

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO

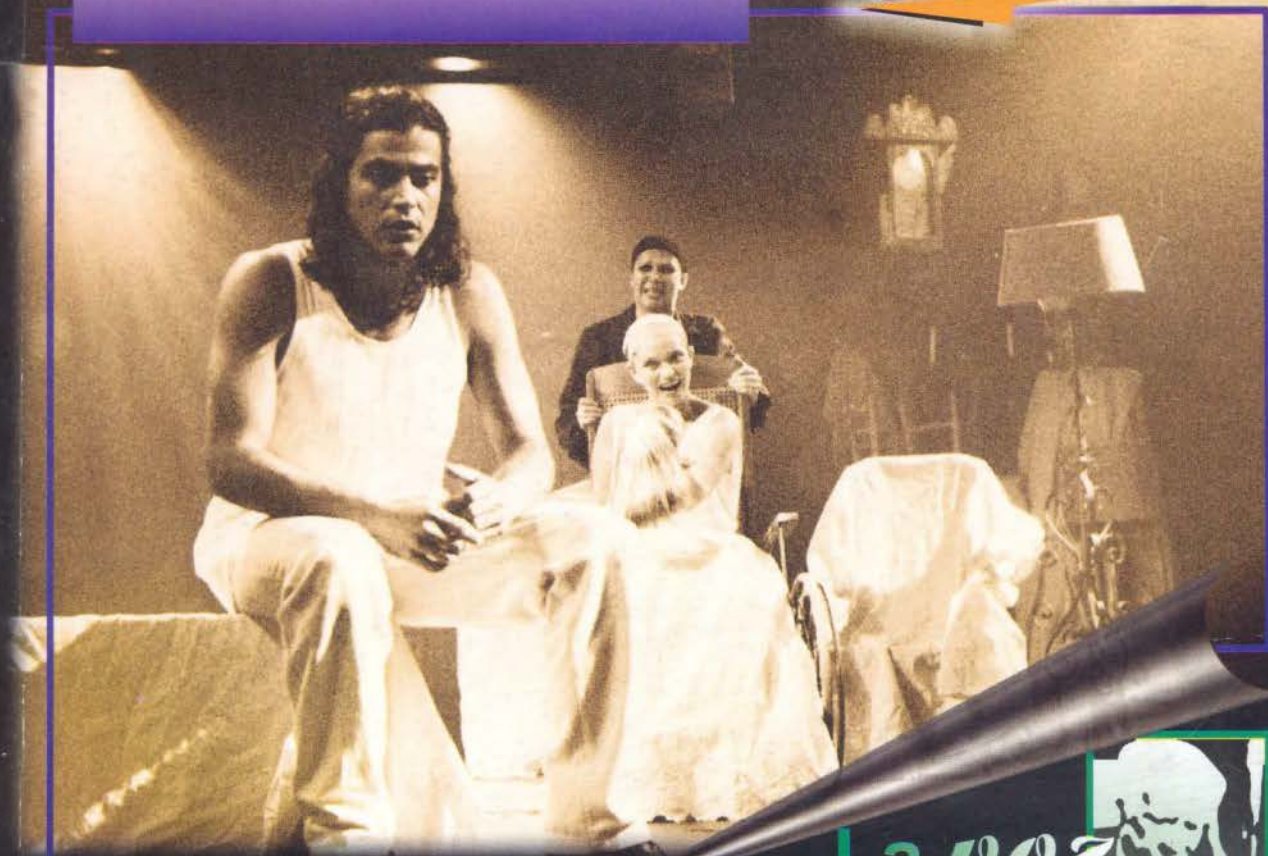


# tablas

revista de artes escénicas No. 1/ 2000

**VUELVE A LA ESCENA  
ANTON ARRUFAT**

**ENSEÑANZA  
del TEATRO**  
*A debate*



Libreto No. 50  
**EL LUGAR IDEAL** de Héctor Quintero

**La voz  
del maestro**

*Rine Leal*



**tablas No. 1/2000**  
 revista del Consejo Nacional  
 de las Artes Escénicas  
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,  
 La Habana Vieja, Cuba.  
 Teléfono: 62 8760  
 Fax: (537) 55 3823  
 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

**Directora**  
 YANA ELSA BRUGAL

**Consejo asesor**  
 FREDDY ARTILES  
 CARLOS CELDRAN  
 OSVALDO DOIMEADIOS  
 NORGE ESPINOSA  
 GERARDO FULLEDA  
 ROBERTO GACIO  
 WALDO GONZALEZ  
 RAMIRO GUERRA  
 HELMO HERNANDEZ  
 AMADO DEL PINO  
 ARMANDO SUAREZ DEL VILLAR

**Equipo editorial**  
 ELIANA DAVILA  
 ABEL GONZALEZ MELO

**Diseño computarizado**  
 ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

**Mecacopia**  
 HAYDEE GUTIERREZ GROVAS

**Secretaria**  
 SANDRA M. SANTANA CORBO

**Administración**  
 GOAR GONZALEZ-CARVAJAL

Portada: **Todos los domingos.** Compañía Hubert de Blanck. Foto: Jorge Luis. Contraportada: **El alma buena de Se-Chuán.** Argos Teatro. Foto: Juan Jo.

**tablas** aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impreso por Empresa del Libro Alfredo López.  
 No. 65 enero-marzo.



**ARTES  
 ESCENICAS**  
 CONSEJO NACIONAL

Ministerio de Cultura

Premio Nacional de Teatro .....2

**ENTREVISTA a Julián González**

PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS

**AL TEATRO LE TOCA ABRIR SENDEROS**

Amado del Pino ..... 3

**TRES MAESTROS**

Raquel Carrió ..... 7

**¿UNA ACADEMIA  
 CUBANA DE TEATRO?**

Abel González Melo ..... 12



**OPINIONES**

- ARMANDO SUAREZ DEL VILLAR • FREDDY ARTILES •
- RAQUEL CARRIO • BEATRIZ GONZALEZ •

**TITIRISA O LOS TITERES EN EL ISA**

Armando Morales ..... 21

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE

*Universidad de Las Artes, Cuba.*

**La voz del maestro**

CRITICA DE LA RAZON CRITICA



Rine Leal ..... 24 y 25

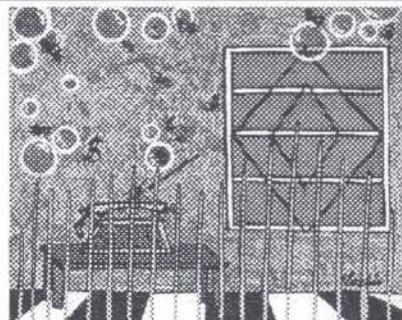
**TESTIMONIO DE LA VALIDEZ DE UN GENERO**

Lilian Vázquez ..... 27

Libreto  
 No.50

**EL LUGAR  
 IDEAL**

COMEDIA EN DOS PARTES



de Héctor Quintero

29

**DIEZ AÑOS DE TEATRO EL PUBLICO  
EN LAS PALABRAS DE UN COMPLICE**

Norge Espinosa Mendoza ..... 57

**PEQUEÑO FORMATO TEATRAL EN SANTA CLARA** ..... 65

**LA MAGIA, OTRA VEZ**

Bárbara Oviedo Brito ..... 70

• DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA •



**ENTRE LA INDAGACION Y LA ACADEMIA:  
DANZA CONTEMPORANEA DE CUBA**

Tania Cordero ..... 73

**LOS RETOS DE AIKUNWA**

Bárbara Balbuena y Pedro Morales ..... 75

**DANZA ABIERTA, OTRA BUENA TEMPORADA**

Mercedes Borges Bartutis ..... 80

**MISTERIOS DEL MITO**

Ada Oramas ..... 82

• DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA • DANZA •

**críticas**

**¿NUEVOS DOMINGOS PARA ARRUFAT?**

Eberto García Abreu ..... 85

**FAUSTO ENTRE NOSOTROS** ●

Esther Suárez Durán ..... 90

**RAJATABLA:**

**DEFENDER LA ILUSION, CONSERVAR LA HERENCIA**

Omar Valiño ..... 96

**LA OTREDAD DEL REY LEAR**

Waldo González López ..... 98



**LIBROS**

**UN LIBRO JOVEN**

**LIBROS**

Damián Fernández Font ..... 100

**TABLILLAS** ..... 101

**INDICE 1998 / 1999** ..... 107

# Premio Nacional de Teatro



tablas entra en el 2000 con la noticia  
de que el Premio Nacional de Teatro  
fue concedido por segunda ocasión  
**el DIA DEL TEATRO CUBANO,**  
22 de enero,

a los prestigiosos creadores

**Berta Martínez y Roberto Blanco.**

Sus obras forman parte insustituible  
de la rica herencia

que a las jóvenes generaciones  
legan los verdaderos maestros.

Por ello nuestra revista se regocija  
al conocer de la certera entrega  
de este galardón.

## entrevista a Julián González

PRESIDENTE DEL CONSEJO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS



ARTES  
ESCENICAS  
CONSEJO NACIONAL

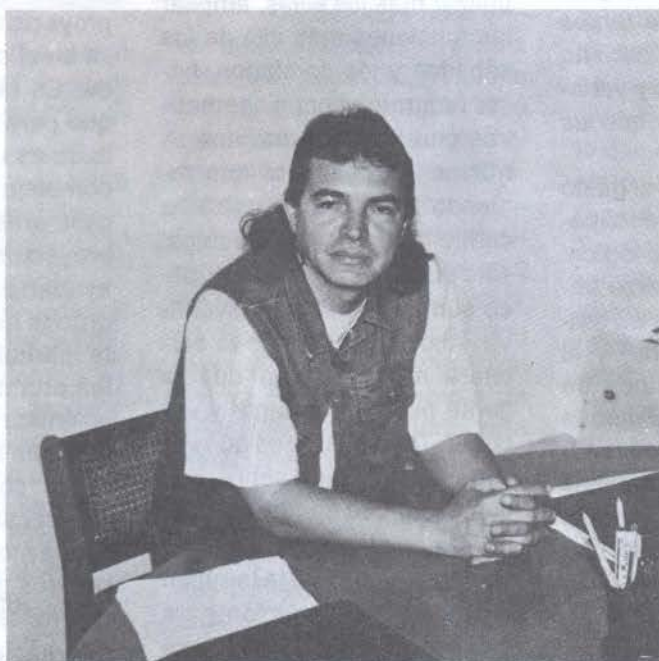
# AL TEATRO

## LE TOCA ABRIR SENDEROS

Amado del Pino

*Una ficha técnica de Julián González, nuevo presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, incluiría sus estudios pedagógicos de Ciencias Sociales, su participación como cuadro político en un momento especialmente renovador en la Unión de Jóvenes Comunistas y la labor al frente del trabajo cultural en Villa Clara, región de la que nunca pensó mu-*

*darse, pues parece ser de la gente de provincia que siempre le gustó La Habana sólo para pasear. Sin embargo, de los escasos datos personales sobre este hombre que no ha llegado a los cuarenta años, me quedó fijo el momento en que, aludiendo a sus muchas horas de trabajo, recordó con absoluta naturalidad los días y noches de tensión cuando de-*



• Julián González



CUADRAS

*resulta evidente que Julián es de los que combina las estrategias a largo plazo, la comprensión de la función estética y ética de este arte con un sentido de los pies muy bien puestos sobre la tierra, que en este caso sería sobre las tablas. Seguramente a lo largo de esta entrevista asomarán su rostro polémicas y discrepancias, pero el que pre-*

*gunta y quien responde parecen coincidir inicialmente en que en un proceso tan complejo y delicado como la producción teatral, los pequeños detalles no merecen casi nunca su adjetivo. Sin utilizar con sabiduría los pocos espacios, sin saber dónde hacen falta las luces imprescindibles o sin priorizar lo suficiente la programación y la promoción del*

**tablas**

*teatro, los más caros sueños derivarían en entelequia o serían arrastrados por una ola de rutina paralizante.*

*En la producción escénica de los últimos años se dan circunstancias que dejan ver contradicciones. Contamos con la oportunidad salarial de que los teatrístas se consagren a su labor. Sin embargo, dificultades con los espacios escénicos, locales de ensayos y otras causas organizativas afectan un flujo coherente en cuanto a estrenos y reposiciones. ¿No le parece que el gasto mayor está en que tantos vivan del teatro y el público no disfrute de la cantidad y variedad de espectáculos que es de esperar?*

Es difícil afirmar si es el gasto mayor o no, pero la preocupación es absolutamente lógica. El país hace un esfuerzo importante por mantener un amplio movimiento teatral, y el desembolso en términos de salarios y otros gastos para la producción de teatro es notable. A partir de esos empeños hay dos tipos de problemas que lastran el hecho de que haya más puestas en escena y por tanto una mayor confrontación con el público. La primera se refiere a problemas organizativos, y la otra es que, en el contexto del período especial, las artes escénicas fueron de las más golpeadas por lo compleja que resulta su producción, por toda la logística que lleva una puesta en escena, donde deben conjugarse escenografía, vestuario, luces, sonido.

Esos años de crisis hicieron prevalecer cierta tendencia en la que no se trataba de un

teatro de la miseria, pero obligó a establecer un teatro completamente distinto al anterior. Se afecta también y mucho la promoción. No me limito a hablar de un plegable, un afiche o un catálogo, sino también de la realización de giras nacionales que puedan brindar una confrontación artística. Se fueron perdiendo algunos elementos organizativos. Hoy estamos obligados a rescatarlos. Por ejemplo, con recursos mínimos procuramos una adecuada programación, utilizar más las salas, ampliar las funciones más allá de los sábados y los domingos, hacer programaciones alternativas con horarios distintos. A mí me ocurre ahora que teniendo el deber de asistir a cuatro o cinco espectáculos, sólo puedo ver dos, y el público sufre esa misma disyuntiva. Ahora rescatamos la cartelera mensual para que la gente pueda orientarse y escoger. Todo esto tiene que ver con recursos, pero sobre todo con el espíritu de trabajo, con las ganas de hacer.

Queremos que exista también un buró de información para que el público pueda corroborar las informaciones de la cartelera. Estas ideas promocionales no son sólo para La Habana, sino para todas las provincias. Hoy el país se está recuperando económicamente y hay conciencia de lo que significa el arte como elevación del nivel de vida de la población. Estos propósitos de los que hablábamos son determinantes para la subsistencia del movimiento teatral cubano.

*Por estos días se habla de la jerarquización de los colectivos. ¿Con qué criterios o raseros se lleva a cabo esa política? ¿Se hará de forma sistemática o por una sola vez? ¿No le preocupa que poseer una buena categoría conduzca a otra forma de acomodamiento?*

En las artes escénicas del país estamos obligados a establecer jerarquías, sobre todo a partir del nivel artístico y los resultados de determinadas agrupaciones. Están aprobados en el país 147 grupos o proyectos, uno más si se piensa en el circo como uno grande. Es fácil darse cuenta de que para un país subdesarrollado es un lujo. Resulta muy complejo garantizar la producción artística de todos esos proyectos. Las jerarquías nos ayudan a potenciar a aquellos grupos que el propio público, la participación en eventos importantes y la respuesta de la crítica nos avisen de que están en mejor estado. Se trata de concentrar en los de mayor calidad artística la ayuda a la producción de sus puestas, sus giras. Nos hace falta crearle al público patrones de referencia.

En cuanto a la categorización de los grupos hay algo que se está evaluando. A mí no me preocupa el acomodamiento que mencionas, lo que tendríamos es que revisar bien esas categorizaciones: cuestionamos si tienen sentido o no las evaluaciones artísticas en su forma convencional. El verdadero creador es muy raro que se acomode. Somos nosotros los que tenemos que crear nuestros propios meca-

nismos y los mismos nos permitan saber qué es lo que hace cada agrupación teatral en un período de tiempo y qué resultados tienen. De manera que los teatrístas sientan la necesidad de actuar, de intercambiar con el público. Hay una comisión que está trabajando en todo esto de las categorías y de las formas de pago.

*En caso de que coincidan calidad artística, que al parecer es la categoría priorizada por el Consejo, y la popularidad, ¿se ha pensado en una fórmula económica parecida a la que aplica el Centro Promotor del Humor?*

En el teatro es bastante difícil hablar de una forma de pago y de una sola manera de compensar al actor con sus resultados. Estamos estudiando varias estrategias y formas de pago. En la escena cubana de hoy hay espacio para todos, y entre las cosas que pueden estimular los proyectos de gran aceptación popular están esas formas de retribución que tienen que ver con la taquilla. Esta variante se está experimentando en el Teatro Fausto.

La práctica teatral siempre tendrá que ser subvencionada en Cuba. Por eso es que resulta tan importante seleccionar a los mejores en cada forma de hacer.

*En un artículo en el diario Granma me refería al notable contraste entre la promoción de lo que ocurre en La Habana y lo que se hace en el resto de las provincias. ¿Qué acciones emprende el Consejo para acortar esa distancia?*

Tu artículo confirma algo que está muy latente entre la gente de teatro. Creo que dentro de las artes, hablando de promoción y sus desniveles, las artes escénicas tienen desventaja con relación a otras manifestaciones artísticas. Al teatro le hace falta más presencia en la radio, la televisión y en todos los medios. Creo que es fundamental la conciencia de que debemos luchar, en todo el país, por ese objetivo.

Después está la diferencia entre distintos tipos de grupos y entre diferentes estéticas dentro de la escena cubana. Por ejemplo, el teatro para niños está en un excelente momento en casi todo el país y recibe muy poca promoción. El hecho de estar en La Habana facilita a los principales proyectos su comunicación con los medios nacionales. Que se hayan reducido las giras, también limita la promoción, sobre todo para los del llamado interior, que se promueven poco hasta dentro de su propio territorio.

*En el Ministerio de Cultura se habla de la masificación de la cultura. Por otra parte, en entrevista con Tania Cordero para Juventud Rebelde, el ministro Abel Prieto ha aclarado que ese propósito, esta vez, no afectará la prioridad que debe tener el arte profesional. ¿Cómo se aplica esa dinámica en el Consejo que usted preside?*

El llamamiento a la masificación de la cultura no niega en absoluto el desarrollo profesional de los proyectos artísticos y, por el contrario, deberá traer consigo un reforzamiento

de la calidad artística. Lo que está pidiendo la dirección del país es que pongamos en manos de nuestra población lo mejor de la cultura cubana. A los artistas profesionales les corresponde seguir elevando su nivel, porque aumentará el punto de referencia del pueblo, y la vanguardia está llamada a establecer una pauta de élite.

*A muchos sorprendió su designación al frente del CNAE. ¿Puede hablarnos de sus vínculos personales con el teatro?*

De una u otra forma siempre he sido un «colado» en el ámbito de la cultura por circunstancias diversas. Algunos de mis amigos me miraban con cierta lástima por «el mundo en el cual había caído». Pero parece que hice un trabajo decoroso al frente de la dirección provincial de Villa Clara y fui seleccionado para esta responsabilidad, lo cual fue para mí tremenda sorpresa.

Mi vínculo fundamental con la escena fue, como para gran parte de mi generación, a través del grupo Teatro Escambray. Soy de la época de los becados y me vi beneficiado por todas aquellas giras del grupo con **Los novios, La emboscada, La vitrina, Ramona**. Al Guiñol de Santa Clara llegué un poco tarde y lo conocí en la adolescencia. Tengo un hermano actor que desde pequeño imitaba a Charles Chaplin y era la figura artística más importante de la escuela. Se graduó de Ingeniería Industrial. Le dio el título a mi mamá y se dedicó no sé bien si a ser actor o simplemente a hacer reír.

*Constantemente nuestra gente de teatro plantea que la principal dificultad para que La Habana cuente con un circuito teatral como el que necesita y merece está en la falta de salas y otro tipo de espacios bien equipados. ¿Puede hablarse de alguna buena noticia en ese sentido?*

No sé si ése es el problema de la vida escénica, pero nos hemos dado cuenta de que nos hace falta más, que con lo que poseemos no estamos siendo eficientes. Tenemos previsto para el 2000 un mejoramiento de las condiciones de las principales salas del país. No será una superinversión, todavía no estamos en condiciones de eso, pero sí procuraremos un mejoramiento en sonido, luces, y casi treinta salas del país saldrán beneficiadas este año.

*¿Cómo ve el lugar del teatro en la sociedad cubana actual con relación a términos tan en boga como la globalización y la banalización o invasión de la bobería?*

Dentro de todo ese proceso global el teatro, dentro de las artes, es quizás el menos apegado a esa bobería. Puede que tenga que ver con el nivel de entrega que lleva lograr un hecho artístico contundente, que hace que sus protagonistas se sientan muy identificados con lo emprendido. De todas formas, no dejo de reconocer que existen montajes hechos para complacer al mercado o captar la atención para posibles giras de los creadores.

El teatro ha de ser una tabla salvadora por el vínculo afectivo que establece el actor con el espectador; es un contacto muy directo, muy íntimo. La transmisión de ideas es muy singular y muy auténtica. La escena puede convertirse en un elemento dinamizador para enfrentar la banalización y ese melodrama que no trasmite nada perdurable.

*Las últimas ediciones del Festival de Teatro de La Habana han visto un declive en el nivel de su muestra internacional.*

*¿Habrá algún cambio en su forma de convocatoria para sus próximas ediciones? ¿Qué se proyecta para el también decisivo Festival de Camagüey?*

Yo creo que el rasgo distintivo del Festival de Camagüey de este año debe estar en la selectividad de las obras. Un encuentro nacional de esta envergadura impone marcar un hito en la escena cubana. Esa alta calidad que se persigue propicia aún más el intercambio entre los teatristas que participan. Cuando se hace un evento muy grande los grupos entran y salen y se limitan mucho las posibilidades de debatir. Económicamente, un festival gigante es demasiado costoso. Por ello es mejor evadir la tendencia a organizar festivales para complacer a todos los grupos. La divisa debe ser que puedan participar quienes aporten una alta calidad.

En el caso del Festival de La Habana se están buscando fórmulas para elevar el nivel de la muestra internacional y articularlo, coherentemente,

con el de Camagüey. Hemos adolecido de dos cosas: de una excesiva muestra nacional y de la cada vez más compleja participación de grupos extranjeros de alto nivel. En el mundo se ha globalizado el mal gusto, pero no siempre la solidaridad. Para el futuro, si queremos que subsista este festival con su carácter internacional, tendremos que fomentar la idea de que vengan al menos dos o tres compañías altamente significativas y que podamos ayudarlas desde el punto de vista económico.

*Aunque el tema no está tan de moda, como hace unos cuatro o cinco años, se sigue discutiendo sobre la legitimidad de la capacidad crítica del teatro.*

*¿Usted es de los que respeta esa vocación cuestionadora?* El teatro, como hecho que se hace y se rehace día a día, tiene un vínculo muy grande con la cotidianidad, con lo que pasa cada día en los barrios, escuelas, en las fábricas. Recoge el estado de ánimo, la sensibilidad popular. Esa característica le da una cualidad que debemos aprovechar para que ejerza su función, tanto desde el punto de vista crítico como estético. Esa crítica siempre va a ser muy dinámica, muy cercana a lo que está pasando, incluso en esos mismos momentos. No creo que nuestros teatristas sean hiper-críticos. El teatro siempre ha tenido esa condición indagadora, pero ese contacto casi personal que da lugar al hecho escénico hace pensar que pueda inmiscuirse en asuntos que otros no critican. En ese aspecto al teatro le toca abrir senderos. ■



La preparación del presente dossier sobre enseñanza del teatro en la academia cubana contemporánea, responde a una necesidad de reconocimiento del papel que ésta desempeña en la formación de las futuras generaciones de artistas escénicos, hecho al que tablas pretende dar voz. Porque es inusual que ocurra y nos colma de satisfacción, transcribimos las palabras pronunciadas por la Dra. Raquel Carrié en la entrega de los Premios Honoris Causa a Vicente Revuelta, Berta Martínez y Roberto Blanco, acaecida en el Instituto Superior de Arte en enero del presente año. A continuación, diversas voces se cruzan a propósito del tema «¿Una academia cubana de teatro?» Culmina el dossier con un reportaje del maestro titiritero Armando Morales, a partir de las funciones que el Grupo Titirisa, de reciente creación, ofreciera hace unos meses en el Teatro Nacional de Guíñol.

# TRES MAESTROS

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE Raquel Carrié  
*Universidad de Las Artes, Cuba.*

Es sabido que en casi todas las Historias literarias un número considerable de páginas lo ocupan los autores teatrales. Basta pensar en lo que corresponde a Esquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Molière, Calderón o Goethe.

Ocurre también así en las Historias del teatro. Generalmente el texto ocupa primer plano. No es casual. El Teatro clásico pervive y llega a nosotros como texto. Sin embargo, sabemos también que una historia paralela, no siempre escrita o registrada, recorre siglos de avatares de la escena. La polaridad entre el texto como literatura y el mundo de las tablas resulta ya obsoleta. Hoy sabemos que el teatro lo hacen esencialmente los actores, y en nuestro siglo (me refiero al XX) el Director de escena ha sido un protagonista indiscutible.

Extraño protagonismo el de esta figura a caballo entre el hombre de letras y las tablas, entre el pensamiento y la acción, la palabra y la imagen, el escenario y el público, la historia y la metáfora.

Suele ser esa figura que se esconde entre las líneas del texto y el gesto del actor. Pero no es un simple intermediario. En cierta forma, el siglo XX ha sido la *era de los directores*.

En Cuba, afortunadamente, la segunda mitad del siglo ha sido pródiga. Tres maestros de la escena, actores y directores de larga y fructífera trayectoria, han hecho de la Actuación y la Dirección en Cuba un *arte* indiscutible.

Subrayo la palabra *arte*. Porque no se trata sólo en este caso de interpretar y de llevar los clásicos o las obras contemporáneas a la escena. Se trata de entender el Arte

Escénico como la integración de múltiples vías y zonas de conocimiento que convergen en el espacio de representación como creaciones legítimas que enriquecen y con frecuencia sobrepasan, incluso, el referente textual.

Esta suerte de *apropiación* del legado cultural universal significa también un profundo conocimiento del *aquí-ahora*, es decir, la comunidad de rasgos, intereses, realidades y anhelos desde la cual (y para la cual) se produce el *instante mágico* de la representación y la comunicación con el espectador.

¿Es arte o ciencia? O en todo caso, ¿qué *alquimia* produce la conversión de los referentes (sociales, históricos, literarios, de todo tipo) en ese *acto fugaz, casi ilusorio*, que sin embargo queda *inscrita* en la memoria del receptor?

Estudios especializados de Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Marco de Marini y Roland Barthes, entre otros, se han ocupado en los últimos años de analizar la relación entre el texto y la escena. Directores como Stanislavski, Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski y el más recientemente Eugenio Barba, han contribuido a esclarecer la **naturaleza específica de la representación**.

Pero aún así sigue siendo casi un misterio por qué una Vanguardia artística logra, en un momento particular de su desarrollo, *encarnar* los valores de rebeldía, afirmación y legitimidad que la relacionan con lo más esencial de la sensibilidad de su país, su historia y su cultura.

Maestros como Vicente Revuelta, Berta Martínez y Roberto Blanco nos obligan a reflexionar no sólo sobre la naturaleza del Arte escénico, sino sobre sus vínculos profundos con la historia y la cultura de la nación cubana.

Se ha dicho, con razón, que hablar de la tradición teatral cubana significa el reconocimiento de líneas diversas de expresión. Grosso modo, una vertiente llamada *cultista*, centrada en el texto y la *literalidad* de la escena (generalmente signada por la influencia de los modelos clásicos desde Heredia, la Avellaneda, Milanés y Luaces hasta la Vanguardia), y una línea de expresión popular, bufa o vernácula, deleitada en los lenguajes de la escena: la música, la danza, la gestualidad, es decir, el universo visual y sonoro de la representación.

Pero curiosamente, si algo significó para nosotros la Modernidad en el teatro fue el intento -y el logro- de una **integra-**

**ción** de estas vías. Ya desde el texto (Piñera, Felipe, Ferrer, luego Estorino, Quintero, Triana, Hernández, Dorr, Arrufat, entre otros), o desde la escena, la Vanguardia teatral cubana modela el Proyecto que la caracteriza: un Teatro cubano, moderno y universal, necesariamente heredero de tradiciones diversas -europeas, africanas- donde el carácter fuertemente *sincrético* de la representación produjera una nueva **teatralidad** sustancialmente diferenciada de sus referentes.

En cierta forma, se trata de una *tradición de tradiciones*, pero en ella el rasgo distintivo sería el **continuo reordenamiento de los signos, la transformación de los materiales de la herencia, es decir: la apropiación de lo diverso y la renovación de las vías y formas de expresión**. Sin estas coordenadas resulta difícil entender lo que significó para la Cultura teatral cubana la existencia de un conjunto de instituciones y grupos teatrales en los años cuarenta y cincuenta: Teatro Universitario, la Academia Municipal de Arte Dramático, Prometeo o la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, entre otras, son referencias obligadas para caracterizar el proceso de acumulación e integración de experiencias que culminaron en la consolidación de un **Proyecto de vanguardia**.

Cuando en febrero de 1958 se publica el Primer Manifiesto de Teatro Estudio, asistimos a la más clara formulación en la búsqueda de un Teatro nacional.

**Lo curioso en el Manifiesto es su lucidez, su contemporaneidad.**

Si se revisa con detenimiento, se verá que los caminos del

Teatro cubano en la segunda mitad del siglo -más allá de su diversidad- significan el cumplimiento de sus conceptos esenciales.

Desde la perspectiva que da el tiempo, el Primer Manifiesto de Teatro Estudio revela dos niveles de significación:

el primero es reconocible fácilmente: qué significa la creación de un Teatro nacional como expresión de las realidades más complejas del país (su historia, su cultura, sus tradiciones *visibles e invisibles*), el segundo refiere la **búsqueda activa de un lenguaje contemporáneo para la escena nacional** (no detenido en la reproducción verista, costumbrista, la imitación de los modelos foráneos o la repetición de las fórmulas fáciles de lo vernacular sin desarrollo de estas expresiones).

Lo significativo es que si el primero atiende al compromiso ineludible del creador con su contexto (su historia, su cultura, su inmediatez incluso); el segundo subraya la **condición de arte**, irreductible a concesiones o adulteraciones de otro tipo.

La pregunta sería: **¿cómo hacer, entonces, que un TEATRO DE ARTE asuma y revele en lo esencial las realidades, contradicciones y espejismos de una cultura nutrida de fuentes y expresiones diversas?**

Creo que es justamente esta dimensión la que le otorga a la obra de Vicente, de Berta y de Roberto, una **cualidad excepcional** en el contexto del Teatro cubano y latinoamericano en las últimas décadas.

Obviamente, el repertorio de este **proceso integrador** es infinito. No podría reseñar aquí todas y cada una de las actuaciones o las puestas en esce-

na que revelan una labor continua de asimilaciones y respuestas a los desafíos de la época o a la diversidad de referentes en la búsqueda de una **propia expresión**.

En cambio, prefiero detenerme en algunos de esos *mágicos instantes* que marcaron la sensibilidad y la *mirada del espectador* en estos años.

Recuerdo la primera vez que vi **Galileo Galilei**, actuado y dirigido por Vicente Revuelta. Yo era entonces estudiante de Letras -me refiero a la versión del 74- y mi percepción del teatro era absolutamente literaria. Reconocí (y disfruté) el texto de Brecht, pero creo que entonces me eran indescifrables otros códigos pertenecientes ya no a la lectura diaria, sino a lo específicamente *teatral* de la puesta en escena.

Lo *extrañante* era la gesticulación, la manera en que la palabra se transformaba en un equivalente visual y sonoro: cuerpo, rostro y voz del actor **creando una tercera dimensión** que rompía la linealidad del discurso y establecía OTRO JUEGO con el espectador.

Supuse que existía una complicidad secreta con el receptor, una suerte de *enmascaramiento* de la historia (de la fábula) que a la vez *encubría y revelaba* lo esencial.

La risa, el desagrado o la tensión frente al personaje eran respuestas perceptibles en la sala. Era algo físico. **Una carga determinante de energía**. No era el efecto *frío* o *distantiado* que había estudiado como *propio* del Teatro dialéctico (en oposición, claro está simplificada, al concepto aristotélico, catártico, de la acción). Por el contrario, había algo misterioso, propiciato-

rio o **provocador** que establecía un **contacto con el espectador** -un conjunto de personas sentadas, quietamente al parecer, pero cargadas de intencionalidad- que *leía* CON TODO EL CUERPO (subrayo todo el cuerpo) las figuras ingrávidas, a veces esperpénticas, que contaban una historia multiplicada o al menos legible en varias direcciones. Pensé en Alfonso Reyes y la idea de una **verdad sospechosa**.

Sospeché que detrás de esa *caja de signos* la saga de Galileo se **refractaba** porque iba dirigida (de manera diferente) a **cada espectador**.

Después supe que así era. El Arte de Vicente consistía en repartir los panes y los peces. **Que cada cual pusiera a prueba su heroísmo o su simulación**.

Significaba el uso, ahora lo sé, de un **pensamiento paradójico** en que la ironía, la ambigüedad y la entidad *sacrificial* del actor crea el espacio en que una *cualidad extrañante* revela una *condición extrañada*.

Como en **La noche de los asesinos**, dirigida por él en el 65, se trataba de un JUEGO DE ESPEJOS. O de un mismo espejismo, **repartido**.

Pero si de espejismo se trata, tendría que evocar también mi primer encuentro con el teatro de Berta Martínez.

Fue el personaje de Lala Fundora, interpretado por Berta, el que me dio la emoción de la cubanía en el actor.

No digo por el actor, sino **encarnada en él, vivida a través de él, prestado su cuerpo, su voz, y con ellos el alma**, para que allí se revelaran, en el breve espacio de la representación, siglos de pobreza y de humildad, de **callada resis-**

**tencia**, pero también de defensa inquebrantable de los valores de la familia cubana. **Casa, cuerpo y nación** son desde siempre intercambiables entre nosotros. La *rebel- día secreta* de esta historia (me refiero a **Contigo pan y cebolla**, de Héctor Quintero) traspasaba los límites de la ficción y *tocaba*, casi mágicamente, el **cuerpo-vida** del espectador, la historia compartida de silencio y sacrificio, de resistencia y afirmación de los valores más entrañables del ser.

Años después, la versión de **Bodas de sangre**, dirigida por Berta, me devolvía la sensación de intensidad, ruptura de los límites, *dilatación* del cuerpo del actor y de la escena.

Si el texto de Brecht se transformaba (en el **Galileo** de Vicente del 74) en las sutiles **provocaciones** al *estado* del espectador, el trabajo de Berta sobre **Bodas de sangre** era un estallido, una ruptura de los códigos internos de la recepción, un **sobrepasamiento** del texto y de la idea, una intensa exploración de la tragicidad inscrita en las figuras virtualmente *transidas* de los personajes.

En el contexto de los primeros Festivales de Teatro de La Habana, en la *apertura* de los 80, las versiones de **Bodas de sangre**, de Berta, y **Yerma**, de Roberto Blanco, significaron la llegada a una **densidad poética** en el tratamiento de los clásicos y la **exploración de la herencia cultural cubana** que sobrepasaba las expectativas de representación de textos lorquianos para convertirse en verdaderos **espacios de integración** de las cualidades de la luz, el color, el movimiento, la música, la danza, la voz, la expresión

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE

Universidad de Las Artes, Cuba.

tablas

corporal, la palabra y la imagen, derribando los límites tradicionales de géneros y funciones, lo literario y lo escénico, para descubrir una **teatralidad sincrética**, delirante no sólo por la historia misma, sino por la simultaneidad de los planos de la acción, la **entidad simbólica de la representación** (en particular el uso, el **cruzamiento** de sus signos y emblemas) y el develamiento íntimo, sensual y emocional de los personajes.

Se ha afirmado que en los 60 **La noche de los asesinos**, de José Triana, en versión de Revuelta, y **María Antonia**, de Eugenio Hernández, puesta en escena de Roberto Blanco, señalaron el punto más alto de realización de la vanguardia.

Conmueve entonces que a la altura de los 80, lejos de descansar en el nombre ganado o en los recursos probados frente al público y la crítica, estos creadores se lanzaran a defender una vez más el impulso **renovador y experimental de la escena**.

Experimentaciones profundas, y no otra cosa, han sido los trabajos de Roberto sobre la complejísima **integración de la herencia hispánica y la cultura africana entre nosotros**. Lejos del *pastiche*, de la vulgaridad que significa excluir o parcializar las cosas, Roberto se lanza desde el inicio de su trayectoria en la búsqueda de una **teatralidad** que integre no sólo *lo blanco* y *lo negro* como complementarios, lo cual sería superfluo, sino las expresiones más legítimas, sutiles y versátiles de ambos afluentes. No basta con decir que *somos una cultura mestiza* y representar *el encuentro*, hay que buscar las raíces esenciales y los rasgos, a veces

**ocultos** bajos las aparentaciones del folklore, que explican la **síntesis** que nos caracteriza.

Tampoco se trata de reproducir el folklore, sino de hacer un **teatro de arte** no sólo con los signos externos, reconocibles, sino con los gestos secretos, las miradas, las visiones tremendas de una cultura que tiene sus propias vías de expresión. Se trata en este caso de una profunda **estilización** del legado que cristaliza, como en **María Antonia**, en metáforas que sintetizan no sólo las formas, sino el alma de una cultura sincrética, expresada en ellas.

Metáforas de la opresión, de las fuerzas liberadoras del **ser**, del **límite muerte-vida**, **María Antonia**, **La noche de los asesinos** o **Bodas de sangre** sobrepasan, incluso, la condición del referente textual para erigirse como profundas reflexiones sobre las **particularidades** de la herencia y el carácter misterico, ritual, de la representación.

Quisiera poder adentrarme en el análisis detallado de la escena del enfrentamiento de los rivales en **Bodas de sangre**, por ejemplo, antológica si las hay en el terreno de la escenificación, equivalente en más de un sentido al júbilo y la voluptuosidad contrastante de las lavanderas en la **Yerma** de Roberto, metáfora esta vez de la esterilidad y **lo cerrado**, anhelo de vida y movimiento frente a **lo oscuro infértil** y lo estático.

Son temas recurrentes, pero también imágenes que elijo porque evocan la **teatralidad como aporte mayor de estos creadores al desarrollo del Arte escénico cubano**.

Sin duda alguna, cumplir el encargo social o el legado histórico en el contexto de las complejas y contradictorias realidades del proceso revo-

lucionario del país (en los años 60 y 70 especialmente) hubiere significado de por sí un mérito indiscutible.

Pero defender con pasión e integridad la naturaleza, la especificidad y el valor que le corresponde al Arte escénico como expresión cultural en el ámbito de las más duras y contradictorias realidades sin perder ni adulterar jamás el sentido y la calidad artística de su oficio, ha significado no sólo un Ejercicio de creación, sino de **MAGISTERIO PERMANENTE**.

Para la generación de teatristas que irrumpió en la escena cubana de los 80, estudiantes y graduados del ISA o de las Escuelas de Arte, este elemento adquiere vital importancia.

Se trata de reflexionar también sobre las razones que explican esta curiosa convergencia de **creación y magisterio**, es decir: **la existencia de una vanguardia artística que enseña y trasmite conocimientos desde su propia condición de creadores**.

Desde este punto de vista, no es casual que estemos hablando de **TRES INVESTIGADORES Y RENOVADORES DE LA ESCENA**.

Significa que frente a la pobreza de imaginación que suele ser en el teatro (como en todo) imitar modelos, copiar fórmulas o repetir lo que ya se sabe, Vicente inicia tempranamente el estudio de Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski, entre otros, y se nutre de un legado -la herencia de su oficio- que integra en un **laboratorio permanente de creación de investigación a las propias tradiciones y realidades nacionales**.

De la fundación de Teatro Estudio al Grupo Los Doce, de **Viaje de un largo día hacia la noche**, **Madre Coraje** o **El**

alma buena de **Se-Chuán**, de **Fuenteovejuna** y **La noche de los asesinos** al Primer y Segundo **Galileo** (realizado este último con estudiantes del ISA en el 85), de **La duodécima noche** hasta **Time ball** (escrita por un estudiante de la Facultad de Teatro y dirigida por Vicente) hay una trayectoria de búsqueda y experimentación permanentes. Es también el sentido de las investigaciones de Berta sobre la tradición hispánica en todos sus afluentes (Lope de Vega, Lorca, las expresiones musicales), sabiamente enlazadas con el estudio de Stanislavski o la herencia bafa y vernacular cubana.

Significa diversidad, audacia, experimentación, cruce continuo y reelaboración de los referentes verificados en la propia experiencia práctica de sus trabajos excepcionales como actriz. De Catalina a Lala Fundora, hasta Bernarda, hay un crecimiento de la intensidad, una sabiduría de la escena como entidad simbólica, un ahondamiento de los vínculos del actor y su cultura. Y, desde luego, es el sentido de las exploraciones de Roberto en la herencia africana, la búsqueda activa de una **teatralidad intercultural e intertextual** (**Pasado a la criolla**, **María Antonia**, **Una temporada en el Congo**, **De los días de la guerra**, **Cecilia Valdés**) que implica en ocasiones el privilegio de lenguajes no verbales, como la danza, el canto u otras formas de representación (**Yerma**, **Canción de Rachel**, la versión de **Cecilia**), sin olvidar los signos de la herencia hispánica (**Doña Rosita**, **Divinas palabras**, **Mariana**) o su gravitación en la contemporaneidad (**Dos viejos pánicos**, **La dolorosa historia...**)

Si se analiza con detenimiento, la **versatilidad** de Roberto

como director revela el más completo estudio de los distintos afluentes y medios expresivos que convergen en una **teatralidad cubana** como expresión de una identidad.

Son caminos distintos pero convergentes en el sentido esencial de la Vanguardia.

En todos los casos, se trata de **renovar la herencia**, de encontrar una **teatralidad** -a veces próxima a expresiones rituales- cuyo carácter **sin-crético, transcultural**, le otorga al texto (lejano o cercano, clásico o contemporáneo, nacional o universal) una definida **condición de cubanía**.

El espacio de estos verdaderos **laboratorios de creación** en que se oficia (y se trasmite) **la alquimia de un teatro nuestro** puede ser muy variado: Teatro Estudio o Ir rumpe, la Casa de Línea, el aula del ISA o el Teatro Nacional. Puede ser un autor de cualquier época o lugar. Herederos de tantas tradiciones, lo que importa es la transformación, la **transustanciación** que revela el **alma de la nación**, el **cuerpo-alma del actor y la cultura en que nace y se conforma**.

Es quizás ésta la razón que explica la importancia que Vicente, Berta y Roberto le han concedido a la formación rigurosa del actor.

No es solamente una razón de **virtuosismo**.

Hablamos del **cuerpo del actor y de la escena**, pero entiéndase que **a través de ellos**, en el instante fugaz de la representación, pasan siglos de Historia y de Cultura, vale decir: se **corporizan todos los ancestros**, lejanos y cercanos.

El teatro es un **arte de incorporación**, o sería mejor decir, de **corporización del legado cultural**.

El cuerpo como historia, como cultura, como texto incluso en que se **inscriben** -para decirlo

con palabras de Lezama- *las vicisitudes de la sangre*, el cuerpo y la voz en el teatro **significan la herencia viva del conocimiento, la memoria de la estirpe, a través de sus metáforas más subjetivas y secretas**.

Sin duda existe una Memoria escrita y divulgada de la cultura. Pero existe otra memoria secreta, sumergida, cercana a los impulsos, inscrita en los sonidos, en el ritmo, en sensaciones veladas y miradas perdidas, en gestos cifrados, pasos y movimientos que trazan los cambios, las continuas **mutaciones del ser**.

El Teatro es también el **arte de las mutaciones**.

Atrapar lo *invisible* de esas determinaciones, revelar los cambios y hacer *visible lo invisible*, es la alquimia lograda en **Galileo**, **Fuenteovejuna**, **La noche de los asesinos**, **Bodas de sangre**, **La zapatera prodigiosa**, **La casa de Bernarda Alba**, **Yerma**, **Cecilia**, **Mariana** o **María Antonia**. El Magisterio no consiste, entonces, en modelar una Academia de espaldas a esta tradición viva de creación e investigación, a este intenso **laboratorio de aprendizaje y enseñanza en la búsqueda de nuestra propia expresión**.

