrófono e impávidamente declaró:

«Yo jamás estuve en un lugar como éste. Las palabras que indican lo que tengo que hacer no sé ni siquiera lo que significan. Yo no sé lo que significa Simposium; ignoro lo que puede ser sociología del teatro o teatrología de la sociedad y cosas parecidas; la palabra ponente me recuerda una canción española titulada «La gallina papanatas», en la que se hablaba de una gallina que ponía un huevo, dos y tres. Y fuera ya de bromas, me pregunto si lo que ustedes quieren no es que la gallina explique cómo pone el huevo. Y ni la galli-

na sabe cómo pone el huevo ni los pájaros cómo cantan. Esto último lo saben los ornitólogos.

«Creo que soy la persona menos adecuada para hablar de teatro. He venido aquí para aprender. Pero ya que me pedís que hable, voy a hacer lo que me pedís, aunque quizá meta la pata. Yo creo que aquí en Caracas, y vosotros me diréis si estáis de acuerdo conmigo, se ha producido un desprecio total al teatro. Me ha parecido que se habla mucho de política, y a mí, cuando se unen las palabras política y teatro, me entran ganas de vomitar. Hablar de revolución y de política hablando de teatro es hoy en día un cliché, una forma tan reaccionaria de hablar que sólo puede justificarse cuando se hace muy sinceramente, y pienso que muy pocas personas del mundo se encuentran en ese caso; quizá el chicano Luis Valdez, quizá el colombiano Enrique Buenaventura...

«Creo que todos somos testigos de nuestra época, y, al fin y al cabo, lo que escribamos será político, pero, por favor, que nos dejen ser lo que somos. Dejemos al zapatero ser zapatero y acabemos con este nuevo «snobismo» que vie-

ne de Europa y de los Estados Unidos...

«Con qué vergüenza veo esas compañías de Venezuela, de Francia, de Italia, de todo el mundo; cuando voy a El Cairo, a Sidney, a Moscú o a Nueva York, veo siempre el mismísimo teatro. Es decir, un teatro que en su fondo es anti-imperialista norteamericano, y en su forma, profundamente ligado al capitalismo. Con qué vergüenza veo una pieza en la que, pongamos por caso, se va a decir que hay que defender a Cuba, y en eso estamos todos de acuerdo, o que el imperialismo norteamericano es muy malo, y en eso también lo estamos, o que debe alcanzarse una sociedad más justa y más social, en lo que volvemos a estar de acuerdo, hecha con arreglo a los mismos cánones que el teatro de Manhattan.

«Me llevo de aquí la misma impresión que cuando salgo del Festival de Avignon o el Festival de Spoleto. Es decir, un montón de compañías, venezolanas, italianas o alemanas, que hacen todas el teatro de Grotowsky o copian al Living. Como ayer hicieron todos el teatro de «Esperando a Godot» y como mañana haréis todos el tea-



Uno de los lugares donde se desarrolló el Festival fue la Barrida del 23 de Enero. La foto corresponde a la actuación del grupo marplatense, de Argentina. Un teatro sencillo, muy directo, que solía empezar con alguna canción... ¿Qué supone para el teatro americano la presencia de ese público popular?

DE AMERICA LATINA

José Monleón

tro del norteamericano Robert Wilson...».

Hay que pensar en una asamblea politizada y a la vez decepcionada por la mayor parte de los espectadores, que asumían declaradamente un propósito político, para comprender el efecto de las palabras de Arrabal. Acabada la ponencia, una parte de los asistentes le aplaudió, la otra inició inmediatamente el ataque. Sin pasar de la superficie del problema, sin preguntarse su porqué, revistiéndose de un tono deliberadamente provocativo, lo cierto es que Arrabal había dicho algunas cosas que, por verdaderas, escocieron a muchos de los que le oían. ¡Lástima que el autor se dejara ganar por su personaje! Su provocación radicalizó la respuesta, y más de uno vino a increpar a Arrabal sin advertir que repetía, con las consabidas frases, algunos de los conceptos dichos por el escritor: «Creo que todos somos testigos de nuestra época, y, al fin y al cabo, lo que escribamos será político».