El hecho de que en Cuba, afortunadamente, los grupos e instituciones teatrales hayan cumplido la doble o triple función de **crear, investigar y enseñar** desde los fundadores Prometeo y Teatro Estudio hasta la actualidad, nos obliga a reconocer que en eso, como en otras cosas, hemos sido más libres, más abiertos a referencias diversas, más audaces en el ejercicio del conocimiento, la apropiación y la transmisión de experiencias.

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE

Universidad de Las Artes, Cuba.

tablas

Por avatares del destino, los teatrístas cubanos han realizado su oficio en las más duras condiciones, y no sólo en los últimos años, sino probablemente desde siempre.

Sin embargo, existe un Teatro cubano, rico y diverso en sus manifestaciones, que graciosamente escapa de dogmatismos y carencias y convierte en metáforas esos mismos avatares de su historia.

Enseñar es sobre todo un acto de **generosidad**.

Supone compartir y transmitir el resultado de años de investigaciones y trabajo.

La *clase* de Galileo en la versión del 85, realizada por Vi-

cente con alumnos del ISA, tuvo para mí un sentido preciso: se trataba de *abrir* una experiencia, revelar el teatro *por dentro*, la alquimia que costó años dominar y repartir-la una vez más, como los panes y los peces.

Haber defendido un TEATRO DE ARTE más allá de las polémicas, los cuestionamientos y las dificultades y convertir esa *resistencia* en imágenes de inolvidable belleza, es el legado mayor de Roberto, de Berta y de Vicente.

Al salir de la sala de representaciones, rara vez el espectador recuerda las palabras que escuchó. Pero, en cambio,

algunas imágenes y sensaciones nos acompañan siempre. El Laboratorio de Vicente, el claroscuro y la intensidad de las pasiones en Berta, el júbilo, el movimiento y la sonoridad en las puestas de Roberto, han conformado, entre nosotros, **una manera de mirar, de ver el mundo y penetrar las claves de la cultura en nuestro tiempo**.

A nombre de la Facultad de Artes Escénicas y el Instituto Superior de Arte, sus estudiantes y profesores, doy las GRACIAS a estos grandes Maestros de la escena cubana por **estar y ser** entre nosotros. ■

tablas  
de debate

## ¿UNA ACADEMIA CUBANA DE TEATRO?

Abel González Melo

Un discípulo preguntó un día al Maestro cómo podía él incorporarse al camino.

-¿Oyes el murmullo de ese arroyo que pasa junto al monasterio?

-Sí.

-Esa es una excelente manera de incorporarse al camino.

Anthony de Mello

Luego de innumerables discusiones, una profesora para la cual reservo mi mayor estima, me hizo saber sus criterios sobre mi examen en una pequeña carta que incluía, además, la parábola que he colocado como exergo del presente texto. Imagen suave, de sensatez extrema. Comprendí, al leerla, que el dilema de la relación maestro-alumno consistía en una contradicción a

medias, en un debate nacido acaso de la concordia intelectual y la disyuntiva de lo que se lega y lo que se acepta como legado.

Preparar una confrontación de ideas acerca de la enseñanza del teatro hoy día, supone para mí necesariamente un reto, tanto por estar comprometido en el proceso mismo del aprendizaje teatral, como por dar cabida a continuación a múlti-

ples voces que de seguro podrán encontrarse. Desde la postura neutral que, según se notará, mantiene las siguientes entrevistas, he pretendido, no obstante, guiar las conversaciones hacia zonas álgidas, hacia puntos problemáticos dentro de los criterios que actualmente muchos críticos, estudiantes, espectadores e incluso profesores, poseen de la academia.

## ENTREVISTA A ARMANDO SUAREZ DEL VILLAR. DECANO DE LA FACULTAD DE ARTES ESCENICAS DEL INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE (ISA). PROFESOR DE ACTUACION.

SILVERA



*¿Qué diferencia la formación de los actores en la Escuela Nacional de Teatro (ENT) y en el ISA?*

En la ENT, la instrucción tiene un carácter fundamentalmente práctico; en el plano teórico, la preparación que propone es integral, pero hasta un nivel medio-profesional. La aspiración de un actor en el ISA ha de ser la unión de un alto grado de formación teórica, con un resultado riguroso de creatividad y de calidad artística.

*¿Qué debe ser y qué es realmente un actor egresado del ISA?*

A partir de la década del 90, los estudiantes que ingresan al ISA vienen con grandes problemas formativos de la enseñanza media. El profesor de teoría, con frecuencia, persigue hallar una manera intermedia de comunicación hasta que el alumno alcance un nivel dado; no obstante, al concluir sus estudios, el nivel alcanzado no es el que idealmente debería portar el graduado -tanto en el orden investigativo como de cre-

miento integral dentro de la que comienza a ser su profesión.

Otra gran dificultad estriba en lo difícil de incorporar a estos actores a prácticas pre-profesionales, libremente y en espacios que les sean útiles: el ICRT, el ICAIC. Los propios grupos de teatro suelen devenir fortalezas que no admiten nuevos integrantes en sus estrechas plantillas, y mucho menos estudiantes. Eso trae por consecuencia que el egresado se inserte de inmediato en el servicio social, sin haber tenido la preparación que la práctica preprofesional garantiza. Siempre hay excepciones: la moda de los *casting* trae consigo la diferenciación de actores, el privilegio a un «talento» determinado que puede ser tanto artístico como extraartístico; en fin...

En realidad, como sistema, no se ha creado ningún nexo profundo entre los colectivos teatrales y la Facultad; ni siquiera existe un mecanismo para que los actores jóvenes debuten en la televisión o puedan presentarse sistemáticamente en otros espacios de promoción. Ha de instrumentarse una política que ofrezca a los estudiantes el medio de relacionarse con el ámbito profesional, sin que esto resulte tan azaroso como hasta el momento.

En realidad, como sistema, no se ha creado ningún nexo profundo entre los colectivos teatrales y la Facultad; ni siquiera existe un mecanismo para que los actores jóvenes debuten en la televisión o puedan presentarse sistemáticamente en otros espacios de promoción. Ha de instrumentarse una política que ofrezca a los estudiantes el medio de relacionarse con el ámbito profesional, sin que esto resulte tan azaroso como hasta el momento.

*¿Están de algún modo vetados los alumnos de Actuación de incorporarse al trabajo con*

*colectivos profesionales, teniendo en cuenta que esta formación otra pudiera diferir de la que el maestro, en la academia, propone?*

Durante los dos primeros años de la carrera, período que consideramos básico, ningún estudiante debe mantener colaboraciones o vínculos con ciertas entidades, que en muchos casos deforman -y no colaboran con- la concepción que éste tiene del teatro. A partir del tercer año y en la medida que avanza hacia su graduación, él ya posee un criterio de lo que le interesa dentro de su especialidad, no sólo en Actuación, sino también en Teatrología, Dramaturgia, Dirección y Escenografía. Es lógico que, con una concepción determinada de las artes escénicas, el alumno pretenda indagar en posibilidades que la Facultad no le ofrece; porque no todo se puede ofrecer en la Facultad.

Dentro del nuevo plan de estudios se han insertado valoraciones al respecto, destinadas a integrar variadas disciplinas en el sistema de enseñanza: talleres facultativos, monográficos, otros cursos optativos... Este proceso es a largo plazo, puesto que ahora recién comienza dicho plan de estudios.

*Según su criterio, ¿satisface este plan, de modo totalizador, los requerimientos intelectivos de un teatrista?*

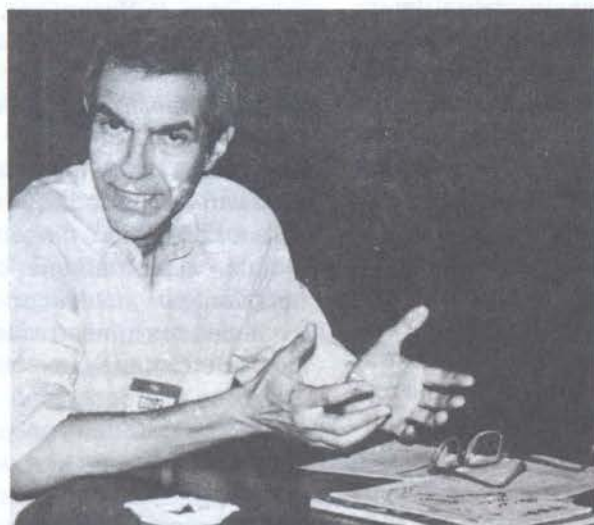
Plenamente. Aunque debe estar sometido a un constante análisis de su cumplimiento.


INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE

Universidad de Las Artes, Cuba.

tablas

## ENTREVISTA A FREDDY ARTILES. DRAMATURGO, INVESTIGADOR, ESPECIALISTA EN TEATRO PARA NIÑOS Y DE TITERES Y PROFESOR UNIVERSITARIO.



 SILVERA

*Según su criterio, ¿por qué integran el claustro profesoral de Dramaturgia muy pocos autores de renombre o práctica escénica latente? ¿Qué pudiera traer aparejado este fenómeno?*

Pienso que hay dos razones fundamentales. La primera pudiera ser que a estos autores de renombre no les interese dar clases en el ISA; esto tiene su justificación: es un lugar lejano, las condiciones no son buenas, los salarios son irrisorios. Es decir: hay que tener muchos deseos de dar clases allí, y una sólida vocación docente, lo cual no tiene que ser necesariamente compartido por los autores. La segunda razón es que la Dramaturgia que se ha impartido en el ISA durante los últimos años, quizá no sea la misma que estos dramaturgos hacen. Existe una serie de presupuestos en la enseñanza de esta especialidad actualmen-

te, que no coinciden con los de muchos.

Es imposible que alguien enseñe a pintar si no tiene gran experiencia. Un profesor de Dramaturgia no está únicamente para entregar una técnica, sino para regalar todo lo que ha acumulado. Porque la Dramaturgia, como cualquier arte, es algo que se va aprendiendo en un largo camino. Lo más importante que brinda un dramaturgo de renombre es, repito, su experiencia.

*¿Hacia dónde se orienta y con qué objetivos la introducción de la enseñanza del teatro para niños y de títeres en la Facultad de Artes Escénicas del ISA actualmente?*

El principal objetivo es completar la instrucción del estudiante de cualquier especialidad. El teatro para niños y de títeres es parte también de la historia del teatro universal,

aunque generalmente ésta se cuenta sólo a partir del llamado teatro dramático. Ambas historias han marchado de modo paralelo. Para estar completamente formado, e informado, un teatrista debe conocerlo todo.

*¿Qué logros ha tenido en los últimos cursos la preparación de los estudiantes dentro de esta disciplina?*

Yo no pienso que todos los alumnos que han recibido mis clases pretendan dedicarse al teatro para niños, pero, luego de los cursos, al menos poseen conocimientos que antes no eran impartidos en el Instituto. El principal logro es que los estudiantes hayan comprendido que el teatro para niños y de títeres es una disciplina importante, que existe y que debe ser tomada en cuenta. Se han entusiasmado muchísimo a partir de la revelación de un mundo hasta entonces desconocido por ellos.

*¿Puede hablarse de un talento creativo dentro del teatro de títeres, presente en los alumnos de las diversas especialidades hoy?*

Sin duda alguna. Una prueba de esto es que, dado el entusiasmo que han suscitado los exámenes prácticos de la asignatura «Fundamentos del teatro para niños y de títeres», ha nacido el Grupo Teatral Académico Titrisa. Este grupo cuenta con un repertorio bastante amplio, y presentó una temporada durante noviembre del pasado año en el Teatro Nacional de Guíñol ante el



público que suele visitar esa sala. Es un espacio profesional; ellos han aprendido, según creo y demuestran, muchas cosas. No sólo en la especialidad que nos ocupa, sino en general.


*A su entender, ¿está llamada la enseñanza del arte titiritero -su práctica, dramaturgia, crítica e investigación- a consolidarse dentro de la academia cubana?*

Ese ha sido mi interés durante mucho tiempo. Yo comencé a impartir un seminario de teatro para niños y de títeres en 1982, que continuó hasta 1986, y del cual fue profesora también Mayra Navarro. En los doce años siguientes no se volvió a hablar de esta disciplina en el ISA, hasta que en el curso 1998-1999, se retomó. Con el plan docente que pronto entrará en vigor, se trata que la formación del alumno sea más completa, y la nueva asignatura abarca fundamentalmente la historia y la teoría de este teatro. Dentro de la enseñanza del teatro estoy convencido de que la disciplina debe permanecer, para así aspirar a una formación integral de los profesionales.

Por otra parte, en octubre de 1999 comenzó un Diplomado en teatro para niños y de títeres, que no sólo es el primero de este tipo en Cuba, sino en toda América Latina. A él han tenido acceso tanto graduados universitarios como otros teatrístas a quienes les sirve de superación. El Diplomado suple las carencias que en este ámbito han tenido los egresados de carreras humanísticas, e incluye asignaturas prácticas y teóricas. Opino que esto también debe quedarse en el ISA.

## ENTREVISTA A RAQUEL CARRIO. INVESTIGADORA. PROFESORA PRINCIPAL DE DRAMATURGIA DEL ISA. ASESORA DE TEATRO BUENDIA.



 CUADRAS

*¿Sobre qué principios se instrumenta la enseñanza de la Dramaturgia como especialización en la Facultad de Artes Escénicas del ISA actualmente?*

Comenzaré haciendo un poco de historia. El seminario de Dramaturgia figura en los planes de estudio del ISA desde la misma fundación de éste. El hecho de crear dentro de los estudios teatrales una disciplina tan específica, fue idea de Mario Rodríguez Alemán, y su perspectiva no sólo incluía la formación de autores dramáticos, sino también de dramaturgas, asesores, investigadores. La idea suscitó una intensa polémica, puesto que algunas personas pensaban que el dramaturgo era un escritor, y que por lo tanto no necesitaba ejercer su práctica junto a los actores dentro de una escuela de teatro. Perte-

nece este criterio básicamente a los asesores soviéticos. Defendiendo una posición, digamos, más cubana, tanto Rodríguez Alemán como Rine Leal alegaron que la tradición nacional era diferente y que, dada la relación que debía existir entre la escritura y la escena, era bien interesante asumir el reto de una formación teatral más completa.

Siempre creí que el proyecto del ISA era apasionante por su afán de experimentación: anteriormente el teatro no se enseñaba en el nivel universitario como carrera, si bien existían ya las Escuelas Nacionales de Arte. Probamos suerte. Y digo «probamos suerte» porque, a estas alturas y luego de veinticuatro años en la docencia en la Facultad de Artes Escénicas, yo no soy una persona que posea un punto de vista demasiado «académico»

de la enseñanza, si por academia se entiende algo rígido, cerrado, ortodoxo. Las academias, las universidades, deben estar vinculada con la vida; sobre todo si se trata de una Universidad de Artes, ésta debe estar conectada con el movimiento artístico. Entre los artistas y la academia ha existido siempre una dicotomía. El ISA, en sus inicios, quiso enfrentar esta separación e integrar en un mismo sitio lo que pudiera parecer irreconciliable: la academia como espacio de estudios sistematizados, pero al mismo tiempo la actividad creativa, el espíritu de investigación y experimentación como base del desarrollo y la renovación artística. Yo tuve la suerte de ser fundadora de la Facultad y por eso heredo el espíritu de renovación. Esto significa arriesgarse, con el mayor rigor posible.

Comencé impartiendo el Seminario de Investigación Teatral, a petición de Mario y Rine, y paralelamente creé un Taller Literario. Los alumnos que participaron del Taller no sólo escribieron poesía, sino también narrativa y teatro; de pronto, sin proponérselo, surgieron los autores. El Seminario de Dramaturgia era impartido en esa época -finales de los 70- por Raúl Macías y Nicolás Dorr. Por diversas razones, ellos no continuaron; trabajé entonces con un grupo de estudiantes de año terminal, que durante la carrera apenas habían recibido clases de Dramaturgia.

Como me apasiona la literatura y soy graduada de Letras, decidí integrar en los nuevos planes de estudio todo este imaginario cultural y literario

junto a los principios específicos del arte escénico, el conocimiento del «teatro por dentro».

Durante los años que yo llevo impartiendo, el Seminario de Dramaturgia ha tenido por principio que la formación del profesional no sea solamente como dramaturgo (en el sentido tradicional de «autor dramático», sino que una sólida base de la teoría y la técnica de la Dramaturgia le sirva para ejercer múltiples funciones: la asesoría, la investigación, el análisis, la realización de dramatizaciones, adaptaciones o versiones para el teatro y otros medios escénicos. Yo lo concibo como un Seminario de escritura y análisis teatral. Quien desea escribir un texto, puede hacerlo; quien no, puede investigar, indagar, crear versiones, adaptaciones o guiones para la danza, el cine, la radio, la televisión...

Por otra parte, el concepto de dramaturgia se ha diversificado en los últimos años, y en la actualidad también se entiende como creación dramática la orientada directamente hacia la escena, llamada «escritura escénica» performativa. En nuestro seminario, se estudia la teoría del drama desde una óptica muy peculiar. Las teorías son interesantes en la medida que se nutren de la práctica, por lo que el alumno tiene necesariamente que estar inmerso en la praxis teatral. A mi juicio, la enseñanza con un carácter preceptivo es totalmente equivocada. Por mi experiencia sé que el estudiante rechaza la imposición de categorías y esquemas para la creación.

Durante el primer nivel, el alumno trabaja a partir de estímulos, y los ejercicios se orientan a convocar las inquietudes, las ideas y el mundo personal de cada estudiante. Son ejercicios para desarrollar la creatividad, siempre desde un punto de vista muy personal, porque de nada sirve que se le obligue a escribir una obra, puesto que ésta siempre querrá parecerse a un modelo preconcebido. Al contrario: lo más importante es que éste encuentre su propia voz. En este primer nivel se trabaja sobre la escena como unidad estructural-funcional mínima del drama hasta llegar a la secuencia de escenas. También a partir de dramatizaciones de relatos breves. Ya en el segundo nivel, el Seminario se adentra en el estudio de la estructura y la composición dramáticas y, paralelamente, el estudiante va escribiendo y analizando textos completos hasta estar preparado para el proyecto de investigación y escritura de una obra como trabajo de diploma.

La idea es que el Seminario posea un carácter teórico-práctico, donde toda la reflexión teórica y técnica de la dramaturgia surja orgánicamente a partir de una experiencia de creación personal, de un encuentro particular con la escritura y el teatro.

*¿A qué se debe, o pudiera deberse, que el actual claustro profesoral de Dramaturgia se encuentre integrado por muy pocos dramaturgos cubanos de renombre?*

Pienso que, en general, los dramaturgos cubanos de re-

nombre nunca han estado interesados en mantener una *labor sistemática* de enseñanza en la Facultad. En los años que llevo en el Instituto, las diversas direcciones han invitado a diferentes teatristas -no sólo dramaturgos, sino también actores y directores de prestigio- a impartir clases. Soy absolutamente responsable de este criterio: la pedagogía es un trabajo que requiere una entrega absoluta y un sacrificio enorme y sobre todo un tiempo que hay que restarle a la creación personal.

Tomar a un estudiante como discípulo es tener la plena conciencia de que se le va a dedicar a él no sólo el tiempo del que uno dispone, sino todos los conocimientos, vivencias y experiencias que le puedan aportar algo, que puedan modelar su talento. A gran parte de los teatristas cubanos no les ha interesado dedicarse con sistematicidad a la docencia. Quizá pueden tutorear a un estudiante, como ha sido el caso de Estorino, que es un autor y director que tiene muchísimas cosas que enseñar. Pero dedicarse tiempo completo a la enseñanza supone una sistematicidad obligada. De todas formas, yo creo que el Magisterio puede ejercerse por distintas vías. No sólo desde el aula sino desde el propio trabajo de creación. Autores como Estorino, Eugenio Hernández y otros son maestros para las nuevas generaciones con legítimo derecho. No veo mayor dificultad en esto siempre que en la escuela exista un conocimiento y respeto por la obra de estos autores. En el Seminario se analiza la tradi-

ción teatral cubana. Es imprescindible su conocimiento. Sólo que cada estudiante debe elegir libremente sus formas de escritura porque nadie puede repetir o reproducir la experiencia de otro. Creo que también los autores reconocidos deben respetar el derecho de los más jóvenes a renovar y buscar sus propios lenguajes. En definitiva, no hay continuidad sin ruptura, sin renovación, y para renovar hay que correr el riesgo de cada época. Este sentido de cambio, de ruptura, es algo que el maestro del Seminario debe saber. Vuelvo sobre esto: hay que tenerle mucho amor a la enseñanza. Las condiciones de transportación hacia el ISA no son buenas, los salarios tampoco son buenos. Entonces, sólo queda una vocación muy personal y una capacidad de riesgo.

*¿Qué sucede, a su entender, con los recién egresados?*

*¿Dónde está su obra?*

Durante muchos años, se han graduado del Seminario de Dramaturgia estudiantes con una concepción sólida del teatro, reflejada en los textos que son sus trabajos de diploma. Lo que ocurre es algo muy sencillo: esta obra no es promovida, no es publicada, no se da a conocer.

Considero que muchísimos graduados del Seminario que actualmente crean dentro del país o fuera de él, cuyas líneas estéticas son interesantes, pueden ser publicados sin ningún temor. Los ejemplos que recuerdo de promoción, son pocos: alguna que otra vez en la revista *tablas*, la antología

**Morir del texto**, compilada por Rosa Ileana Boudet, la primera edición de los premios Pinos Nuevos... Pero el conjunto de textos existentes está inédito.

Ha sucedido también que algunos jóvenes dramaturgos han encontrado marco editorial en el extranjero, donde sus piezas son publicadas. El país ha perdido numerosos talentos, lo cual, a mi entender, ocurriría en menor escala si ellos tuvieran aquí sitio para darse a conocer. En este sentido, no sólo *tablas*, sino también *Cúpulas* (la revista del ISA) podría colaborar con la publicación de estas obras.

Pienso que es una obligación del movimiento teatral interesarse por conocer y divulgar a los autores más jóvenes. Siempre he creído que es más fácil enjuiciar y criticar que ayudar a crecer. Las obras escritas pueden ser perfectas o no, pero sin duda se enriquecerían con un diálogo abierto. Ya lo decía Piñera: el autor teatral necesita el diálogo con el lector/espectador. El teatro no es un arte de soledad sino de diálogo y confrontación. Pero para que esto suceda hay que publicar los textos. En otras manifestaciones (la plástica, la música, la danza, la poesía o la narrativa) ha habido un mayor interés por divulgar y promover a los creadores jóvenes. Siento también que en el mundo del teatro hay a veces resentimientos innecesarios -aunque puedan tener sus razones históricas- que operan negativamente sobre las nuevas promociones. Personalmente, no soy partidaria del esquema de «lo viejo y lo nue-

vo». Ni todo lo nuevo es válido ni todo lo viejo es desechable. Cada cual se gana el espacio que merece pero hay que dejar a la gente crecer sin prejuicios ni imposiciones.

*¿Qué requisitos esenciales debe reunir un estudiante de Dramaturgia? ¿Y un profesor?* Cuando me veo obligada a elegir, dentro de un grupo de aspirantes, a aquellos que podrán ser buenos dramaturgos, me siento algo incómoda. Alguien sin formación teatral previa puede tener, todavía sin desarrollar, una imaginación portentosa. El Seminario de Dramaturgia no puede «crear el talento» para la escritura o el análisis. Simplemente crea un espacio de trabajo sistemático (a partir de la práctica de escritura y análisis) para que el talento de cada cual pueda alcanzar un desarrollo. La carrera ofrece una base, pero ese desarrollo dependerá después de la voluntad personal y la capacidad de estimulación del medio artístico.

El profesor no es sólo un transmisor de técnicas y teorías. Debe tener un conocimiento de la teoría y la técnica de su especialidad pero es imprescindible una vocación por enseñar, ayudar a pensar, a investigar y a crear a cada estudiante según sus características más personales, sin imponer métodos, concepciones ni formas. Debe ayudar a encontrar lo que cada uno quiere decir y cómo decirlo. Es el guía de una experiencia de conocimiento en una etapa de la vida. Pero debe hacerlo con un gran respeto por la individualidad creadora.

## ENTREVISTA A BEATRIZ GONZALEZ. EGRESADA DE LA ESCUELA NACIONAL DE INSTRUCTORES DE TEATRO (ENIT). ESTUDIANTE DE CUARTO AÑO DE ACTUACION DEL ISA.



 CUADRAS

*¿Cuáles han sido, a tu entender, las dificultades esenciales entre la enseñanza recibida en la ENIT y la del ISA?*

La ENIT me preparó, en el plano práctico, muy integralmente. Siento que el ISA, en el plano teórico, complementa esta formación. Quizá lo que voy a comentar se deba a que en aquel tiempo yo era más joven, pero pienso

que en la ENIT, con la mínima preparación teórica, se llegaba a una constancia, no obstante, en el trabajo actoral, que en el Instituto no he encontrado. Es decir que, entonces, los profesores nos enseñaban en la práctica toda la teoría del teatro, y eso lo constatabamos con ejercicios, ensayos durante muchas horas, un entrenamiento arduo y la

aplicación de las técnicas sobre el cuerpo y la escena, todo lo cual llevaba a un sistema muy orgánico de aprendizaje. A mi curso del ISA lo ha afectado mucho la carencia de profesores, los cambios repetidos de maestros, las ausencias. Uno se pregunta: mucha teoría, muy bien, pero ¿y el trabajo físico-psíquico en el que repara el actor? Esa preparación mental y corporal, ¿dónde se encuentra? ¿Acaso fuera de la escuela, en el tiempo que cada individuo dedique a un entrenamiento particular? Creo que no, o al menos no debe ser así. Está claro que en la práctica necesitamos la teoría. Afortunadamente, los maestros que ahora tenemos nos orientan en este sentido de imaginario teatral, donde unos elementos y otros se mezclan.

Este fenómeno tan particular con los profesores está ocurriendo ahora; como ya dije, dos años atrás no pasaba así. Tampoco puedo asegurar que los nuevos estudiantes se formen, a lo largo de toda su carrera, con los mismos maestros, algo que sería ideal. Hasta cierto punto, el profesor de la ENIT se desarrollaba junto al actor; aquí, quizás lo orienta o lo inicia en un método.

*Dentro de tu preparación como actriz, ¿qué te ha aportado la ENIT y qué el ISA?*

Yo le debo mucho a la ENIT, a mis maestros. Y si digo que, con todos los problemas, no le debo nada al ISA, estaría mintiendo. Es una cadena. Muchos profesores del Instituto me han seducido, me han he-

cho tomarle amor a su asignatura, y esto, unido a una concepción tal vez más madura del arte teatral que ahora poseo, me permite percatarme de que, en realidad, estos últimos años no han transcurrido en vano.

*¿En qué hubiera consistido para ti una formación más completa?*

En todo lo que, relacionándose con mis criterios sobre el arte, me ayude a crecer actoralmente y a crecer en la vida. Porque, como para mí el teatro es la vida, éste tiene que implicar necesariamente un cambio muy profundo en mí misma, en mi modo de percibir los sucesos, de develar las verdades universales.

Como actriz, eso me falta. La formación completa, pienso, parte de una totalidad de posibilidades que no les son entregadas a los estudiantes, más allá de las técnicas propiamente teatrales. Es decir: montar a caballo, manejar, nadar, han sido aspiraciones trucas en un sitio como el ISA, que las permite por sus características específicas, constructivas y naturales. Esto implica que el actor abandone el Instituto, por ejemplo, sin saber bailar, según dictan los planes de estudio. Aunque claro, si se quiere saber, se busca y se aprende. Pero como es tanta la teoría, se siente su peso, y no ocurre así con la práctica. Ahora mismo, quienes nos graduamos dentro de unos meses, apenas tenemos tiempo de dedicación a la tesis, que se supone sea nuestra principal preocupación por el mo-

mento. Y esto se debe, justamente, a una mala distribución de los horarios, a la carencia que tuvimos de profesores en ciertas disciplinas que sólo ahora estamos recibiendo, lo cual debió ocurrir en segundo o tercer año.

Volviendo a algo que me preguntabas ahorita, yo no sé a ciencia cierta cuáles son las diferencias entre la ENIT y el ISA más allá del título. Yo recuerdo profesores del nivel medio que superaban con creces a algunos que he tenido en el superior. Los planes de estudio se podrían diferenciar. El ISA no ha de ser una repetición de la ENIT, al menos para quienes nos graduamos de ella. Y otro elemento importantísimo: la calidad de los estudiantes; según se sabe, los egresados de la ENIT suelen estar mucho mejor preparados, dada su sistemática práctica escénica, que los que se titulan en esta Universidad de las Artes. Yo hablo, por supuesto, por los problemas reales que he padecido.

A estas alturas, luego de cursar un año y medio con Corina Mestre como profesora de Actuación, la carencia de estímulo y constancia para trabajar ha desaparecido. Esto es sólo en el caso de nuestro grupo. ■



**exámenes  
recientes**  
**Escuela Nacional  
de Teatro**  
**Instituto Superior de Arte**

1- El cuento del espejo mágico. Autor: Norge Espinosa. Dir.: Raúl Alfonso. ENT.

2- Santa Cecilia. Autor: Abilio Estévez. Dir.: Eduardo Eimil. ISA.

3- Fábula de un país de cera. Autor: Joel Cano. Dir.: Patricia Pérez. ISA.

4- Fábula del insomnio. Autor: Joel Cano. Dir.: Raúl Alfonso. ENT.



# TITIRISA

## O LOS TITERES EN EL ISA

Armando Morales



Lo que por tanto tiempo ha sido reclamo de creadores del arte titiritero ha sido posible ¡al fin! con la introducción de la asignatura Fundamentos del Teatro para Niños y de Títeres, impartida por el estudioso investigador y dramaturgo Freddy Artilles en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA). Estos Fundamentos, como «insoslayable componente del teatro cubano», brindan al alumnado el instrumental necesario que le permita una valoración histórica, teórica y crítica del devenir del, siempre renovado, milenarior arte de los títeres. Ya los alumnos habían presentado credenciales de lo que podremos esperar de ellos en un futuro, cuando el programa se extienda a asignaturas de carácter práctico, como las imprescindibles Dirección y Puesta en Escena en el Teatro de Títeres; Actuación con Títeres; Diseño y Construcción de Mecanismos; Dramaturgia para el Títere, entre otras disciplinas que conforman el universo titiriteresco.

Si a lo anterior se añade que, por primera vez, en la selva oscura de la historia del teatro cubano, la propia Facultad de Artes Escénicas del ISA está ofreciendo como DIPLOMADO un curso de alto nivel a fin de propiciar el estudio y profundización teórico-práctico acerca del teatro para niños y el de títeres a una matrícula que sobrepasó cálculos preli-

minares de aspirantes, estaremos de acuerdo en que la -tal vez- ociosa experiencia acumulada por creadores que han dedicado más de cuarenta años a esta particular escena pueda ser compartida con jóvenes artistas que descubran, gracias a esas enseñanzas, las posibilidades expresivas del retablo titiritero y sus pequeños moradores.

En este punto sería oportuno citar al maestro de titiriteros Eduardo di Mauro, director del Teatro TEMPO y presidente de la Fundación Instituto Latinoamericano del Títere, con sede en la ciudad

de Guanare, Venezuela, cuando reflexiona sobre la ausencia, en América Latina, del Teatro de Títeres en los centros de enseñanza artística de la región.

De algún modo, cada país latinoamericano posee su Escuela Nacional de Artes Escénicas, dependiente de la Dirección de Cultura o de los Departamentos de Arte

de las Universidades y es frecuente que existan Escuelas de Teatro, en grandes o medianas ciudades del interior (...) Pero ninguna de estas Escuelas o Institutos del Arte Escénico, incluyen al teatro de muñecos dentro de sus programas, aunque sólo sea como «Asignatura Exótica», condenando a cientos de jóvenes creadores a las más burdas improvisaciones que dan resultado a producciones de lamentable calidad, lo cual atenta directamente al desarrollo de esta especialidad.

Es una verdadera y revolucionaria lección, para el gremio teatral de nuestra América, el abarcador horizonte que el ISA propone con la extensión de su campo de investigación y estudio, al sumar la figura animada -el títere- al universo cognoscitivo de las disciplinas y expresiones de la escena toda. Lección que, aunque tardía y aún incompleta, da ejemplo de la perspectiva y madurez de sus actuales programas de estudio.

Los días 7, 14, 21 y 28 de noviembre de 1999, en breve temporada, la sala del Teatro Nacional de Guiñol (TNG) dio paso, en su programación dominical matutina, al Grupo Teatral Académico TITIRISA, del Instituto Superior de Arte. En las notas al programa de mano que circuló entre el público se informaba sobre los presupuestos del colectivo. Significativas metas en sus propósitos están relacionadas con las de promover la creación de textos dramáticos para el teatro de títeres; la puesta en escena; el diseño y la prác-



• Fábula para colorear la música. Dir.: Eduardo Eimil.

tica experimental, así como el rescate de la vertiente tradicionalista en montajes de los clásicos de la dramaturgia lilliterita, revitalizando para el público y el arte escénico «una genuina muestra de la alta calidad que puede alcanzar el ejercicio teatral».

Estas presentaciones, en la mítica sala del TNG recibió, a

teatro lleno, las propuestas del TITIRISA, conformado por estudiantes de los tres primeros años de Actuación, Dirección, Dramaturgia y Teatrología. Los ejercicios mostrados para el examen final de la asignatura Fundamentos del Teatro para Niños y de Títeres impartida por Artilles conformaron, luego de recomenda-



ciones, revisiones y necesarios ajustes, el núcleo generador de lo apreciado ahora por el público habitual del Guíñol. **El soldadito de guardia**, en la versión de Javier Villafañe y con dirección del novísimo Sergio Barreiro, alumno de Actuación y Dirección, contó, en la interpretación y animación de las figuras, con la talentosa Tamara Venereo, quien ya había dado pruebas de sus condiciones histriónicas en la puesta de la muy joven directora Yanisbel Martínez sobre un texto de Aquiles Nazoa con el título de **Tamarita, el pozo, el gato, el cojín bailador y las siete piedritas**, así como en su estadía por el Grupo de Teatro Pálpito.

Más que agradable, inusitada, la presencia de una actriz-titiritera asumiendo desde la línea del titerismo solista la presencia femenina, tradicionalmente relegada a la ayudantía-soporte del masculino hacedor de títeres. Tamara, en **El soldadito de guardia**, irrumpe desde la platea rumbo al escenario. Porta una escandalosa maleta, puesto que la propia titiritera es quien se ocupa de que la valija, portadora de sus muñecos, telones y utilería, tropiece con paredes, asientos y hasta con algún que otro sorprendido espectador, creando, con tal estrepitosa entrada, una muy espectacular aparición.

Ya en el escenario, el diseño del movimiento y la relación maleta-actriz podría definirse como un verdadero dúo danzario y pantomímico, revelador del riguroso entrenamiento corporal, en la búsqueda de posibles asociaciones con un

discurso clownesco y, sobre todo, el sentido cuestionador a los rutinarios y ya enmohecidos «prólogos» del teatro dirigido al espectador infantil. Es toque distintivo de las peripecias entre la actriz y su maleta, la selección y buen gusto de cada uno de los sucesos y la dinámica precisa que cada acción expone.

Los títeres empleados en este montaje, diseñados por Omar Moreno, alumno de la Facultad de Artes Plásticas, se aproximan a la técnica del *marotte*, es decir, figuras con un eje central en toda su longitud y que sostiene el cuerpo volumétrico. Los personajes de la pieza sugieren la forma de los soldaditos de madera torneada, caros juguetes de nuestra infancia. Policromados, con predominio de los tonos azules, presentan unos brazos que penden libremente del cuerpo y que, al ser accionado por la animadora, tras un simple paño de tela como improvisado retablo, provocan un movimiento oscilante muy ingenuo pero lleno de encantamiento escénico. La caracterización de las «voces» de los tres personajes -General, Capitán y Soldado- define el carácter de cada uno de ellos y revela la poesía que Villafañe le imponía al diálogo de sus personajes, matizado por un muy popular gracejo. La formación actoral de Tamara aún no ha descubierto, y es casi imposible que así sea, en ausencia del estudio y la ejercitación de la «actuación del títere», que difiere de la noción «actuación con títeres», pues su dimensión, la dinámica que desarrolla en sus movimientos y el cuidado a la «ex-

presión orgánica del objeto animado» depende de un estudio y entrenamiento específico que haga evidente que el «luminoso títere actuante» prescinde de su sombra animadora. Sutilezas de una expresión en la que Tamara ha dado pruebas de su aproximación.

Una sorprendente lección de audacia artística, si lo enfrentamos con la conservadora rutina, sin peligros, de gran parte de lo que se muestra en nuestros retablos, lo constituye la puesta de **El elefante y los animales de la floresta**, cuento de la angolana Zaida Dáskalos en la versión de Freddy Artilés. La alumna de Actuación Liliana Pérez, como directora y animadora de los «personajes», revela al «respetable» las infinitas mutaciones que los objetos cotidianos pueden adquirir gracias a la fantasía, sensibilidad y códigos artísticos «ignorados u olvidados» por oficinistas del arte titiritero.

Liliana utiliza, para su imaginativa escenificación, presillas para papeles, sacapuntas, en fin, los objetos y materiales de cualquier oficina. Con ellos corporiza y reorienta las fabulaciones de una historia que «muestra a los niños las nefastas consecuencias que puede traer la irresponsabilidad». Este creativo trabajo unipersonal de Liliana también nos muestra toda la necesaria osadía y creatividad, como armas imprescindibles, para combatir las nefastas consecuencias que, para el desarrollo y la apreciación de los valores del arte teatral en todo su fascinante ritual, puede tener

Continúa en pág. 26

# La voz... del maestro



Al cumplirse, en el 2000, setenta años del natalicio de Rine Leal, figura cimera de la teatrología nacional, y veinticinco de la publicación de su historia del teatro cubano *La selva oscura*, ofrecemos a nuestros lectores estos fragmentos del volumen *En primera persona -texto obligado para estudiantes y especialistas-*, que giran en torno al papel de la crítica, tema al que también nuestra revista presta especial atención.

## CRITICA DE LA RAZON CRITICA

Rine Leal

*Entre las muchas y muy variadas definiciones del «homo criticus» hay una que siempre ha conquistado mi preferencia: el crítico es un espectador especializado. Creo entrever en esas palabras la clave fundamental de la razón crítica. Nada de doctas definiciones ni un estado especial de la inteligencia, simplemente una condición profesional, una asidua asistencia a los espectáculos y, por supuesto, una paciencia Jacobina. El crítico, pues, no nace espontáneamente, sino que se forma en los fórceps de la especialización. ¿Que cualquiera puede transformarse en crítico teatral? Desde luego, y la historia, tanto universal como cubana, así lo prueba, de la misma manera que cualquiera puede ser actor si se lo propone firmemente... y posee condiciones.*

*¿Qué distingue entonces a un espectador común de un espectador crítico? En la falta de ingenuidad que su trabajo supone, en ese segundo ojo (the mind's eye de que habla Hamlet) que nos hace ver más allá de las apariencias escénicas, y en conceptualizar el teatro como un estado de la cultura y no un entretenimiento ni un negocio, aunque tenga de ambas cosas. El resto, bueno, el resto es conocimiento del teatro, habilidad literaria, inteligencia, sensibilidad y lectores.*

*Como espectador especializado, el crítico forma parte del proceso de creación artística. En el caso hipotético de que alguien me pidiera definir el teatro, respondería que «es una historia representada por actores en vivo delante de un público». Es este último factor del tripode el que le brinda al teatro su carácter de fenómeno estético, lo sitúa como un hecho social y le concede su perenne vitalidad. El espectador cierra el proceso de creación que comienza en la soledad del dramaturgo, y el crítico, público público, es su representante ideal. Por la misma razón que una obra de teatro no existe sin su público, tampoco podrá existir sin su crítico.*

*Ahora bien, cada espectador es un juez en ciernes, una potencia a considerar, una inteligencia operando sobre el escenario. Cada vez que he escuchado elogios (en mucha menor escala de la deseada, lo confieso sin malicia) he oído la misma frase repetida hasta el cansancio: «tu crítica es excelente. Dices lo mismo que yo pensaba». Cada espectador juzga en la medida de sus ideas y cada crítica será evaluada en la exacta medida en que coincida con sus juicios. Nadie que yo sepa acepta como bueno un criterio que contradice el propio, por la sencilla razón de que todos somos críticos. El mundo en realidad se me aparece como una esfera rodeada de críticos por todas partes, menos por una que se llama ignorancia.*

*¿Pretende lo anterior establecer la primacía del crítico por encima del dramaturgo o el actor? Goethe hablaba de que «verde es el árbol de la creación y gris el de la crítica», olvidando, por supuesto, las críticas que él había hecho. No infiero de lo anterior conclusión alguna. La crítica es parte del proceso de creación, pero no hay que confundirla con todo el proceso. No sé si lo anterior parte del hecho, lamentable o no, de mi profesión, y tal vez si fuera dramaturgo, director o actor; pensase y escribiese todo lo contrario. Eso no hace sino probar que en el arte, como en la vida, cada hombre es la medida de las cosas, cada artista el ombligo del mundo, cada escritor el centro del universo.*

*¿Subjetivismo? Es probable, pero soy de los que cree, mientras no se me demuestre lo contrario, que todo juicio es personal, emana de una individualidad y no debe a los otros más que la copia servil de opiniones ajenas y tan personales, subjetivas, como la primera. Se oye hablar mucho (en realidad demasiado) de crítica «objetiva» y*



«constructiva», empleados esos términos como la solución ideal para formar una crítica ejemplar. Los rechazo ambos por una cuestión de términos, de anfibia-  
logía. En vez de «objetiva» prefiero «imparcial», «correcta», «cabal», «profesio-  
nal», «competente», «inteligente», «suficiente», y para sustituir a «constructiva»  
propongo «equitativa», «recta», «razonable», «justa», «honesta», «sincera», «ca-  
pacitada», «exacta», «fiel», «apta», «idónea», «hábil» o cualquiera de los sinónimos  
castellanos que nos sugiere Girones. Toda opinión es un acto de fe personal, donde  
entran en juego elementos tan disímiles como la formación intelectual y moral,  
la extracción social, sensibilidad, inteligencia y, por supuesto, intereses clasistas  
y políticos. Nadie critica con cabeza de otro, y el crítico –testigo voluntario de  
su época– es una brújula que marca el pensamiento de su tiempo. Una crítica  
será una crítica (es decir, un análisis creador del arte) o no lo será.  
(...)

### *La paradoja del crítico*

(...) la crítica dramática es algo más que una nota apresurada llena de agudezas,  
un recado al elogio ajeno o una disimulada manera de mostrar preferencias  
personales. (...) el crítico es también un artista, un creador; una especie de antena  
que recoge e irradia la concepción dramática de su momento. Gracias a él, el  
teatro encuentra un eco que va más allá, mucho más allá del aplauso que se

pierde en sí mismo.

Es con el nacimiento de los periódicos y el establecimiento del teatro como un generoso negocio (siglos XVIII y  
XIX) que la crítica deviene cosa menuda, chismes de ocasión, suelto publicitario. El crítico abandona el campo  
de lo teórico para entrar en lo teatral y comienza a evaluarse el trabajo de los actores. Cuando esto se hace bien  
es correcto y necesario, pero en muchas ocasiones todo se transforma en un pretexto para abonar el terreno de  
la superficialidad. El crítico se convierte en el medio de que dispone y su importancia está en razón directa con  
la del órgano que publica sus trabajos. Va a surgir el cronista, que cada vez irá cediendo más y más ante lo efímero,  
lo diario, lo anecdótico.

(...)

Por otra parte, el crítico es parte del proceso de creación, pero está en posición desfavorable con respecto a los  
otros creadores. No me refiero sólo a una menor retribución de su trabajo (por lo menos en Cuba, el sueldo de  
los críticos está al nivel de los actores peor pagados), lo que implica una subvaloración profesional, sino a la condición  
misma de su oficio. Un director dispone de meses para su trabajo, un crítico de horas para juzgar. Un director  
cuenta con recursos ambiciosos, un crítico debe resumir su opinión en pocas cuartillas, que cada día se reducen más.  
Un teatrista goza de un lugar dentro de la estructura cultural del país, el crítico es apenas un modesto y molesto  
apéndice dentro de los diarios. Y quien esto escribe y firma no infiere por referencias.

Creo que el crítico es, en primer lugar, un pensador; un teórico del drama y luego un juez de las acciones humanas.  
Lo que me interesa demostrar es que el crítico es un formador de la conciencia estética, un eslabón más en la  
paciente cadena que se abre en el escritor y se cierra en la sala de espectáculos, y hacer comprender que el periódico  
moderno no es el medio idóneo para su trabajo, de la misma forma que la prensa no es el medio ideal para hacer  
literatura. Bien es verdad que la crítica contemporánea, gracias a su difusión, posee tal fuerza que la suerte de  
los estrenos está en sus manos, pero esa tiranía descansa en la importancia de los diarios en que se escribe y muy  
pocas son las personas que compran un periódico para leer a su crítico preferido. Mientras más popular es el diario,  
más se debe el crítico a su público, estando obligado a satisfacer en creciente demanda el anhelo de conocimiento  
superficial y entretenimiento, hasta resumir su trabajo en el simple consejo al lector de si vale la pena que salga  
esa noche de su casa y pague el precio de una luneta. La fuerza de creación de la crítica actual ha pasado de su  
control al de los editores de diario. He ahí la paradoja de la crítica.

(...)

la irresponsable rutina en los escenarios.

Acompañó a los anteriores títulos en esta justa y necesaria programación de TITIRISA, un texto poético de Federico García Lorca fechado en su Granada, en diciembre de 1918, y que ha sido fuente de variadas alegorías por parte de teatristas entusiasmados por las posibles soluciones teatrales que la lectura del poema provoca.

Recuerdo una mágica función donde Carlos Pérez Peña -en su tiempo del Guiñol Nacional de Cuba en quizá su primera adaptación y dirección artística y con un reparto donde los nombres de Carucha y Pepe Camejo junto a Pepe Carril aparecían como intérpretes y animadores de los títeres- nos colmaba con una noche de surrealidad escénica gracias a **Los encuentros de un caracol aventurero**. Este título también estimuló la imaginación del alumno de Teatología Abel González Melo, presentando su propuesta en un brillante examen final. Ahora, en el escenario del TNG y con la interpretación de la alumna de Dramaturgia Emeris Sarduy, la puesta en escena no proyectó aquella imprescindible energía y creencia en el suceso escénico que ya habíamos disfrutado con Melo de animador. Por lo hermoso de los títeres y el lirismo de un texto que ha gozado en la visión teatral de González Melo una muy atractiva teatralidad titeril, sería provechoso una revisión de los presupuestos interpretativos que permitan al espec-

tador valorar este trabajo en su real dimensión.

Y así llegamos a **Fábula para colorear la música**, en versión, diseños y dirección del muy prometedor, según sus profesores, Eduardo Eimil. Ciertamente el joven Eduardo, alumno de Dirección, promete y, por lo visto, ha cumplido esta vez. De nuevo Tamara, junto a Michel Labarta, alumno de Actuación, nos regala una «mulata» y un «negrito» llenos de la pícara alegría y contagiosa comunicación escénica. Estos cubanísimos personajes extraídos de nuestro teatro bufo propician, a manera de un tropical coro griego, los comentarios y las situaciones de una Caperucita que quiere aprender a cantar. En la búsqueda de la profesora ideal le acompaña Juliancito. Ambos son resueltos a partir del títere de guante, animados por Mara Cecilia Vidal, alumna de Crítica, y Yaisely Hernández, alumna de Actuación.

Otro vistoso personaje es La Diva, confiado y animado por la futura dramaturga Dinorah Pérez. La selección del títere de varilla y las virtudes que aporta esta variante técnica del teatro titeril no es aprovechada en todas las posibilidades que ofrece. Ciertamente que la animación de esta modalidad titeril es más compleja por lo que habría que ejercitar con mayor dedicación esta técnica para lograr precisiones en el movimiento y relieve del personaje. Aspectos en la animación de las figuras, como la verticalidad, el control de la

mirada, el nivel, la relación audiovisual, entre otros, no siempre se distinguieron por la atención y la eficacia requeridas.

La puesta de Eimil, quien además realizó los títeres como una auténtica fase de apropiación de los secretos del hacedor del arte titeril, distribuye a los personajes en un espacio escénico compartido entre actores y títeres tras un retablo sugeridor, por la decoración, de la ciudad habanera. Habría que añadir la espectacular presencia del personaje Fifi Cocó, la abuela, interpretado por el alumno de Crítica Noel Bonilla, en el rol de la profesora de canto. Presencia definida en un criollo travestismo carnavalesco, que colma la espectacularidad y el desenfado de una Fábula que colorea no sólo la música, sino que de manera muy auténtica se arriesga en una cuestionadora combinación de modos y maneras como suma de un teatro que, en su discurso, no subordina ninguno de sus componentes, más bien los muestra en justas proporciones.

El novísimo «Puppet Show» presentado por el Grupo Teatral Académico TITIRISA y bajo la dirección general de Freddy Ariles, convence como resultado docente de las nuevas disciplinas del arte teatral incorporadas al cuerpo teórico del estudiantado, pero estos jóvenes convencen, doblemente, por las ganas de hacer, que es la mejor manera de decir. ■

# TESTIMONIO DE LA VALIDEZ DE UN GENERO

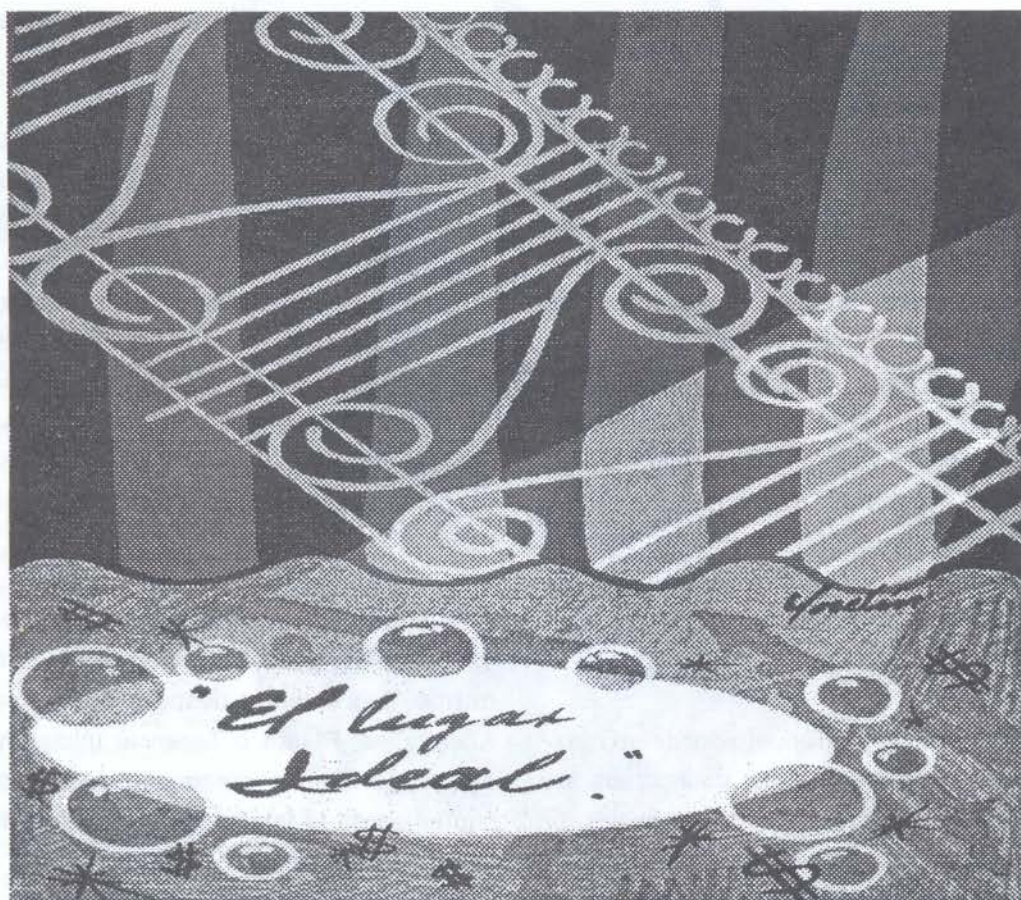


ILUSTRACIÓN: YOSELIN

En 1964 -con apenas 22 años- Héctor Quintero estrenaba, en un acto de inusitada creatividad, su primera obra: **Contigo pan y cebolla**. Roto el conjuro que separaba el texto y la representación, fueron esos años el inicio de una «eclosión dramática» -llamada así por Rine Leal- que hizo posible el contacto del público con una dramaturgia que le pertenecía, y la presencia

estable de la vocación participativa de aquellos dramaturgos cuya voluntad de estilo marcó esos años, así como su obra posterior, definió, en gran medida, el devenir escénico de las décadas subsiguientes.

Quintero recobraba un camino trunco, referido a la tradición de la comedia, que tuvo en nuestra

dramaturgia del XIX brillantes cultores, y ya en el XX sustentó un fenómeno de tanta complejidad social y escénica como el teatro vernáculo.

Con una aguda percepción de lo cotidiano, la producción de este autor se erige sobre una voluntad crítica que trata de explicarse -y explicarnos- claves y esencias de nuestra realidad. Ello explica el fenómeno de comunicación que ha acompañado su producción, devenido ya rasgo estilístico de toda su obra.

En su vuelta a la escena en los '90, Quintero nos propone el texto que hoy **tablas** incluye en este número: **El lugar ideal**.<sup>1</sup> Hecho teatral asumido como autoafirmación, este título se inscribe en los mismos códigos que han logrado condicionar la estética de este dramaturgo, al aprovechar fórmulas constructivas tradicionales y lograr con ellas la apropiación crítica de la realidad contemporánea.

Clasificada por su autor como «comedia en dos partes», **El lugar ideal** crece en un montaje paralelo, que hace aparecer, junto al argumento de la pieza, los fragmentos de la novela que Cristina escribe en un desesperado gesto de realización casi patético.

Es así que, en un contrapunto donde se mezclan analogías y contrastes, conocemos los avatares de esta familia cubana de finales de siglo desde la perspectiva de personajes diseñados con fina agudeza, que se mueven en situaciones dramáticas marcadas por el humor, para provocar su análisis crítico, el cual recae en fenómenos como la subversión de valores, la crisis de paradigmas y, en general, las proble-

máticas que afronta la sociedad en estos años. Aparece así una tipología -Mayito, Bárbaro- de personajes referidos; Cristina, Pablo, Homero y hasta Isabel, que ayudan a poner, pieza tras pieza, todas las partes de un mosaico epocal, testimonio de estos años.

Comedia, sin dudas, inserta en una perspectiva crítica apoyada en la risa reflexiva, **El lugar ideal** propone una actitud desalienante, un llamado al ejercicio de la voluntad y un recordatorio de la capacidad infinita del hombre para encontrar caminos hacia la utopía.

Las claves de la obra quinteriana vuelven a mostrarse: el juego con el melodrama y hasta el grotesco, el humor en la caracterización de personajes y situaciones, el diálogo impecable, de gran fuerza comunicadora, y la preferencia en la construcción de esos entrañables personajes femeninos que, desde Lala Fundora e Iluminada hasta Cristina o Isabel, han evidenciado la habilidad del autor para poner en ellos el epicentro del conflicto y, desde ahí, desarrollarlo.

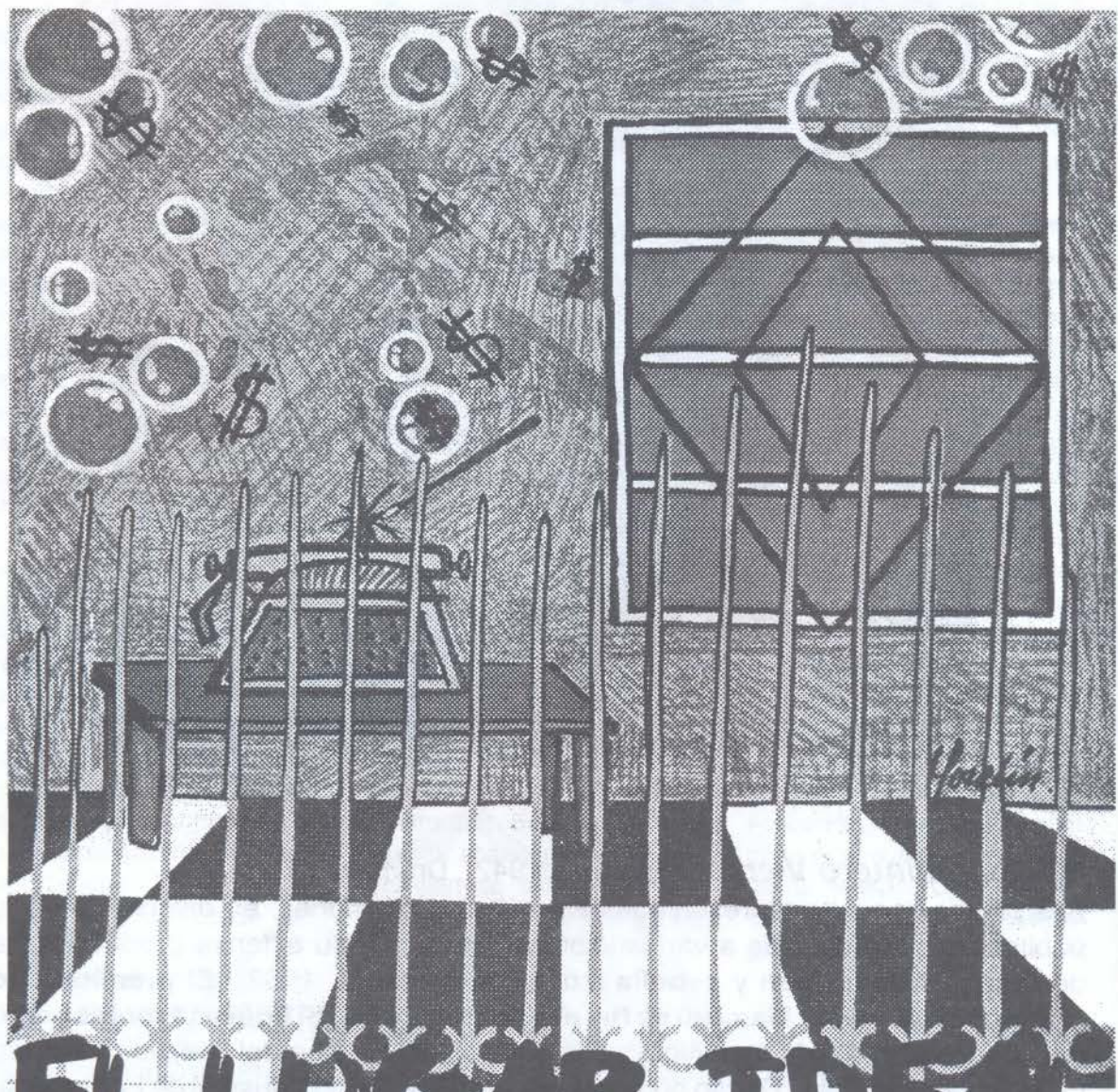
**El lugar ideal** es, ante todo, el testimonio de la validez de un género tan viejo como el teatro mismo. Dos milenios después que Epicarmo, Aristófanes, Plauto o Terencio iniciaran este camino, el humor, como una de las formas supremas de la inteligencia, ha permanecido como un baluarte del espíritu.

Más allá de ismos y tendencias, ¿por qué negar la legitimidad de esta obra? **El lugar ideal** quedará como un marco referencial de esta época, ya que ha sabido reflejar una realidad compleja y, al mismo tiempo, hacer reír, lo que permite al público tomar la perspectiva necesaria para comprenderla, y ayudarnos así a intentar transformarla.■

<sup>1</sup> En esta década estrenó, además, *Te sigo esperando*, uno de los éxitos de taquilla más relevantes de estos años.

# tablas

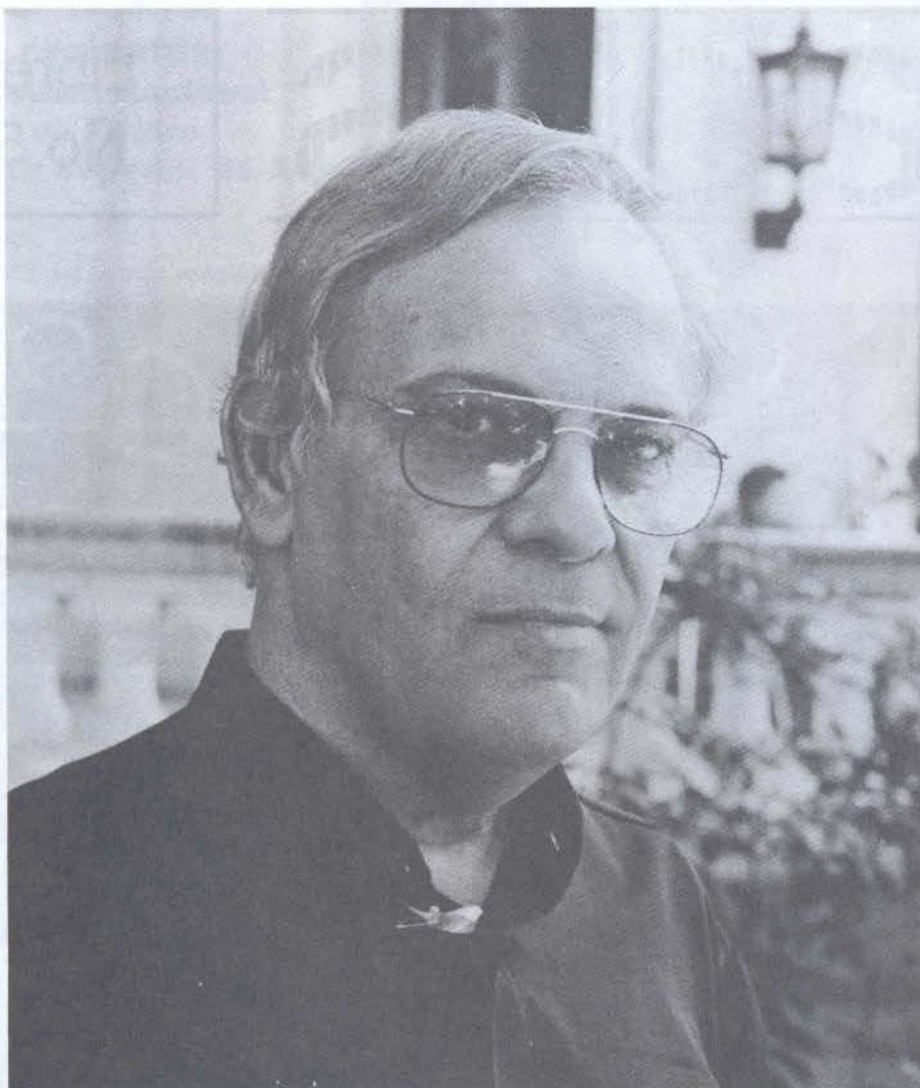
Libreto  
No.50




## EL LUGAR IDEAL

COMEDIA EN DOS PARTES

de Héctor Quintero



 CUADRAS

**Héctor Quintero Viera** (La Habana, 1942). Dramaturgo.

Sus piezas han sido representadas en múltiples ocasiones, en diversos países, publicadas y traducidas a varios idiomas. Dentro de su extensa producción se destacan: **Contigo pan y cebolla** (comedia dramática, 1962), **El premio flaco** (tragicomedia, 1964), **Mambrú se fue a la guerra** (1970), **Si llueve te mojas como los demás** (1974). Ha recibido en dos ocasiones Mención del Premio de Teatro Casa de las Américas. Dirigió durante varios años el Teatro Musical de La Habana. Ha trabajado como actor y declamador en radio y televisión, guionista de telenovelas y textos espectaculares para teatro musical. Ha dirigido puestas en escena de sus obras; tal es el caso de **Te sigo esperando** (1996), con la Compañía Hubert de Blanck, y de la pieza que ahora ofrecemos a nuestros lectores, **El lugar ideal**, estrenada con la Compañía que lleva su propio nombre en 1998.



## EL LUGAR IDEAL

Comedia en dos partes

### ELENCO

(Por orden de aparición)

**CRISTINA**

**HOMERO**

**PABLO**

**ISABEL**

Lugares de la acción: La Habana y Buenos Aires.

Epoca: Actual.

### DEDICADA A:

Erdwin Fernández, Silvia Planas y Elio Mesa, tres inolvidables que supieron dar particular brillo a mis textos.

A los comediógrafos universales; a mis colegas, los subestimados vernáculos y saineteros; a todos los que contribuyeron a la creación de un género que, como la comedia, hoy día, fundamentalmente en Cuba, parece proscrito sólo a los museos o a la bienvenida enajenación de mi insistencia.

A todos ustedes, sin arrepentimientos.

H.Q.V. 1998

## PRIMERA PARTE

### Prólogo

*Con el escenario a oscuras se escucha el tecleo de una máquina de escribir. El telón comienza a abrirse lentamente y del mismo modo va entrando la luz mientras se escucha grabada la voz de Cristina en el siguiente texto:*

**VOZ CRISTINA.** Aquella tarde, Moisés adquirió conciencia de que la ciudad le dolía, seguramente por haberla amado siempre sin saberlo. De lo contrario, ahora no sentiría aquel dolor nuevo que se unía a la depresión general por los hechos que una vez más cambiaban su vida. Amaba su ciudad, sin duda, aquélla por cuyas calles transitara su niñez, su juventud, por donde paseara sus primeros amores.

*Nos encontramos con un espacio lleno de bultos, cajas, libros y algunos muebles, como de familia recién mudada y donde aún el orden no ha encontrado su lugar. Un ciclorama claro cubre el fondo, y a diferentes niveles cuelgan rejas en un tratamiento más decorativo que naturalista. A la derecha del espectador hay una puerta practicable con mirilla que constituye la entrada y salida del habitad y que supuestamente da a un pasillo de edificio, en tanto que otra puerta interior y también practicable, ubicada en el ala contraria, comunica con el único dormitorio del pequeño apartamento.*

*En una zona del escenario aparece Cristina sentada frente a una mesita con una vieja máquina de escribir en la que trabaja. Se trata de una mujer de aproximadamente cuarenta y cinco años de edad, en cuyos brazos, pecho y rostro aparecen pequeñas quemaduras en proceso de curación.*

**VOZ CRISTINA.** Los establecimientos comerciales de otras épocas eran ahora viviendas inventadas donde, a pesar de todo, el hacinamiento familiar no lograba remediarse. Los vecinos pasaban la mayor parte del tiempo en la calle, en las aceras, en la búsqueda del aire, procurando espacio.

*Cristina abandona el tecleo y reflexiona para sí en alta voz.*

**CRISTINA.** Procurando espacio... ¿Aquí estará bien utilizado el gerundio? Creo que sí. Hablo en presente, no en pasado. Pero tengo dudas. Ay, qué conflictivo es el gerundio. Lo mejor es no usarlo nunca para no fallar. Bueno, después revisaré si esto está bien o mal. Sigo.

*Retorna al tecleo.*

**VOZ CRISTINA.** Las fachadas habían perdido todo color excepto el verde negruzco con que la humedad ostentaba su presencia en paredes y columnas. Las maderas de puertas y ventanas parecían anunciar sus últimos cruídos. Era, en fin, como si aquella parte de la ciudad hubiese sido víctima de una guerra que no existió; como si hubiera resultado castigada con una indeseada lluvia de sulfamán.

### CUADRO 1

*La puerta de la calle se abre y hace su entrada Homero, un joven menor de 30 años, hijo de Cristina, que hace rodar una bicicleta.*

**CRISTINA.** ¡Qué manera de demorarse! Ya yo estaba preocupada.

**HOMERO.** (Buscando acomodo para su bicicleta.) No pudimos encontrar un taxi que quisiera transportar la bicicleta.

*Hace su entrada Pablo, marido de Cristina y padre de Homero. Avanza lento y con dificultad. Su brazo izquierdo se muestra paralizado y camina ayudado por un bastón. La expresión de su rostro es muy grave.*

**HOMERO.** Cuando todo esté ordenado lucirá mejor, ¿verdad, vieja?

**CRISTINA.** Es probable, sí.

**HOMERO.** De todas maneras, claro, tendremos que acostumbrarnos a vivir apretados por primera vez en la vida. No es lo mismo este apartamentico que la casa de Fontanar, pero...

**CRISTINA.** Enséñale la habitación, Homero.

**HOMERO.** Ah, sí, viejo, ven.

*Intenta llevarlo del brazo, pero el padre hace resistencia.*

**HOMERO.** Esta salita-comedor es chiquita, pero la habitación sí que es grande.

**CRISTINA.** Y con closet.

**HOMERO.** Ya tenemos allá adentro el televisor, el video, ayer se terminó lo de la instalación del aire acondicionado. Y deja que veas el baño. Yo me maravillé, porque cada vez que iba a ver una casa para esto de la permuta me encontraba con que el baño y la cocina estaban destruidos. ¿Verdad, vieja?

**CRISTINA.** Así mismo. Yo no me explico qué es lo que hacen las personas con las cocinas y los baños. Aquí no. Todo estaba muy cuidado, ésa es la verdad.

**PABLO.** (*Recalcitrante, bajo.*) ¿Y de cuántos baños dispone esta «mansión», si se puede saber?

**HOMERO.** De uno solo.

**PABLO.** Anjá. Un solo baño y un solo cuarto.

**HOMERO.** Es chiquito. Yo te advertí que el apartamento era chiquito.

**PABLO.** Baño y cuarto que usarán los «honorables» huéspedes. ¿Y qué pasará cuando yo tenga necesidad de ir al baño, el único baño, y no pueda hacerlo?

*Homero mira a su madre antes de responder. Esta se limita a bajar la vista.*

**HOMERO.** Bueno, en primer lugar, ningún turista viene a Cuba para pasarse el día encerrado. La mayor parte del tiempo están en la calle, paseando, conociendo lugares, conociendo personas...

**PABLO.** Pero cuando coincida que el «honorable» huésped, repito, esté en el apartamento y yo tenga necesidad de ir al baño, ¿qué pasará?

**HOMERO.** Bueno, depende de qué tipo de necesidad se trate. Para lavarse las manos y la cara allá afuera hay un patiecito con un lavadero.

**PABLO.** No hablo de lavarme las manos y la cara.

**HOMERO.** Para bañarnos, siempre tendríamos que esperar a que el huésped o los huéspedes se ausentaran.

**PABLO.** No hablo de bañarme.

**HOMERO.** Entiendo.

**CRISTINA.** Ya eso está previsto, mi vida. Tu hijo compró un orinal.

**HOMERO.** ¡Ah, compraste un orinal! ¿El patiecito tiene techo o tendré que orinar o sentarme a la vista del vecindario?

**CRISTINA.** Compraremos un toldo, Pablo.

**PABLO.** ¡Ah, compraremos un toldo!

**CRISTINA.** Claro. Tu hijo y yo estamos tratando de salir adelante, de encontrar soluciones. Eso es lo único que queremos, ¿no te das cuenta?

**PABLO.** ¿Y a eso ustedes le llaman solución? ¿Deshacerlos de la casa de Fontanar diseñada por mi padre con todas las comodidades para caer en este cuchitril lleno de rejas por todas partes como si fuera una cárcel?

**HOMERO.** Hay mucha delincuencia, tú lo sabes. ¿O se te olvidó que ya me han robado tres bicicletas?

**CRISTINA.** Yo también quería poner rejas en la casa de Fontanar, recuerda.

**HOMERO.** Y yo. Lo que pasa es que nunca tuvimos el dinero necesario para eso, que de lo contrario...

**PABLO.** ¡Ustedes no son más que un par de locos! Únicamente a unos... (*busca la palabra*) irracionales se les puede ocurrir semejante idea.

**HOMERO.** El de la idea fui yo. No involucres a nadie más, por favor.

**CRISTINA.** Efectivamente. Yo sólo lo apoyé. A mí, ahora, las únicas ideas que se me ocurren están relacionadas con la ficción. La realidad es tan dura que prefiero evadirme

de ella, siempre que ella me lo permita, claro. ¡Y no creas que me es fácil conseguirlo! Por todas partes obstáculos, obstáculos, ¡obstáculos! (*Avanza hacia un espejo de pared.*) Mírenme esta cara. Cada vez que me veo en un espejo me convengo de que la realidad está ahí, ahí, y que nadie puede evadirla aunque lo desee. (*En un sorpresivo estallido de llanto.*) ¿Por qué yo compré aquellas croquetas, Dios mío?

**PABLO.** ¡Por favor, Cristina! Este no es el momento de hablar de eso.

**CRISTINA.** Claro, bobo, porque no fuiste tú el que se salpicó la cara de aceite caliente al tratar de freírlas. Porque no eres tú el que se va a quedar con la cara marcada..., con la *scarface*... para toda la vida.

**HOMERO.** (*Tratando de conducir al padre.*) Ven, para que veas el cuarto y el baño.

**PABLO.** ¡Suéltame! ¡Yo no voy a ver nada! Con lo que he visto ya tengo más que suficiente para saber lo que voy a hacer.

**HOMERO.** ¿Y qué es lo que vas a hacer?

**PABLO.** Deberías imaginártelo. ¿O es que alguna vez tú o tu madre supusieron que yo iba a quedarme en esta cueva? ¡Por supuesto que no! ¡Ahora mismo me voy a Fontanar como sea, en lo que encuentre, y echo esta permuta para atrás!

**HOMERO.** ¡Tú no puedes hacer eso, viejo!

**CRISTINA.** Qué va. Yo retorno a la ficción.

*Avanza hacia la máquina de escribir y reanuda el tecleo.*

**PABLO.** ¿Que yo no puedo hacerlo? ¿Y quién me lo va a impedir? ¿Tú?

**HOMERO.** No. No sería yo, sino...

**PABLO.** ¿Acaso te crees que porque ahora soy un miserable lisiado, un pobre tullido, un indefenso minusválido, un... (*busca un sinónimo más*)..., un...

**CRISTINA.** (*Después de una breve pausa y sin dejar de teclear.*) Te falta «discapacitado».

**PABLO.** ...un «discapacitado»..., gracias...

**CRISTINA.** No hay de qué.

**PABLO.** ...¿no tengo fuerzas para...?

**HOMERO.** No soy yo quien te lo va a impedir, viejo. Y muchísimo menos a la fuerza.

**PABLO.** ¿Quién entonces? Las permutas se pueden echar atrás. ¿O no?

**HOMERO.** Cuando ha habido engaño y una de las dos partes están en desacuerdo.

**PABLO.** Este es exactamente el caso.

**HOMERO.** No. No es el caso. Yo no estoy en desacuerdo.

**PABLO.** ¡Pero yo sí!

**HOMERO.** Legalmente eso no cuenta.

**PABLO.** ¿Cómo que no cuenta?

**HOMERO.** Te recuerdo que el propietario de la casa de Fontanar era yo y no ya tú. Y fui yo quien realizó todo el trámite legal.

*Pequeña pausa.*

**PABLO.** De manera que ya yo... ni pincho ni corto. Soy... ¡una cuchara!

**HOMERO.** Cuando el accidente dijiste que pusiéramos la casa a mi nombre, ¿no te acuerdas? Para que no hubiera ningún tipo de problemas con la propiedad si tú..., si tú te morías.

**PABLO.** (*Bajo, grave.*) Si yo me moría. ¡Qué pena que no pasara eso!

**CRISTINA.** ¡Pablo, por favor!

**PABLO.** Es lo mejor que me podía haber pasado.  
*Echa a andar hacia la puerta de salida.*

**HOMERO.** ¿Adónde vas?

**PABLO.** (*Fiero.*) ¡No se te ocurra seguirme!

**HOMERO.** Pero es que...

**CRISTINA.** (*Imponiéndose.*) ¡Obedécelo, Homero!

*El hijo obedece y Pablo abandona la estancia dando un fuerte portazo.*

**CRISTINA.** (*Después de una breve pausa.*) Evidentemente, él necesita sentir que se le tiene lástima.

*La luz baja en la escena y vuelve a escucharse junto al teclado la voz grabada de Cristina.*

**VOZ CRISTINA.** Después de todo, Moisés no era más que un camarero. Era ése el único oficio que a lo largo de muchos años había ejercido. No sabía hacer otra cosa, y a su edad ya era un poco tarde para comenzar de nuevo. Y, por otra parte, no deseaba cambiar. Le gustaba vestirse con su pantalón negro, su camisa blanca de mangas largas, su lacito, entregar el menú y preguntar: «¿Qué desean ordenar los señores?»

*Crece la luz y vemos a Cristina frente a su máquina de escribir. Cerca de ella aparece Homero ensayando un acto de magia.*

## CUADRO 2

**CRISTINA.** (*Comenta al hijo.*) Pero en aquella cafetería no podía continuar. Habían puesto en duda su honradez, su pureza. Y la dignidad le obligaba a alejarse de aquel sitio, pero... ¿hacia dónde?

**HOMERO.** (*Que sigue con su magia.*) ¿Hacia dónde?

**CRISTINA.** Le recomendaron otra cafetería llamada «El lugar ideal», donde, según le dijeron, al igual que su nombre, se trata de un lugar muy agradable en que todo funciona maravillosamente bien y empleados y público son muy felices. Pero resulta que no supieron darle la dirección. Y la columna vertebral de mi novela es precisamente ésa: la búsqueda de «El lugar ideal» por parte de Moisés, tal y como hiciera el personaje bíblico por la llamada Tierra de Promisión.

**HOMERO.** ¿Y en algún momento este Moisés llega a encontrar su lugar ideal?

**CRISTINA.** Lo siento, pero los finales no se cuentan. Si logro terminar, la novela te la daré a leer y tú serás el primero en saberlo.

**HOMERO.** Bien, gracias.

**CRISTINA.** Lo que sí te puedo adelantar es el exergo que escogí. Una frase de Tagore que desde hace muchos años trato de aplicarme como máxima en la vida. Sobre todo en tiempos tan difíciles como los que nos ha tocado vivir. «Si la adversidad es grande, el hombre puede ser más grande que la adversidad.»

**HOMERO.** Me gusta.

**CRISTINA.** A mí no sólo me gusta, sino que me da... ¡energía! Y realmente es mucha, muchísima la energía que se necesita para vivir estos tiempos. Y a propósito del tema, ¿tienes hambre?

**HOMERO.** No mucha.

**CRISTINA.** Yo tampoco. Dentro de un rato prepararé algo de comer para los dos.

**HOMERO.** ¿Sólo para ti y para mí?

**CRISTINA.** ¿Tú piensas que tu padre va a regresar?

**HOMERO.** Claro. ¿Adónde va a ir?

**CRISTINA.** El lo hará, pero no esta noche. Su soberbia, su dignidad, su enfermizo deseo de que le tengan lástima lo obligarán a pernoctar nuevamente en casa de su hermano aunque deba soportar a Marilú -lo cual es un gran mérito, no se le puede negar-. Pero a más tardar mañana estará aquí de vuelta, ya verás.

*Homero abandona su acto de magia.*

**HOMERO.** Entonces será mejor que pongamos un poco más de orden aquí para que la segunda impresión no sea tan mala.

**CRISTINA.** Yo te ayudaré después, pero ahora tengo que ponerme la medicina.

*Ha tomado un tubo de ungüento y camina con él hacia el espejo para comenzar a aplicárselo en las quemadas. Homero comienza a realizar acciones.*

**CRISTINA.** (*Mirándose al espejo.*) ¡Croquetas explosivas! ¡El último invento de la cocina nacional! (*Comienza a aplicarse el medicamento.*) ¿Para qué las compré? Ah, para solucionar en parte la alimentación de mi familia. Pero nadie me advirtió antes que estaban confeccionadas con embutido, harina y... ¡dinamita!

**HOMERO.** No era la primera vez que las comprabas. No me imagino qué fue lo que pasó con éstas.

*Se escucha el timbre del teléfono. Madre e hijo se miran.*

**CRISTINA.** ¿Qué te apuestas a que es Marilú? Debe estar histérica con el retorno de tu padre allá. Ahórrame el mal rato de tener que hablar con ella, anda.

**HOMERO.** (*Descuelga.*) Oigo...

**CRISTINA.** (*Bajito.*) Tan pesada como es. Le voy a mandar de regalo las croquetas que no llegué a freír.

**HOMERO.** Ah, Mayito, ¿qué es lo que hay? (*Tapa el auricular y dice a la madre:*) No, no es Marilú.

**CRISTINA.** Ya lo oí. Menos mal. (*Se aleja del espejo y comienza a realizar acciones.*) Aprovecha para preguntarle la fecha exacta en que vendrá el catalán. Nuestro «honorable huésped», como diría tu padre.

**HOMERO.** (*A la madre, rápido.*) Espérate, espérate. (*Al teléfono.*) ¿Qué tú estás diciendo, Mayito? Pero, ¿así? ¿Ya?

**CRISTINA.** ¿Qué pasó?

**HOMERO.** No, claro, hay que aprovechar, pero... es que todavía no tengo todas las condiciones creadas. Ahora mismo estaba tratando de poner un poco de orden aquí, pero contando con la fecha en que iba a venir el catalán, claro.

**CRISTINA.** ¿Qué pasa, Homero? ¿Se cayó lo del catalán?

**HOMERO.** (*Tapando el auricular.*) No. Mayito mandó para acá en un taxi a una argentina.

**CRISTINA.** ¿Qué tú dices?

**HOMERO.** (*Al teléfono.*) No, no, la habitación está lista, por suerte. Y el baño. El calentador funciona perfectamente. El reguero está en el resto del apartamento.

**CRISTINA.** (*Para sí.*) Una argentina. ¿Y qué hacemos con el catalán? Aquí hay una sola habitación. (*Al hijo.*) ¿O acaso la argentina es la mujer del catalán y vino adelantada?

**HOMERO.** (*A la madre.*) No, no. (*Al teléfono.*) Espérate un momentico, Mayito. (*A la madre.*) La argentina y el catalán no tienen nada que ver, vieja. Pero no van a coincidir. Ella sólo viene a La Habana por tres días y se va para Santa Clara.

**CRISTINA.** Ah.

**HOMERO.** El catalán no viene hasta dentro de una semana.

**CRISTINA.** Ya, ya. Ay, qué bueno. Me gusta la idea de que tengamos como huésped a una argentina. Pregúntale a Mayito qué edad tiene.

**HOMERO.** ¿Qué edad tú tienes, Mayito?

**CRISTINA.** No, él no. Nuestro huésped.

**HOMERO.** ¿El catalán?

**CRISTINA.** ¡Qué catalán! ¡La argentina, chico! Para saber si pudo conocer a Eva Perón en persona.

**HOMERO.** (*Al teléfono.*) ¿Qué edad tiene la argentina, Mayito? (*Pausita; a la madre:*) Dice que él le calcula unos cuarenta y pico de años.

**CRISTINA.** Pues va y sí. ¡Ay, ojalá! ¡Yo admiro tanto a Eva Perón! Estoy loca por conocer a alguien que la haya visto en persona alguna vez.

**HOMERO.** (*Al teléfono.*) Está bien. Yo voy a bajar para esperarla en la puerta del edificio. Claro, el taxi tiene que estar al llegar de un momento a otro, de modo que tenemos que ponernos los patines. Ah, ¿cómo se llama? Isabel. ¿Isabel qué? Scapetta.

**CRISTINA.** Ah, sí, la emigración italiana fue muy fuerte en la Argentina. Scapetta. Ay, qué bonito.

**HOMERO.** Bien, más tarde tú me llamas de nuevo, chao. Ah, y gracias.

*Cuelga. Se nota muy contento y excitado.*

**HOMERO.** Vieja, ya tú sabes. ¡Hay que echarse a correr!

**CRISTINA.** Tanto, que ya empecé a ponerme nerviosa.

**HOMERO.** Y yo un poco también, no creas. Resulta que el negocio se va a inaugurar mucho antes de lo que planeábamos.

**CRISTINA.** Y esta noche no nos va a quedar más remedio que tirar las colchonetas en el suelo para poder dormir.

**HOMERO.** Verdad que sí.

**CRISTINA.** ¿Cuándo es que el hombre ése va a traer las literas que le encargaste?

**HOMERO.** Imagínate. Eran para dentro de una semana. Contaba con la fecha del catalán.

**CRISTINA.** Entonces, ¿tendremos que dormir en el suelo todas las noches que la argentina esté aquí?

**HOMERO.** Qué remedio. Pero el sacrificio valdrá la pena, qué caramba. Es un dinerito extra con el que no contábamos, vieja ¡Y del verde!

**CRISTINA.** Siempre me ha gustado tanto ese color. ¡La esperanza!

**HOMERO.** Y de verdad que hay que pensar en eso. Pensar en positivo, confiar en la esperanza. Más pronto de lo que te imaginas lograremos mudarnos de aquí para un sitio más grande. Y llegará el momento en que tendremos una casa mejor que la de Fontanar.

**CRISTINA.** Ojalá. Sería el único modo de que tu padre lograra entender. El está tan amargado. Y eso de que no quiera ni ir a las sesiones de fisioterapia me tiene disgustada.

**HOMERO.** Ya lo hará. Lo lograremos igual que conseguimos que vaya a verse con el sicólogo. Todo es cuestión de tiempo. ¡Y basta de chácharas, que la argentina tiene que estar al llegar!

**CRISTINA.** Ay, ¿traerá discos de tangos?

**HOMERO.** (*Rápido.*) Trata de ordenar esto un poco más, que yo voy a bajar, ¿oíste? Y así la ayudo a subir el equipaje.

**CRISTINA.** Yo haré lo que pueda, sí. Ve tú a darle la bienvenida. ¡Corre!

*El hijo sale de prisa y ella continúa sus acciones mientras dice:*

**CRISTINA.** Scapetta. Me gusta ese apellido. Y las cosas inesperadas son las que casi siempre salen mejor. No sé por qué, pero tengo el presentimiento de que esta señora nos va a traer la buena suerte que tanta falta nos hace. Viene de la tierra de Eva Perón. ¡Y Evita hizo tanto por los pobres! (*Canta a capella muy inspirada.*) «No llores por mí, Argentina. Mi alma está contigo. Mi vida entera te la dedico, mas no te alejes. Te necesito.» (*Y hace con los dedos seña de dinero.*)

*Cambio de luz. Se escucha nuevamente la voz grabada de Cristina, esta vez sin el tecleo de la máquina de escribir.*

**VOZ CRISTINA.** Durante muchos años, Moisés había escuchado la misma palabra: sacrificio, sacrificio, sacrificio. Esto lo había obligado a vivir con la estatura de un héroe, algo bien lejano de sus verdaderos propósitos. «¿Por qué? -se preguntaba-. Si yo sólo quiero ser un camarero.»

### CUADRO 3

*Al hacerse de nuevo la luz vemos a Cristina, su hijo y la huésped cenando con cierto nivel de improvisación. Todavía en torno de ellos se ven algunos bultos, libros y cajas.*

**HOMERO.** Y por eso es que todavía están aquí estos bultos y esas cajas, porque no hemos tenido tiempo para ordenarlo todo. Y en cuanto a los muebles, tuvimos que venderlos casi todos porque aquí no cabían.

**ISABEL.** Pero qué pena haberse desprendido de una casa tan buena por esta... (*mira en torno y dice como con lástima*) cosita.

**CRISTINA.** Es que la necesidad nos obligó, Isabel. Somos tres personas que tratan de salir adelante en la vida. Y eso no siempre es fácil.