Alguien declaró que si Arrabal vomitaba sobre el concepto de teatro político, a quienes lo hacían les tocaba vomitar sobre las pala-

bras de Arrabal. Se le dijo a nuestro autor que el hombre no era ni una gallina ni un pájaro. Se le recordó que todo teatro es político y que la fraseología fácil de tantas obras no invalida el general esfuerzo del joven teatro latinoamericano por asentarse en una realidad social propia antes que en el caso clínico particular o en la copia de modelos europeos... Arrabal contestó casi siempre acusando a sus contrarios de demagogos, señalando la mala conciencia europea antes que la realidad latinoamericana como origen de las posiciones supuestamente radicales esgrimidas, reafirmando que el escritor sólo es un «pequeño poeta» incapaz de medir el alcance político de su testimonio.

En el debate hubo, ciertamente, una profunda confusión semántica. Muchas palabras tenían una significación distinta en los labios de Arrabal y en los oídos de quienes le escuchaban. Las connotaciones eran muy dispares. Y lo que era, sobre todo, un ataque al inevitable vacío de un teatro sólo miméticamente político, arqueológicamente revolucionario —valga la paradoja—, sonaba en el marco del deba-

te de Caracas como una defensa del arte por el arte, de la insolidaridad como exigencia estética.

Mucho tuvo el debate de Babel dolorosa y significativa en esos instantes. Apetecía detenerlo y pedir que se aclarasen los términos que sustentaban todas las intervenciones: política, revolución, pueblo, teatro revolucionario, etcétera.

Basta andar por cualquier ciudad latinoamericana para comprender que la exigencia de una transformación social no ha de ser necesariamente una moda. Algunos la sirven ciertamente mal. Otros, simplemente para sacarle algún dinero a la corriente. Pero el problema está, justamente, en centrar la cuestión, en descubrir los instrumentos correctos para un análisis, hoy falseado por la idealización de ciertos conceptos, por la fosilización de perspectivas de otra hora, por la marea asfixiante de clichés.

En la gran crisis, reflejada en Caracas, del aquí propuesto desde hace unos años como modelo de «teatro político» hay bastante más que una crisis teatral. La inconsistencia de mucho de este teatro guarda estrechas y dolorosas relaciones con la impotencia del Sim-

posium para debatirlo. Es decir, con la actual situación de la izquierda latinoamericana —lógica impulsora de este movimiento—, esclindida, decepcionada y quizá aún reacia a comprender que la realidad ha desbancado muchos de los planteamientos de años atrás.

Con Atahualpa del Cioppo, del Galpón de Montevideo, figura venerable y venerada del teatro de América Latina, luchador incansable de muchas décadas, hablé de esto extensamente. Me decía Atahualpa:

«La atomización de la izquierda nos tiene que llevar a un acto de gran responsabilidad, donde graviten los valores morales. Con un criterio avalado por las ciencias sociales, hay que empezar a evaluar cuáles son aquellas manifestaciones concretas que se han dado en la historia de Latinoamérica y han conducido a la frustración del movimiento liberador. En vez de hacer afirmaciones concluyentes, lo que procede en este momento es interrogar, sabiendo que las afirmaciones nacerán de nuestra confrontación con los hechos concretos».

Ese podría ser uno de los puntos por donde entrar en el estudio ▶



BARRAL EDITORES

Estimado lector:

Barral Editores ha reservado para el inicio del nuevo curso cuatro libros de distinta pero indiscutible importancia.

La colección Biblioteca Crítica publicará en el curso del mes de septiembre la

POESIA COMPLETA, de Luis Cernuda.