**HOMERO.** Fontanar queda muy lejos, cerca del aeropuerto.

**ISABEL.** Ya.

**CRISTINA.** A Homero se le ocurrió esto de los hospedajes como la mejor solución para nuestros problemas económicos. Y allí, según él, y a pesar de lo buena que era nuestra casa, no iba a dar resultado.

**HOMERO.** Por supuesto que no. En Cuba hay muchas dificultades con el transporte, Isabel. Ya usted lo comprobará. Ningún extranjero iría a alquilar a un lugar tan lejano.

**ISABEL.** Comprendo. De eso y otras cosas me estuvo hablando el chico que me abordó en el aeropuerto. El que me recomendó este hospedaje económico. Olvidé su nombre.

**HOMERO.** Mayito.

**ISABEL.** Eso es, Mayito. Me adelantó algunas cosas de la vida cotidiana de ustedes, los admirables hombres y mujeres del pueblo cubano. Buen chico parece, ¿eh?

**CRISTINA.** ¿Quién? ¿Mayito?

**ISABEL.** Sí.

**CRISTINA.** Bueno, yo... no lo conozco muy bien. El que lo conoce es mi hijo.

**ISABEL.** ¿En qué «labura» él?

**CRISTINA.** ¿En qué «labura»? (Al hijo.) ¿En qué «labura», Homero?

**HOMERO.** Bueno, él..., que yo sepa... Tampoco crea que lo conozco demasiado, ¿sabe? El, por ejemplo, fue el que me embulló para esta permuta. Y el que me la consiguió finalmente. Con eso, los hospedajes y... «otras cosas»... gana comisiones y así vive.

**ISABEL.** Eso me llama mucho la atención.

**HOMERO.** En realidad, Mayito es..., bueno, yo lo tengo catalogado como... ¡un hombre de negocios!

**ISABEL.** Evidentemente, sí. Pero le decía que me llama la atención porque antes de montarme en el taxi me entregó su tarjeta para lo que yo pudiera necesitarlo. Y como decía «Licenciado» en no recuerdo qué.

**CRISTINA.** Ah, claro, pero por eso no se asombre, Isabel. Aquí el nivel educacional es muy alto. ¡Uj! Los licenciados pululan.

**ISABEL.** ¿De veras? ¡Qué país el de ustedes, querido! ¡Envidiable!

**HOMERO.** Sin embargo, la contradicción está en que muchos licenciados, como mi padre, por ejemplo, no pueden vivir de sus licenciaturas.

**ISABEL.** No entiendo.

**CRISTINA.** Es que no es fácil, claro. Fíjese, para que entienda mejor, le voy a explicar cómo está compuesto nuestro núcleo familiar.

**ISABEL.** ¡Macanudo!

**CRISTINA.** Mi esposo, como ya le dijo Homero, es Licenciado en Arquitectura.

**ISABEL.** Ya. Arquitecto. Y por lo que también me dijo, no vive de la Arquitectura.

**CRISTINA.** Llegó un momento en que no le bastó. Pero eso se lo explicaré después. Yo pude haber sido Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas.

**ISABEL.** «Pudo haber sido.» Quiere decir que a tiempo decidió dedicarse a otra cosa. Hizo bien. Las letras dan muy poco si no se es Premio Nóbel.

*Homero le ríe el chiste exageradamente tratando de congraciarse.*

**CRISTINA.** Lo mío fue que salí embarazada de Homero y tuve que abandonar la carrera en el tercer año. Como no tenía a nadie para que me ayudara con el niño...

**ISABEL.** Lástima.

**CRISTINA.** Entonces tuve que conformarme con la carrera femenina clásica.

**ISABEL.** Ama de casa, esposa y madre.

**CRISTINA.** Exactamente. Nada, Isabel, que todos nacemos con la misma estrella en la frente, pero la luz no es la misma en todas las estrellas.

**HOMERO.** ¿Sabe? El sueño de mi madre siempre ha sido ser escritora. Inventar historias, crear personajes...

**ISABEL.** Y la Revolución le dio la posibilidad de poder estudiar.

**HOMERO.** Así es. A ella y a mi padre. Pero yo le tronché la carrera con mi venida al mundo. Y ésa es una especie de complejo de culpa que he arrastrado siempre. Por eso quiero que su vocación no se vea frustrada del todo y, después del accidente de mi padre, decidí tomar las riendas de la casa y sacarlos a ellos dos adelante.

**ISABEL.** ¿Un accidente dijiste vos? ¿Grave?

**HOMERO.** Bastante, sí. Pero, bueno, por suerte salvó la vida.

**ISABEL.** Menos mal.

**CRISTINA.** Y Homero también estudió una carrera. Es dibujante industrial. Pero prefirió dedicarse a la magia.

**ISABEL.** (Deslumbrada.) ¿A la magia? Ay, no me digás que vos sos uno de esos seres maravillosos que hacés trucos con naipes, sacás conejos de sombreros de copa y convertís pañuelos en palomas.

**HOMERO.** Pues, sí. (Se rasca la cabeza.) Sólo que en cuanto al conejo y a la paloma...

**CRISTINA.** (Le tapa la boca para que no siga hablando.) Yo todavía no he terminado de decirle lo que...

**ISABEL.** Perdón, señora, un momento. (A él.) Yo amo los animales. ¿Qué pasó con ellos?

**HOMERO.** Figúrese..., hemos vivido tiempos muy difíciles en el país.

*Pequeña pausa.*

**ISABEL.** Ya. Comprendo.

**CRISTINA.** No creo que esas cosas le interesen a nuestra huésped, Homero.

**ISABEL.** ¿Qué dice? A mí me interesa todo, señora.

**CRISTINA.** Entonces, para hablar de temas más reconfortantes, le diré que al fin estoy escribiendo mi primera novela.

**ISABEL.** ¿Qué me cuenta? ¡Ah, yo tengo que venir a ese lanzamiento!

**CRISTINA.** ¡Y estoy de lo más embullada!

**ISABEL.** Qué bonito. ¡Qué familia tan preciosa! ¡Y qué país tan culto, Dios mío! ¿Cómo pueden difamarlo tanto? Es impresionante, sencillamente impresionante. Lo que si les confieso que me cuesta trabajo entender es que personas como ustedes tengan que verse obligadas a deshacerse de una buena casa propia para venirse a un

- departamentico como éste y vivir de hospedajes baratos. Eso me resulta insólito.
- CRISTINA.** Según Mayito, si la casa hubiese estado en otra zona...
- HOMERO.** Aquí tendrá usted oportunidad de ver muchas cosas insólitas, Isabel. ¡Si nuestra realidad pudiera recogerse en un libro! Pero es inabarcable. Lo que este país ha pasado, ha sido y sigue siendo mucho.
- CRISTINA.** (Al hijo.) Pero aclárale que por culpa del enemigo.
- HOMERO.** Ah, por supuesto.
- CRISTINA.** (A Isabel, sonriente.) Sí, no vaya a ser que usted se crea que somos de esos cubanos contrarios al gobierno. Qué va. Nosotros nos quejamos y nos irritamos de vez en cuando, como el que más y el que menos, criticamos cosas...
- ISABEL.** ¿Ve? Sin embargo, los enemigos dicen que aquí no se permite criticar nada.
- CRISTINA.** Aquí se aplican las prédicas martianas, Isabel. Y Martí dijo que «criticar no es morder con saña; es limpiar con mano piadosa el lunar que oscurece la obra bella».
- ISABEL.** Qué bien.
- HOMERO.** Y nosotros, en lo fundamental, y pese a los muchísimos trabajos que pasamos...
- HOMERO y CRISTINA.** (A dúo.) ¡Estamos con esto!
- ISABEL.** (Con pasión.) ¡Y claro que tenés que estar! ¡Si vosotros constituís el ejemplo!
- CRISTINA.** Eso dicen, sí.
- ISABEL.** La única esperanza que queda viva para los pueblos oprimidos de América Latina y el Tercer Mundo. ¡La única llamita que no se ha apagado todavía!
- HOMERO.** Y el trabajo que nos cuesta mantenerla encendida, Isabel.
- CRISTINA.** Ella ni se lo imagina.
- ISABEL.** Me lo imagino, claro que sí me lo imagino. ¡Con un enemigo tan prepotente! Quiero que sepan que yo soy antimperialista casi desde que estaba en el vientre de mi madre. ¡Ay, qué odio le tengo al imperio!
- CRISTINA.** Y a propósito de estos temas, quería preguntarle: ¿usted conoció a Eva Perón en persona?
- ISABEL.** Querida, acabás de destruirme. ¿Qué edad pensás que tengo? Yo era una nena cuando la Duarte falleció.
- CRISTINA.** Ah, perdón.  
Se crea de repente una situación muy embarazosa.
- HOMERO.** Qué pena que Evita no haya vivido más tiempo, ¿verdad?
- CRISTINA.** Ay, yo siento una admiración tan grande por ese personaje histórico.
- Otra pequeña pausa.
- HOMERO.** ¿Le gustó la tortilla?
- ISABEL.** Me encantó. Deliciosa. La felicito, señora.
- CRISTINA.** Gracias.
- HOMERO.** ¿Usted toma café?
- ISABEL.** Sí, pero no sé si el mezclado de aquí me gustará.
- CRISTINA.** Ah, ¿también ya sabe eso?
- ISABEL.** Claro. También me lo dijo el chico del aeropuerto. Aunque en realidad yo prefiero el mate. Pero me dijo él, Mayito, que para los cubanos resulta muy amargo. ¿Es cierto eso?
- CRISTINA.** Bueno, si quiere que le diga la verdad, yo no lo he probado nunca. ¿Y tú, Homero?
- HOMERO.** Tampoco.
- ISABEL.** ¡Macanudo, che! ¡Conmigo tendrán la oportunidad de hacerlo! (Saliendo hacia la habitación.) Lo preparo en un santiamén y ya me darán su opinión. (Desaparece.)
- CRISTINA.** (Reprobándolo en voz baja.) Ave María, Homero. Le contaste lo del conejo y la paloma. Por favor, no lo hagas nunca más cuando se trate de un extranjero. Me da mucha vergüenza.
- HOMERO.** Está bien, vieja. Perdona.
- CRISTINA.** De lo que sí quiero que le hables es de lo otro.
- HOMERO.** ¿De qué?
- CRISTINA.** Lo que acordamos. Lo de las visitas aquí.
- HOMERO.** Ah.
- CRISTINA.** Ella no conoció a Eva Perón en persona, trabaja hace dieciocho años en una biblioteca, viaja mucho, es divorciada, tiene una hija casada y otra soltera, pero nadie nos asegura que no quiera tener aquí una experiencia..., y no precisamente religiosa.
- HOMERO.** ¿Y por qué mejor no le dices eso tú, vieja? A mí me da pena.
- CRISTINA.** A mí también. Si por eso es que te lo estoy pidiendo.
- HOMERO.** Pero es que entre mujeres..., no sé..., es más lógico. Va y conmigo hasta se ofende. Mira, mejor no le decimos nada.
- CRISTINA.** ¡Pero, Homero, Homero, si tú mismo me has dicho que la calle está preñada de muchachones que andan detrás de las extranjeras medio tiempo como ella para tumbarles plata o casarse y que los saquen del país.
- HOMERO.** Pero no creo que éste sea el caso, vieja. No me parece que esta señora haya venido a Cuba para buscar sexo. Evidentemente, sus intereses están relacionados con otras cosas. La cultura, la política...
- CRISTINA.** Los cultos y los políticos también se acuestan, Homero.
- HOMERO.** Claro, vieja. Pero éste no es el caso, te lo repito. Tú verás que no. Confía, confía.  
Reaparece Isabel con sus avíos para el mate.
- ISABEL.** Bueno, aquí traigo todo lo necesario para que hagamos un matecito como Dios manda y me digan si les gusta o no.
- CRISTINA.** Ah, muy bien.
- ISABEL.** ¿Me ayuda, señora?
- CRISTINA.** Cómo no. Venga conmigo y dígame lo que necesita.  
Desaparecen en dirección a la cocina.
- HOMERO.** (Al teléfono.) ¿Marilú? Soy yo, Homero. Por casualidad, ¿mi padre está ahí con ustedes? Aaahh. No, no, claro que ya él vino, sí. Cuando salimos de allá. Lo traje en la parrilla de la bicicleta. Pero después se fue de nuevo y..., en fin, no sabemos adónde. Sí, Marilú. Yo sé

que él está muy molesto con lo de la permuta, pero imagínate, cada cual resuelve su vida como puede. Sí. También es posible. Quizás hubiéramos podido conseguir algo mejor. Por lo menos más grande. Pero yo confié en Mayito y... cabe la posibilidad de que me haya embarcado. Pero ya es tarde para echarse atrás. Hay que seguir adelante... ¡y que sea lo que Dios quiera! Bien, Marilú, gracias. Chao. (*Cuelga.*) ¿Dónde rayos se habrá metido?

*Retoman de la cocina Isabel y Cristina con el mate.*

**ISABEL.** Ya está.

**HOMERO.** ¿Tan rápido?

**ISABEL.** Esto es rápido, querido. ¿Qué pensás vos?

**CRISTINA.** Ay, pero ahora que me doy cuenta. No traje las tacitas.

**ISABEL.** ¿Qué tacitas? No, no, querida. De aquí tomamos todos.

**CRISTINA.** ¿Ah, sí?

**ISABEL.** Es como fumar en la pipa de la paz. O como en «Los Tres Mosqueteros»: todos para uno y uno para todos. (*Ofreciendo.*) Las damas primero.

**CRISTINA.** Gracias.

**HOMERO.** Llamé a casa de tío. Hablé con Marilú. El viejo no está allá.

**CRISTINA.** ¿Ah, no? (*Por el mate.*) Ay, de verdad que es amarguito.

**ISABEL.** Pero delicioso, ¿no es cierto?

**CRISTINA.** ¿Dónde se habrá metido? Ay, eso me tiene tan preocupada.

**ISABEL.** ¿Se perdió alguien?

**HOMERO.** No. Mi padre, que...

**CRISTINA.** (*Dándole el mate.*) Tome, Isabel. Muchas gracias.

**ISABEL.** Por su cara presiento que no le gustó demasiado.

**CRISTINA.** (*Con una amable sonrisa.*) Francamente... Perdoneme la sinceridad, pero la verdad es que no. Prefiero nuestro café... aunque esté mezclado con chicharo.

**ISABEL.** Ah, no le hace.

**CRISTINA.** El mezclado no es tan malo. Ya tendrá la posibilidad de probarlo.

**ISABEL.** Por supuesto. Si yo, de este país maravilloso que es Cuba, quiero irme con la satisfacción de haberlo probado todo, ¡absolutamente todo!

*Madre e hijo intercambian miradas significativas.*

**ISABEL.** Probá vos, querido. (*Da el mate a Homero.*) Probá a ver lo que te parece.

*El toma la vasija.*

**CRISTINA.** Y volviendo a lo del café, Isabel. Ese no ha sido el único invento al que nos hemos visto obligados los cubanos en esta lucha por la subsistencia.

**ISABEL.** Supongo. ¡Con semejante enemigo! Pero tampoco se crea que yo vengo del paraíso, señora. ¡Ah, qué país! Dictaduras militares, luchas por el poder, desempleo, desaparecidos, constante violación de los derechos humanos, ¡qué historia la nuestra! El cuento de nunca acabar. Y eso que somos más europeos que latinoamericanos, pero para lo que nos ha servido. (*A Homero, por*

*el té.*) Pero no te lo tomés tú solo, querido. Recordá que es para todos.

**HOMERO.** Perdón. (*Le entrega la vasija.*)

**ISABEL.** Y ahora háblame de tu padre. (*A Cristina.*) ¿Cómo fue el accidente ese que tuvo su esposo?

**CRISTINA.** Bueno, por desgracia mucho más serio que el mío con las croquetas.

**ISABEL.** (*Riendo.*) ¡Oh, las croquetas explosivas! ¡Madre mía, si es que eso parece un cuento de ciencia ficción!

**CRISTINA.** O una película de guerra.

*Rien las dos.*

**CRISTINA.** Pues la cosa comenzó a partir de que se cayó el muro, Isabel.

**ISABEL.** Pobrecito. ¿Le cayó un muro encima a su esposo?

**HOMERO.** (*Rie.*) No. Mi madre se refiere al muro de Berlín.

**ISABEL.** ¡Ah, el de Berlín! Querida, pero ése no se cayó. ¡A ése lo tumbaron!

**CRISTINA.** Claro, pero yo hablo de eso siempre como una metáfora, ¿entiende? Por lo que significó, por todo lo que vino después. (*Se escucha el timbre del teléfono.*) ¿Será tu padre?

**HOMERO.** No puede ser. Todavía no le he dado el número de aquí. (*Va al teléfono y descuelga.*) Oigo... (*Cambio. De repente meloso.*) Ah, ¿cómo te va, mi amor? (*Se vuelve de espaldas y comienza a hablar bajito.*)

**CRISTINA.** (*Intima, a Isabel.*) Una de sus novias.

*Homero abandona el teléfono y se acerca a la huésped.*

**HOMERO.** Isabel...

**ISABEL.** Sí, decime, querido...

**HOMERO.** ¿Usted tomaría como una atribución de mi parte el que pasara al cuarto para hablar de la extensión que hay allá adentro?

**ISABEL.** No, por favor, de ninguna manera. ¡Vos estás en tu casa, querido! No faltaba más. Andá, andá.

**HOMERO.** Gracias. (*Va al teléfono.*) No cuelgues, mi vida. *Cuelga y sale en dirección al dormitorio.*

**ISABEL.** Ay, el amor, qué maravilla. ¡Si yo pudiera enamorarme de nuevo! Ahora que estamos solas, puedo hacerle una confesión femenina. Ya perdí la cuenta del tiempo que hace que... ¡nada! ¡Y a veces me despierto por las noches con unas ansiedades, con unas humedades! (*Cristina desvía la mirada con pudor.*) Pero, en fin, mi involuntaria jubilación sexual no es tema que le interese a nadie fuera de mí. Disculpame, querida. ¿Dónde nos quedamos..., en lo de su marido?

**CRISTINA.** Bien. Le decía hace un momento que las cosas había que contarlas desde el principio.

**ISABEL.** Exacto.

**CRISTINA.** Aquí la situación, por lo del muro, se puso muy mala, Isabel. Peor que nunca.

**ISABEL.** Era de suponer.

**CRISTINA.** De un día para otro cerraron los mercados, desaparecieron de las bodegas casi todos los alimentos. Hasta unos perros calientes chinos que nadie compraba antes.

**ISABEL.** Perros calientes chinos...

**CRISTINA.** Y hasta llegó a hablarse de unas sopas públicas que iban a repartir en no sé dónde.

**ISABEL.** Ya veo que fueron años duros.

**CRISTINA.** No, duros son éstos. Aquéllos fueron «durísimos». 91, 92, 93, 94. Las pocas cosas que había se pusieron muy caras. El dinero no alcanzaba para casi nada. Y entonces mi esposo, que tenía un carro, decidió usarlo... para el taxismo.

**ISABEL.** ¿Se lo rentó a un taxista?

**CRISTINA.** No, no, él mismo era el taxista.

**ISABEL.** ¿Taxista su marido? ¿Un arquitecto? ¿Un profesional?

**CRISTINA.** Y no crea que éste ha sido el único caso. Aquí la pirámide está invertida, Isabel. ¡Si yo le contara!

**ISABEL.** Lo que no me tiene que contar es el final de la historia. Lo adivino. Un buen día, el arquitecto devenido taxista ¡chocó!

**CRISTINA.** Usted es una mujer muy inteligente.

**ISABEL.** (*Halagada.*) Gracias. Es que soy argentina.

**CRISTINA.** Pues sí, contra un árbol de la Quinta Avenida. Andaba con unos turistas mexicanos que se empeñaron en que él probara el tequila y...

**ISABEL.** ¡Ah, estos latinoamericanos!

**CRISTINA.** Parece que bebió demasiado, y luego de dejarlos en su hotel... Para colmo, no tenía asegurado el carro. Lo perdió, y por poco él pierde también la vida. De ahí en adelante, lo que hemos pasado no se lo quiero ni contar. Gracias a que aquí los hospitales son gratis y los médicos muy buenos. De lo contrario, no sé qué hubiera sido de nosotros.

*Homero retorna de la habitación.*

**HOMERO.** Ya terminé, y si lo desea puede pasar a su habitación, Isabel.

**ISABEL.** Gracias. Y no me parece una mala idea. Necesito descansar. Doce horas de vuelo, ¿sabés? Y ya a mis años, eso se siente. Sí, me voy a la cama.

**CRISTINA.** A propósito de camas, Isabel. Antes de que usted se retire a descansar... mi hijo quería plantearle una cosa.

**ISABEL.** ¿Qué cosa?

**HOMERO.** ¿Qué cosa?

**CRISTINA.** ¿Qué cosa? Ay, ¿cuál va a ser, hijo mío? Tú sabes a lo que me refiero.

**HOMERO.** Vieja, es que habíamos quedado en que...

**CRISTINA.** Si quieres, yo te dejo solo con ella mientras me voy a fregar esto del mate... (*Va a tomar la vasija.*)

**ISABEL.** No, no, querida, que todavía me queda una gotita. Me lo llevo a la habitación, gracias.

**CRISTINA.** Ah.

**ISABEL.** ¿De qué se trata? ¿Debo pagar por adelantado?

**CRISTINA.** No, no, nada de eso. Usted nos paga al final. El día en que se vaya. Homero, acaba de plantearle el asunto, que la señora está loca por irse a descansar, la pobre. Son doce horas de vuelo, chico.

*Homero comprueba que no le queda otra alternativa.*

**HOMERO.** Bien, Isabel, el asunto está en que... En fin, cada negocio tiene sus reglas, ¿no? Y en cuanto a esto de los hospedajes privados... en casas de familia...

**CRISTINA.** Familias decentes.

**HOMERO.** ...se precisa... establecer algunas medidas.

**ISABEL.** Lógico.

**HOMERO.** Hay personas, que no es el caso suyo, por supuesto..., hay turistas, para ver si logro hacerme entender, que... que vienen a Cuba atraídos por su fama sexual.

**ISABEL.** ¿Por su qué? ¿Fama sexual dijiste vos?

**HOMERO.** Sí. Se dice que..., en fin, que los cubanos, en el amor, somos algo especiales. Ya usted sabe, el trópico, la música, el ron, la tierra caliente..., el aire caliente..., los hombres y las mujeres calientes... Mucho ardor, ¿entiende? Mucho... ¡frenesí!

**CRISTINA.** Y atraídos por esa propaganda algunos vienen buscando precisamente eso.

**ISABEL.** (*Ya picada.*) Precisamente, ¿¡qué!?

**HOMERO.** ¡Eso! Cómo hacen el amor los cubanos y las cubanas. De ahí que nosotros decidiéramos advertirle a cada uno de nuestros huéspedes que... quedan terminantemente prohibidas las visitas.

**CRISTINA.** O lo que es lo mismo: ¡que aquí usted no se puede acostar con nadie!

**ISABEL.** Pero, ¿qué es lo que acabo de escuchar? ¡Ah, esto sí que no me lo esperaba de ustedes, amigos míos! Pero, ¿por qué una señora como yo, una dama, tiene que venir a este país para escuchar semejante advertencia, tamaña ofensa? Pero, ¿cómo se atreven?

**CRISTINA.** Por favor, Isabel, cálmese.

**ISABEL.** ¿A quién se creen ustedes que han hospedado en su casita de muñecas? ¿A una vieja puta?

**HOMERO.** No, por favor, Isabel. Le ruego que no se ofenda.

**ISABEL.** ¿Y cómo querés que no me sienta ofendida, maguito? Yo he venido acá... Ay, si es que hasta me entran deseos de llorar... Yo he venido acá atraída por un ideal, ¿entendés? Por un objetivo altruista.

**HOMERO.** Claro, claro. Olvídense de lo que le hemos dicho, Isabel.

**ISABEL.** Llevo muchos años viviendo en Buenos Aires, pero soy oriunda de Rosario, provincia de Santa Fe. ¿Sabés qué sitio es ése? ¿Y sabés quién fue mi padre? ¡Aldo Scapetta! ¡Líder de la gran huelga ferroviaria del 51! ¡Dirigente abnegado del Partido Comunista! Crecí en medio de vicisitudes y penurias de todo tipo. Crisis económicas en el 56, en el 62, en el 66. ¿Entendés? ¿O acaso pensás que los únicos desgraciados de este mundo han sido ustedes, los cubanos?

**HOMERO.** Yo no he dicho eso, Isabel. Usted está tomando el rábano por las hojas.

**ISABEL.** ¡Rábano es lo que vos insinuaste que yo he venido a buscar acá!

**CRISTINA.** ¡No, Isabel, usted no entendió bien lo que le quisimos decir!

**ISABEL.** ¡Yo sí lo entendí! ¡Lo entendí muy bien! ¡Lo entendí todo! Lo único que no entendí es por qué nadie compraba los perros calientes chinos, pero todo lo demás sí lo he entendido muy bien. Y por eso es que de repente me siento tan ofendida. Tanto, que creo que ahora mismo me largo de esta casita... ¡de mierda!



Echa a andar de prisa en dirección a la habitación. Cristina y Homero tratan de interceptarle el paso.

**LOS 2.** ¡Nooooo!

**ISABEL.** Dejame, dejame.

**CRISTINA.** ¡No le permitiremos que se vaya!

**HOMERO.** ¡Claro que no!

**CRISTINA.** Si quiere, yo le explico ahora mismo lo de los perros calientes.

**ISABEL.** No me interesa.

**HOMERO.** ¿Qué perros calientes son éstos?

**CRISTINA.** Los chinos.

**HOMERO.** ¿Usted quería comer perros calientes chinos?

**ISABEL.** ¡No! Yo lo que quiero es irme cuanto antes de aquí.

**CRISTINA.** No, por favor. Mire que usted es nuestra primera huésped, Isabel. Y yo soy muy supersticiosa. Sería un mal comienzo. Y lo que mal comienza, mal acaba. ¡Y nosotros necesitamos tanto de este negocito para poder vivir!

**HOMERO.** Además, qué locura. ¿Adónde va a ir usted sola y a esta hora?

**ISABEL.** En mi bolso tengo la tarjeta de Mayito.

**CRISTINA.** ¡No, Isabel, no, no nos haga eso! (Llorosa.) De verdad que no lo merecemos. ¿Es que no se ha dado cuenta todavía? Nosotros, además de buenas personas, estamos en una situación... ¡desesperada!

*Pequeño silencio. La sinceridad de Cristina casi logra convencer a Isabel.*

**ISABEL.** Está bien. Me quedo.

**CRISTINA.** (Casi sin voz.) Gracias. (Suspira.)

**ISABEL.** Pero debo sentarme entonces. Estoy a punto de vomitar la tortilla.

**HOMERO.** Claro, siéntese, siéntese. (La ayuda cortésmente a hacerlo.)

**CRISTINA.** ¿Quiere un poquito de bicarbonato?

**ISABEL.** (Rezongando.) ¡Presuntuosos! Ni que los machos de acá tuvieran la «pija» de oro.

**HOMERO.** (Bajo, a la madre.) ¿Ves? Por tu culpa.

**CRISTINA.** Voy a buscarle el bicarbonato.

**ISABEL.** ¡Yo traje Alka Seltzer!

**CRISTINA.** Ah, mejor. Si me dice dónde lo tiene, se lo alcanzo.

**ISABEL.** Yo, que vine a este país con mis ahorritos, aún en contra de la voluntad de mis hijas, con el objetivo principal y hermosísimo de irme a Santa Clara. Yo, que vine acá corriendo todo tipo de riesgos, incluso el de que se me prohíba la entrada a los Estados Unidos de Norteamérica de ahora en adelante.

**CRISTINA.** Bueno, pero por eso no tiene que preocuparse tanto, Isabel. Total, si usted odia al imperio.

*Pequeña pausa. Isabel mira recalcitrantemente a Cristina y se incorpora.*

**ISABEL.** Me voy a la cama.

**CRISTINA.** ¿Ya le bajó?

**ISABEL.** ¿Me bajó qué?

**CRISTINA.** La tortilla.

**ISABEL.** Por ahí anda. Buenas noches.

**CRISTINA.** Buenas noches.

Isabel echa a andar en dirección al dormitorio, pero Homero la intercepta de nuevo.

**HOMERO.** Isabel..., yo necesito salir ahora. Mi novia me espera. Pero no puedo hacerlo si antes usted no nos disculpa por este... malentendido. ¿Puedo irme tranquilo, Isabel? ¿Usted nos disculpa?

*Se escucha el timbre de la puerta. Todos miran hacia ella.*

**CRISTINA.** ¿Será tu padre... o el hombre de las literas? *Cambio de luz. Se escucha nuevamente la voz grabada de Cristina sin el tecleo de la máquina de escribir.*

**VOZ CRISTINA.** Aquella conversación le hería su recuerdo una y otra vez como perturbadora pesadilla. El insolente había puesto en tela de juicio su impoluta honestidad, esa que a lo largo de los años le había hecho ganar su prestigio no sólo como trabajador, sino como individuo intachable y honrado.

*Cambio de luz. En escena aparecen Cristina y Pablo.*

#### CUADRO 4

**CRISTINA.** (Con el manuscrito entre sus manos, comenta al esposo.) Y por eso es que él decide abandonar la cafetería y buscarse otro trabajo. Ese establecimiento que le recomendaron y que se llama precisamente «El lugar ideal». Pero resulta que nadie le dio la dirección.

**PABLO.** (Sin demasiado entusiasmo.) ¿Y qué fue lo que le dijo el administrador ese que lo ofendió tanto?

**CRISTINA.** Hubo faltantes en la unidad. Y el administrador se entrevistó con todos y cada uno de los empleados. Cualquiera de ellos podía ser el responsable. Incluso Moisés. Pero mi protagonista se ofende. Es un hombre puro. No concibe que puedan dudar de él. Y, por eso, lo que más daño le hace es que el administrador no crea en su pureza. Las palabras que él no logra apartar de su mente son... (Busca en su manuscrito y lee en voz alta:) «No se las dé de honrado, Moisés. Aquí casi nadie está libre de manchas. La mayoría somos ilegales. ¿Alguna vez compró usted un alimento en bolsa negra? ¿Nunca tuvo necesidad de eso? ¿Sí? Pues desde ese día usted pasó también a formar parte de los ilegales. Casi todos somos ilegales en mayor o menor grado, compéndalo.»

*Pablo bosteza. Ella, al escucharlo, abandona la lectura de su manuscrito y le dice:*

**CRISTINA.** Me da la impresión de que te interesa bien poco el argumento de mi novela. (Guardando el escrito.) ¡Qué poco tú me estimulas, chico!

**PABLO.** Por si no te has dado cuenta, son las dos de la madrugada, Cristina. No es hora de estimularte, sino de dormir.

**CRISTINA.** A veces me parece que no tienes ni una pizca de sensibilidad.

**PABLO.** Sensibilidad tengo, claro que sí, pero sueño también. Sin embargo, no puedo irme a la cama, primero, porque todavía no tengo cama en este hueco donde nuestro hijo nos metió y, segundo, porque ni siquiera puedo tirar la colchoneta en el piso, ya que nuestra distinguida huésped no ha regresado de su último día de vacaciones en La Habana. Y hasta que ella vuelva, tú no quieres que nosotros nos acostemos.

**CRISTINA.** Ya te he explicado por qué. Sería un espectáculo muy feo que nos encontrara tirados en el suelo. Aquí hay muy poco espacio. Capaz de que hasta nos camine por encima sin darse cuenta.

**PABLO.** Pero es que yo no puedo mantenerme en vela todas las noches hasta que a esa señora le dé la gana de venir a dormir, Cristina, entiende eso tú. ¿Y si no viene hasta por la mañana? Si ésta es su última noche de vacaciones en La Habana, ¿quién duda que quiera aprovecharla?

**CRISTINA.** Por sí o por no, mejor es que esperemos un poco más, Pablo. El sacrificio son tres días solamente. Ya mañana ella se va para Santa Clara y podrás dormir a pierna suelta en la cama.

**PABLO.** Sí, hasta que aparezca el catalán.

**CRISTINA.** Se supone que para esa fecha ya estarán aquí las literas que mandó a hacer Homero. Es necesario que nos sacrifiquemos, Pablo. Te ruego que lo comprendas.

**PABLO.** Sacrificarnos, claro, pero tú y yo nada más, porque el huevón de tu hijo...

**CRISTINA.** Nuestro hijo. Es de los dos.

**PABLO.** El solucionó su problema. Duerme con la mujercita que se echó ahora encantado de la vida, ¡y los demás que se chiven! Esto que me ha hecho no se lo perdonaré nunca. Si no fuera porque de verdad es mi hijo...

**CRISTINA.** Eres injusto. Lo único que Homero ha querido es sacarnos adelante.

**PABLO.** Sí, cómo no, pero con la palanca de las velocidades equivocada, y por eso nos está sacando en marcha atrás. Ese nunca ha tenido los pies puestos sobre la tierra. Siempre ha sido un romántico empedernido, como tú. ¡Homero quisiste llamarlo cuando nació! Por el poeta griego. ¡Tú, gran amante de la literatura! Aaah, pero se te olvidó algo importante.

**CRISTINA.** ¿Qué se me olvidó?

**PABLO.** Se dice que Homero era ciego.

**CRISTINA.** Ah, sí, pero mi hijo no.

**PABLO.** ¿Y qué? Para el caso es lo mismo. ¿Te acuerdas, cuando niño, cómo le gustaba jugar con pompas de jabón? Los demás muchachos la pelota, los patines. El no. Siempre buscaba el detergente que tú escondías por la escasez y terminaba llenándome la casa de pompas de jabón.

**CRISTINA.** Eso era lindo, Pablo.

**PABLO.** Sí, precioso. Tanto, que yo me preguntaba: «Dios mío, ¿este niño me habrá nacido bobo o maricón?»

**CRISTINA.** ¡Ay, Pablo, por favor! Tú sabes que detesto las malas palabras. ¡Llevo casi treinta años diciéndotelo!

**PABLO.** Pero no. No salió ninguna de las dos cosas. En su lugar, lo que trajimos al mundo fue... ¡un mago! Y tú, ¡encantada con eso!

**CRISTINA.** Naturalmente. Si lo que Homero hace es precioso. ¿Sabes por qué le gusta la magia? Por lo mismo que a mí. Porque es un modo de que la vida parezca más bonita de lo que en realidad es, de que haya fantasía, de que haya... ¡sorpresas! Agradables, hermosas sorpresas. Yo, para vivir, necesito saber que todavía me aguarda alguna sorpresa. ¿Tú no?

**PABLO.** Yo lo único que necesito ahora es dormir, Cristina. ¡Tirarme en ese piso como si fuera un perro..., un pobre perro cojo... y dormir! Y es lo que voy a hacer sin esperar un segundo más. Tráeme la colchoneta, hazme el favor. Y si la gaucha llega, ¡que me pase por encima si le da la gana! Total, si desde que entré a vivir aquí me siento como una cucaracha. Coja, claro.

*Se escucha desde afuera la voz de Isabel canturreando la Guantanamo.*

**CRISTINA.** ¡Al fin! ¿Ves? Llegó Isabel.

**PABLO.** ¡Ya era hora!

*En efecto, Isabel hace su entrada. Se nota que ha bebido.*

**ISABEL.** (Sorpresa.) ¿Despiertos todavía?

**CRISTINA.** Nosotros tenemos la costumbre de acostarnos tarde.

**ISABEL.** ¡Ah, intelectuales, bohemios, claro! Menos mal. Pensé que era porque me estaban esperando.

**CRISTINA.** No, qué va.

*Isabel avanza hacia la habitación tambaleando y cantando una canción folklórica mal aprendida.*

**ISABEL.** *Asusú Yemayá, Yemayá asusú...*

**PABLO.** (Agrío.) Anduvo de tragos, ¿no?

**CRISTINA.** (Bajito.) Pablo, ¿a ti qué te importa?

**ISABEL.** ¿Se me nota?

**PABLO.** Se le nota la nota.

**ISABEL.** Pues sí. Tenía especial interés en probar el mojito y el daiquirí. Sobre todo el daiquirí. Por lo de Hemingway, ¿no? ¡Pero qué traicionero es el coctelito ese!

**CRISTINA.** ¿Traicionero?

**ISABEL.** Claro. Una lo toma como si se tratara de una inofensiva limonada y cuando te percatás de que también lleva ron, ya es tarde para recapacitar.

**CRISTINA.** (Sonriente.) Ah, eso es verdad.

**ISABEL.** ¡Pasé una noche estupenda en el Floridita!

**CRISTINA.** Ah, dicen que se pasa muy bien, sí. ¡Y que es carísimo! Claro, por lo de Hemingway.

**ISABEL.** El caso es que cuando me levanté de la silla en que estaba sentada..., ¡madre mía, qué mal rato! Todo me daba vueltas. Y es que, figúrense, si llevaba como tres horas en la mamadera.

**CRISTINA.** (Al marido, casi con miedo.) Yo no sé si tú sabes que ellos, los argentinos, le llaman «mamar» a...

**PABLO.** (Alto, casi grosero.) ¡Sí, lo sé!

**ISABEL.** Cierto. Ya me advirtieron que no debo repetirlo. (Sonriente.) ¡Estos cubanos son tremendos! Pero, bueno, ya veo que me entendieron. Yo sería incapaz de decirles a ustedes, tal y como lo entienden los cubanos, que me he pasado la noche mamando. (Ríe.) Sería una falta de respeto tan grande.

**PABLO.** (Siempre desagradable.) ¿Y estuvo «mamando» usted sola?

**CRISTINA.** (Bajito.) ¡Pablo, Pablo!

**ISABEL.** No, qué va. No estuve sola.

**PABLO.** Ah, porque «eso», a solas, es imposible.

**CRISTINA.** «Beber» a solas no es imposible, cariño. Lo que sí puede resultar es muy peligroso. Salir del Floridita a estas horas, una mujer sola y extranjera... Tiene que

tener cuidado, Isabel. En la calle hay mucha maldad. Mire, a mi pobre hijo le han robado tres bicicletas.

**ISABEL.** Pero yo no ando en bicicleta.

**PABLO.** Lo sabemos. Ella se lo dice para que se cuide de algunos que sí andan en bicicleta.

**ISABEL.** Ah, gracias, pero estoy preparada para eso. ¿Conocen Holanda?

**PABLO.** ¿A Yolanda? ¿Cuál Yolanda?

**ISABEL.** Yolanda no, Holanda, Netherland, los llamados Países Bajos.

**PABLO.** Ah, no, no, no.

**ISABEL.** Yo estuve allá hace unos dos años. Y no se imaginan ustedes la cantidad de bicicletas que transitan por Amsterdam. Por lo demás, como viajo a menudo, me conozco los peligros del mundo y me sé cuidar. Aunque a veces... Recuerdo que una noche, en Nueva York..., ay, yo adoro Nueva York... ¿Conocen ustedes Nueva York?

**CRISTINA.** No.

**PABLO.** Tampoco.

**CRISTINA.** Mire, Isabel, para que no pierda más su tiempo preguntándome por cualquier país. Yo nunca he salido de Cuba.

**ISABEL.** No lo puedo creer. ¿A su edad? Pero, ¿cómo es posible?

**CRISTINA.** La explicación sería tan larga. Mire, aquí todo, enténdalo bien, todo, es muy muy difícil.

**PABLO.** Hasta viajar a una provincia dentro del propio país resulta casi siempre una odisea parecida a la de Homero. El poeta, no mi hijo.

**CRISTINA.** El sí ha viajado.

**ISABEL.** ¿Su hijo?

**CRISTINA.** No, mi esposo. Estuvo una vez en la Unión Soviética.

**ISABEL.** ¡Uy, la Unión Soviética! ¡Qué pena que ahora esté tan desunida! Yo pospuse tanto mi anhelado viaje al Kremlin que me agarró la Perestroika sin haber ido nunca. ¿Le gustó Moscú?

**PABLO.** (Rotundo.) No.

**ISABEL.** Eso mismo presentía yo, que no me iba a gustar. Creo que por eso fue que aplacé tanto el viaje.

**CRISTINA.** ¿Y decía usted de Nueva York?

**ISABEL.** Ah, sí. Les iba a contar que fui asaltada. Pero lo peor no fue el asalto, sino el vejamen.

**CRISTINA.** ¿Por qué el vejamen?

**ISABEL.** Cuando lo sentí encima de mí empecé a dar gritos: ¡«Help, help, me quieren asaltar, me quieren violar!» Y sabés lo que hizo el muy pelotudo? Me dijo: «No te embullés, che. Lo primero nada más.» Agarró mi bolso y salió corriendo.

*Pablo empieza a reír de buena gana. Cristina lo regaña con señas, tratando de que Isabel no se dé cuenta.*

**ISABEL.** (Abre su bolso.) A partir de entonces, me compré este silbato y siempre lo llevo en mi bolso. (Sopla un par de veces.)

**CRISTINA.** Isabel, los vecinos. Son las dos y pico de la madrugada.

**ISABEL.** ¿Y a mí qué? Que se despierten. Yo estoy haciendo un cuento. (Vuelve a silbar y lo guarda.) Tuve que llamar de prisa a la Argentina para que mis hijas me envíen guita.

**CRISTINA.** Bueno, espero que en Cuba no tenga necesidad de eso.

**ISABEL.** No, si ya mis nenas me dijeron que ni una más. Cada vez que viajo, son ellas las que tienen que pagar mis platos rotos.

*Cristina y Pablo se miran.*

**PABLO.** (Con una intención nueva.) ¿Y se puede saber con quién estuvo usted en el Floridita, Isabel?

**ISABEL.** Cómo no.

**CRISTINA.** (Bajo.) ¡Pablo!

**ISABEL.** En la Plaza de la Catedral, por la mañana, me encontré con... un guía turístico.

**CRISTINA.** Aaahhh, que seguramente andaba con un grupo, ¿no?

**ISABEL.** Nada de eso. El andaba solo. Me dijo que estaba allí haciendo «trabajo voluntario». (Cristina y Pablo vuelven a intercambiar miradas.) Yo pensaba que eso se refería sólo a la agricultura.

**PABLO.** Qué va. Personas como esa que usted conoció esta mañana hacen mucho trabajo voluntario «urbano».

**ISABEL.** Qué bien. Claro, si yo lo he leído mucho. Los dirigentes de acá siempre han dicho que éste es un socialismo distinto.

**PABLO.** Y diferente.

**ISABEL.** ¡En un solo día ese chico me ha enseñado una cantidad de cosas! Bueno, me dejó que casi no podía ni caminar.

**PABLO.** Me lo imagino.

**ISABEL.** ¡Qué ajeteo! Por eso fue que después, en la noche, lo invité al Floridita. Para sentarnos un rato, cenar, beber, charlar...

**CRISTINA.** Pues mire, ahora trate de descansar, porque si no mañana va a llegar demasiado cansada a Santa Clara.

**ISABEL.** Si supiera, he estado pensado aplazar mi viaje allá.

**PABLO.** ¿Ah, sí? ¿Cuántos días?

**ISABEL.** No sé. No lo he precisado aún. Pero es que sería un verdadero crimen irme de La Habana precisamente ahora. El propio Bárbaro me aconsejó que no lo hiciera todavía; que aún me queda mucho por ver, dice.

**CRISTINA.** ¿Bárbaro?

**ISABEL.** El guía turístico, así se llama.

**CRISTINA.** Ah, ya.

**ISABEL.** ¡Y qué bien sabe llevar su nombre. (Soñadora.) Un chico muy amable y muy gentil. Y muy educado. Ya ve usted. Tan mal que se habla en casi todas partes de los negros.

**PABLO.** Ah, es un negro.

**ISABEL.** Anjá. Y de dientes muy blancos. (Enamorada.) Cuando él sonríe, es como si todas las luces del mundo se encendiesen de repente.

*Cristina y Pablo se miran.*

**ISABEL.** Ay, es un amor ese chico. Y realmente está... ¡bárbaro! ¡Tiene unos pies! ¡Y unas manos!

**CRISTINA.** Manos bonitas, ¿no?

**ISABEL.** Manos fuertes, grandes, ¡manos de hombre!

**PABLO.** ¿Y ya le vio hasta los pies?

**ISABEL.** ¿Cómo no vérselos? Hay cosas que saltan a simple vista. Además, señor Pablo, cuando una mujer desea descubrir todos los secretos de un hombre, basta con que le mire a las manos y a los pies. Eso se llama aplicar al sexo masculino la ley de la relatividad. ¿Entendé, Pablito, lo que quiero decirle?

**PABLO.** (Contrariado.) Creo que sí.  
*Pablo introduce en un bolsillo del pantalón su mano sana y esconde el pie normal detrás del otro. Cristina trata de desviar la conversación.*

**CRISTINA.** Y... ¿qué cosas de la ciudad vio hoy, Isabel?

**ISABEL.** Pues le contaré que Bárbaro me ha llevado de la mano de la historia. ¡Ay, esa fachada barroca de la Catedral, ese horror al vacío! Y primera vez en mi vida que visito una ciudad que en lugar de estar llena de letreros de McDonald o de la Sonny. lo que se lee son consignas tales como: «¡Aquí no se rinde nadie», «Soy cubano, soy popular», «Lo mío primero», «Todos a la plaza el 1ro. de Mayo». ¡Qué divino!

**CRISTINA.** Pues me alegra mucho que la esté pasando bien, Isabel.

**PABLO.** No, y de que se esté poniendo al día.

**ISABEL.** Muy amable, gracias.

**CRISTINA.** Entonces, si se queda, sólo tendría que precisarme las fechas, porque el problema es que nosotros estamos esperando a un catalán, ¿entiende?

**ISABEL.** ¿Para cuándo?

**CRISTINA.** Se supone que deba llegar dentro de dos o tres días. ¿Usted piensa estar más tiempo?

**ISABEL.** Es que aún no lo he precisado, le repito. Pero en caso de que así fuese no habría problemas. Ya le he dicho que conservo la tarjeta del tal Mayito. El me consigue otro hospedaje y ya.

**CRISTINA.** De ninguna manera. Si usted decide quedarse, lo que tiene que hacer Mayito es buscarle otro hospedaje al catalán y ya. (Al marido.) ¿Verdad, mi amor?

**PABLO.** Claro. Al fin de cuentas, vale más malo conocido que bueno por conocer.

**CRISTINA.** Ay, Pablo, el refrán no me parece el más adecuado. ¿Qué va a pensar la señora?

**PABLO.** (Sin hacer caso a su mujer dice a Isabel:) Con el permiso y antes de que usted se retire, tengo imperiosa necesidad de pasar al baño.

**ISABEL.** Ah, sí, cómo no. Vaya.  
*Pablo entra a la habitación.*

**ISABEL.** Me da la sensación de que su esposo prefiere al catalán.

**CRISTINA.** No, qué va. Si usted le ha caído como una onza de oro.

**ISABEL.** Pues no me lo parece.

**CRISTINA.** Lo que sucede es que mi esposo... Ay, Isabel, es un frustrado, ¿entiende? El soñaba con fabricar edificios

muy muy altos, con muchos pisos. Y como aquí sólo consiguió hacer vaquerías. Todas chatas, de una sola planta.

**ISABEL.** ¿Y qué quería? ¿Un rascacielos para las vacas? ¿Está loco él?

**CRISTINA.** Luego vino el accidente y... se amargó más todavía. Está muy deprimido, el pobre.

**ISABEL.** No lo entiendo. Con tan buenos médicos y hospitales como dicen que hay aquí. Y viviendo en un país como éste. Tan alegre, con tantas esperanzas, con tantísimas cosas por las que vale la pena vivir. ¡Y con esa música que tenés! ¡Ah, qué sabrosa!

**CRISTINA.** ¿Ya bailó?

**ISABEL.** Un poquito. Y hasta casi me aprendí un pregón.

**CRISTINA.** ¿De verdad? ¿Cuál?

**ISABEL.** Uno que dice: (Canta.)

«Si te querés con el pico divertir,  
cómprame un cucuruchito de maní.»

*Pablo regresa de la habitación.*

**CRISTINA.** Oye eso, Pablo. A Isabel le gusta la música cubana y ya hoy hasta se aprendió *El manisero*.

**PABLO.** ¿Ah, sí? Pues seguro que de mañana no pasa que se aprenda ¡*Lágrimas negras!*

*Cristina se cubre el rostro, Isabel sonríe y cae el TELÓN*

## SEGUNDA PARTE

### Cuadro único

*Aparece Homero realizando un acto de magia. Al rato entra a escena Pablo, viniendo de la habitación, siempre con la expresión de amargura en su rostro. Durante unos segundos observa al hijo. Al concluir el número Homero, quien desde su entrada ha reparado en la presencia del padre, le dice:*

**HOMERO.** Si lo desea, puede aplaudir, señor.

**PABLO.** Me parece una broma de muy mal gusto.

**HOMERO.** (Sin dejar de ocuparse de su práctica o ensayo mientras habla.) No lo tomes en ese sentido. Entiende bien. Dije literalmente: «Si lo desea, puede aplaudir, señor.» Lo que en otras palabras quiere decir: si usted pone un poco de su parte y acude disciplinadamente a las sesiones de fisioterapia, su brazo izquierdo volverá a ser el de antes y podrá aplaudir y caminar sin necesidad de bastón y todo lo demás.

**PABLO.** A mí no me interesa volver a ser el de antes. Total, ¿de qué me sirvió? Conseguí tanto como tú... con esos trucos.

**HOMERO.** No me gusta llamarlo así. En todo caso digamos que son... recursos válidos o imprescindibles para el noble logro de la magia, de la ilusión. ¡Soy un ilusionista! Y me encanta serlo, señor. ¿Sabe por qué? Porque cuando las personas como usted no tienen ya ilusiones, es necesario que haya alguien que se las procure. Para vivir, es necesario que haya magia.

**PABLO.** ¿Y quién te ha dicho que a mí me interesa vivir? Ahora menos que nunca. Para que lo sepas bien: si tuviera valor, ¡me mataba!

**HOMERO.** Y si tuviera el valor, ¿qué tipo de suicidio escogería?

**PABLO.** (*Piensa unos segundos.*) Probablemente me comería tres de las croquetas que le quemaron la cara a tu madre.

**HOMERO.** (*Rompe a reír.*) ¡Esa es buena! ¿Qué trabajo te cuesta pensar en positivo, viejo, ser optimista? ¿Por qué no suponer que con este negocio de los hospedajes nos va a ir bien, vamos a ganar mucho dinero?

**PABLO.** Sí, cómo no. Y con lo bien que ha empezado me sobran razones para ser optimista. Con una huésped que ya lleva aquí CASI UN MES y que todavía no ha dado su primer centavo por el alquiler.

**HOMERO.** Lo establecido era que lo hiciera el día en que se fuese.

**PABLO.** Cuando prorrogó su estancia aquí, debiste exigirle el pago de los tres primeros días al menos.

*Aparece Cristina viniendo de la habitación donde trajinaba. Ya han desaparecido las huellas de sus quemaduras. La expresión de su rostro es de alarma.*

**HOMERO.** ¿Ya terminaste de limpiar el baño, vieja?

**CRISTINA.** (*Trémula.*) Sí.

**HOMERO.** Qué bueno. Estaba esperando para... (*La observa bien.*) ¿Y a ti qué te pasa?

**CRISTINA.** Ay, Homero, ojalá no sea lo que me estoy imaginando.

**HOMERO.** ¿Te sientes mal?

**CRISTINA.** No dudo que en este momento tenga la presión altísima. Sí, me tiene que haber subido, estoy segura. (*Va a sentarse.*) Ay, Dios mío...

**HOMERO.** ¿Pero qué es eso? ¿Desde cuándo tú eres hipertensa, vieja?

**CRISTINA.** Exactamente desde hace más o menos dos minutos. Y dentro de otros dos lo vas a ser tú también. Cuando descubras lo mismo que yo.

**PABLO.** Pero, ¿qué es lo que pasa?

**CRISTINA.** Cuando terminé de limpiar el baño, empecé el cuarto, y me dio por abrir el closet por si acaso había necesidad de barrer el piso. Y ahí fue cuando supe que... (*A punto del llanto.*) ¡Isabel se ha burlado de nosotros! ¡Nos ha estafado!

**HOMERO.** ¿Qué tú quieres decir con eso, vieja?

**CRISTINA.** Sin que ninguno de nosotros se diera cuenta, parece que se ha ido llevando su ropa y todas sus cosas poco a poco. Lo único que está ahí es la maleta, pero la abrí y... está vacía.

**PABLO.** ¿Cómo?

**CRISTINA.** (*Grita histérica y llorosa.*) ¡Está vacía! Homero entra velozmente a la habitación.

**PABLO.** (*Estentóreo.*) ¡Ay, pero qué bueno está esto! ¡Ahora sí que se puso bueno, caballeros! (*Riendo.*) La argentina se dio cuenta de que había caído en la casa de ¡tres mongólicos!

*Pablo ríe, Cristina llora, Homero retorna a la habitación.*

**HOMERO.** ¡Degenerada!

**CRISTINA.** ¿Lo comprobaste, verdad? Sólo su maleta vacía.

**HOMERO.** Y un disco de tangos.

**PABLO.** Ah, un disco de tangos. ¡Qué regalo tan bonito! Ya me imagino el título del disco: «Cuesta abajo». (*Ríe de nuevo.*)

**CRISTINA.** ¡Qué ingrata! ¡Con lo bien que yo la traté, madre mía! Pero esto no se va a quedar así. (*En un arranque.*) Ahora mismo la voy a denunciar a la policía.

**HOMERO.** (*Deteniéndola.*) ¿Estás loca? No podemos hacer eso.

**CRISTINA.** ¿Por qué no?

**HOMERO.** Este es un negocio privado.

**CRISTINA.** ¿Y eso qué tiene que ver? Hemos sido víctimas de un engaño, de una estafa.

**HOMERO.** Está bien, pero... el problema es que... Mira, vieja, yo todavía no he declarado lo del hospedaje. Estamos ilegales.

**PABLO.** ¿Cómo?

**CRISTINA.** ¿Qué tú has dicho?

**PABLO.** ¿Ilegales? ¿Nosotros?

**HOMERO.** Pensaba hacerlo cuando lo del catalán, pero como ésta vino adelantada y de improviso quise hacerme el chivo loco para no pagar el impuesto y... Nada. Si ahora la denunciarnos, nos estaremos «echando pa'lante» nosotros mismos.

**CRISTINA.** (*En tono bajo.*) Ilegales. Como en mi novela.

**PABLO.** Y pensar que por causa de esta... ¡señora!, el catalán se fue a otro hospedaje. El catalán y todos lo que pudieron venir después.

**CRISTINA.** Parece que es cierto. Sin que uno se lo proponga, resulta que casi todos somos ilegales. Por una causa o por otra.

**PABLO.** Y yo he estado casi un mes durmiendo en el suelo. ¡Yo, un pobre lisiado! ¡Ay, qué gran negocio inventó mi hijo! Ahora sí lamento no poder aplaudirte.

**HOMERO.** Y para colmo se quedó hasta con la llave de la puerta.

**CRISTINA.** (*Alarmada.*) ¡Ay, Dios mío! ¡Qué peligro! Ahora tendremos que cambiar la cerradura.

**HOMERO.** Y algo más. ¡Tenemos que hacer algo más que eso! ¡Yo me resisto a que nos quedemos con las manos cruzadas! ¡Esta tipa no se puede burlar de nosotros! ¡Tenemos que hacer algo! Pero, ¿qué se puede hacer? ¿Qué?

**PABLO.** (*Irónico.*) ¿Tú no eres el mago Homero? Pues hazla aparecer ahora mismo aquí, anda, ¡por arte de magia!

**CRISTINA.** ¡Ojalá eso fuera posible! Le diría hasta del mal que se va a morir.

**HOMERO.** ¡Hipócrita! ¡Mosquita muerta!

**CRISTINA.** ¡Tan ofendida que le dio por ponerse el primer día cuando se le dijo que aquí no podía traer visitas!

**HOMERO.** ¡El escándalo que armó!

**CRISTINA.** Y claro que aquí no lo pudo traer, pero cualquiera sabe dónde se ha estado acostando con el «guía turístico».

**HOMERO.** Seguro que en Santa Clara no ha sido.

**CRISTINA.** ¿Santa Clara? Ella nunca más ni se acordó de eso.

**PABLO.** Claro, porque en cuanto se empató con el macho que le quitó las telarañas por el atraso que traía, Santa Clara, la ideología y todo lo demás se fueron a bolina. ¡Esa no es más que una gozadora!

**CRISTINA.** Me siento tan frenética que si en este momento la tuviera delante de mí, yo, que detesto las malas palabras, ¿sabes lo que haría? Le diría: «¡Puñetera, puñetera, puñetera, puñetera!»

*La puerta de la calle se abre y, para sorpresa de todos, aparece Isabel.*

**ISABEL.** Buenos días.

*Los tres responden al saludo con el tono de su sorpresa. Isabel cierra la puerta. Se nota seriedad.*

**CRISTINA.** (Cambiando de intención.) Ay, Isabelita, qué sorpresa.

**HOMERO.** Y qué casualidad. Ahora mismo estábamos hablando de usted.

**ISABEL.** ¿Ah, sí?

**PABLO.** (Irónico.) Más bien.

**CRISTINA.** Yo le decía a mi hijo que acababa de limpiarle la habitación y el baño porque presentía que aunque usted no vino a dormir anoche, estaba al llegar de un momento a otro. ¿Verdad, Homero?

**PABLO.** ¡No es verdad! ¿Por qué tienes que mentirle, chica?

**CRISTINA.** (Bajo.) ¡Pablo!

**PABLO.** (Enfrentándose a Isabel.) Mi esposa acaba de descubrir que usted se ha llevado todas sus pertenencias de esta casa.

**HOMERO.** Excepto un disco de tangos.

**PABLO.** Justamente. ¿Con qué intención, Isabel?

**ISABEL.** Ya me imagino lo que pensaron. Creyeron que yo iba a irme sin pagarles.

**CRISTINA.** Bueno, tanto como eso no. Usted no nos parece una persona capaz de ese tipo de cosas, pero...

**PABLO.** Sí, Isabel. Eso fue justamente lo que pensamos los tres: que usted nos había estafado, que usted se había burlado de mi hijo, de mi mujer... y de este discapacitado que le habla.

**ISABEL.** Lo comprendo. Yo, en el lugar de ustedes, hubiera pensado lo mismo. Pero en realidad es todo lo contrario. Si no me he ido todavía de vuelta para mi país, ha sido porque había dos razones muy importantes que me lo impedían. Una de ellas son ustedes. No quería quedar mal. Realmente ustedes no se lo merecen.

**PABLO.** ¿Quedar mal? ¿En qué?

**ISABEL.** No tengo dinero para pagarles. Así de simple. (Los tres se miran los unos a los otros.) La otra razón es que al cambiar la fecha de mi regreso, la compañía aérea me obliga a pagar una especie de multa para venderme el nuevo boleto. Y yo me he gastado toda la gaita. La del

hospedaje, la de mis gastos de alimentación, toda. Incluida la poca que tenía de fondo en mis tarjetas de crédito.

**PABLO.** Se ve que ha gozado usted por la libre, Isabel.

**ISABEL.** He sido una loca, lo reconozco. Mis hijas tienen razón cuando me dicen que soy un caso perdido. Por eso es que ni siquiera puedo acudir a ellas en un momento tan difícil como éste.

**HOMERO.** ¿Y qué es lo que piensa usted hacer, Isabel? Porque su situación es francamente muy seria.

**ISABEL.** Claro que lo es. Por eso vi como única solución vender todas mis cosas: ropa, zapatos, unas cuantas joyas de poca monta, la secadora de pelo, todo. Bárbaro se me ofreció como intermediario para esto y fui sacando las cosas poco a poco, tratando de que ustedes no se dieran cuenta. (Señala su cartera.) Dentro de este bolso. Y del mismo modo, Bárbaro se las fue entregando a una chica que sería la encargada de las ventas. Desgraciadamente para mí, hace dos días cayó «en cana».

**PABLO.** ¡Candela!

**ISABEL.** (De repente asustada.) ¿Se quema algo?

**CRISTINA.** Es una metáfora. Siga su cuento.

**ISABEL.** Ah. Pues... la policía confiscó todo lo que tenía en su casa, incluido lo mío, claro. No tuvo tiempo de darme un solo centavo de mis ventas, si es que logró hacer alguna. Nada, que nos pusimos fatales. Ella, yo, ustedes.

*Pequeña pausa.*

**PABLO.** ¿Y si yo le dijera que no creo ni una sola palabra de toda esa historia, Isabel?

**ISABEL.** También lo comprendería. Pero puede comprobarlo todo si desea, señor Pablo. Lo único que tiene que hacer es llegarse hasta la policía. (Abre su bolso y busca un papel.) La dirección es ésta. Ahí tiene también el nombre de la chica y el del oficial que lleva el proceso. (Se lo entrega.)

*Pablo lee el papel y se lo pasa al hijo. Este lo lee y entrega a su madre.*

**HOMERO.** Aunque quisiéramos, no podemos denunciarla, señora. Este es un negocio privado. Y, además, todavía ilegal. No lo he declarado, ¿entiende?

**ISABEL.** ¿Ah, no? ¿Ha violado el fisco? Pero, ¡qué irresponsabilidad!

**HOMERO.** Grande, sí. Tanto, que a causa de eso, no podemos denunciarla.

**ISABEL.** Qué alivio. Me salvé en una tablita.

**HOMERO.** Usted sí. Pero ¿y nosotros? ¿Quién nos salva a nosotros de este... desastre, señora?

*Pequeña pausa.*

**CRISTINA.** El exergo, hijo mío. Únicamente el exergo de Tagore. ¿Lo recuerdas? «Si la adversidad es grande, el hombre puede ser más grande que la adversidad.»

**PABLO.** Eso no es más que... palabras, Cristina. Literatura al fin y al cabo. ¿Y qué resuelven las palabras?

**CRISTINA.** Por lo menos dan energía, Pablo. Y ahora necesitamos de mucha energía para resolver este... «desastre», como bien acaba de catalogarlo Homero. Y

lo primero que tenemos que hacer es preguntarle a esta señora cómo piensa indemnizarnos por daños y perjuicios.

**ISABEL.** ¿Indemnizarlos? ¿Yo? Bueno, sí. Cuando regrese a la Argentina. Pero, ¿cómo regreso a la Argentina? ¿No les conté ya lo del boleto?

**CRISTINA.** Pues algo tiene que hacer.

**ISABEL.** ¿Qué, querida? ¿A usted se le ocurre algo? Porque a mí no.

**HOMERO.** ¿Y si acude a su embajada?

**ISABEL.** ¿Qué podría decirles? ¿Que me volví loca y gasté acá con un chico toda la guita que traía? Pensaría que yo no soy más que una descarada.

**PABLO.** Efectivamente. Es lo único que se puede pensar.

**ISABEL.** De lo contrario, tendría que mentirles. Inventarles..., qué sé yo..., que me asaltaron. Eso, que me asaltaron. Como me sucedió en Nueva York. Pero dudo que en la embajada me creyeran esa historia.

**CRISTINA.** Yo también lo dudo.

**HOMERO.** ¿Entonces?

**ISABEL.** Pues pienso que sólo hay dos posibilidades: que sean ustedes los que me ayuden... o que vaya caminando hasta el malecón y me sumerja en el mar. Como Alfonsina.

**CRISTINA.** Como Alfonsina.

**ISABEL.** Sí, Alfonsina Storni, una poetisa argentina que en 1938, luego de una vida llena de...

**CRISTINA.** (*Recita.*) «Yo soy la mujer que vive alerta, tú, el tremendo varón que se despierta.»

**ISABEL.** ¿Ah, la conoce?

**CRISTINA.** Sí, Isabel, la he leído. Y también he leído a Borges.

**ISABEL.** Uy, qué difícil.

**CRISTINA.** Y a Cortázar y a Sábato...

**ISABEL.** Pero ¡qué manera de leer! Y con hijo y marido. ¿Cómo le alcanza el tiempo? Ni yo, que trabajo en una biblioteca. Es admirable.

**PABLO.** Y también en Cuba sabemos que existe un refresco que se llama Coca-cola, Isabel.

**ISABEL.** Ah, claro, pero ése no es argentino.

**CRISTINA.** (*Cargándose poco a poco, cada vez más.*) ¿Y quiere que le diga algo más? Ya estoy empezando a cansarme de usted, Isabel.

**ISABEL.** ¿De mí?

**CRISTINA.** De que me restriegue por la cara constantemente todos los libros que se ha leído y todos los viajes que ha podido dar mientras que yo no he hecho ni uno todavía.

**ISABEL.** Pero, ¿qué culpa tengo yo de eso? ¡Ni que hubiera traído en mí valija la cortina de hierro!

**CRISTINA.** ¡De que me hable del montón de maridos que ha tenido cuando usted sabe bien que yo sólo he tenido éste! (*Señala a Pablo.*)

**ISABEL.** Suerte la suya que con uno solo pudo resolver el problemita. ¿De qué se queja?

**CRISTINA.** Y fíjese lo que le voy a decir: en el tiempo que nos quede juntas, tampoco quiero que me hable más de la sangre europea que corre por sus venas.

**ISABEL.** (*A Pablo y Homero.*) No entiendo. ¿Qué es lo que quiere ella? ¿Que me baje la hemoglobina?

**CRISTINA.** ¿O es que no se ha dado cuenta de que desde que usted llegó a esta casa yo no he logrado más que sentirme humillada todo el tiempo?

*Pequeña pausa.*

**HOMERO.** ¿Y Bárbaro, Isabel? (*Pausa.*) Isabel...

**ISABEL.** HUUUUUUUU...

**HOMERO.** Le estoy preguntando por Bárbaro. (*Isabel emite sonidos ininteligibles. Homero grita.*) ¡Que no la entiendo!

**ISABEL.** ¿No la escuchaste vos? ¡Tu mamá dice que la humillo y me prohibió que hablase!

**HOMERO.** Pero no de este tema. ¡De este tema sí tiene que hablar, Isabel! (*Isabel vuelve a emitir sonidos guturales. Homero, desesperado, ahora en tono más bajo, pregunta a sus padres.*) ¿Qué está diciendo?

**PABLO.** (*Alto, a Isabel.*) ¿Qué está diciendo?

**ISABEL.** Que si la dueña de la casa no me da permiso yo no hablo. Yo soy argentina, una persona muy educada, muy obediente y estoy aquí de visita.

**CRISTINA.** La dueña de la casa le da permiso para hablar de este tema. Mi hijo le preguntó por Bárbaro.

**ISABEL.** Ah, él está muy bien, gracias.

**HOMERO.** ¿No fue con Bárbaro con quien gastó usted toda su plata?

**ISABEL.** Fue con él, ¡sí!

**HOMERO.** Pues entonces que ahora saque la cara por usted y resuelva el problema de nosotros.

**ISABEL.** Pero, ¿cómo lo va a resolver?

**HOMERO.** Para empezar podría llevársela de aquí hasta que usted solucione lo del boleto de avión.

**ISABEL.** ¿Llevarme adónde?

**HOMERO.** Eso lo sabrá él.

**PABLO.** Por ejemplo, al mismo sitio en el que todos estos días han hecho el amor los dos, Isabel, mientras que por su culpa mi mujer y yo hemos estado durmiendo en el suelo.

**ISABEL.** ¿También eso es culpa mía? ¡Pero esto es el colmo! La culpa la tiene el señor ése de las literas que, según le he oído decir a usted mismo, es un irresponsable.

**PABLO.** Mire, si de irresponsables vamos a hablar aquí... *Suena el timbre del teléfono.*

**ISABEL.** ¿Será el hombre de las literas?

**CRISTINA.** Mira a ver, Homero.

*Homero va al teléfono y descuelga.*

**HOMERO.** Oigo. Ah, Julio, ¿qué es de tu vida?, ¿cómo andas?

**ISABEL.** ¿Se llama Julio el hombre de las literas?

**PABLO.** (*Explotado.*) Pero, ¿usted tiene que hablar todo el tiempo? ¿No puede callarse nunca?

**ISABEL.** (*Molesta, encarándose.*) ¿Me dieron o no me dieron el permiso?

**HOMERO.** (*Al teléfono.*) ¿Y ese milagro que me llamaste?

**CRISTINA.** (*Al marido.*) ¿Quién es el Julio ese?  
*Pablo se encoge de hombros.*

**HOMERO.** (*Grave.*) Por lo visto, hoy es un día destinado a las malas noticias.

**CRISTINA.** ¿Malas noticias?

**HOMERO.** No te dé pena, suéltala.

**ISABEL.** ¿Se habrá muerto alguien?

**PABLO.** Si se tratara de alguien como usted, la noticia no sería tan mala.

**ISABEL.** (*A Cristina.*) ¿Se da cuenta? ¿Lo escuchó?

**HOMERO.** (*Al teléfono. Lento, pesante.*) No te lo puedo creer.

**ISABEL.** Yo se lo dije desde el principio y usted me desmintió.

**CRISTINA.** ¿Qué cosa le desmentí?

**ISABEL.** Lo de su marido. El prefería al catalán. Es más que evidente.

**HOMERO.** (*Al teléfono.*) Es que yo no puedo creer que lo que tú me estás contando sea verdad, Julio. ¡Es como para que ahora mismo yo busque un arma y me desgracie para siempre por su culpa!

**CRISTINA.** ¿Qué pasó, Homero?

**HOMERO.** ¡Pues sí que me la hizo buena! De verdad que he sido un estúpido. No sabes cuánto te agradezco esta información. No, claro, lamentablemente ya no puedo hacer nada, excepto darle la razón a mi padre. (*Cristina y Pablo se miran. Homero al teléfono.*) Está bien. Gracias, Julio. (*Cuelga.*)

**PABLO.** (*Ansioso.*) ¿Qué fue?

**HOMERO.** Prepárense para escuchar ¡una bomba!

**ISABEL.** (*Alarmada.*) ¿Una bomba? ¿Y lo decís así, con ese aplomo? (*Los tres la miran fulminantemente en silencio.*) Ah, ya. Otra metáfora. (*Se sienta.*) La verdad es que vivir entre intelectuales se las trae.

**HOMERO.** (*Lento, destruido.*) Nuestra casa de Fontanar, nuestra estupenda casa de Fontanar, esa que según Mayito no nos servía para este negocio de los hospedajes a causa de que estaba muy lejos, cerca del aeropuerto, hace una semana que empezó a funcionar como hospedaje de tránsito para extranjeros.

**CRISTINA.** ¿Qué?

**HOMERO.** Y precisamente a causa de su ubicación geográfica está resultando todo un éxito.

**CRISTINA.** (*Baja, lenta, a punto del desmayo.*) Ahora sí que me da algo. ¡Ahora sí que me va a dar!

**ISABEL.** (*A Pablo, alarmada.*) ¡Su mujer se va a caer! ¡Sujétela!

**PABLO.** (*Aturdido, obedece y pregunta al mismo tiempo.*) ¿Quién fue el que te llamó?

**HOMERO.** Un amigo mío que trabaja para una corporación. (*En otro tono.*) Por cierto, ¡vive más bien! (*Retoma al tono anterior.*) Tuvo que ir hasta allí para entrevistarse con un panameño de la firma que vino sólo por unas horas. Y allí se encontró con Mayito que, según todo parece indicar, es amigo del panameño y el dueño de la casa y del hospedaje.

**CRISTINA.** ¿Cómo pudo engañarte de ese modo, Homero? ¿Cómo no te diste cuenta de la clase de monstruo que es ese Mayito?

**PABLO.** ¡Yo sabía, yo presentía, yo me oía que lo que ese camaján quería hacernos con lo de la permuta era tremendo número ocho!

**ISABEL.** Calcule. Siendo licenciado.

**HOMERO.** Dice que lo llevó a su oficina, en la zona del jardín.

**CRISTINA.** (*Bajo, llorando.*) El cuartico de criados.

**HOMERO.** Y le brindó whisky y tabacos Cohiba.

**ISABEL.** Qué espléndido. Con lo caros que son.

**HOMERO.** Lo planeó todo desde el principio. Hasta el último detalle el muy hijo de...  
*Pequeño silencio.*

**CRISTINA.** Dilo, Homero. Ahora sí debes decir la mala palabra. No hay otra. ¡Hasta yo tengo deseos de decirla!

**HOMERO.** Si con eso resolviera algo, vieja. (*Coge carga y grita.*) ¡Lo que quisiera ahora mismo es ir hasta allí y matarlo, coño, matarlo!

**ISABEL.** (*Intercediendo.*) Calmá, criatura, calmá. Mirá que ya con lo del fisco tenés policía para rato.

**HOMERO.** ¡Y por su culpa y mi estupidez yo perdí nuestra casa, vendí casi todos los muebles porque aquí no cabían, metí a mi padre, un infeliz minusválido, y a mi madre, una escritora inédita, en este apartamentico donde apenas si se puede caminar! ¡Lo que merezco es que me ahorquen!

**ISABEL.** ¡No, por Dios! Mirá que esa muerte es muy fea. La gente se queda morada y con la lengua afuera.

**HOMERO.** ¿Cómo no vi que me estaban tendiendo una burda y cochina trampa? ¿Cómo no lo vi?

**PABLO.** ¡No lo viste porque eres ciego, hijo mío! ¡Y yo lo he dicho siempre! ¡Homero es ciego! ¡Homero es ciego!

**ISABEL.** ¡Pero qué tragedia esta! Mejor dicho, ¡qué melodrama!

**CRISTINA.** (*En tono bajo, llorando.*) Nuestra casa de Fontanar. Lo único que teníamos.

**PABLO.** Lo único.

**ISABEL.** Pobrecitos. (*Llorosa.*) Se me parte el alma.

**CRISTINA.** Tan buena, tan amplia.

**PABLO.** Tan clarita, tan fresca.

**HOMERO.** La casa en donde yo nací, donde aprendí a dar mis primeros pasos, donde me caí tantas veces. (*Grita.*) ¡Ay, qué roña me da!



**ISABEL.** Es que tenías que haber gateado primero, hijo mío.

Antes de caminar. No te hubieras caído tanto.

**HOMERO.** La casa donde jugué con mis básicos, mis no básicos y mis dirigidos.

**ISABEL.** (A los padres.) ¿De qué habla él?

**CRISTINA.** De sus juguetes.

**ISABEL.** ¿Juguetes? No entiendo nada.

**PABLO.** Con unos vecinos tan buenos como teníamos.

**CRISTINA.** Evangelina, María Rosa...

**PABLO.** Manolo. El mejor era Manolo. Siempre que nos quedábamos sin huevos, él nos daba.

**ISABEL.** Criaba gallinas Manolo, ¿no?

**HOMERO.** (Estallando.) ¡Cállese ya, hágame el favor!

**ISABEL.** Yo los estoy consolando.

**PABLO.** Y lo mismo hacía Manolo con el arroz y con el azúcar y con los frijoles y con el café...

**ISABEL.** Ah. Ahora sí entiendo. Lo que Manolo tiene es un supermercado. ¿Cómo no lo va a extrañar?

**HOMERO.** (Histórico.) ¡Que se calle le dije!

*Isabel se atemoriza esta vez.*

**CRISTINA.** Dos golpes tan fuertes, uno al lado del otro. El mismo día. ¡Ay, Vallejo! ¡Qué razón tenías! ¡Hay golpes en la vida tan, pero tan fuertes! Yo quería vivir con la esperanza de que todavía me aguardaba alguna sorpresa, pero no ésta, no ésta. (Llora.) Esta no es la que yo me merezco.

**HOMERO.** Y yo soy el culpable de todo. No lo hice por malo, pero soy el culpable. ¡Perdón, mamá! ¡Perdón, papá! ¡Una y mil veces perdón!

**PABLO.** (En tono bajo.) Cristinita...

**CRISTINA.** ¿Qué?

**PABLO.** ¿Me permites que diga algo?

**CRISTINA.** ¿Qué cosa?

**PABLO.** (Grita.) ¡Me cago en ti, Homero! ¡Una y mil veces me cago en ti!

**CRISTINA.** (Más alto.) ¡Y yo también!

**HOMERO.** ¡Y yo!

*Lloran los tres abrazados en un paroxismo de melodrama. Al cabo de unos segundos, Isabel comienza a hacer visajes para llamar la atención. Viendo que no reparan en ella, abre un bolso y sorpresivamente extrae de él su silbato y lo hace soplar. La familia deja de llorar y se vuelve a ella.*

**ISABEL.** Pido permiso para hablar nuevamente. (Los tres se miran los unos a los otros.) ¿Me permitís que dé mi opinión? (Vuelven a mirarse.) Total, si ya yo soy casi de la familia.

**PABLO.** No lo dudaría. Como las desgracias siempre vienen juntas. ¿Qué es lo que quiere usted decir ahora, Isabel?

**ISABEL.** Quiero decirles que para catarsis, me parece que ya hasta aquí ha sido bastante, queriditos. ¡Esto casi parece un tango! Ahora cálmense y permitanme que

tienda un puente de solidaridad y de amistad entre ustedes y yo. ¿Me lo permiten?

**CRISTINA.** Yo estoy destruida, Isabel. En este momento siento que ya no me queda voluntad para nada.

**ISABEL.** Lo comprendo, querida, lo comprendo. ¿Cómo fue eso que usted me dijo el primer día que estuve acá y cenamos tortilla? Aquello de la estrella que todos llevamos en la frente. ¿Lo recuerda?

**CRISTINA.** Ah, sí. Le dije exactamente que todos nacemos con la misma estrella en la frente, pero que la luz no es la misma en todas las estrellas.

**ISABEL.** Exacto. Y la de ustedes, por lo menos en estos días, tiene el voltaje bajísimo.

**CRISTINA.** Así es. ¿Por qué se cree que me siento aplastada, desesperada, destruida?

**ISABEL.** Ya veo, ya. En estos momentos, usted se siente como la cocaína.

**CRISTINA.** ¿Como la cocaína?

**ISABEL.** Sí, hecha polvo.

**HOMERO.** (Hastiado de ella.) ¡Qué graciosa es usted, Isabel!

**ISABEL.** Pero escuche esto que le voy a decir. Usted nunca ha tenido necesidad de buscar maridos porque el suyo le ha durado toda la vida y es un buen hombre. (En otro tono.) Aunque a mí «no me dé bolas». (Vuelve al tono anterior.) El padre de mis hijas nos abandonó cuando la mayor de ellas tenía sólo cuatro añitos. ¿Y sabe el único regalo que me dejó? Una enfermedad venérea. Fue una etapa tan desdichada en mi vida que quisiera no tener que recordarla nunca. Deseaba que la tierra se abriera y nos tragase a las tres. Y un poco llegó a tragarnos, sí. Por lo menos, yo sentía lo mismo que si nos hubiésemos caído dentro de un hueco enorme. Pero, ¿sabe cómo salimos de él? Una amiga, una buena amiga, me prestó dinero y me consiguió trabajo. El mismo que tengo desde hace dieciocho años en la biblioteca. Gracias a eso y, poco a poco, fuimos saliendo del hueco mis hijas y yo y hasta pude devolverle a mi amiga la plata que me había prestado. Porque -para tranquilidad de ustedes- yo soy medio loca, pero buena paga. Puede que me demore, pero más tarde o más temprano pago.

**PABLO.** Menos mal.

**ISABEL.** Del hueco siempre se sale, amigos míos. Por oscuro y profundo que parezca. Y por eso es que una no debe volverse loca, desesperarse, ni hacerle caso al tango.

**CRISTINA.** ¿Al tango?

**ISABEL.** Sí, a *Cambalache*, uno que aparece en el disco que voy a dejarles de regalo cuando logre irme. No debemos verlo todo negro de repente. Entre otras cosas, porque no todo lo negro es malo. ¡Y que vengan a preguntármelo a mí si alguien lo duda!

*Isabel desaparece y comienza a escucharse el tango Cambalache. Durante éste, Cristina, Pablo y Homero irán despojándose de su vestuario hasta quedarse en ropa interior, y de la escena van desapareciendo todos los elementos, excepto el teléfono, un cajón grande y uno pequeño. Incluso las rejas desaparecen también. Al final del número, la escena se mostrará desnuda. Sólo habrá paredes limpias y los tres actores en ropa interior.*

#### *Cambalache*

Enrique Santos Discépolo

Que el mundo fue y será una porquería, ya lo sé.  
En el 506 y en el 2000 también,  
que siempre ha habido chorros, Maquiavelos y estafaos,  
contentos y amargaos, valores y dublés,  
pero que el siglo veinte es un despliegue  
de maldad insolente,  
ya no hay quien lo niegue.  
Vivimos revolcaos en un merengue  
y en un mismo lodo todos manoseaos.  
Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor,  
ignorante, sabio, chorro, generoso, estafador.  
Todo es igual, nada es mejor,  
lo mismo un burro que un gran profesor.  
No hay aplazaos ni escalafón,  
los inmorales nos han igualao.  
Que uno vive en la impostura  
y otro roba en su ambición  
da lo mismo que sea cura, colchonero, rey de bastos,  
cara dura o polizón.  
Qué falta de respeto, qué atropello a la razón.  
Cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón.  
Mezclaos con Estavinsky van don Bosco y la Mignón,  
don Chicho y Napoleón, Carnera y San Martín.  
Igual que en la vidriera irrespetuosa de los cambalaches  
se ha mezclao la vida  
y herida por un sable sin remaches  
vi llorar la Biblia contra un calefón.  
Siglo veinte, cambalache problemático y febril.  
El que no llora no mama  
y el que no roba es un gil.  
Dale nomás, dale que va,  
que allá en el horno se van a encontrar.  
No pienses más, sentate a un lao  
que a nadie importa si naciste honrao,  
que es lo mismo el que labura  
noche y día como un buey  
que el que vive de las minas,  
que el que roba, que el que mata  
o está fuera de la ley.

*Concluido el tango se escucha nuevamente la voz de Cristina grabada sin el tecleo de la máquina de escribir.*

#### **EPILOGO**

*Bajo un halo de luz vemos a Cristina sentada sobre un banquito y escribiendo a mano su manuscrito sobre una caja que hace las veces de buró.*

**VOZ CRISTINA.** Moisés vivía fuera de la ley, pero si éste era un mal común ya no le preocupaba tanto ser acusado de ilegal por otro ilegal. Era la vulnerabilidad de un pueblo todo obligado a delinquir por la necesidad de la sobrevivencia. Sin embargo, se trataba también de un pueblo que no había perdido la capacidad de sonreír, de confiar, de mantener la espera. Era el suyo un pueblo golpeado, expuesto a todas las pruebas, sometido constantemente al sacrificio. Y había logrado preservarse generoso, esforzado, gentil. ¿Por qué no merecer entonces la felicidad? Era preciso continuar aquel camino, alcanzar su Monte Nebo, y frente a Jericó, contemplar al fin la Tierra Prometida.

*Crece la luz en el resto de la escena y vemos a Pablo, en calzoncillo y camiseta, hablando por teléfono. A través de una transparencia en el ciclorama del fondo vemos a Isabel vestida llamativamente y con un gorrito de fiesta en el centro de su cabeza. En una mano sostiene un vaso con bebida y en la otra el auricular del teléfono. Se escucha en tercer plano músicaailable, alegre y festiva.*

**ISABEL.** (Alto.) ¿Es Pablo? Querido, soy yo, Isabel. Desde Buenos Aires. ¿Cómo les va?

**PABLO.** (A Cristina, en voz baja.) Es Isabel. Desde Buenos Aires.

*Cristina hace un gesto de desinterés y continúa con su manuscrito.*

**ISABEL.** ¿No me escucha? Soy yo, la loca que casi los dejó en pelotas.

**PABLO.** Sí, sí, la escucho.

**ISABEL.** Hablo alto porque estoy en medio de una fiesta y con música cubana que me traje de allá. Hay mucha bulla, así que, por favor, súbame usted también el volumen.

**PABLO.** (Alto.) Está bien.

**ISABEL.** ¿Cómo andan por ahí?

**PABLO.** Peor. Ya usted lo dijo: nos dejó casi en cueros. Ahora no tenemos ni el casi. Me siento como si fuéramos Adán y Eva, pero sin el estímulo de la manzana, porque eso es «área dólar».

**ISABEL.** ¿Eso es qué? Por favor, hable más alto. No entendi lo último que me dijo.

**PABLO.** No importa.

**ISABEL.** Es que estamos celebrando el cumpleaños de mi nena la mayor. Cumple veintidós. ¡Está de linda! Es un amor.

**PABLO.** Felicítela en nuestro nombre.

**ISABEL.** Gracias.

**PABLO.** (Bajo, a Cristina.) Está en el cumpleaños de una de sus hijas.

**ISABEL.** ¿Y Cristina? ¿No puede ponérmela al teléfono?

**PABLO.** Es que... está escribiendo. Su novela

**ISABEL.** Ah, su novela. ¿Siguió con ella? ¡Macanudo!

**PABLO.** Y a mano. Porque la máquina de escribir se convirtió en carne de puerco y spaguettis

**ISABEL.** No la interrumpa entonces. Dígale que los llamo para decirles que ya les devuelvo la guita.

**PABLO.** ¿Cómo?

**ISABEL.** La plata que me prestaron para poder venirme a Buenos Aires. Y un poquitico más. Me la facilitó mi amiga, la que les conté que me sacó del hueco.

**PABLO.** Ah, gracias. *(De repente se ha puesto muy contento y dice a su mujer tapando el auricular.)* ¡Nos manda dinero!

**CRISTINA.** ¿Cómo? *(Retira su atención del manuscrito.)*

**PABLO.** *(Al teléfono.)* Se lo diré, cómo no. Y también le diré que por segunda vez su amiga la ha sacado de un hueco.

**ISABEL.** Qué va. No es la segunda. Ya las dos hemos perdido la cuenta. *(Riendo.)* Figúrese que ella siempre dice que lo mío ya es ¡un campo de golf!

**PABLO.** *(Ríe también.)* ¡Está bueno eso! *(Cristina se levanta y sorpresivamente le quita el teléfono a Pablo. Pablo, muy feliz.)* Qué bien me cae Isabel. Es un encanto. ¡Nos manda dinero! *(Sale rápidamente de escena llamando al hijo.)* ¡Homero! ¡Homero!

**CRISTINA.** *(Al teléfono.)* Hola, Isabel.

**ISABEL.** Ah, querida, qué alegría saludarla. Pero, ¿por qué abandonó su novela? Yo no quería interrumpirla.

**CRISTINA.** Qué importa. Total, si a lo mejor no la termino nunca.

**ISABEL.** No diga eso. El pobre Moisés tiene que llegar a encontrar su cafetería. ¿Cómo era que se llamaba?

**CRISTINA.** «El lugar ideal».

**ISABEL.** Cierto. Tiene que encontrarla.

**CRISTINA.** No, Isabel. No la va a encontrar jamás.

**ISABEL.** ¿No? Infeliz. Claro, es que nunca le dieron la dirección.

**CRISTINA.** No es sólo por eso. No podrá encontrarla porque «El lugar ideal» no existe. En ninguna parte.

**ISABEL.** ¿Le mintieron entonces? ¿Todo se queda en la utopía y lo demás es falso?

**CRISTINA.** No exactamente. «El lugar ideal» puede ser una verdad y estar en ninguna parte o en cualquier parte, pero hay que construirlo. Y eso lleva esfuerzo, mucho esfuerzo. Y Moisés aspira a encontrarlo todo hecho. Ese es su error, su Waterloo. Por eso no habrá para él Tierra de Promisión, porque todo hay que construirlo, Isabel. *(Aparece Homero seguido de su padre. Viste calzoncillos, su capa y su sombrero de copa y echa al aire pompas de jabón. Cristina mirando al hijo.)* Incluso las ilusiones.

**ISABEL.** Estoy de acuerdo. Por lo mismo, dígame a su marido que no pierda las esperanzas de construir un rascacielos en su linda Habana. Metas más altas que esa las han alcanzado ustedes.