Por primera vez se reunirán en un solo volumen todos los poemas publicados por Luis Cernuda, sus traducciones de poesía y sus inacabadas traducciones de teatro clásico. En el libro figuran, además, textos hasta ahora rigurosamente inéditos y las más notables variantes de los poemas que el autor modificó en vida. La edición, que contiene una cronología y los instrumentos críticos de una edición de esa clase, ha sido llevada a cabo por los profesores Luis Maristany y D. R. Harris. Este libro sucede en el orden de publicación a la edición de la Poesía Completa, de Pedro Salinas.

En la Serie de Rescate, en la que anteriormente ha aparecido la novela *Insaciabilidad*, de Stanislav Ignacy Witkiewicz, y la Teoría de los cuatro movimientos, de Charles Fourier, ve la luz la traducción española de la novela de Robert Walser.

JAKOB VON GUNTEN,

el libro en el que Kafka reconocía haberse inspirado para la creación de *El castillo*, y que mereció, en medio del silencio de un público y de una crítica que no lo entendieron en su tiempo, los vivos elogios de Musil y de Benjamin. La novela se publicó en 1909, y no ha sido reimpresa hasta después de la muerte del autor, que sobrevivió largos años en estado de demencia a su obra literaria. Se trata de uno de los eslabones absolutamente necesarios en el proceso de revolución del arte narrativo en el siglo XX. La traducción es obra del novelista Juan García Hortelano, en colaboración con C. B. Agesta, y la edición incorpora sendos ensayos sobre Robert Walser de Walter Benjamin y de Roberto Calasso.

En Breve Biblioteca de Respuesta se publican los ensayos literarios de Hermann Broch, uno de los escritores capitales de este siglo. Los ensayos literarios de Broch, autor de *La muerte de Virgilio* y de *Los sonámbulos*, han contribuido, en medida todavía inestimable, a la formulación del espíritu crítico moderno. El presente volumen,

POESIA E INVESTIGACION

precede a la recopilación, en un volumen en preparación, de los ensayos de tipo filosófico, de manera que ambos volúmenes reunirán la totalidad de la obra teórica de Hermann Broch.

Una de las lagunas inexplicables de la bibliografía contemporánea española es la relativa a la historia de nuestra música, materia por la que, por forzosa ignorancia, la mayor parte de los españoles cultos profesan un cierto desdén, y que debiera, en cambio, ocupar un importante lugar en el conjunto de nuestra cultura.

Breve Biblioteca de Respuesta ha querido salir al paso de esta deficiencia con la traducción del libro de Ann Livermore,

HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA,

probablemente el único en su género, y que constituye una historia asequible y completa de la música española desde sus orígenes hasta nuestros días. Un libro que no debiera faltar en las más elementales bibliotecas.

LA CRISIS DE UNA IMAGEN DE AMERICA LATINA

de la crisis de un determinado concepto de la revolución latinoamericana, más o menos vigente en los últimos Festivales de Caracas y Manizales; la presencia de un esquematismo que empobrece y acaba traicionando la realidad de donde parte. La sustitución frecuente de los datos por las visiones, de lo que es por lo que se quería que fuese...

Me acuerdo de una tesis de Alfonso Sastre sobre la necesidad de que el escritor se comprometa en tanto que individuo en la lucha política, para que no se sitúe ante las cuartillas coaccionado por ninguna necesidad de justificarse.

El punto de vista de Sastre, confrontado con lo que aquí se entiende por «teatro político», es de enorme interés. Porque, en efecto, si todo teatro contiene, por el simple hecho de articularse, una determinada interpretación ideológica, parece definitivamente peligroso confiarla—salvo casos excepcionales—un papel militante, que difícilmente puede cumplir y que contradice su propia naturaleza. En última instancia—y esta podría ser una propuesta para ser discutida—, la incidencia de una obra de teatro sobre la sociedad no depende de su claridad ideológica, de su voluntad revolucionaria, sino de su capacidad reveladora, de su verdad.

América Latina vista por el teatro

Me guardaré mucho de hacer generalizaciones. Justamente, ese es uno de los orígenes de la confusión. Hablo a partir de las veintitantas representaciones vistas en el Festival de Caracas y de algunas de las cosas oídas en los debates, que ligan con cuanto vi y oí meses atrás en Venezuela, Puerto Rico, Colombia y Méjico. El conjunto constituye un discurso que ha hecho crisis, por lo que al teatro se refiere, en Caracas.

Si la reiterada búsqueda que el hombre latinoamericano contemporáneo hace de su identidad resulta un tanto patética, es, sin duda, porque generalmente no se plantea de un modo correcto. En los escenarios y en las asambleas aparecen a la cabeza de la expedición hombres de claro origen europeo. El español o el portugués son sus lenguas. Y durante siglos, el único teatro que conocieron fue europeo. Y ahora mismo, toda su educación artística se asienta principalmente en el conocimiento de las grandes obras y corrientes del otro lado del Atlántico. La inmensa mayoría de los «ismos»—basta ir a los museos, leer las carteleras de los viejos periódicos, conocer las «tendencias» del arte nacional—son un reflejo de la historia de Europa... Por

eso Fernando Arrabal pudo ser irónico, veraz, cruel, llamando a una universitaria de Quito, de aire francés, «representante del teatro indio ecuatoriano».

El magisterio europeo fue aceptado sin problemas durante mucho tiempo por los grupos rectores de América Latina. La independencia fue, sobre todo, una conquista económica de las nacientes oligarquías nacionales. Al pueblo se le dio, sobre todo, una bandera, un himno y un ideal de patria. El localismo barió otras previsiones más amplias—y en este punto se cita siempre a Simón Bolívar—y creó unas fronteras a menudo falsas. Guerras hubo, bajo las más solemnes palabras, que encerraban la disputa de unas tierras entre unos pocos hacendados o compañías.

El violento repudio de la colonización española se convirtió, lógicamente, en la base ideológica de la lucha por la independencia. Los errores, abusos, saqueos y violencias de la conquista y la colonia fueron ciertamente cuantos encajan en este tipo de dominación. Pero viendo muchas de las obras del Festival de Caracas, uno tiene derecho a dudar sobre el alcance de dos afirmaciones automáticamente ligadas a la presencia española en América. Una, la visión de una América precolombina paradisíaca, turbada por la llegada del conquistador. Otra, la atribución indirecta a la conquista—más de siglo y medio después de proclamar la independencia—de muchos de los males del presente.

Creo que aquí juegan varios componentes muy discutibles. Cuando uno ve en «Puerto Rico, ¡Fú!» a una pareja de indígenas precolombinos viviendo paradisiacamente, o escucha a los actores de Bogotá explicar los altos niveles de las viejas culturas mejicanas, inevitablemente se acuerda de los sacrificios humanos ofrecidos a los dioses junto a una de las pirámides de Teotihuacán. Y cito este lugar porque me parece una imagen que explicita la confusa interpretación que muchos latinoamericanos hacen de la historia de esta tierra: dejarse asombrar por el colosalismo de las pirámides y no hablar del lugar—perfectamente conservado—donde se consumaban las sangrientas hecatombes. ¿Y acaso no hubo conquista, como la de Hernán Cortés, bastante más asentada en la feroz rivalidad entre los pueblos indígenas que en su propia fuerza?

Para quien llegaba de Extremadura, América, por su vegetación, por la grandeza de su paisaje, por el benigno clima de muchas de sus zonas, y hasta por su oro, debió actualizar ciertas estampas del paraíso. Me pregunto yo si muchos de los que hoy nos hablan de una vieja América de gentes sencillas y felices, a las que bastaba alzar los



En Caracas también estuvo Chile. Dos mimos en el exilio, montaron con la colaboración venezolana la archifamosa «Cantata de Santa María de Iquique». La representación acabó con una grabación de Salvador Allende. La caída de la Unidad Popular será por mucho tiempo uno de los grandes temas de la izquierda de América Latina...

brazos para disponer de los frutos con que alimentarse, no serán sus directos herederos.