**CRISTINA.** Tiene razón.

**ISABEL.** Pero, por favor, adviértale que si llega a hacerlo que no sea para que vivan allí las vacas.

**CRISTINA.** *(Sonriente.)* Está bien. Hablando de Pablo, le cuento algo. Me prometió que en cuanto tengamos dinero para comprarnos ropa y zapatos, va a comenzar las sesiones de fisioterapia.

**ISABEL.** ¡Qué gran noticia!

**CRISTINA.** ¡Con tal de que sea verdad!

**PABLO.** ¡Y claro que va a ser verdad! Permíteme. *(Toma el auricular.)* ¿Sabe lo que ocurre, Isabel? Aquí no quedan

ni las rejas. Todo lo hemos tenido que vender. Y es que ¡imagínese! A mi mujer le ha dado por la ficción y a mi hijo por la ilusión. Si no me pongo yo para las cosas, moriremos los tres ¡de inanición!

*Isabel ríe y Pablo le devuelve el auricular a Cristina. De inmediato, comienza a hacer intentos de ejercitación física.*

**ISABEL.** ¿Y el disco de tangos que les dejé? ¿Han vuelto a escucharlo?

**CRISTINA.** Ni ése ni ningún otro. Pero ahí están. Lo que ahora no tenemos dónde oírlos, porque el tocadiscos también lo tuvimos que vender. Si mal no recuerdo, con ese dinero fui como dos veces al agromercado.

**ISABEL.** Pues ahora, con la guita que les mando, cómprense un buen equipo de música. Compren a Piazzola. ¡Mézclense con él! Eso sí alienta.

**CRISTINA.** *(Para sí.)* Piazzola...

**ISABEL.** Y dígame al maguito que se compre también otro conejo y otra paloma.

**CRISTINA.** Bien, se lo diré.

**ISABEL.** Pero, por favor, le ruego que no se los coman.

**CRISTINA.** Descuide. ¡Ojalá que nunca más tengamos necesidad de eso.

**ISABEL.** Ojalá. Y recuerde, Cristina: ¡yo estoy aquí divirtiéndome, pero ustedes constituyen el ejemplo! ¡No desfallezcan!

**CRISTINA.** Usted me estimula. ¡Gracias!

**ISABEL.** Trato de estimularla porque los amo. Y como yo, mucha gente en este mundo.

**CRISTINA.** Lo sé. Por suerte lo sé.

**ISABEL.** ¡Que la llamita no se apague nunca! ¡Que continúe encendida! *(En otro tono.)* Siempre que no sea para quemarlos, por supuesto. Y ahora sí la dejo. ¡Chao!

**CRISTINA.** Hasta la próxima. *(Cristina cuelga el teléfono y cesa la transparencia de Isabel. Para sí.)* Piazzola... *(Al marido.)* Me sugirió que compráramos música de Astor Piazzola.

**PABLO.** ¿Y por qué?

**CRISTINA.** ¿Quién sabe? *(Mira al hijo, que ensaya un acto de magia.)* A lo mejor esa es una de las fórmulas para que la magia exista siempre.

*Se escucha el timbre de la puerta. Homero interrumpe su práctica y se dispone a abrir.*

**CRISTINA.** ¡No vayas a abrir sin ver primero por la mirilla, hijo! Recuerda que estamos en ropa interior.

*Homero abre la mirilla y dice sorprendido:*

**HOMERO.** ¡Sorpresa!

**PABLO.** ¿Quién es?

**HOMERO.** ¡El hombre de las literas!

**CRISTINA.** ¿Al fin?

**PABLO.** ¡A buena hora mangos verdes!

**CRISTINA.** Decididamente, no hay mal que dure cien años. ¡Abrele!

**PABLO.** ¿Ya para qué?

**CRISTINA.** ¿Cómo que para qué? *(Se enlaza de su brazo.)* El negocio se reanuda.

*Besa su mejilla, se escucha un tema de Piazzola y cae el TELON*

Con el objetivo de dar cabida dentro de nuestra revista a un espacio sistemático que alumbre momentos de la historia del teatro nacional, surge la sección tablas en el tiempo, la cual se estrena con un estudio sobre la obra dramática de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

# AMOR Y ARTE

## EN EL TEATRO

### DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Vittorio Caratozzolo

En el 2000 se celebra el 140 aniversario del Acto de Coronación de Gertrudis Gómez de Avellaneda en el Gran Teatro de La Habana. El mismo tuvo lugar el 27 de enero de 1860 en el entonces llamado Teatro Tacón de La Habana. Fue coronada con mirto y laurel, siguiendo las costumbres pomposas de la época. Homenajeada en las principales ciudades de la isla, aquí desarrolló una fructífera labor literaria, lejos de las envidias y trampas de los mediocres de la Insula. Alto momento de su carrera éste, que sirvió para recibir el afecto y la estima de sus coterráneos, en una estadía de cuatro años que ella llamó «los años de mi paraíso». Ya entonces, sin lugar a dudas, era lo que sigue siendo, el mejor dramaturgo iberoamericano del siglo XIX. Sirva este acercamiento del profesor e investigador Vittorio Caratozzolo, quien escogió la figura y la obra de la Avellaneda como tema de su tesis de doctorado en la Universidad de Bolonia, Italia, para la re-visitación de nuestra Tula.

(Gerardo Fullea León)

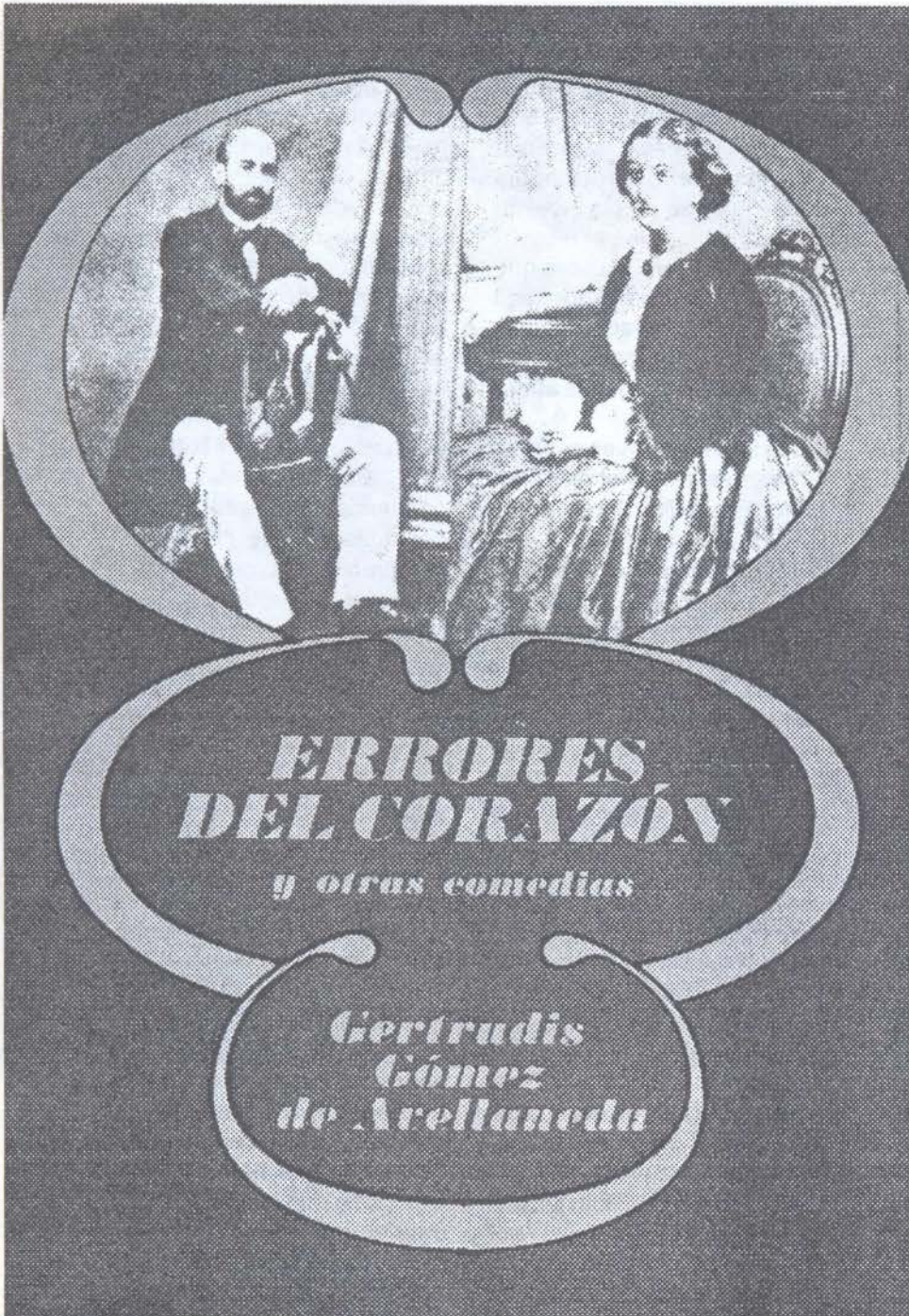
Los seres humanos del Occidente (clase de seres bastante vivientes en la cual tal vez sin merecerlo me atrevo a incluirme) suelen ser atraídos por las celebraciones de los años múltiples de cinco (más que por los de dos, tres o siete, cuando no se trate, por casualidad, de múltiplos de éstos). Lo que pasa es que a mí (¿y quizás a otros también?) me gustan los múltiplos de treinta y siete, y en este año 1999 afortunadamente cae el V treintaisieteñal del nacimiento de Gertrudis Gómez de Avellaneda. (Tengo además otra sorpresa para los amantes de los múltiplos de siete: ¡también cae el decimoctavo sieteñal de la muerte de doña Gertrudis!) Así que siento tener todas las razones para hablar de ella en este año considerado poco fatal para la crítica avellanadiana, una crítica que, fuera de Cuba, parece atraída cabalmente por otros aniversarios matemáticamente más interesantes. En particular, no cabe duda de que, si algo se ha dicho sobre la obra literaria de Tula -después de Cotarelo y Mori, Bravo-Villa-

sante y pocos otros-, en nuestro siglo hemos tenido que esperar por los cariñosos estudios de Mary Cruz. En lo que se refiere al teatro avellanadiano, después de nuestra querida estudiosa cubana, hay que contar también con la breve lista de los investigadores que han leído y comentado la obra dramática de la Avellaneda en los últimos veinte años. Se trata de Victor Judicini,<sup>1</sup> Evelyn Picon Garfield<sup>2</sup> y Mari-Paz Yáñez.<sup>3</sup> Llegado (dicho con toda sinceridad) totalmente por casualidad a ocuparme de la Avellaneda, acabo de leer todas sus obras dramáticas y de escribir un ensayo. Ahora me gustaría decir algo inteligente, fruto de mis estudios. Voy a intentarlo.

<sup>1</sup> J. V. Judicini. *Revision in Characterization and Structure in the Plays of Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ann Harbor, UMI-Dissertation Information Service, 1988.

<sup>2</sup> E. Picon Garfield. *Poder y sexualidad. El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

<sup>3</sup> M.-P. Yáñez. «Gertrudis Gómez de Avellaneda», en: *Ein Raum zum Schreiben*, ed. U. Frackowiak. Berlin, Edition Tranvia, 1998, pp. 135-152.



el drama de un diálogo que se intenta y que se frustra -en otras palabras, el tormento de la incomunicación-, que por otra parte se adaptaba muy bien al clima predominante en las obras de esta época.»<sup>4</sup> A esta reflexión parece oportuno añadir que la comunicación amorosa, por lo menos así como me parece notable en las obras de la Avellaneda, se presta a ser homologada a la comunicación artística, en relación metafórica o también de sinécdoque. Sabemos que ha tematizado el arte en varias obras suyas. Entre éstas emerge sin duda **Tres amores**.

La ambientación geográfica de las escenas desempeña en esta obra una función esencial porque da vida al tema del *beatus ille* horaciano y petrarquesco, con el cual viajamos a las más elevadas altitudes intertextuales. Las montañas de Navarra figurativizan<sup>5</sup> esta lejanía y esta distancia no solamente geográficas de Madrid, sino, más bien, filosóficas y culturales. El lugar del amor es en **Tres amores** el lugar de la

• Edición Cubana de Obras de la Avellaneda. Arte y Literatura, La Habana, 1977.

y para no equivocarme voy a tratar un tema seguro, bueno para todos los públicos, un *evergreen*: el Amor. Se trata del Amor en el Arte, o el Arte del Amor, el Amor como Arte, o el Arte como Amor.

Lo que más me interesa de este tema es poner en evidencia la concepción del amor como forma de comunicación. Ermanno Caldera ha enfocado bien el argumento: «El romanticismo, sí, había intuido

<sup>4</sup> E. Caldera, «Los temas del teatro romántico», en: AA.VV., *Historia y crítica de la literatura española*, V. Ed. F. Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1982, p. 212.

<sup>5</sup> Todos los conceptos semióticos aquí empleados se refieren al léxico definido por: J. Greimas-J. Courtés, *Sémiotique. dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.

verdadera poesía, la poesía auténtica, natural y espontánea, que se contrapone a la que se practica en la capital, objeto de consumo, fuente de gloria efímera, vehículo de ficción y de ambiciones egocéntricas. El amor al arte literario -aprende Matilde- no debe ser confundido con el amor al artista, que es un ser humano sujeto a miserias y mezquindades como cualquier otro. La forma de arte más sublime -enseña **Tres amores**- estriba en la capacidad de amar con abnegación: la *mirada poética* con la que el ingenuo Antonio observa la naturaleza abarca en un único abrazo también el objeto de su amor, Matilde. La estética de las cosas sencillas y naturales<sup>6</sup> satisface más, con respecto a la estética artística corriente en el mundo madrileño, por causa de su auténtico contenido afectivo-amoroso, que en cambio es inalcanzable o de todas formas destinado a sucumbir allá donde la adulación del aplauso y de la ambición imponen sus normas. El camino de iniciación emprendido por Matilde a consecuencia del *imprinting* cognitivo recibido por su ídolo San Adrián, la lleva a entender el arte como instrumento de promoción social: es decir, de traición de su propia índole. Efectivamente, San Adrián es maestro de la escalada social y con su mal ejemplo acaba abriendo los ojos, por segunda y definitiva vez, de la ahora madurada ex campesina, que al final resti-

tuye gloria y riquezas a un mundo al que sabe no pertenece. Paradoja de la comunicación poética: el arte de San Adrián le enseña a despreciar el mismo arte con el que había conseguido su propio nivel de conocimiento: todo eso puesto en escena en una obra que es expresión del despreciado arte. Cuanto más se ostenta la ficción -es un mecanismo típico del teatro- tanto más aflora su significado.

A sus máximos niveles, pues, el amor es arte, y el arte sólo puede ser amor. **Tres amores**, obra *pleno iure* de la madurez artística avellanadiana (1858), parece la suma de casi veinte años de fervorosa actividad artística de la escritora cubana. Con su mirada dirigida hacia las «simples y buenas cosas» de la niñez -mirada infantil ella misma, revalorada por una mente adulta que vuelve a ver con perspectiva poética la realidad, antes que con enfoque realístico la poesía-, esta obra parece marcar un momento muy importante en la evolución existencial y artística de la Avellanada, especialmente si recordamos que un mes después de **Tres amores** se puso en escena su aclamada obra maestra, **Baltasar**.

La diferencia de utilización del tema en esta obra, con respecto a **Tres amores** estriba en el nivel textual de su elaboración. Mientras que en **Tres amores** los personajes mismos hablan de arte y actúan en un ámbito meramente artístico, en **Baltasar** la reflexión pasa al *plano de la enunciación*. Sólo considerando a Elda como *figura* del arte conseguimos llegar a ese nivel, ya que al mismo tiempo reconocemos

a Baltasar como *figura* de un lector inepto, incapaz de amar, es decir, de comprender el tipo de comunicación con el que el objeto de sus anhelos se le ha dirigido: de la misma forma en la que Elda no quiere ser violada, el texto dramático exige un trato en sintonía con el lenguaje y la ideología estética que lo caracterizan. Si en **Tres amores** el crecimiento cognitivo pasaba a través del arte y de su superación como actividad pragmática, en **Baltasar** es el amor, entendido como comunicación paritaria y espontánea, el que procura un enriquecimiento de la competencia estético-artística a quien lo experimente correctamente, de la forma sugerida por el texto. No se trata de Baltasar, que cae víctima de su propia ineptitud afectivo-comunicativa, sino del lector de la vicisitud, siempre que haya individualizado y seguido las instrucciones sugeridas por el texto.

Si aceptamos la idea de acceder a los significados de los textos no solamente al *nivel actoral*, sino también al más abstracto *nivel discursivo*, nos damos cuenta de cómo la Avellanada, no obstante sus comprensibles incertidumbres de principiante, había iniciado con buen pie su carrera de dramaturga.

En la obra **Leoncia** (1840) la protagonista homónima es considerada una intrusa por la sociedad madrileña. Su historia personal requiere ser leída con lúcida compasión; pero en Carlos no consigue encontrar un válido interlocutor de su comunicación sentimental, porque él se deja condicionar por las convenciones, o sea, por las normas de la comuni-

<sup>6</sup> La estética de las cosas sencillas se vale, naturalmente, de una retórica de la sencillez. Cf. P. Valesio. *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*. Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 94-95.

cación social, fundadas en el cálculo y en la gestión colectiva de las relaciones amorosas. Por eso, el arte comunicativo que más se practica en la sociedad es el de la hipocresía, que alcanza el ápice de su evidencia durante el baile de disfraces en casa de la marquesa. A la comunicación interpersonal fundada en la hipocresía, en el enmascaramiento de la verdad, se contraponen el arte -en el texto la música y la pintura- que devela a Leoncia la verdad sobre su pasado y sobre la identidad de los que la rodean. El descubrimiento se narra *sub specie tragoediae*, y eso comporta un juicio pesimista respecto al arte que oculta la verdad. La cumbre de la comunicación se alcanza al clasificar el teatro en la categoría de las artes engañosas. Este tipo de paradoja recuerda el célebre rompecabezas lógico-filosófico: «la frase siguiente es falsa; la frase precedente es verdadera». No es raro que el teatro diga la verdad precisamente al mismo tiempo que afirma mentir.

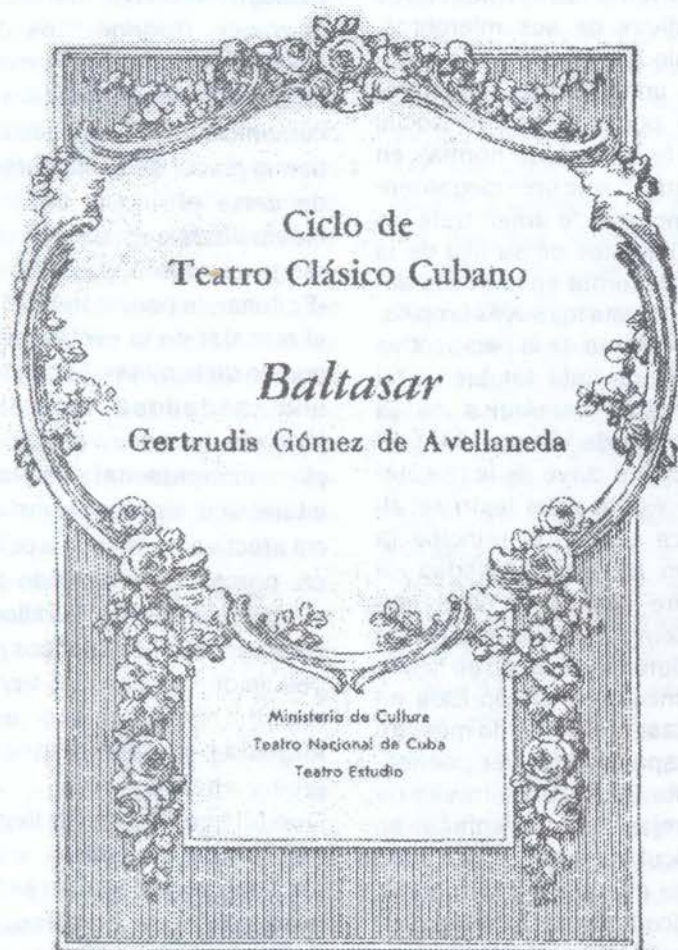
En **Munio Alfonso** (1844) se anticipa el tema de la que podemos denominar «Navarra felix», verdadera Montaña Sagrada, donde reina la poesía incontaminada de la niñez, que volverá explícitamente enfatizado -como sabemos- en **Tres amores**. No es la hija de Munio, víctima designada, la que sueña con regresar a los lugares de su infancia, relativos a una edad de la vida en la cual la mirada sobre el mundo tenía la autenticidad de la poesía espontánea, natural. La que sueña es Blanca, quien, como Fronilde, es víctima de una sociedad que administra polí-

ticamente las relaciones afectivas de sus miembros. Munio también es una víctima, un autómata (in)controlado por el Super Yo social que le ha dictado normas en las que él sólo cree ciegamente. Incapaz de amar, trata los sentimientos de su hija de la misma forma en la que la sociedad trata los suyos propios. El problema de la perspectiva crítica da linfa también a la estructura semántica de **El príncipe de Viana** (1844). El momento clave de la meditación estética del texto se alcanza cuando el príncipe (a quien no por casualidad su madre califica de «esteta») contempla el panorama desde la altura de la prisión en la que se encuentra. Como Elda en **Baltasar**, el detenido muestra su capacidad de ver poéticamente el mundo a través de las rejas de una ventana: en particular, gracias a la soledad y a la altura, medita sobre el clásico tema del *fugit tempus*. Su calidad de esteta, es decir, de individuo capaz de observar con ojos de poeta la vida, lo contraponen trágicamente a quien no posee esa competencia, la reina Juana, la cual mantiene una visión egoísta, pragmática y política del mundo.

La misma compasión que Leoncia pedía a Carlos es invocada por Egilona en la obra homónima de 1846. A través del conflicto entre cristianos y musulmanes, Gertrudis Gómez de Avellaneda metaforiza el contraste entre dos diferentes maneras de ver la vida. La fractura étnica es atravesada horizontalmente por otra línea, que separa a Egilona y Abdalasis de la restante población textual, incluido el cris-

tianísimo redivivo marido de la mujer, Rodrigo. Los dos amantes interétnicos admiran recíprocamente su manera de comunicar (muy a menudo aluden al placer de escucharse y de verse el uno al otro). Al elevar Abdalasis a su mismo rango el objeto de su amor -Egilona-, le parece inminente el rescatar de la esclavitud al pueblo de la mujer. El paso de una modalidad amorosa, paritaria, poética, desde un plano interpersonal a un plano interétnico, significa la instancia afectiva en instancia política, proceso interrumpido por la oposición de los fanáticos, incompetentes semióticos por definición, capaces de ver el mundo sólo desde una augusta perspectiva ideológica y egoísta.

Que un guerrero-poeta llegue a ponerse en la cabeza la corona del rey -en **Saúl** (1849)-, a la luz de lo que acabamos de considerar no nos puede sorprender; y el tema nos remite a otro poeta, poco guerrero, pero elevado -gracias a su poesía-, a un altísimo rango político -ministro-, el Valenzuela de **Los oráculos de Talía o Los duendes de palacio**. En **Saúl**, la historia de amor entre David y Micol no se distingue de la historia de la admiración de la segunda hacia el arte del primero, ni de la del aprecio de la belleza de Micol por parte de David. Música, canto y belleza son parámetros claves para poner en evidencia el grado de metaforización discursiva de los valores agentes en su nivel más superficial.



La mirada poético-panorámica con la cual el Duque, en el III acto, describe la grandiosa escena coral que acaba de contemplar, constituye a mi parecer el *cenit* discursivo de **Recaredo** (1851). El *cuento en el cuento* que el texto nos propone a través de su portavoz, el Duque, es una sinécdoque del mismo texto; además, por las modalidades en las cuales se expresa, llega a constituirse como *figura* del texto, ofrecida a la contemplación del personaje que a su vez *configura* el lector, Bada. Los acontecimientos, cuya descripción conquista la atención de Bada, brotan del vir-

tuoso gobierno de Recaredo, quien de esta manera logra conquistar el amor de la reluciente mujer. Recaredo reúne así, en sí, el *discurso utópico-religioso* y el *discurso amoroso*.

El tema del amor vuelve al centro de la elaboración textual en **Errores del corazón**. Aquí la contraposición entre dos ambientes sociales, el primero relacionado con lo mundano, lo público y la hipocresía, el segundo con la vida reservada, intimista y consagrada a la sinceridad, remite a las situaciones dramáticas en las que actúan Leoncia, la Aventurera y Matilde (**Tres**

**amores**), mujeres en desesperada búsqueda de un amparo que les permita cultivar su necesidad de paz interior. El texto emite un severo juicio sobre el siglo XIX: «Amores sublimes no pertenecen a este siglo. Son monedas sin circulación, modas mandadas a recoger por el buen gusto de la época.» El tema del «retiro» (para el Doctor Román casi un autoexilio) remite, pues, a otras obras de la Avellaneda, donde personajes cansados de mundanidad aspiran a una vida quieta y moralmente más soportable (Leoncia, Natalia, Matilde, y otros).

Después de **Errores del corazón** y **El donativo del diablo**, en 1852 la Avellaneda propone al público de Madrid **La hija de las flores**. La metáfora del jardín y de su hermosa jardinera me parece perfecta en su función de remitir la atención del lector al nivel de la producción textual, es decir, al *plano de la enunciación*. El texto ofrece una representación poética de hacer poesía: más allá del juego de palabras, quiero subrayar que Flora demuestra su competencia poética a través de la utilización de un lenguaje métricamente vario y florido como su jardín. Su comunicación atrae a Luis, hombre mundano, como el texto procura atraer al lector, individuo «real», utilizando los mismos expedientes: variedad de imágenes, voces fascinantes, cromatismos, capacidad de ordenarlos y utilizarlos como ornamento: *actio* y *memoria*, que confía a los actores sobre el escenario; *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, instrumentos de la producción artística. Flora es *figura*, al mismo tiempo,



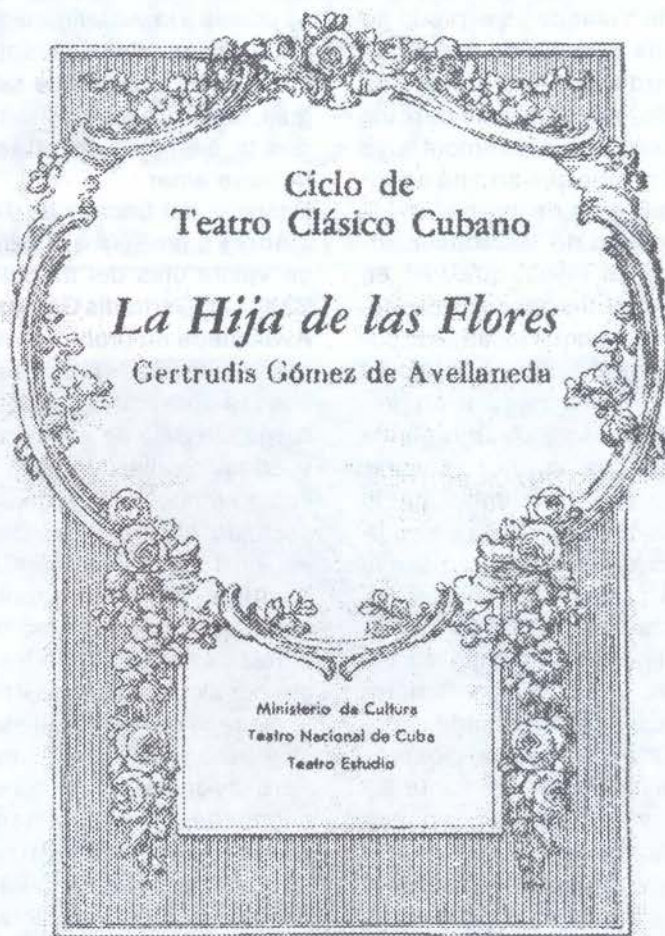
de la inocencia y del arte. Exquisita antítesis, diríamos. El jardín es el *locus amoenus*, el *edén* primordial añorado por Blanca en **Munio Alfonso** y por Matilde en **Tres amores**, habitado por Yolanda en **La hija del rey René**. No hay contradicción entre el hacer poético y la mirada infantil: por el contrario, los dos elementos se asocian manifiestamente en la dramaturgia de la Avellaneda.

Natalia, protagonista de **La aventurera** (1853), pertenece a la triste estirpe de las mujeres perdidas avellanedianas, encabezadas por Leoncia. **La aventurera** me parece interesante especialmente por la comunicación privilegiada que se instaura entre Natalia y Eduardo al cultivar interiormente el mismo proyecto de rescate y redención: el regreso a la familia. Sorprendentemente, no es el amor el que favorece la comunicación entre los dos individuos, sino el odio, de Eduardo, y la petición de compasión, de Natalia. La armónica asimetría entre los dos personajes configura de todas formas el modelo de comunicación texto-lector, porque Natalia tiene que ser juzgada no solamente por su pasado, sino también por su conducta en la vicisitud textual: *figura* del texto, conduce a Eduardo a juzgarse a sí mismo a través de ella, lo que da lugar a un proceso catártico que aspira a implicar al lector. El inagotable tema de la «apariciencia» da sustancia a la comedia **Simpatía y antipatía** (1855). Los dos enamorados, Isabel y el Conde, ignoran que están casados y que hace sólo seis años llegaron a odiar-

se apasionadamente. Los vínculos sociales les impiden seguir el instinto amoroso, pero el *enunciador* textual construye para los jóvenes el recurso cognitivo que los conduce a reconocerse y a renunciar, por amor, a la realización de lo que ambos aspiraban a obtener (el divorcio) por odio. Esta desconfianza se presenta como *análogo*, en otros términos, de la inmadurez que caracteriza al lector/espectador en su primer acercamiento a la obra dramática: antes ignaro y (tal vez) por eso desconfiado, adquiere progresivamente el saber necesario para comprender e interpretar el

texto. En **Simpatía y antipatía** los dos jóvenes protagonistas, unidos al final también por su voluntad y sentimiento, ya no por constricción, representan, en mi opinión, la fusión del *enunciador* y del *enunciatario* virtual en el *sujeto de la enunciación*, concepto semiótico que identifica la circularidad comunicativa perfecta entre el texto y su receptor.

La metáfora espacial del jardín encantado apartado del mundo, remite una vez más a una obra avellanadiana, **La hija del rey René** (1855), y a otras que tratan temas afines. El reino de René es la utopía



realizada de Recaredo; el jardín de Yolanda es el producto de una «gemación temática» del jardín de Flora (**La hija de las flores**). El mundo del cual el príncipe de Vaudemont huye es el mismo que arruina o destruye la vida de los individuos por medio de las convenciones y las leyes, que van en contra de sus deseos y expectativas. Aunque justificada por su ceguera, Yolanda es como Flora, inconsciente de su propia hermosura. Aquí también un hombre suscita el incremento de conciencia de la muchacha querida. La comunicación que se crea entre ella y su pretendiente ilustra un proceso de gradual aproximación lingüístico-semántica entre los interlocutores amorosos. En cuanto Yolanda conoce el nuevo lenguaje, digamos el *stil nuovo* de su amante, se le permite el paso a una nueva condición perceptiva: la vista recuperada es la *visión poética* del mundo, mediada por el lenguaje del amor, finalmente dirigida hacia el exterior del Yo (porque el jardín circundado por muros es metáfora del Yo aislado del mundo). Yolanda es una *figura* del texto artístico, que ofrece, por lo tanto, una meditación sobre la necesidad de cooperación entre la instancia artística y su receptor.

En **Los oráculos de Talía o Los duendes de palacio** (1855) Eugenia, escondida detrás de la estatua de Talía, se comunica con el poeta que ama y admira. Le cautiva el arte de Valenzuela, e incluso aspira a que la poesía llegue al poder. Capaz de hablar en un lenguaje poético, movida por amor y admiración, Eugenia

logra que Valenzuela aplique su poesía a la vida: *figura de la enunciación*, ella representa la inteligencia textual que sabe, guía, fascina, expresa su amor, con la intención de atraer y hacerse amar.

Después del fracaso de **Tres amores** y tan sólo a distancia de veinte días del triunfo de **Baltasar**, Gertrudis Gómez de Avellaneda no promovió más representaciones teatrales de nuevas obras suyas. Sin embargo, no dejó de escribir: de vuelta a Sevilla, donde su brillante *curriculum* le había cosechado los primeros laureles, en 1867 dio a imprimir su **Catilina**. El héroe rebelde, además de capturar prosélitos, gracias a sus capacidades logra por algún tiempo sostener el *ménage a trois* con su esposa Aurelia y su amante Fulvia. Pero las dos mujeres, aunque engañadas, llegan a tomar conciencia de la realidad cuando Catilina sufre la primera derrota a causa de Cicerón. Mientras Aurelia se atiene a un concepto de fidelidad análogo al que Cicerón ha intentado pedirle a Catilina con respecto a la patria, Fulvia se convierte en juez de su amante y de su fraudulento lenguaje. Esta doblez moral sanciona la condena final de Catilina. La última obra de la Avellaneda, **El millonario y la malaeta**, pasa a ser una *light and charming satire* más merecedora de abrir una carrera artística que de concluirla. Sin embargo, aún en esta obra «sin pretensiones», volvemos a encontrar un sentido *meta-poético*, herencia y memoria de los tiempos artísticos ya pasados. El falso millonario, como sabemos, es un artista.

Procura el bello ideal en la imagen de Gabriela, la cual a su vez admira la competencia artística de su amado. Como ya se ha observado en otras obras, la comunicación sentimental de Emilio con Gabriela se funda en la analogía entre la relación artista-obra y la relación amante-objeto de amor. El contraste entre el *discurso amoroso-estético* y el *discurso económico-paródico* eleva a los dos enamorados a un nivel más alto de perspectiva: desde allí, junto con el lector, pueden contemplar la acción dramática con ironía. La ficción comunicativa de Gabriela y Emilio *configura* la ficción dramática; el trueque de papeles entre los amantes-cómplices, *figura del texto* y *figura del lector*, ilustra un esquema de comunicación circular, perfecto, que propone al *lector empírico* como modelo de referencia. Amor, arte e ironía, esta vez, crean la ilusión textual con el más clásico de los objetivos literarios: ofrecer estímulos para la reflexión sobre el arte y el amor, *sub specie comica*.

Como intuyó Anderson Imbert, la Avellaneda «se sintió siempre urgida por la necesidad de expresión que la hizo meditar atentamente en los procedimientos del arte y llegar así a una clara concepción estética».<sup>7</sup> Es tiempo de que se hable de todo el teatro de la Avellaneda sin (hacer) cálculos de centenarios.■

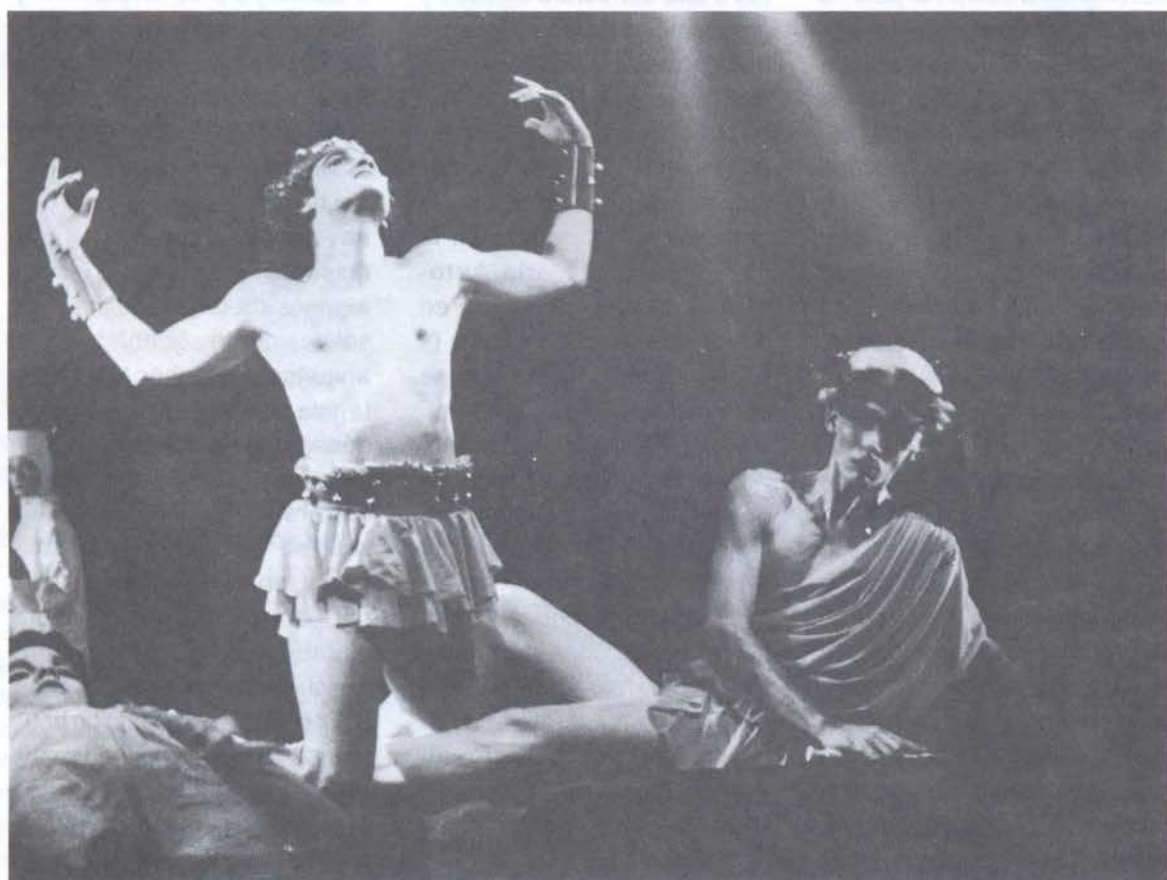
<sup>7</sup> E. Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*, I. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (primera edición: 1954), pp. 266-267.

# DIEZ AÑOS DE TEATRO

## *EL PÚBLICO*

### EN LAS PALABRAS DE UN COMPLICE

Norge Espinosa Mendoza



• El Público.

LESSY

Han debido pasar diez años para que yo pueda escribir estas páginas. Desde aquel primer instante en la sala Covarrubias hasta la sala del cine teatro donde hoy esta compañía ha plantado sus cuarteles, he vuelto una y otra vez para aplaudirlos o discutir

sus estrenos, he terminado por alzar como parte de mi vida algunos de los destellos y eclipses que el propio Teatro El Público se ha concedido en un decenio de intensa trayectoria. Si al fin la memoria me deja volver a ese remoto julio de 1990 para rescatar aquella *première* de **Zoológico de cristal**, es porque procuro,

desde el privilegio de recordar un momento catalogado como verdadero fenómeno de recepción, trazar el arco que hasta aquí ha permitido la sucesiva afirmación de una presencia bien diferenciada en su trazado estético y en la profundidad de sus aportes, merecedora de un sitio peculiar e irrefutable dentro de nuestros panora-

mas, junto a tendencias acaso (no) menos arrolladoras y otras que empiezan a imponerse ya como la segura futuridad del teatro cubano. Que Carlos Díaz y su compañía puedan ahora, al paso de estos diez años tan arduos, sostener un esfuerzo que podría decirse casi inconcebible atendiendo a cuánto el país ha debido enfrentar en este lapso, es sobre todo una prueba de fe en el arte teatral y en sí mismo que debe celebrarse. Gracias a esa fe, a ese *estado de ánimo* que alguna vez he dicho es Teatro El Público, el espectador de hoy se sabe parte de una aventura enriquecida por nuevos diálogos, por otras rupturas que no ocultan cuánto de homenaje a una tradición precedente encierran. Aquella noche de verano, cuando volvían a las tablas tres piezas míticas del teatro norteamericano, se emplazaba entre nosotros un nuevo signo indagador. Ha servido esta década, también, para corroborar la vitalidad de ese signo, de esa indagación que, lejos de desfallecer, procura mantenerse erguida en cada función de esta compañía que ha pretendido hacer del auditorio un cómplice. Como eso, finalmente, escribo estas palabras. Cómplice y público de El Público, vuelvo a entrar con ellos a la leve e imprescindible memoria de la escena.

## II

El último estreno de Teatro El Público podría servir como

**tablas**


ajustado pretexto para esta revisión que cubre los diez años del colectivo, en tanto **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes**, creado por Carlos Díaz en un intenso proceso que vincula a bailarines y actores en un espacio único, despojado de textos ya seguros o una estructura cerrada y previsible, armado en pos de un contrapunto donde se agiten los elementos más caros a su quehacer, propone una revisión que no deja de ser autobiográfica y portadora de una radical sinceridad. En la medida en que **María Antonieta...** es un espectáculo en el cual Teatro El Público (y Carlos Díaz, o viceversa) se mira a sí mismo con un narcisismo para nada disimulado, puede advertirse el punto en el que la compañía empieza a exigirse rupturas lógicas con la artesanía que, tras diez años de intermitente fogueo, la han hecho reconocible dentro de un cerrado marco de polémica. Polémica, debate: palabras inherentes a Teatro El Público desde el estreno, en 1990, de la Trilogía de Teatro Norteamericano.

La mera elección de aquellas tres piezas en un momento donde primó el experimento extraverbal y la necesidad de acudir a fuentes de novedad que seguían siendo zona virgen en los teatros de la Isla, marcaba una toma de partido. Rescatar, desempolvar, salir al ruedo bajo las máscaras de Laura, Tom Lee, Blanche Dubois o Stanley Kowalski era un riesgo sin dudas absoluto,

en tanto esas obras no sólo pertenecían ya a una zona de la memoria apuntalada por el desempeño de notables paradigmas, sino que, en sí mismas, aportaban un velo de nostalgia bajo el cual parecía no ser posible enfrentarlos mediante un orden de rupturas que consiguiera emplazar a **Zoológico de cristal, Té y simpatía y Un tranvía llamado deseo** en un contexto tan desacralizador y cambiante como el que se vivía, desde el arte y tantos otros preceptos, en la Cuba que iniciaba los noventa. Sin embargo, la participación de Carlos Díaz en algunos de los procesos más sólidos que resquebrajaron el anquilosado ámbito teatral de la Isla desde mediados de la década anterior, pudo servir de cierta garantía a quienes, entre sorprendidos o recelosos, se acercaron a la sala Covarrubias del Teatro Nacional para presenciar un doble alumbramiento. Doble, porque al estrenarse el **Zoo...** Carlos Díaz estaba recibiendo un bautizo de fuego capaz de levantar a su alrededor elogios impresionantes, y porque en ese núcleo que ganaba voz en la escena, se perfilaba lo que, poco más tarde, se nombraría Teatro El Público. Avanzando desde la investigación ganada junto a Caridad Martínez en el Ballet Teatro de La Habana, a la propuesta donde se acrisolarían elementos fundamentales de ese paso junto a otros de nueva entrada, el director supo afirmar, con su debut, no sólo que la confianza depositada en él por Pedro Rentería



• La niña querida.

 SILVERA

(en ese entonces director del Teatro Nacional) era merecida, sino que además dejaba atrás un aprendizaje que había asumido diálogos con la academia del ISA, Roberto Blanco y su grupo Irrumpe, el propio Ballet Teatro y una línea de fuerte esencia popular aprehendida en Bejucal, donde nació, para ascender a otros ámbitos de confirmación. Eran los cardinales primeros desde

los cuales iba a producirse un memorable salto al vacío.