Tampoco me parece claro el indigenismo de que se revisten muchos trabajos. Quienes, en última instancia, tendrían derecho a proponerlos viven todavía en condiciones demasiado duras para ponerse a representar comedias. El teatro lo hace en Latinoamérica, en términos generales, un sector formado por los hijos del mestizaje de la conquista y los descendientes de la moderna inmigración europea, que a menudo maneja la historia más atento a las exigencias de su conciencia y a la necesidad de autojustificación que a la seria investigación de la realidad.

En última instancia, la resultante de todo ello es, con frecuencia, un teatro que, a fuerza de buscar la responsabilidad en el pasado, soslaya el análisis de las responsabilidades del presente. Los ya tópicos, pero siempre exigibles, aquí y ahora.

Es obvio, desde luego, que la conquista y el largo período colonial son factores fundamentales de la identidad del habitante de cualquier país de América Latina. Pero uno se pregunta si no será necesario, para que el proceso avance: 1) que las actuales comunidades americanas acepten su génesis, su composición y su proceso concretos, y 2) que asuman la responsabilidad de un subdesarrollo y de una miseria que a ellos les toca combatir.

Por cuanto digo, la versión costarricense de «Libertad, libertad» fue una aportación modesta, pero de mucho interés, al debate que ahora contemplamos. Ni España ni los Estados Unidos —el nuevo enemigo, atacado en tantas obras— aparecen como realidades monolíticas; de España se cuentan algunos episodios de su última guerra civil; de los Estados Unidos, la ejecución, y posterior declaración de su inocencia, de varios líderes obreros. La relación deja así de ser entre banderas para plantear una imagen más compleja y más real del

proceso histórico. ¿Y no es tristemente significativo que sea en una obra menor, episódica, estrenada hace años, donde encontremos las verdades fundamentales?

Uno de los episodios de «Libertad, libertad» discurre en Washington, exactamente en el despacho de un organismo que controla, canaliza y hasta estimula las manifestaciones antiamericanas. La tesis del funcionario es bien simple: «Preferimos que organicen sus manifestaciones contra nosotros que contra sus gobiernos». ¿No caerá en esa trampa mucho del teatro latinoamericano que se autodefine político?

Decía Atahualpa del Cioppo que ya es hora de evaluar los acontecimientos que han frustrado el proceso liberador de América Latina. Yo creo que no son tanto los hechos históricos como su interpretación lo que ha atascado —por incorrecta— el discurso.

Para los que no les basta una nacionalidad, América Latina era el concepto social, político y cultural que podía darles una identidad. Ser latinoamericano era al fin un hecho dinámico, inserto en el cambio y la transformación del mundo. Aún lo es, por supuesto. Pero —y las cosas sucedidas en el Cono Sur durante el último quinquenio pesan decisivamente— las afirmaciones de años atrás se han vuelto ingenuas y dogmáticas. Hay que contemplar rigurosamente la realidad y repetirse, una vez más, que el compromiso no puede postergarse «hasta que cambien las estructuras», que cada uno es testigo en su parcela, y que, en última instancia, «Latinoamérica se dará por añadidura».

Algunas obras

A esta voluntad de indagar en lo propio respondieron montajes como el de «Barranca abajo», de Florencio Sánchez, por Atahualpa del Cioppo. Se trata de un viejo teatro popular en el Uruguay, con cierta carga melodramática y ligado a la observa-

ción crítica de una época. A todos nos pareció una obra con serias limitaciones para llegar a un público no uruguayo contemporáneo, pero El Galpón la trajo como exponente de un punto de su política teatral: dirigirse al pueblo uruguayo con una obra que éste entiende, procurando, a través de la puesta en escena, trascender la anécdota e insertar su significación en una consideración general sobre la realidad del país. A un criterio semejante respondió el montaje de «Las torres y el viento», de César Rengifo, por el Teatro de la Universidad Central de Caracas. Las torres son las ruinas de un viejo campo petrolero, el viento sería algo así como la memoria. En la historia de Rengifo asomaría la metáfora de un país que ha encontrado en el petróleo su riqueza económica y quién sabe si su pobreza espiritual y la afirmación de la oligarquía.

En todo caso, ni «Barranca abajo» ni, sobre todo, «Las torres y el viento», que, en definitiva, veía el público venezolano —es decir, su previsto destinatario—, fueron convincentes. Señalan un camino que debió transitarse y no se transitó, o se transitó con ligereza. Descubren un material arraigado en la historia de Uruguay y Venezuela, pero, al menos en las versiones escénicas ofrecidas, poseen un inequívoco tono estéticamente arqueológico, subrayado, en el caso de Rengifo, por la incapacidad de unos actores, formados en «otro tipo de teatro», para asumir una obra psicológica.

¿Y cuál es ese «otro tipo de teatro»? Es el pasquín, la proclama. Es un teatro de urgencia que señala los «responsables» y corre siempre el peligro de confundir las relaciones económicas con los sentimientos individuales. Generalmente está formado por episodios, a manera de «collage», con canciones y noticias de periódico. Es un teatro propicio a la simplificación, al maniqueísmo, con la consiguiente pérdida de verdad. De los muchos títulos que responden a esta vertiente citaré, por incidir en nuestro debate, los tres mejores: «La invasión», del grupo Costa Rica, un capítulo de la intervención norteamericana en el país; «Resistencia», de Edillo Peña, dirigida por Armando Gota —un catalán que trabaja incansablemente en el teatro universitario venezolano—, que desarrolla, esta vez sin violencia ni tortura física sobre la escena, la relación entre el dominador y el dominado, con sus connotaciones políticas latinoamericanas, y «Te bir or not te bi América... o la verdadera historia del tío Sam», un «collage» de autores americanos y europeos en torno al imperialismo de los Estados Unidos.

Las tres obras acusarían una misma preocupación por penetrar en el

pasado, por hacer de él un testimonio que permitiera entender el presente. La petición del colombiano Buenaventura al teatro para que ayude a escribir una nueva historia de América, a crear las imágenes que corresponden al punto de vista del colonizado, obtiene así su respuesta. Aunque en este sentido, fuera ya de las características del teatro esquemático, debe citarse «El caso Panamá», presentada por el excelente Teatro Popular de Bogotá, como el más serio intento por reconstruir un hecho histórico y reinterpretarlo a la luz de los intereses del pueblo latinoamericano.

Aún otro título: «El gran circo del Sur», de Rodolfo Santana. Dividido el local en varias estancias separadas, se desarrolla en cada una de ellas un episodio en relación con la vida del continente. En cada estancia entran alrededor de treinta espectadores, conducidos por un guía, que es asesinado en la última escena. Tortura, policía, brujería, intereses económicos, intervención americana, etcétera, son los elementos del más interesante, por actual, de los trabajos específicamente «políticos» del Festival. Aunque estuviera limitado por la inmediatez del documento, por la falta de análisis de los datos y también por el consabido maniqueísmo.

Final

Las razones de la carga política del teatro latinoamericano son obvias. Responde a una realidad precisa. Mientras pasar hambre o dormir en la calle no sea una moda, nadie podrá decir seriamente que lo sea el teatro que surge de esa situación. Ahora bien, uno diría que a los errores en la propia evaluación de cuanto sucede en el continente se han unido una serie de ideas europeas que nuevamente deforman la imagen del proceso. Ahí, sí. Ahí, Latinoamérica se convierte en un tema de moda en Europa, que viene hasta aquí y suma, en los barcos de la mala conciencia, a todos los hijos de los colonizadores.

Ahí es donde habrá que pelear duro para que vaya adelante una dramaturgia del presente latinoamericano. Un presente que si repasáramos las obras de «teatro político» visto en Caracas, tan llenas de dicterios, apenas si ha sido analizado.

En un viejo texto de Martí, hablando de Venezuela, afirmó: «Se escribe para el gobierno que paga, o para las revoluciones que prometen». La situación es otra, pero el peligro y la tentación son los mismos. ■ J. M. Fotos: MIGUEL GRACIA Y BRITO.