Me gustaría creer que ninguno de los participantes en esa aventura que fue la Trilogía pudo imaginar el verdadero impacto que los montajes iban a alcanzar. Sin duda alguna, la mezcla posmoderna de argumentos, referentes, *pastiche*s, iconos, nostalgia abaratada por el *kistch* y el *camp*, la desprejuiciada asunción de

conductas sexuales que no desdeñaban el homoerotismo ni el travestismo en función de una verdad dramática, así como el emplazamiento de una cubanidad explorada en lo gestual, el acento vocal y el desenfreno desfachatado que transgredía los límites de lo tenido por norma al referirse a esas ya sagradas piezas, aseguraba una cierta expectativa. Pero los resultados sobre-

pasaron lo previsto, y en la alta temperatura que ganó el diálogo entre actores y público se fundó el eje del éxito que representó la serie: un éxito del cual bebió la propia Trilogía, ajustando sobre la marcha esos mecanismos de recepción y haciendo cada vez más del auditorio un cómplice verdadero, un protagonista no siempre indeferenciado hacia el cual se dirigía la mirada del actor, la banda sonora plena de citas y trampas maliciosamente melodramáticas, las didascalías leídas como distanciamientos y la agresividad de algún desnudo salvada por un ideal de belleza física que conseguía justificarse en un marco donde el cuidadoso diseño integral de la propuesta (vestuario, escenografía, luces) se conjugaba con asombrosa precisión para alzar un discurso todo pleno de implacables disparos hacia la memoria, el teatro en tanto arte y tradición, y la imperiosa necesidad de una verdad que exigía echar por tierra tabúes y conductas ya sólo comprendidas como máscaras. Dinamitando y a un mismo tiempo respetando las claves de los textos de Williams y Anderson, unificándolos en una probable historia única, atreviéndose con un eclecticismo que llegó a tocar la misma conformación del elenco en el que se cruzaron actores ya probados y otros noveles, y haciendo gala de una producción donde el lujo, la lentejuela, el arrebato visual parecían olvidar la crisis económica que empe-

zaba a advertirse, Carlos Díaz cifró un gesto que ha seguido en pie por encima de las concesiones y pobreza imaginativa que a lo largo de la década han ido sucediéndose en el medio. Irreverente, provocador, desigual, siempre incisivo, dueño de composiciones que saben ganar un espacio en la mente y el ojo del espectador, recibió con la Trilogía no sólo un respaldo favorable del público y la crítica, sino también los elementos que, desde una postura contraria, vieron en su concepción teatral un síntoma que rechazar. A unos y otros debe este director la toma de conciencia que un empeño tan agotador como éste pudo aportarle. *En el principio, fue la Trilogía*, podría decirse burlescamente. Y sin embargo, una versión en breve de lo que suman estas páginas, atendiendo al modo en que esos preceptos de trabajo han sabido perdurar en su propuesta, podría comenzar también así.

### III

Era previsible la ansiedad del público por enfrentarse a un nuevo producto de Carlos Díaz tras el efecto de la Trilogía. Si la prensa escrita reaccionó, salvo honrosas excepciones, con un silencio que dejaba entrever el pismo que un hecho así provocó en los menos habituados a tan altas dosis de riesgo, pudo conservarse intacto el fervor que produjo aquella irreverente trinidad en un auditorio que recobraba,

desde su contacto con las tablas, diálogos prolongados hacia aristas de la propia vida social que llegó a rebasar en determinadas ocasiones lo que el debate público avizoraba. Prueba de ello fue **A Moscú**, un espectáculo de cámara que, sobre los más conocidos textos de la dramaturgia chejoviana, se alzó a finales de 1991 desde el Ballet Teatro de La Habana. Al dirigirlo, Carlos Díaz esbozaba una posible trilogía que refractaba en el escenario los estremecimientos que marcarían el derrumbe del campo socialista y la pérdida de contacto con la URSS, hecho que pasará a integrar la lista de obsesiones que, con cierta recurrencia, el director manipula agudamente. Fue el canto de cisne del Ballet Teatro de La Habana y el paso a una nueva etapa de trabajo que tuvo su confirmación al ser aprobada, el 20 de mayo de 1992, la existencia oficial de Teatro El Público. Al estrenar entonces **Las criadas** en la sala Alejo Carpentier, Carlos Díaz estaba asegurando el acta de nacimiento de El Público, nombrado así como agradecimiento a esa afirmación recibida desde la platea, aunque también escogido bajo la franca admiración que el complejo texto homónimo de Lorca le ha provocado siempre, como presagio acaso de su futuro montaje. Ahora, la pieza de Genet aseguraba el retorno de algunos de sus colaboradores más fieles (Juan Piñera en la banda sonora, Vladimir Cuenca en los dise-



• Calígula.

 LESSY

ños, Mónica Guffanti, Carlos Acosta y Jorge Perugorría) y confirmaba su diálogo con autores «preferentemente muertos», estado a partir del cual la dramaturgia espectacular se permite lecturas alterativas de los originales para inducir rasgos, conductas y sistemas de relaciones sólo esbozados o sencillamente inexistentes en los parlamentos de esas obras del tea-

tro de repertorio que el grupo ha devuelto a la vida. La referencia a la época de *las salitas* seguía siendo, como en la Trilogía, una cita obligada y actuante, a partir de la cual nombres como Francisco Morín y sus actores de Prometeo, funcionaban dentro de esa búsqueda de orígenes que enlazaba a directores recién llegados con figuras de un pasado cada vez más im-

prescindible. Si en este momento la puesta de Morín abrió desde el recuerdo la polémica, el anuncio de un texto inédito de Virgilio Piñera como próximo paso en la trayectoria del colectivo ratificaría esa actitud, al tiempo que aseguraba a El Público el abandono de esa área de transición que, con *La niñita querida*, sería brillantemente superada.

**La niñita querida** era una fiesta de los sentidos, un juego cruel donde la agresividad de la fábula, al intentar disimularse en un ámbito edulcorado donde no faltaba el miriñaque de nuestras celebraciones quin-ceañeras, acentuaba su perversidad, y a partir de ese juego de *grand guignol* se produjo uno de los espectáculos que con mayor acierto ha activado esa memoria espiritual del cubano que, en sus mejores instantes, Teatro El Público ha sabido pulsar. La referencia al paradigma soviético ya inoperante, la descacharrante parodia de nuestras galas y actos de recibimiento, la subversión latente en el rescate de un aliento de festividad popular desacralizadora y afocante, así como en la asombrosa operatividad de un texto engavetado desde la década del setenta y ahora bombardeado con citas de obras antológicas de nuestra dramaturgia, demostraron la mayoría de edad de un proyecto negado a renunciar a lo que, en lo externo e interno de su fundamentación, le sostenían. Una vez más el público abarrotó la sala Covarrubias, en aquel 1993 donde el estado crítico que nos imponía el Período Especial supo refrenarse en la postura no menos crítica de esta y otras puestas que, desde varias estéticas posibles, se inscribieron en lo mejor de la década —y pienso, ya se sabe, en **Manteca** o **Vagos rumores**. Será difícil olvidar el final de ese primer acto, cuando una soberbia Caterina Sobrino nos ordenaba —otra vez la búsqueda de un cómplice— agitar sin descanso aquellas banderitas de papel.

En 1994, tras años de promesas, Carlos Díaz anunció el estreno de **El público**. Aquel texto lorquiano, salvado de la catástrofe que impidió a su autor verlo publicado, regresaba a la Isla donde empezó a ser escrito en 1930. Quienes esperaban un resultado tan paródico como **La niñita querida**, quedarían estupefactos ante lo que inundó el escenario de la sala Hubert de Blanck, donde casi una veintena de actores luchaba contra los rigores y vacíos de ese texto inacabado, hermoso en su *oscuridad*, que la asesoría de Abilio Estévez reveló al elenco. Calificada como superproducción, descarnada en su tratamiento del homoerotismo sin ambages, alzada desde una vehemente solemnidad, la puesta defendía en plena consonancia con los principios del texto y la propia imagen que del teatro posee su director, la primacía de una Verdad esencial en la vida y en la escena, solicitada desde ese *teatro bajo la arena* donde se agitan las pasiones más terribles, en un empeño polémico y asombroso por el serio trazado de su alcance conceptual. Era el inicio de toda una serie de abordajes (hasta el momento ya son tres; volvemos a una trilogía) que ha avanzado desde esa mirada severa a un texto abigarrado y profuso hacia posturas menos hieráticas, capaces de insuflar al resultado otras aperturas, y evidenciando cada vez más el modo en que esa pieza redefine los propios argumentos de esta compañía, que ha elegido esta obra difícil como espejo en el cual contemplarse cada cierto tiempo, ajustando su representación a la calidad y cuali-

dad de quienes conforman la vida del grupo y lo singularizan. Confieso que en estos últimos acercamientos a **El público** (al cual se han añadido intertextos de otras piezas lorquianas y diálogos extraídos de **La noche**, del propio Estévez, en franco seguimiento al hábito del colectivo de elegir posturas alterativas para incidir en lo que esboza el original), me he sentido más reclamado en tanto cómplice, he podido gozar más el modo en que Carlos Díaz, superado el momento de homenaje a un autor que venera, a despecho de la incomprensión y el silencio que le devuelven la ceguera de algunos, ha procurado una imagen de sí mismo y de su teatro en los herméticos parlamentos de una obra que exige, a quien la asuma, tanta capacidad de riesgo, tanto coraje.

En 1995, al presentar la segunda versión de **El público**, Abilio Estévez se preguntaba: «Y después de **El público** ¿se despide Teatro El Público? (...) ¿Adónde irá ahora Teatro El Público?» La respuesta, por supuesto, era continuar. Y el 10 de marzo de 1996 sería la fecha de un nuevo recomienzo.

#### IV

A su regreso de Ecuador, donde permaneció durante varios meses en los cuales la cartelera del grupo se mantuvo gracias al laboreo de los jóvenes creadores que asumió (Raúl Martín, Mario Muñoz, Léster Veira) y al celo de Mónica Guffanti, el director emprende el montaje de **Calígula**. Si el texto de Camus no aparecía hasta ese momento entre los títulos largamente prometidos



como estrenos, el rápido proceso de su creación confirmó la solidez de propósitos que iban a convertir esta «tragedia de la inteligencia» —también representada, en 1955, por Morín, y protagonizada entonces por Adolfo de Luis, a quien se le dedicara esta versión— en uno de los momentos más logrados de la trayectoria de Teatro El Público. Asumido con esa mezcla de homenaje e irreverencia que ha perdurado desde la Trilogía en el espíritu del colectivo, sostenido ahora por su ajuste a la estructura del cine teatro Trianón, sede oficial del colectivo, y no por el trasvase de una puesta ideada para otro espacio y luego adaptada a las escasas condiciones técnicas de éste, y en una sobriedad que no abandonó el fasto provocador combinado con un diseño espacial de grises y claroscuros, **Calígula** convirtió una vez más en cómplices y también culpables al auditorio que colmó la sala. Repaso de la tradición social y política de buena parte del siglo, la pieza desarticulaba la recurrencia iconográfica de los procesos emancipatorios caídos en crisis, al tiempo que propugnaba la necesidad de eludir ese poder sin límites que hace del emperador lunático una figura aparentemente indestructible. Reaccionando con el ímpetu que ha caracterizado el diálogo habitual con esta compañía, el público celebró los recursos de un montaje que podía levantarse desde un *aquí* y un *ahora* bien precisos como

indagación de un fin de siglo demoleedor que, asimismo, obtuvo aplausos en Brasil y España, y el unánime respaldo de la crítica.

Siguiendo el curso de esa idea que me provoca, acaso deba entender a **Calígula** como la pieza más sólida de una posible Trilogía del Poder, en tanto los montajes posteriores del grupo giraban sobre el mismo eje. Al asumir en el repertorio **Escuadra hacia la muerte** y **El rey Lear** (otra vieja promesa al fin cumplida), se describían tres visiones en cierto modo complementarias, en las cuales el ser humano se debatía consigo mismo en una lucha cuyo final era signado por la pérdida y el sacrificio. Del negador e irracional poderío de **Calígula**, a la tirantez militar de la segunda entrega, se avanzaba hacia el aliento trágico de una obra clásica y ejemplarizante, donde la familia y la vejez se deshacen bajo la ceguera de quien no ansía más que dominio, proponiendo un acento especular que podría justificar la lectura de conjunto que propongo sobre estas piezas. Sin alcanzar el esplendor de **Calígula**, **Escuadra hacia la muerte** dependió de una desnudez escénica no siempre validada por los actores, lanzados aquí al enfrentamiento con un texto de lógica menos fragmentada, escrito además por un «autor vivo». Acaso ese último detalle inusual, del cual pudo resultar deudor el acercamiento más o menos previsible a la trama, explique el por qué, a

pesar de la fusión de imágenes cinematográficas y teatrales, o de algún momento de arreglo virtuoso, la obra —representada gracias a la colaboración entre El Público y el Centro Cultural de España— no alcanzó la resonancia de su precedente si bien enmarcó una pequeña polémica entre quienes aseguraron preferir esta imagen menos recargada antes que la habitualmente barroca concepción de Carlos Díaz. **El rey Lear**, por otra parte, fue asumido como un proyecto mayor, en el cual según sospecho pesó más la devoción ante esa obra tremenda que el afán de deshilvanarla hacia un contexto determinado por el calor de esta Isla sofocante. Más allá del valor intrínseco del esfuerzo, validado en un diseño de vestuario, banda sonora, algunas actuaciones y no pocas soluciones de gran teatro, espero el momento en que Carlos Díaz, a la manera de lo emprendido con **El Público**, salte esa barrera de admiración y coloque el drama isabelino entre los textos que manipula como una imagen cada vez más cercana a sí mismo. Quedaba claro, eso sí, que una vez más Teatro El Público cerraba una fase de su proceso, y que otra vez se hacía imprescindible el replanteo que ha salvado de la crisis pronosticada tenazmente por algunos, a un proyecto que, por lo pronto, no ha temido volver a sus orígenes, hasta ganar diez años de vida sabiéndose tan provocador como

lo fuera en sus comienzos, algo sin dudas que envidiar al repasar cuántos, entre los que una década atrás prometían no desfallecer, han desaparecido.

## V

He apuntado ya de qué manera un espectáculo como **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes** podría conducirnos siempre a una revisión como la aquí esbozada. Resumen y visión crítica, hedonista y paródica, fragmentaria e inacabada, la propuesta que El Público ofreció en 1999, a las puertas de los diez años de su primera aparición, es un ajuste de cuentas con este tiempo y consigo mismo. Regreso al diálogo gestual, renuncia a una palabra que por saturación puede no ser comprendida, sexo y nacionalidad destendidos sobre la fiesta que es el vivir y el morir en una Isla, mirada introspectiva hacia la propia memoria carnal, espiritual, terrenal e histórica plagada de signos, símbolos y gestos no por entrañables confinados al polvo de los mausoleos, y la familia como fuerza destructora y nutricia, arman las bases de este espectáculo que marca un punto de transición, de reacomodo hacia las posibilidades que garanticen al grupo una continuidad y un nuevo nivel de ascenso. De esa fusión entre bailarines y actores, de la hibridez que no puede ser entendida como

danza-teatro, sino como probable diálogo de diversas fuentes, se alimenta un ejercicio que tiene su clave en aquella Trilogía que irrumpió en 1990, desatando las líneas que hoy siguen trayendo público a El Público, armándolo de esa complicidad que entre unos y otros sostiene un puente imprescindible. Quizás sin valorar el juego transgresor que ha caracterizado su devenir, Teatro El Público no se arriesgaría a recibir su décimo aniversario con una propuesta semejante, donde quedan a la vista los alcances y defectos, los perfiles y el paisaje que ha perseguido: rostros y ámbito mutables que le aseguran un espacio autónomo y claramente diferenciado en el cual es recibido, noche tras noche, el espectador en la platea y en la propia escena.

Han sido, pues, diez años desde que María Elena Diardes, en aquel instante Laura, entrara en la zona de luz de la sala Covarrubias para mostrarnos sus animales de cristal. De entonces a acá, la luna eclipsada que sirve de emblema al grupo se ha repetido infinitamente. Acordar esa presencia entre nosotros ha sido algo más que permitirnos la entrada de un aliento que privilegia el artificio espectacular, que no desdeña la parodia que la nostalgia mercantilizada bien merece, que trasciende la frontera de lo gay o el travestismo para desenmascarar viejas costumbres humanas, que defendió el concepto de *com-*

*pañía* mucho antes del renacer que ahora mueve a otros directores en pos de esas estructuras, que busca en autores canonizados una posibilidad de enfrentamiento al presente potenciada mediante versiones de notable valor subvertidor, y que pone al hombre —al Público— en un marco de saturada teatralidad, donde, a la manera de un espejo deformante, asome una imagen reconocible mediante un personalísimo juego escénico. Ahora mismo, como para asegurarnos la llegada de próximos eclipses, un minuto antes de que comience **María Antonieta...**, Carlos Díaz ofrece un avance de **Las brujas de Salem**, el montaje en que hoy trabaja. Nos está invitando, sabiéndonos sus cómplices, a seguir en *su* compañía —y lo afirmo desde el doble sentido de ese inocente juego de palabras—, por encima de los triunfos o deslices de cada entrega en la defensa de su singularidad, de aquello que nos muestra como *su* Teatro dentro de la posibilidad múltiple que ha de ser la escena de la Isla, capaz de prohijar tendencias y búsquedas del más variado espectro a fin de saberse crecida. Defendiendo sus cartas, Teatro El Público ha sumado esta década en la que hemos vivido juntos y hecho juntos el teatro. Ahora, por ello, podemos felicitarnos mutuamente. Y esperar, y recomenzar, otros intensos años de probable luz y eclipses. ■

tablas estuvo invitada al Festival de Teatro de Pequeño Formato de Santa Clara, celebrado entre el 22 y el 28 de enero del año en curso. A continuación, algunas valoraciones de nuestra redacción sobre la cita.

## PEQUEÑO FORMATO TEATRAL EN SANTA CLARA



• *Las cabañuelas*. Brigada Artística Los Colines. Dir.: Ramón Silverio.

La inauguración del evento estuvo a cargo de la Brigada Artística Los Colines, bajo la dirección de Ramón Silverio, también anfitrión del Mejunje. La vida guajira moderna, aún anclada en viejas tradiciones y prejuicios, es recreada a través de un triángulo amoroso: salen a la luz las costumbres de los campesinos y su lenguaje fresco hace que la fábula progrese. *Las cabañuelas*, título de la propuesta, accede a la comunicación inmediata

con un público que ríe o se distancia del espectáculo en la medida que éste avanza, según intenciones del propio director. Los Colines trabaja en lugares abiertos y muestra su quehacer en los montes y la ciudad, apelando a la sensibilidad de un espectador agradecido ante la ludricidad, la utilización acertada de figuras y las desenfadadas interpretaciones. La función del Mejunje fue ampliamente ovacionada.

### TEATRO DRAMATICO: ALGO BIEN DRAMATICO

La competencia del teatro para adultos apareció agrisada en esta octava edición. Los Centros Dramáticos de Cienfuegos y Camagüey, Cimarrón, Calibán, Teatro de la Isla Joven, D'Sur, Proyecto Mejunje y Rigoberto Ferrera, mostraron propuestas que, si bien dan fe de la diversidad de búsquedas e intereses temáticos, confir-

tablas



• **Historia de una muñeca abandonada.**  
Teatro Pálpito. Dir.: Julio César Ramírez.

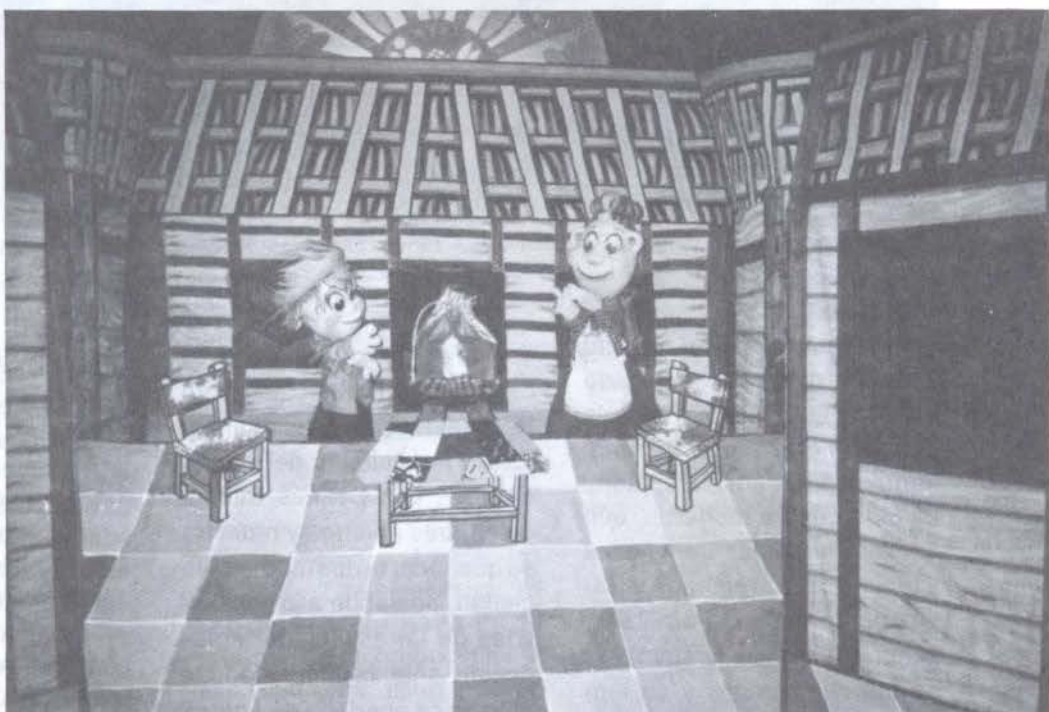
 JORGE IGNACIO PEREZ

tas nociones esenciales para su vida, más allá del crítico que obligadamente presencia cada obra? ¿Por qué no se disfruta o al menos se tolera? ¿Y por qué, en fin, si el artista ofrece lo mejor de sí, esa materia emocionada llega rara vez al alma que escucha y observa?

### CON CARIÑO, PARA NIÑOS

Afortunadamente, no corrió igual suerte el concurso para niños, dentro del

man también la existencia en nuestro panorama escénico de espectáculos incompletos. En algunos casos con aciertos interpretativos, en otros con pretensiones investigativas que ojalá desemboquen en resultados convincentes, lo cierto es que la mayoría aparece lastrada por una dramaturgia que no corresponde a algún estamento de la tradición nacional. Cabe preguntarse: ¿Para qué adultos se prepara este tipo de teatro? ¿Cuál es el receptor que podrá asumirlo también como suyo y desprender de él cier-



• **El sueño de Pelusín.** Teatro de las Estaciones. Dir.: Rubén Darío Salazar.



• Los sueños de Literato. Teatro Eclipse. Dir.: Omar Lorenzo.

cual casi la totalidad de los espectáculos eligió el títere como medio de comunicación, no así la actuación en vivo, aunque por momentos ésta apoyase la utilización de muñecos.

Reconforta notar cómo, junto a la deslavazada oferta dra-

mática, los jóvenes -y no tan jóvenes- titiriteros insisten en dar a luz obras trazadas sobre dramaturgias correctas, lo cual es un innegable marcador de que el teatro de figuras ha ascendido los escalones de la praxis teatral cubana hasta colocarse en su cima. Las pues-

tas de Pálpito, Las Estaciones, Eclipse, El Frente Infantil del Dramático de Cienfuegos, Pinos Nuevos y el novel Teatro del Viento, confirman el interés de sus hacedores por rescatar la belleza del teatro para niños, acudir a fábulas clásicas de la tradición cubana y universal, renovar los lenguajes (el diseño, la banda sonora), y así ofrecer ideas acabadas que si en todos los grupos no se defienden con igual maestría, sí son dignas de apoyo y admiración.

El diseño escénico ocupó un estamento importante dentro de la competencia, lo cual llevó al jurado de la UNEAC a otorgar su galardón en este orden al ya consagrado Zenén Calero por **El sueño de Pelusín**. El prometedor Liubar García, de quien ya habíamos presenciado en la edición anterior del festival los diseños de **Cirilinda**, entrega con **¿Quién le tiene miedo al viento?** -también bajo su dirección artística- una puesta hermosa en su sencillez, que reescribe la histo-

ria de **Los tres cerditos**; junto a su compañero de escena, Panait Villalvilla, Liubar consigue conmover y divertir al público desde la pluralidad de técnicas titiriteras conjugadas en esta pieza, que demuestra el talento en ascenso de sus autores. **Los sueños de Lite-**



• **El último amor del príncipe Genyi.** Calibán Teatro.  
Dir.: Marcial Lorenzo Escudero.



JORGE IGNACIO PEREZ

rato, de Omar Lorenzo, por Teatro Eclipse, fue sorprendente desde la visualidad e ironía con que reelabora **La huida del pintor Li y Blancanieves**.

Rubén Darío Salazar, al frente de Teatro de Las Estaciones, mostró una propuesta que mantiene al colectivo en la vanguardia del arte titeril cubano; **El sueño de Pelusín** será un montaje para comentar durante muchos años.

Junto a estos grupos, Pálpito robó la ovación del público. Sobre la pieza de Sastre, **Historia de una muñeca abandonada**, el dramaturgo Norge Espinosa da vida a las ancianas en que se convierten Celeste del Pozo y Ariel Bouza, definitivamente actores del más alto calibre. La puesta de

Julio César Ramírez consigue una atmósfera mágica del teatro dentro del teatro; acentúa la intención lúdrica y permite a los intérpretes alcanzar un virtuosismo inimaginado.

## CERRAR, REPENSAR

El Festival concluyó con **La república del caballo muerto**, de Roberto Espina, por Teatro La Estrella Azul, dirigido por Grettel Roche a Luis Enrique Chacón. Premiada en la anterior edición de la cita santacolareña, este montaje de **La república...** volvió a colmar de placer a los espectadores asistentes al Mejunje.

La premiación dejó, como de costumbre, alegrías e insatisfacciones. Acaso haya sido demasiado benévolo el jurado

de teatro para adultos, como ha afirmado ya algún colega. Acaso hubiese necesitado mayor despliegue de reconocimiento la competencia infantil (quizás diferenciar actuación en vivo y con muñecos), y no la estrecha nómina a la que el acta se limitó esta vez. Quiérase o no, la cita de Santa Clara continúa siendo el termómetro que, a punto de estallar, marca la producción escénica actual: ¿es imposible inventar ofertas de calidad dentro de un panorama tan denso como el que nos consume? Para próximas ediciones, deberá pensarse intensamente en un modo de selección que incluya el rigor, y en invitar algunos colectivos que prestigien el ya obligado encuentro. ■

## PREMIOS

### VIII FESTIVAL DE TEATRO DE PEQUEÑO FORMATO DE SANTA CLARA

#### TEATRO PARA ADULTOS

Jurado:

Margarita Carvajal, Norge Espinosa, Joel Sáez, Orlando Rivera, Yamina Gibert (presidenta).

MEJOR PUESTA EN ESCENA

Marcial Lorenzo Escudero por **El último amor del príncipe Genyi**. Calibán Teatro.

MEJOR ACTUACION MASCULINA

Rigoberto Ferrera, por **Accidente**.

MEJOR ACTUACIÓN FEMENINA

Desierto.

RECONOCIMIENTO DE ACTUACION MASCULINA

Nelson Aguila, por **El viejo**. Proyecto Mejunje.

RECONOCIMIENTO DE ACTUACION FEMENINA

Claudia Escobar, por **El último amor del príncipe Genyi**. Calibán Teatro.

#### TEATRO INFANTIL

Jurado:

Xiomara Palacio, Luis Enrique Chacón, Luis Cabrera, Blanca Felipe,  
Pedro Valdés Piña (presidente).

MEJOR PUESTA EN ESCENA (Compartido)

Omar Lorenzo, por **Los sueños de Literato**. Teatro Eclipse.

Rubén Darío Salazar, por **El sueño de Pelusín**. Teatro de Las Estaciones.

MEJOR ACTUACIÓN FEMENINA

Celeste del Pozo, por **Historia de una muñeca abandonada**. Teatro Pálpito.

MEJOR ACTUACIÓN MASCULINA (Compartido)

Ariel Bouza, por **Historia de una muñeca abandonada**. Teatro Pálpito.

Panait Villalvilla, por **¿Quién le tiene miedo al viento?** Dramático de Cienfuegos.

MENCIÓN DE ACTUACIÓN FEMENINA

Fara Madrigal, por **El sueño de Pelusín**. Teatro de Las Estaciones.

#### PREMIO ESPECIAL GRUPO LA ESTRELLA AZUL

Jurado:

Luis Enrique Chacón, Grettel Roche, Abel González Melo.

MEJOR MANIPULACIÓN

Fara Madrigal, por **El sueño de Pelusín**. Teatro de Las Estaciones.

#### ASOCIACION HERMANOS SAIZ

Jurado:

Roxana Pineda.

MEJOR TRABAJO DE JÓVENES TEATRISTAS (Compartido)

Marcial Lorenzo Escudero, por **El último amor del príncipe Genyi**. Calibán Teatro.

Rubén Darío Salazar, por **El sueño de Pelusín**. Teatro de Las Estaciones.

#### UNEAC

Jurado:

Margarita Carvajal, Olga Jiménez, Roxana Pineda, Ramón Silverio.

MEJOR DISEÑO ESCENOGRÁFICO

Zenén Calero, por **El sueño de Pelusín**. Teatro de Las Estaciones.

#### ESCUELA NACIONAL DE ARTE

MEJOR ACTUACIÓN

Celeste del Pozo y Ariel Bouza, por **Historia de una muñeca abandonada**. Teatro Pálpito.

# LA MAGIA, OTRA VEZ

Bárbara Oviedo Brito

«Un prestidigitador no es un juglar,  
es un actor haciendo el papel de mago»  
Robert-Houdin

La magia, como acto supremo de imaginación, constituye una de las tradiciones de mayor arraigo en la vida cultural de los pueblos.

Tan antigua como el hombre mismo, tuvo diferentes modalidades en dependencia de las costumbres y modos de vida de cada país, de cada época. De esa forma existieron oráculos y profetas, curanderos y espíritus, sacerdotes y templos, hechiceros y alquimistas.

A los magos se les atribuían aquellos hechos que no podían ser explicados por el hombre, pues éste podía lograr a través de la magia efectos maravillosos, por medio de habilidades en apariencia contrarias a las leyes naturales o científicas.

El arte mágico que, en un principio, se presentaba como espectáculo independiente ante reyes y faraones, en teatros y salones, alcanzó cada día un mayor desarrollo, pues se valía de los adelantos de las diferentes ramas del saber, los cuales le proporcionaban al arte de la prestidigitación los artificios de que se servía para hacer maravillas aparentes. Guardando muy bien el principio fundamental de casi todos los juegos de escamoteo -el hacer desaparecer un objeto para encontrarlo en un sitio

diferente de aquel donde podría haberse hallado-, la llamada Reina de las Artes entra a partir del siglo XVIII en la era moderna, y es concebida como un medio de distracción que utiliza los logros de las matemáticas, la física, la química, en general, y la mecánica, el magnetismo y la electricidad, en particular; esto le posibilita poseer, cada vez, efectos más sorprendentes en un público más exigente.

Así se pasó de los grandes baúles, cortinajes, equipos de doble fondo y grandes marcos escenográficos donde se desenvolvía el mago-actor, a nuevas creaciones basadas en la agilidad y en los progresos de la óptica; apareció la mesita con tapetes y el clásico frac. En todas estas innovaciones y pautas en el arte del ilusionismo jugó una influencia fundamental el mago Robert-Houdin, quien dijo que «la verdadera prestidigitación no debe ser obra de un hojalatero; un prestidigitador no es un juglar, es un actor haciendo el papel de mago».

Inspirado en los legendarios aros, el incansable José Valdivia (mago Píter), varios años atrás, en 1990, logró crear en el oriente cubano, donde existe la tradición de ese milenar arte en sus diversas especialidades, un espacio pro-

picio, no sólo para las presentaciones artísticas, sino para el diálogo y la reflexión, como aspecto esencial para hacer magia sin magia.

Ya son habituales, a menos de una década de creadas, las primeras jornadas mágicas que se celebran en la Ciudad de Las Tunas, el Festival Internacional de Magia Ánfora, que, auspiciado por el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, es uno de los acontecimientos más atractivos y trascendentales del panorama escénico actual.

Su quinta edición, como encuentro internacional, se desarrolló en el pasado noviembre. Este año los organizadores del Evento -el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Las Tunas, con la colaboración de las tres escuelas de magia del país- decidieron rendirles tributo a personalidades como Alberto Pujol, fundador de la Escuela de Magia de Santiago de Cuba y decano de esta manifestación, así como homenajear al Mago Píter, quien fuera creador en 1989 de la Escuela de Magia tunera, que se distingue por poner un sello propio y lograr mucho con escasos recursos.

Durante cuatro días, ilusionistas de Italia, México y España





compartieron con los magos del patio, en los diversos escenarios, el arte del encantamiento.

La Compañía Huracán Mágico, de la ciudad sede, tuvo a su cargo la gala inaugural, con una muy peculiar manera de demostrar que las verdaderas y reales ilusiones se logran con el público cuando los números son presentados con rapidez y viveza, con una fábula y ejecución libre, exenta de exageradas manipulaciones.

La segunda jornada fue protagonizada por la Compañía de Magia Caribeña de Santiago de Cuba, conocida ya por una elegancia y precisión notables, y en esta ocasión, con una adecuada dosis de escenas cómicas que tanto encantan, agradan y divierten al público. El tercer día de este Festival -único en su género en Cuba- se presentó el Teatro Cubano de la Magia de la provincia de Camagüey, que bajo la dirección de Carlos Quesada Vicente nos reafirma con su praxis que en el mundo actual el mago no es un simple hombre que puede hacer aparecer palomas y conejos, sino que es un actor con una técnica compleja y bien depurada.

Especiales fueron las actuaciones del mexicano Fernando Keops, mundialmente conocido por su desempeño en la magia de cerca, y favorito del público cubano por su gran figereza en los dedos, elegancia y soltura, así como la de Gabriel Capella (Jarquel), de España, en la modalidad de mentalismo.

En su segunda visita a nuestro país, el ilusionista Domenico Dante, presidente del Club Mágico Italiano y director de la

revista **Magia Moderna**, se mostró como un caballero galante; con un completo dominio de todos sus movimientos ofreció momentos de gran belleza plástica, especial destreza y distinguida presentación, cautivando a los allí presentes, mientras que Mago Dino trabajó para los niños con palabras que adornan un juego para darle visos de realidad, y Malio Turini realizó con la palabra exacta y exento de monotonía una producción de pañuelos -ambos también italianos.

Momento de singular belleza lo constituyó la premiación del concurso de magia de escenario, en el que ocupó el primer lugar el camagüeyano Américo Lorenzo, con un número de ocas; el segundo lugar fue entregado a Jorge Luis Silva, de Matanzas, y el tercero lo recibió -también de esta provincia- Nelson Alonso Díaz, con una rutina de palomas.

La competencia de magia de cerca se efectuó frente a un público que no dejó de observar el más insignificante de los movimientos. En ella se constata que el hacedor de prodigios es un profundo disimulador de sus palabras y de sus acciones: dice lo que no hace, no hace lo que dice, y hace lo que se guarda muy bien de decir.

En la magia de cerca Américo Lorenzo se llevó el primer lugar, y el segundo le perteneció a Julio César Veliz. El jurado decidió declarar desierto el tercer lugar.

Con una atmósfera casi irreal se desarrolló la modalidad de mentalismo, que tuvo su momento de esplendor y limpieza en las actuaciones de los dúos Píter-Amaury Parra, de

Las Tunas (primer lugar), Mario Adán Estrada-Yamina Casola, de Camagüey (segundo lugar). El evento también contó con la presencia del archiconocido mago Lefrank, quien ha devenido una anecdótica y simpática memoria viva del acontecer mágico.

Con el espacio teórico «La Magia, arte milenario», se desarrollaron conferencias de Magia General, Clases Magistrales sobre Ilusionismo, impartidas todas por prestigiosos invitados extranjeros. Interesantes resultaron los Consejos psicológicos al realizar un show mágico infantil de Eduardo Montoya, de Cuba, así como otros debates destinados a fortalecer el intercambio entre magos de diferentes latitudes.

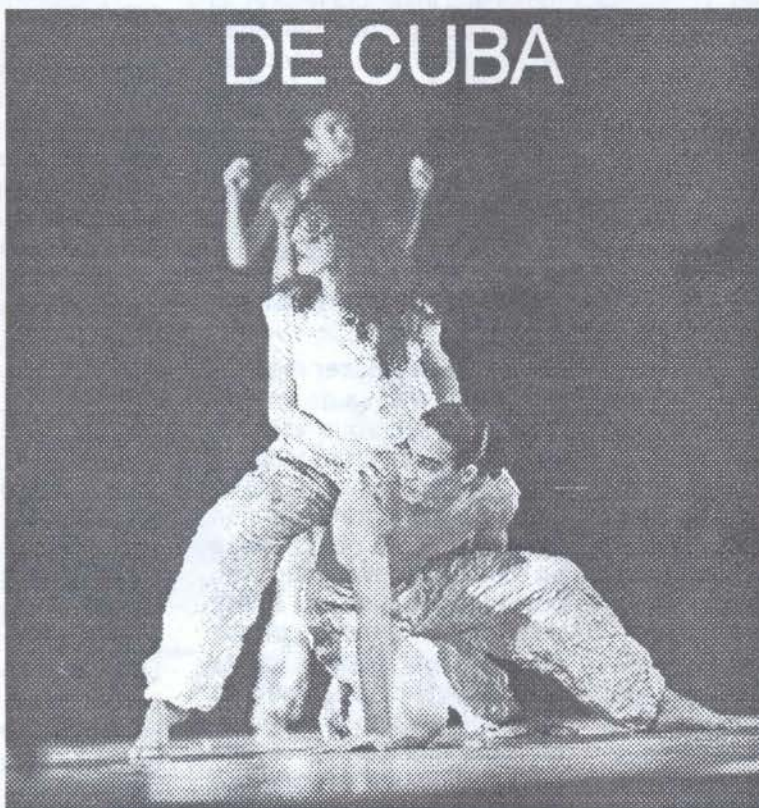
Lamentable fue la ausencia del enigmático y sensitivo mago español Xevi (Javier Salas), quien posee una gran experiencia adquirida en los más variados y selectos escenarios del mundo. Este ilusionista de reconocido prestigio internacional se ha convertido en figura imprescindible y constante para la organización y promoción de este evento desde sus primeras ediciones, pues funge como coordinador de este Festival Internacional para los países del continente europeo.

La fiesta terminó, la población de la capital de la magia cubana vivió alucinantes momentos. Los magos cubanos demostraron una vez más que son creadores de una escuela de recursos inagotables para conseguir el mismo efecto en un arte en el que han introducido acertadas innovaciones, enriqueciéndola, a su vez, creaciones hijas de su ingenio. ■

tablas propone a sus lectores un recorrido por diversas zonas de la danza en Cuba. Los cuatro trabajos siguientes, de diversos alcances, dan fe de la variedad de tendencias existentes en el panorama nacional de nuestros días.

Tania Cordero

## ENTRE LA INDAGACION Y LA ACADEMIA DANZA CONTEMPORANEA



Danza Contemporánea de Cuba (DC) celebró sus cuatro décadas de existencia con notable renovación en sus filas y con un amplio repertorio que le ha permitido ubicarse entre los colectivos danzarios de mayor presencia ante su público. Para el espectador y también para la crítica, esta compañía tiene la responsabilidad adicional de proseguir una tradición que recoge nombres y líneas estéticas descolantes como las de Ramiro Guerra o Víctor Cuéllar. Vale

recordar, además, que de los salones de esta institución surgieron figuras como Marianela Boán, Rosario Cárdenas o Narciso Medina, que a la vez se han convertido en opciones de mucho valor en el panorama danzario cubano de las dos últimas décadas.

En mi humilde apreciación, parece coherente el cambio de sede del espacioso teatro Mella a la acogedora sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana. La asiduidad y el hecho de que ese espacio cuen-

te con un espectador adiestrado en la abstracta belleza del movimiento, a través del ballet, puede completar la caracterización de esa legendaria sala y estabilizar la labor de Danza Contemporánea.

Otro fenómeno orgánico, con relación a la historia y la proyección actual de la institución danzaria, tiene que ver con la acertada invitación de coreógrafos de otras latitudes. Esa práctica enriquecedora debe estar, sin embargo, complementando y no sustituyendo la

tablas

consolidación de un movimiento coreográfico propio, camino que ha transitado en los trabajos del experimentado Isidro Rolando y la ascendente Lídice Núñez. Hay que tener en cuenta que ha sido sirviendo de expresión a definidas personalidades artísticas que la compañía ha conseguido sus momentos de mayor esplendor.

## UN RAPTO FIEL

«El coreógrafo se propuso con esta pieza homenajear a través de la pintura de Carlos Enríquez a los pintores cubanos de todos los tiempos y en especial a los integrantes de la vanguardia, que supieron abrir sus puertas al mundo para mostrar lo cubano», advierte desde el programa de mano Isidro Rolando, como para establecer los límites de su montaje. Ciertamente **El rapto de las mulatas**, como el homónimo del importante artista nuestro, recrea la sensualidad del campo y cómo el susurro del río trepa hasta sus habitantes. Esta pasión de la compañía por las artes plásticas se vio hace unos pocos años con la muy comentada **Terriblemente inocente**, de Lídice Núñez, inspirada en la creación de Zaida del Río. Eduardo Arocha repite aquí el acierto de puestas para el teatro dramático, esta vez en el diseño del vestuario, la escenografía y las luces. El atinado manejo de las sombras aporta considerable dramatismo a esta historia violenta y hermosa. La nueva hornada de jóvenes intérpretes despliega agilidad y muestra un entrenamiento que trasciende lo puramente técnico. Sobresale la habilidad de un bailarín como Angel Zaldívar, ya conocido y premiado con Danza Combinatoria en aquella inolvida-

ble coreografía de Rosario Cárdenas, **Canción de cuna** (por sólo citar un ejemplo). Zaldívar asume con sobriedad su personaje haciéndolo ocurrir con fluidez por su dúctil cuerpo.

La obra hubiera alcanzado mayor hondura y trascendencia si el trabajo visual y la exactitud del movimiento coreográfico hubiesen estado respaldados por una dramaturgia que insistiera más en el universo conflictivo que rodea el cuadro del gran pintor cubano. Rolando prefirió lo descriptivo a la fuerza dramática y sale airoso porque, dentro de los marcos de su entrega, se respira un rigor que mucho le debe al virtuosismo.

## PLACER Y TRADICION

**El riesgo del placer** me hizo pensar en la valía de un momento danzario que voluntariamente evade lo conceptual en busca de belleza y diversión. El coreógrafo catalán Joaquín Sabaté nos propone un elogio al movimiento y su desempeño indica una suerte de deslumbramiento con las capacidades técnicas de la compañía cubana. Dentro de un programa con presupuestos más ambiciosos, resulta un equilibrio que se agradece este divertimento que cuenta, además, con un coherente vestuario a cargo de Karisma Costumes. Oportuno sería deslindar obras como **El riesgo...**, que rinden pleitesía al motivo inicial de este arte, de otras en las que la indagación o el apego a lo argumental no logran traducirse en un resultado orgánico.

Pudiera parecer rara la inclusión de **Folia** en el repertorio de DC. La antigua danza nórdica se aparta también de un argumento, pero a diferencia de **El riesgo...** enfatiza en la

fuerza y la energía que extrae la coreografía del holandés Jan Linkens de los bailarines. Según sus propias palabras, cada experiencia con **Folia** ha sido apasionante no sólo por lo irreplicable de todo hecho escénico, sino también por la interpretación tan distinta que le dan a la obra las diversas agrupaciones que la han asumido. Esta pieza recuerda la presencia de una tradición que apareció en el colectivo con **Súlkari**. Si entonces la referencia era a los cercanos ancestros africanos, ahora es fácil identificar esta **Folia** con una cultura lejana, pero notablemente hermosa. En este aspecto, la danza que propone Linkens contiene la intensidad dramática que el espectador danzario de nuestros días asocia con la de la exitosa compañía irlandesa River Dance.

Danza Contemporánea de Cuba abre el 2000 ratificando su vocación por las soluciones escénicas colectivas y la utilización, sólo cuando se hace imprescindible, de los solistas. Una compañía como ésta, que es en gran medida también una escuela, no debe perder de vista ese estilo que se toca con una definición ética. Ahora que la tropa que dirige Miguel Iglesias ha recibido, una vez más, sangre joven, no debe perder la oportunidad de consolidar y enriquecer su repertorio. Otro elemento clave para que el colectivo siga aunando academia y experimentación es la búsqueda de motivaciones y resonancias que propicien la aparición de nuevas obras, en las que la consolidada técnica y el depurado entrenamiento expresen contenidos capaces de comunicarse y de seguir emocionando a un público creciente y de demostrada fidelidad. ■

# LOS RETOS DE AIKUNWA

Como se conoce, los Premios Villanueva se entregan cada año a aquellos espectáculos teatrales y danzarios que -a juicio de la crítica- constituyen estrenos relevantes en virtud de su configuración artística integral. Por vez primera desde su instauración, en 1998 el Premio Villanueva incluyó una propuesta danzario-folklórica: **Aikunwa** (Rey de la Tierra), del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba (CFN), con coreografía de Alexander Varona. En el panorama de la danza cubana actual, Alexander Varona sobresale no sólo por su fuerza como bailarín, sino por una trayectoria *sui generis* que orgánicamente lo ha llevado a incursionar en la composición coreográfica. Graduado de la Escuela Nacional de Danza en 1988, pasó a integrar el CFN en este mismo año, interpretando diferentes roles y alcanzando el primer nivel como bailarín en un lapso relativamente corto.

La peculiaridad de Alexander Varona como intérprete danzario radica en que su excelencia artística se expresa por igual en la danza folklórica y en la danza contemporánea cubanas. Fundador de Danza Abierta, el proyecto liderado por Marianela Boán desde 1988, él ha sabido incorporar

creadoramente distintas técnicas de entrenamiento que han ido perfeccionando y enriqueciendo su comportamiento escénico, desde el punto de vista corporal, energético y propiamente teatral.

Con esfuerzo, tesón e inteligencia, Varona ha tenido un rápido crecimiento artístico asentado en dos pilares esenciales de nuestra cultura danzaria: el Folklórico Nacional y Danza Abierta. Coincidentemente, el segundo colectivo ensaya en la sede del primero. Durante años, la jornada laboral de Varona ha sido extremadamente larga: entre 9:00 a.m. y 12:30 p.m. recibe clases y ensaya con Danza Abierta; entre 1:00 y 7:00 p.m. lo hace con el CFN. Los maestros que él reconoce como guías de su carrera corresponden a uno y otro campos: Lázaro Ros, Zenaida Armenteros y Gerardo Pellado en el caso del folklore; Ramiro Guerra y Marianela Boán en cuanto a la danza contemporánea. Es, sin embargo, en la danza folklórica donde ha incursionado como coreógrafo con tres títulos: **Oshé** (1992), **De Cuba, cantos y danzas** (1995) y **Aikunwa** (1998). No creemos que esto se deba a una cuestión de flexibilidades laborales halladas en un grupo más que

en el otro, ni tampoco a una política de promoción del talento joven en el Folklórico Nacional. Pensamos que esa prioridad coreográfica concedida por Alexander Varona a la danza folklórica está asociada, por una parte, a su sistema de referentes más íntimos, a su visión del mundo en tanto practicante portador de la Regla de Osha; por otra, y siguiendo ese sentido de pertenencia, él no puede dejar de experimentar una responsabilidad para con la recreación artística de folklore cubano, buscando su continuidad y renovación.

En esta dirección, son reveladores sus planteamientos a la hora de fundamentar el proyecto artístico presentado al Consejo Nacional de las Artes Escénicas con la aspiración de dar cauce a sus inquietudes coreográficas:

Sobre la base de profundos estudios y análisis de las particularidades de nuestro folklore, me propongo realizar un espectáculo danzario más acorde con la evolución del propio hecho folklórico, viéndolo desde la contemporaneidad, como fenómeno vivo que es. Me interesa especialmente la mutabilidad y el desarrollo del folklore danzario cuba-

no: en los focos folklóricos hoy no se baila como solía hacerse 30 ó 40 años atrás. (...)

Por otro lado, me preocupa especialmente la plasmación escénica de la proyección folklórica y de la teatralización del folklore. La diferenciación de estos niveles, establecida por el maestro Ramiro Guerra, continúa siendo una apasionante línea de investigación artística. ¿Cómo combinar las formas más tradicionales con las más contemporáneas? ¿Cómo hacer trascender artística y socialmente, en un momento cambiante y convulso como el actual, lo que cotidianamente ocurre en cualquier foco folklórico? ¿Cómo apresar en función de la escena el constante entrecruzamiento cultural que caracteriza a la nación cubana? (...)

## 1

**Aikunwa** toma como punto de partida un fragmento de la historia africana decisivo para nuestra articulación étnica. Entre las sucesivas oleadas humanas llegadas del África occidental, estuvieron los ewéfon y los yorubá. Ambos grupos tuvieron un primer proceso de intercambio cultural en su propio territorio de origen, donde constituyeron grandes fuerzas hostiles enroladas por años en constantes luchas, invasiones y conflictos.

La puesta en escena remeda este conflicto interétnico, pero desde el universo filosófico de los cultos populares cubanos, transculturados y diferenciados entre sí.

El espectáculo comienza con el escenario prácticamente a oscuras. Los continuos sonidos del viento remiten de algún modo a la antigüedad de los sucesos. Los toques de tambores batá se van incorpo-

rando mientras ocurren entradas y salidas de diferentes personajes que intervendrán en la acción. Un canto de alabanza a Babalú Ayé irrumpe al tiempo que varios bailarines entran con antorchas, alumbrando el camino a las divinidades o a los espíritus de los antepasados. Se ilumina el escenario cuando comienza el toque conocido como Chachalocafú, que acompaña la preparación del trono.

Con el toque Aluyá de Shangó, pero sin abandonar cada uno sus pasos y gestos correspondientes, entran y salen rápidamente los orishas Oyá, Shangó, Ogún y Yemayá. En hombros de uno de sus súbditos, y seguido por una procesión, hace su entrada Dasoyí, resaltándose todos los elementos de su jerarquía y poder, con movimientos constantes alusivos a la tierra. Dasoyí despoja con su já a cada uno de los bailarines. El séquito lo engalana y entre todos improvisan movimientos con toques arará.

Al salir Dasoyí por la derecha del escenario, aparece el grupo de bailarines que representa al pueblo arará, conformado por los vodunes Legbua, Afrequete, Mase y Gebioso. Cada una de las divinidades baila como solista con toques, cantos, pasos y gestos correspondientes a su estilo. Se produce un pare de la música, y seguidamente se acomete el toque Tui Tui de Oyá. Con su fuerza característica, esta orisha encabeza al grupo yorubá que intenta sacar por la diagonal izquierda a los arará.

Comienza la guerra, improvisándose en el espacio sin un diseño específico. Con una intensa luz azul se ambienta el enfrentamiento Afrequete/Yemayá, empleando un valioso recurso coreográfico consistente en el juego de ritmos y dinámicas en los movimientos de ambas divinidades. Los instrumentos musicales pro-

ducen toques acentuados al unísono y espaciados por silencios, correspondiendo a los movimientos corporales que hacen los bailarines a cámara lenta, y donde el espectador podrá observar la riqueza del diseño en tiempo. Luego la danza recobra su ritmo normal. Esto puede considerarse una apropiación artística alusiva a **Suit Yoruba**, de Ramiro Guerra.

Se combinan los sonidos arará y yorubá en el enfrentamiento Gebioso/Ogún-Shangó, que reitera el recurso coreográfico recién citado, pero con el ritmo de los batá en su tiempo normal. El desenlace tiene lugar cuando irrumpe nuevamente el toque arará y se sitúa en el trono Dasoyí. Con su danza invita a la unión fraternal. Se sube a los hombros de uno de sus súbditos, realizando constantes círculos sobre el escenario, mientras los bailarines unidos lo siguen en una frenética improvisación. Luego todos accionan en un grupo compactado, utilizando variados diseños espaciales y poses con cambios rápidos de niveles, que resaltan a los personajes de la historia.

**Aikunwa** sobresale ante todo por ser un intento de superación del estado actual de la danza folklórica cubana de valor teatral. Tanto en la compañía insigne como en los grupos de nueva creación, se observa un estancamiento del concepto coreográfico, que se verifica en la reiteración de gestos y pasos tradicionales (asumidos casi siempre con idéntica mirada), así como de determinados diseños espaciales. Esta reiteración es evidente no sólo entre una coreografía y otra, sino igualmente entre una agrupación y otra, ya que en lo esencial se siguen las pautas coreográficas e interpretativas históricamente legadas por el Folklórico Nacional.

ILUSTRACION: FRANCISCO SANCHEZ



pay de Reyes

A tono con ese estancamiento del concepto coreográfico, y aunque suele partirse de leyendas y patakies, se percibe una tendencia a no articular argumentos concretos que puedan ser leídos por un espectador capaz de admirar, al propio tiempo, el virtuosismo técnico de la ejecución danzaria e incluso musical.

En contraposición a lo descrito, **Aikunwa** se estructura de otra manera como coreografía. Las composiciones espaciales tradicionales (líneas rectas, diagonales y paralelas) son dinamitadas a partir de las posibilidades que pueden lograrse con el coro, elemento grupal en torno al cual se focaliza la atención del coreógrafo. Las configuraciones espaciales pasan a ser preferentemente circulares, no simétricas ni equilibradas.

La multifuncionalidad del coro que engalana y acompaña a Dasoyí, mientras éste se encuentra en escena, es otro elemento de la estrategia coreográfica. Integrado por dos hombres y cuatro mujeres vestidos de blanco, el coro simboliza la presencia perenne del dios en su reino, aunque físicamente no se le pueda ver. Por otro lado, los mismos bailarines del séquito secundan eficientemente el desempeño dancístico de todas las divinidades implicadas en el conflicto. Los dos bailarines del coro, Bolodia Rodríguez y Juan Esquivel, cumplen un papel sobresaliente por su permanente actividad escénica, la organicidad de sus interpretaciones y el depurado rigor con que llevan a cabo acciones de particular complejidad, como el combate con machetes mientras encarnan a los espíritus seguidores de Oyá.

Las exigencias de la obra suponen un reto para los bailarines todos, reclamando de ellos grandes esfuerzos físicos y altos niveles de resistencia.

No obstante lo dicho, es justo destacar la maestría interpretativa de Mayelín Sanzaring y Alexander Varona en sus respectivos roles de Afrekete y Gebioso. Si bien la primera despliega todos sus recursos dados en la destreza de la ejecución danzaria, organicidad en el empleo totalizador de los movimientos corporales y, sobre todo, en su capacidad para atraer la atención del espectador, el segundo puede aún acceder a una cualidad superior en su labor escénica, pues su proceso de asunción de Gebioso debió ser compartido con el montaje y la supervisión coreográficos.

**Aikunwa** tiene igualmente el mérito de rescatar la dimensión teatral del espectáculo folklórico. Con cerca de una hora de duración, la propuesta es particularmente sugestiva en sus códigos sonoros y visuales, además de la energía que despliega sobre la base del desempeño de los bailarines. Horizontalmente, el escenario ha sido dividido en tres planos: Un primer plano abocado al espectador, de mayores dimensiones, donde ocurren las más significativas evoluciones dancísticas. Un segundo plano o plano intermedio, más estrecho, contiene elementos escenográficos significativos (principalmente el trono), y acoge a los percussionistas junto a la apkwón Teresa Polledo. Un tercer plano, más ancho que el segundo, funciona como corredor para desplazamientos laterales de los dioses.

Estas soluciones confieren una profundidad visual que enriquece sustancialmente la coreografía. El diseño escenográfico a base de elementos naturales en el fondo, junto a un diseño de luces de Adrián Reyes, que más que configurar espacios delimita e impulsa magistralmente el decursar dramático, son otros dos fac-

tores que inciden decisivamente en la teatralidad de **Aikunwa**.

Sería necesario hacer alusión a los vestuarios empleados, cuyo diseño estuvo a cargo de Rogelio Martínez Furé. Basándose en los colores característicos de cada divinidad, hay aquí otra alternativa de diseño, estéticamente bella, funcional, pero sobre todo portadora de un concepto diferente, pues simplifica las piezas del vestuario, creando -a tono con el diseño de luces- un juego dinámico de contrastes visuales entre las texturas de los tejidos empleados, sus colores, pliegues, bandés y ondulaciones, tomando en cuenta el ritmo general de la obra y el desempeño de cada bailarín. Con respecto a **Oshé**, el primer estreno de Alexander Varona como coreógrafo, hay en **Aikunwa** mayor complejidad teatral, constatable en lo expuesto hasta aquí, así como en otros aspectos que analizaremos más adelante.

Quizás la principal limitación de **Aikunwa** se localice en su estructura dramática. Aunque se percibe el propósito de alcanzar una cohesión superior de esa estructura, aunque de algún modo son conocidos los referentes con los que trabaja el espectáculo, hay zonas del mismo que no quedan suficientemente claras: ¿por qué la simbolización de la maternidad y la naturaleza recae desde el primer momento en la cantante y no en Afrekete y Yemayá, divinidades a cargo de esos dominios?, ¿por qué Dasoyí abandona el escenario luego de ser engalanado?, ¿cuál es la razón que sustenta el conflicto entre yorubás y ararás?

La constante interrelación espacial y física entre los bailarines que representan a ambos grupos étnicos, subraya el significado del sincretismo cultural como principio generador



de nuevos pueblos. Aunque en líneas generales el vestuario es positivo, en muchas ocasiones contribuye a la no diferenciación entre un grupo y otro, lo que resulta indispensable preservar en todo momento para lograr un efectivo nivel de correspondencia con la expresión danzaria. Independientemente del toque o el canto yorubá o arará que se escuche, cada bailarín mantiene los pasos básicos del grupo étnico que está encarnando.

Relacionado con estas imprecisiones dramáticas, el arribo al clima coreográfico se extiende en demasía, tornándose en anticlima. La intensificación del conflicto se escenifica mediante enfrentamientos danzarios y pantomímicos de una dinámica trepidante, que no sólo reclaman entregas colosales de energía por parte de los bailarines, sino que mantienen al espectador en tensión por un largo período de tiempo. Durante todo este segmento probablemente se abuse de la improvisación.

La resolución del enfrentamiento, con el triunfo preliminar de la fuerza yorubá, y el retorno de Dasoyí a escena, otorgando otro carácter a ese resultado (clima), degrada su trascendencia dramática e ideotemática, justamente por la extensión del antecedente. Hubiera sido necesario plantearse un escalonamiento progresivo del ritmo, estudiar posibles variantes de su alternancia, garantizando así una recepción más nítida por parte del espectador.

## 2

Más allá de lo dicho, los valores de **Aikunwa** pueden resumirse en tres dimensiones: la dimensión artística, en

tanto se distingue dentro del entorno de la danza folklórica teatral de esta hora en Cuba; la dimensión cultural, por cuanto pondera el entrecruzamiento como principio genésico de nuestra etnicidad y nuestra nacionalidad; y la dimensión ideológica, en la medida que legitima la cultura arará en Cuba, su aporte espiritual al proceso sincrético, la resistencia moral de sus actuales portadores.

Avanzando en el propio plano ideológico, es obligado referirse a cómo **Aikunwa** tributa a nuestro culto popular al San Lázaro milagroso, divinidad que -en su vertiente africana- se asocia originalmente a la tierra arará. Sin dudas, en esta obra Dasoyí está jerarquizado como la fuerza principal, el vodún médico y guerrero que se invoca con profundo respeto y veneración en la Regla Arará de Cuba. Tal vez sea éste el ejemplo más vehemente de sincretismo religioso entre las divinidades de los cultos populares cubanos de origen africano. La misma deidad adopta diversas denominaciones en dependencia de las reglas y casas-templos: Asoyí, Daluá, Aluá, Azojano entre los arará de Matanzas; Yembé, Yebbé o Yerbé entre los gangá que habitan en la misma provincia; en la Regla de Palo Monte se identifica como Coallende, Para Llaga, Tata Funde o Pongún Futilá. Es precisamente este Shakuaná o Dasoyí quien -hacia el final de la obra- pone término a los enfrentamientos, saludando al orisha del rayo y la guerra, hablando pantomímicamente a los contrincantes y encabezando la comunión o reencuentro de los pueblos en pugna. Esto sólo puede alcanzarse bajo un liderazgo moral que le viene conferido a Dasoyí por su asombroso peregrinar a través de

distintas culturas africanas, hasta llegar a nuestra isla, donde es más conocido por su nombre asociado a la Regla de Osha: Babalú Ayé, padre supremo, poseedor y dueño de la vida.

**Aikunwa** tuvo su estreno hacia mediados de 1998 en el Gran Palenque, espacio no propiamente teatral, sino más bien recreativo, adscrito al CFN. En noviembre del propio año subió al escenario del Teatro Mella, con sólo tres funciones que no se han repetido en el transcurso de varios meses.<sup>1</sup> Las fallas dramáticas de esta coreografía son una lógica consecuencia del modo de creación escénica: el contacto teatral con los espectadores constituye el verdadero proceso decantador de la propuesta artística. **Aikunwa** se estrenó con una estructura susceptible de perfeccionar, donde todavía es viable una selección más rigurosa del material aportado por las improvisaciones. La estructura dramático-coreográfica no alcanzará el nivel de coherencia requerido, mientras sus creadores no tengan la posibilidad de nuevas confrontaciones con el público en distintas circunstancias artísticas. Como es lógico pensar, esto limita el alcance de la pieza danzaria y -sobre todo- de la labor coreográfica de Alexander Varona que, por su contenido renovador, por la perspectiva contemporánea con que se plantea la continuidad de la danza folklórica cubana, merecería ser preservada y estimulada por vías más efectivas. ■

<sup>1</sup> Se toma como criterio de tiempo el momento en que se terminó de escribir este trabajo, en agosto de 1999.

# DANZA ABIERTA



ALBERTO ROQUE

## OTRA BUENA TEMPORADA

Mercedes Borges Bartutis

Marianela Boán ha decidido definir su trabajo como «danza contaminada», en la cual prevalece, como ella misma ha denominado, una «mezcla brutal de lenguajes». En un principio suena como una experimentada hechicera que sabe muy bien combinar cada elemento de un *melange* diabólico. El espectador que llega al teatro toma sólo una pequeña dosis de la pócima. Al final de la jornada, las reacciones son diferentes, pero ése es su justo valor: el público que va a las funciones de Danza Abierta siempre tiene «algo» interesante que decir,

puede que sea a favor o en contra, pero los espectáculos de Marianela Boán siempre mueven grandes discusiones. En 1999, Danza Abierta logró reunir una buena cantidad de público en una extensa temporada, que abarcó el Teatro Mella y el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba. La primera semana fueron los días 5, 6 y 7 de noviembre. **El pez de la torre nada en el asfalto** fue la propuesta inicial. Esta obra, estrenada en 1996, sin lugar a dudas ha marcado un momento importante no sólo en la danza, sino también en el teatro cubano.

Marianela pone las manos en el fuego y se arriesga en cada minuto de esta obra. La rumba, el *contact*, la trova tradicional, el cabaret, se mezclan en secuencias de movimientos con un diseño impresionante. Cada bailarín es un espectáculo, sus voces pueden lograr excelentes registros, aun en las condiciones más difíciles de esfuerzo físico. Esos bailarines de Marianela que son tan dispares entre sí, tienen una magia especial, que incluso te hace tolerar el exceso de peso en algunos de ellos.

No falta ni sobra nada en **El pez de la torre...** Todo confluye en gran armonía: el vestuario, los textos, la utilización de la rumba, los elementos escenográficos, la selección musical, la gestualidad, el desnudo, la energía de los bailarines, el movimiento. **El pez de la torre...** es una obra donde no hay nada que desechar, nada que editar, porque tiene la justa medida para que todo funcione a plenitud. Me atrevo a decir que es el mejor espectáculo de danza que ha pasado por la escena cubana en los últimos diez años.

No sucede lo mismo con **El árbol y el camino**, la propuesta para la segunda semana de funciones de Danza Abierta los días 12, 13 y 14 de noviembre. Este es un espectáculo que comienza con muy buena dinámica, pero que su *tempo* se hace demasiado lento, y lo que parecía prometedor se nos va desvaneciendo. De todas formas **El árbol y el camino** es una obra que llama a la reflexión y una vez más muestra las magníficas posibilidades y el profesionalismo de los intérpretes de Danza Abierta, al asumir desde una orquesta de *rap a capella*, hasta un desnudo colectivo, donde el movimiento juega un papel fundamental.

Las presentaciones en el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba los días 26, 27 y 28 también de noviembre, trajeron una reposición y dos estrenos. **Paisaje de mar** es un trabajo de José Antonio Hevia con la colaboración del resto de los intérpretes de Danza Abierta y música de José Antonio Leyva y Magda Rosa Galván. La pieza, inspirada en

el texto «¿Cómo se salvó Wang Fo?», del libro *Cuentos orientales* de la escritora francesa Marguerite Yourcenar, llevó a escena a los bailarines Alexander Varona, Mailyn Castillo, Julio César Manfugás y al propio coreógrafo. Danza Abierta generalmente ha funcionado como un gran laboratorio, precisamente por eso los bailarines de la compañía deberían presentar propuestas con más frecuencia. **Paisaje de mar** nos mostró una obra que combina la línea narrativa de la Yourcenar con personajes salidos de la invención de José Antonio Hevia. Vale destacar la belleza estética del dúo que interpretan Mailyn Castillo y Julio C. Manfugás, su originalidad en los movimientos y en el diseño espacial. Sin embargo, algunos cabos quedan sueltos en **Paisaje de mar**, una obra que gustó mucho y que es un buen ejemplo a la hora de combinar piezas de creadores jóvenes, con títulos ya conocidos de Marianela Boán.

El segundo estreno fue **¿Quién le tiene miedo al globo?**, una coreografía de Grettel Montes de Oca con la colaboración de Danay Hevia, interpretada por ellas dos y con música de Reynolds, Sakamoto y Garland. La obra de Grettel está un poco más dentro de los cánones tradicionales de las estructuras coreográficas contemporáneas, con muy buen nivel interpretativo, mucha ternura, pero que todavía se puede trabajar y pulir más para que no peque de ingenuidad.

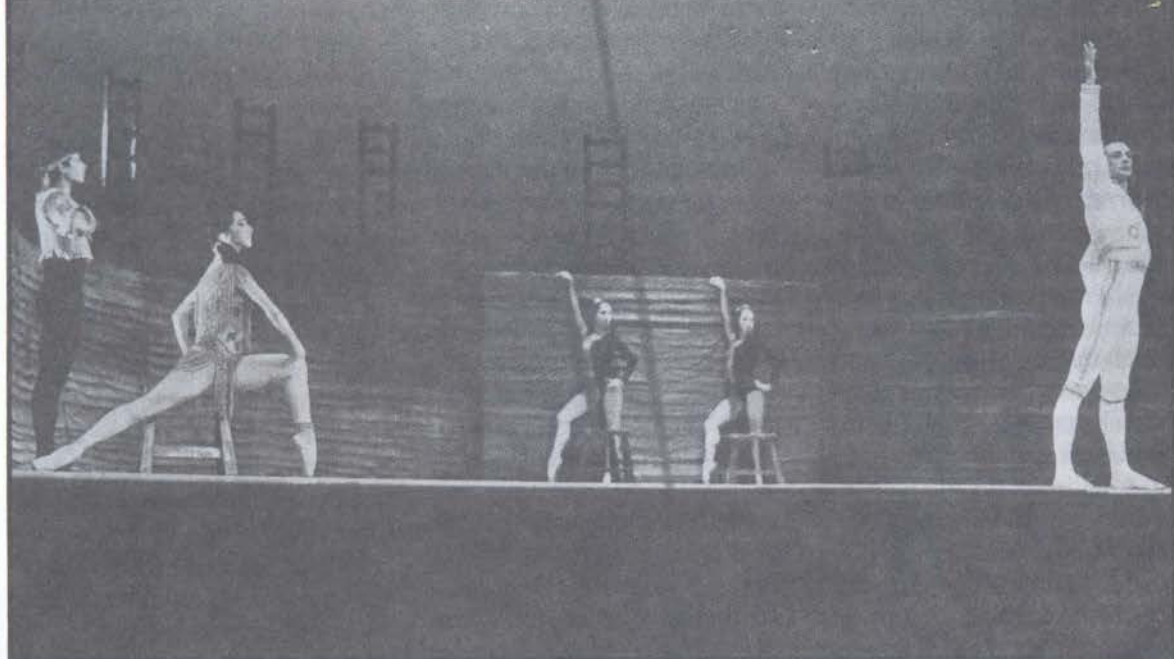
La última oferta de este programa fue la reposición de **Antígona** (1993), una coreo-

grafía de Marianela Boán que esta vez estuvo interpretada por José Antonio Hevia y Alexander Varona. Definitivamente la imagen de la mujer en esta pieza es de vital importancia; o al menos, si se decide que el personaje de Antígona lo asuma un individuo del sexo masculino, la presencia escénica debe quedar en la ambigüedad y no delatar a un hombre tras las ropas de ese personaje, que es tan exigente. Alexander Varona es un bailarín que en lo particular respeta profundamente, pero su físico nada tiene que ver con esta obra de Marianela. Por mucho que se esfuerce, por muy bien que trabaje, hay detalles que atentan con sus evoluciones en escena.

Por lo demás, creo que ya es hora de que Danza Abierta comience a desempolvar obras de su rico repertorio. En el recuerdo quedan títulos como **Retorna y Desnuda**, que pueden volver a escena con toda la salud del mundo, y de seguro el público (viejo y nuevo) lo sabrá agradecer.

La temporada de Danza Abierta de 1999 demostró, nuevamente, que aun cuando es uno de los grupos cubanos de danza más cuestionados, también es uno de los más aplaudidos. Sus espectáculos, se lo propongan o no, promueven una polémica constante. Marianela Boán aparece ante sus espectadores como una suerte de creadora angelical y diabólica. Sus bailarines pertenecen a ese selecto grupo de intérpretes que el público recuerda con agrado durante un buen tiempo después de terminada la función. ■

# MISTERIOS DEL MITO



## Ada Oramas

¿Fascinación, corrientes magnéticas, empatía?... No sabría definir con exactitud qué ocurre con el ballet **Carmen**, desde que la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso se apropió del personaje en el universo del ballet aquel primero de agosto de 1967 en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana. Quienes presenciáramos aquella función, tuvimos la conciencia de haber asistido a una representación que se inscribiría en la historia.

A partir de aquel momento, Alicia se dejó arrastrar por su pasión, se apoderó del temperamento de la gitana y fue recreando con maestría cada

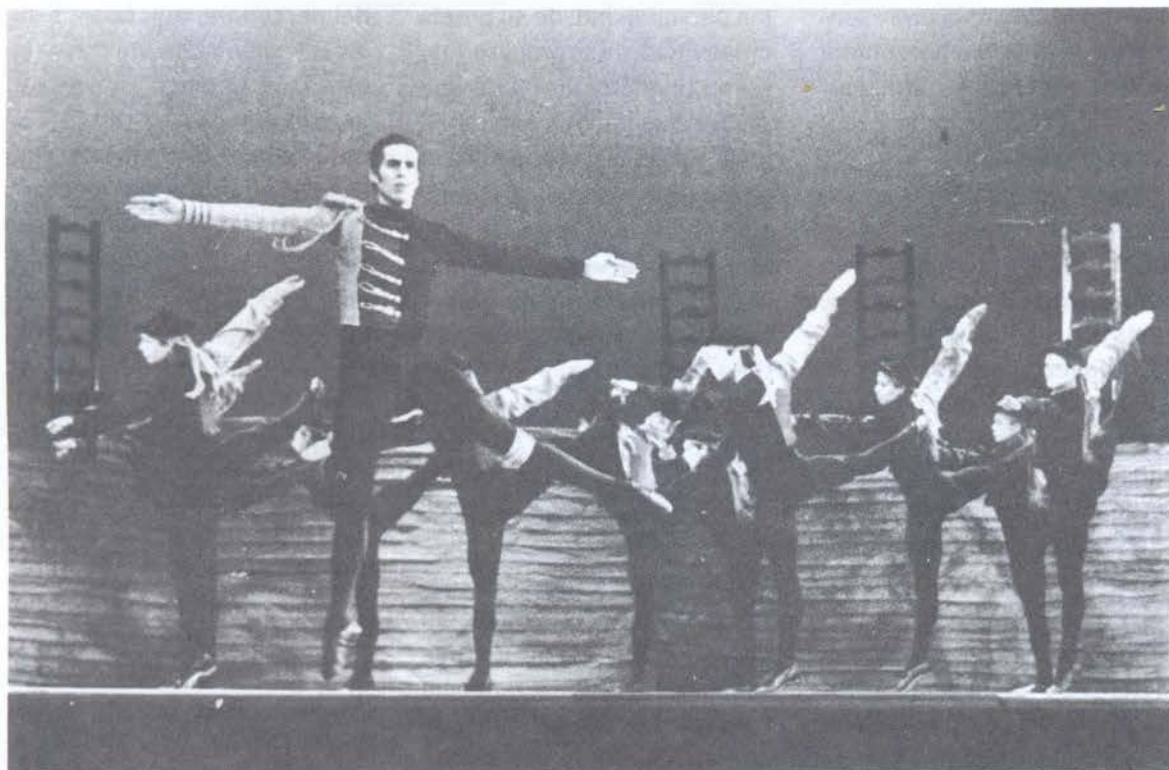
matiz, cada faceta, cada elemento de la arquitectura del personaje, realizando su labor actoral con su virtuosismo balletístico. Y **Carmen** se inscribió en su dimensión escénica.

Era la protagonista que se renueva en cada puesta, pues el diseño de su coreografía posee el secreto de la eterna vigencia. Pero la gitana, aunque seguía diseño y acotaciones de Alberto Alonso en la descripción de su ballet y en la versión de su libreto, desgranaba en sus frases dancísticas la melodía de la habanera y se internaba en la partitura. El personaje renacía de lo más profundo de su siquis, de los

sentimientos, y afloraba enriquecido por nervios y sangre. **Carmen** adquiría vida en cada gesto, inmortalizada por Alicia en el arte de las puntas.

### APROXIMACION A UN RETRATO DE CARMEN

Este ballet, en un acto, tuvo su estreno en el teatro Bolshoi de Moscú, en 1967. La versión cubana, protagonizada por Alicia Alonso, su intérprete por excelencia, ha dejado un recuerdo aviado por los videos exhibidos en salas, en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba y como ilustración a cursos



 TONI PIÑERA

de postgrado, impartidos por especialistas de este arte. La coreografía y el guión de Alberto Alonso tomaron como fuente de inspiración la novela homónima de Prosper Mérimée, así como en el libreto concebido por Henry Meilhec y Ludovic Hale para la ópera de Georges Bizet, cuya partitura la ha convertido en una de las obras más gustadas del *bel canto* por diletantes y público en general. La música fue escrita por Rodion Schedrin sobre el original de Bizet, adecuando su ritmo a las exigencias del ballet clásico.

En cuanto a la versión del Ballet Nacional de Cuba, concentra su intención en revelar

las contradicciones esenciales entre la personalidad rebelde de la gitana y las fuerzas de su época, representadas por los personajes que la rodean. Ella se enfrenta a una sociedad que, de acuerdo con sus cánones, la niega y la enjuicia. La disyuntiva que se le presenta es adaptarse o perecer y ella, libre, voluntariosa e individual, prefiere morir.

### PASO A TRES DE AMOR, CELOS Y MUERTE

Aunque es un reto difícil para el público, se impone presenciar la puesta sin pretender comparar las funciones de la

reciente reposición de **Carmen** con el estreno de la Alonso en la sala García Lorca, que se ha convertido en la meca del ballet latinoamericano. No quiere decir que debe olvidarse el recuerdo de lo irreplicable. Alicia creó la **Carmen** y le insufló su aura de leyenda. Pero alienta a las jóvenes bailarinas con la sabiduría de sus consejos en este montaje que contó con su dirección general y artística, mientras Josefina Méndez y Orlando Salgado fueron los ensayadores.

La coreografía y libreto de Alberto Alonso han sido respetados en su menores detalles, incluso en las acotaciones, al igual que la música de Rodion Schedrin, quien ha sintetizado

los fragmentos más representativos de la ópera homónima de Georges Bizet, particularmente su célebre habanera y el aria del toreador.

Es particularmente interesante cómo el coreógrafo ha situado en primer plano la dramaturgia de su creación, hasta el punto de que la teatralidad posee una valoración de tal importancia que, incluso muchos pasos, de evidente originalidad, lleva implícita una carga de significado que se integra a la pantomima inherente a las acciones de los personajes principales, complementada por un trabajo caracterizado por acentos dramáticos en el cuerpo de baile. El primer impacto auditivo es la obertura de la ópera y el visual es esa cabeza de toro, en lenguaje figurativo, con dos afiches característicos de las corridas. Y, al alzarse, muestra la deslumbrante escenografía de Salvador Fernández, un clásico de la decoración balletística, reconocida internacionalmente por sus elementos tan funcionales como simbólicos. Incluso el vestuario es un complemento del decorado, tanto en su estilo como en el cromatismo, pues cada color encierra códigos significativos.

Dos rostros de **Carmen**, muy válidos desde el punto de vista dramático, han sido proyectados escénicamente por Lorna Feijóo y Alihaydée Carreño. Alicia, refiriéndose a esta obra, señaló: «creo que cada artista tiene algo que ofrecer, aportarle aristas de su pro-

pia personalidad, de su propia creatividad, de su propio arte». Lorna brindó la visión de una muchacha impetuosa, rebelde, traviesa, y con una malicia burlona en el arte de la seducción, con el soporte de una técnica impecable que le permitió dar muestras de virtuosismo. Alihaydée fue cautivadora, deslumbrante en la expresión de su arte, evidenció su sentido musical y su precisión dancística en una proyección integral del personaje.

Víctor Gilí dibujó a Don José, resumiendo en acciones, poses y movimientos la psicología de este hombre que se deja seducir por la gitana; renuncia a sus convicciones y se degrada hasta llegar al crimen, en su *pas de deux*, apasionado con Carmen, y como un autómatas con Zúñiga, marcando pasos y movimientos cortados, característicos de aquél; en sus variaciones logró momentos notables. Osmay Molina, con una labor muy atinada en los solos, tuvo un desempeño acertado como *partenaire*, al igual que Víctor. Un Escamillo trabajado con esmero, muy cuidadoso en el estilo, con un porte majestuoso y un desdoblamiento que perfiló al torero, logrando que cada acción tuviera una intencionalidad y surgiera de un modo orgánico; aporta toda una atmósfera pasional al *pas de deux* con la protagonista, con gran lucimiento en su técnica; fue así que contemplé a Oscar Torrado en esta puesta. Nelson Madrigal resultó convincente en la interiorización

del personaje, aun cuando su labor balletística no tuvo el destaque habitual en este joven artista.

El Destino es un personaje que abarca varias facetas, además de la primigenia, pues representa el *alter ego* de Carmen y da lugar a un resumen gestual y dancístico del personaje, sin caer en estereotipos, sino en sugerencias. Es, además, el toro, por lo cual en su *pas de deux* con Escamillo se evoca una corrida. Pero es, ante todo, la muerte que acecha y persigue a la gitana. Viengsay Valdés realizó una caracterización impresionante, debastando cada una de las aristas de su polisemia con su alta técnica, mientras Laura Hormigón le otorgó un distanciamiento que obstaculizó, en cierto sentido, la comunicación con el público, no obstante al resultar una ejecución dancística atinada.

Octavio Martín inscribió a Zúñiga los acentos exigidos por Alberto Alonso, con sus movimientos de autómatas, mientras William Castro tan sólo lo sugirió. El cuerpo de baile estableció el contrapunto con los protagonistas exigidos por la escenificación que fue presentada, posteriormente, en el Teatro Massimo, de Palermo, donde se incorporaron al elenco del Ballet Nacional de Cuba Alessandra Ferri y José Manuel Carreño, primeros bailarines del American Ballet Theater, en ese paso a tres de pasión y muerte que volvió a ser inolvidable, aunque... sin llegar al mito que nació de Alicia. ■

En su entrega número 65, tablas celebra los 65 años del imprescindible dramaturgo Antón Arrufat, y su regreso a la escena, con la publicación de la siguiente crítica.

críticas

## ¿NUEVOS DOMINGOS PARA ARRUFAT?

Eberto García Abreu

Cubierto por un escudo de relojes disímiles que tejen el paso implacable del tiempo, Antón Arrufat ha vuelto a los escenarios habaneros. Treinta y tres años después de su estreno por Berta Martínez, **Todos los domingos** sube nuevamente al Hubert de Blanck con un elenco ocasional conducido por Mónica Guffanti, actriz de abarcadora obra, devenida directora no sólo por azar, sino por una impostergable necesidad de hallar horizontes expresivos más amplios para su creación escénica. A pesar de la rica labor literaria y poética de Arrufat, puede reconocérsele como un autor «aún por descubrir» para el público y los jóvenes creadores teatrales de hoy. La lejanía involuntaria de las tablas convierte su regreso en un acontecimiento que no puede pasar inadvertido, teniendo en cuenta que se trata de un artista poseedor de un espacio singular en la historia de la dramaturgia cubana contemporánea. Son la Historia y el tiempo, precisamente, los que envuelven de brumas y polvo la creación teatral de Arrufat. El recuerdo de sus obras arriba a nosotros cargado de paradojas, polémicas e irreverencias perpetuadas en las páginas de varias ediciones y en las cuartillas, quizás amarillentas, de sus textos inéditos y de las numerosas reflexiones críticas que los acompañan. Desde el estreno de **El caso se investiga**, en 1957, hasta la primera puesta en escena de **Todos los domingos**, Arrufat aparece frecuentemente en las carteleras aportando signos innovadores en el plano verbal, sobre la

base de una estructura dramática preferentemente realista, atravesada por formas de composición asociadas al teatro del absurdo y aludiendo a la mirada cáustica y abrasiva del expresionismo y de sus señales notorias en el teatro de la crueldad.

Sin embargo, más allá de nominaciones y «etiquetas», las obras de Arrufat se instalan en el contexto «transicional» de la dramaturgia cubana distinguida por autores como Virgilio Piñera, Carlos Felipe, Rolando Ferrer y José Triana. Desde otro punto de vista, Becquett, Ionesco, Dürremant, Kaiser, T.S.Eliot, Pirandello, O'Neill, Williams, Miller, Wilder, Weiss y Chejov, son más que nombres y referencias, huellas transparentadas en la inteligencia y la cultura de las imágenes del dramaturgo cubano. Tal vez, como en pocas producciones de nuestros creadores, se aprecia aquí con claridad la voluntad integradora de los contenidos temáticos autóctonos con formas de composición vanguardistas y, al mismo tiempo, de maneras de hacer vernaculares tradicionales con procedimientos y estrategias creativas universales contemporáneas. Justamente por ello, en 1963, Rine Leal afirmara:

Arrufat es junto a Triana los dos más persistentes experimentadores de nuestra escena, y tan pronto regresa a los bufos del XIX que él conoce como nadie (Antón ha confeccionado una Antología sobre el tema que algún día se publicará), como brinca años calzado con unas misteriosas

botas de siete leguas y nos empa-  
ta con Ionesco y la vanguardia mun-  
dial. De ambas fuentes le vienen su  
humor que se hace cada vez más  
popular y esa imaginación que libe-  
ra su diálogo de todo convenciona-  
lismo realista.<sup>1</sup>

Resultantes de esa exploración, sus  
obras, en sentido general, evidencian  
la preferencia por la indagación sobre  
el texto dramático como punto de par-  
tida y depositario de una idea totaliza-  
dora del teatro. Mas no se trata aquí de  
una concepción ampulosa del hecho  
espectacular, ni siquiera en propues-  
tas tan complejas como **La zona cero**  
(1959-1964) o su lamentablemente  
mítica **Los siete contra Tebas** (1968).  
En realidad, el debate de ideas y el  
desarrollo de tesis que Arrufat ubica  
como centro de sus textos, escritor y  
poeta al fin, nos los ofrece mediante su  
mejor y más fiel aliada: la palabra. La  
palabra como fuente y destino de una  
noción propia de la teatralidad. La pa-  
labra como soporte de una imagen  
perdurable que transite en el tiempo,  
participe de la evolución de la Historia  
y pueda deshacer ausencias en las  
almas empolvadas y distantes. Por ello  
acude sin reparos a la búsqueda de la  
perfección verbal y literaria por encima  
del desarrollo de la acción dramática.  
Esta suele transcurrir por cauces que  
no alcanzan el alto vuelo de los plan-  
teamientos ideotemáticos, las situa-  
ciones e, incluso, la concepción de los  
personajes, particularmente, los feme-  
ninos. De ahí la certeza de hallarnos  
ante obras que se revelan como un  
«sorprendente experimento verbal: tex-  
to poético: exaltación de la palabra: la  
palabra usurpando el lugar de la ac-  
ción».<sup>2</sup>

El viaje hacia el teatro de Arrufat inica-  
do tras el encuentro con **Todos los**

<sup>1</sup> Rine Leal. «El nuevo rostro del teatro cubano»  
en: **En primera persona (1954-1966)** La Haba-  
na, Instituto del Libro, 1967, pp. 177-180.

<sup>2</sup> Abilio Estévez. «El golpe de dados de Arrufat»,  
en: **Teatro cubano contemporáneo. Antolo-  
gía**. Madrid, Centro de Documentación Teatral,  
1992, pp. 861-867.

**domingos**, ha motivado numerosas  
vueltas a los relojes, reconociendo sus  
conexiones entrecortadas con el  
decursar de la práctica escénica nacio-  
nal contemporánea. Desencuentros e  
intermitencias que, efectivamente,  
pueden provocar que los poetas y es-  
critores nos puedan robar al dramatur-  
go, al decir de Abelardo Estorino.

Con el ánimo de sortear el peligro de la  
pérdida inminente del autor teatral,  
Mónica Guffanti asume su primera  
puesta en escena sin vacilaciones ante  
los retos que propone la estructura  
dramática de **Todos los domingos** y  
su particular trayectoria en nuestros  
escenarios. La mirada de la directora  
recorre los imperativos del texto para  
idear un espectáculo de fuerte acento  
literal en la construcción de la metáfora  
escénica, diseñada principalmente en  
torno a la palabra y al diálogo como  
rasgos genéricos distintivos de la tea-  
tralidad de su puesta.

Autor y directora encuentran de ese  
modo el ámbito idóneo para sus con-  
fluencias. Sin embargo, la sensibilidad  
de la actriz, su memoria creativa, per-  
fila con mayor nitidez las estrategias  
de la puesta en escena, al situar el  
trabajo del actor como el punto orienta-  
dor del espectáculo. Micheline Calvert,  
Yeyé Báez y Carlos Miguel Caballero  
tienen, por su parte, la misión de con-  
vertir a los personajes en el elemento  
estructurador y dinámico de la apa-  
rentemente inamovible situación  
dramática.

Con su marcha persistente, el tiempo  
se revela como una fuerza interactuante  
de primer orden con los personajes. La  
presencia visual y sonora de múltiples  
relojes, depositarios ellos mismos de  
las huellas del tropel de horas transcu-  
rridas, presionan a Elvira, Alejandrina  
y al Novio desde todos los ángulos del  
escenario, como testigos insobornables  
y cómplices del impotente bregar con-  
tra la rutina, la parálisis y la muerte. En  
medio de la evocación auxiliadora, cual  
figuras animadas dentro de una anti-  
gua postal de época, los personajes  
viven amenazados por la proximidad





 JORGE LUIS

de una contienda para la cual están, desde el principio, inhabilitados. Por ello se dejan arrastrar por una secuencia de contradicciones que vuelven una y otra vez reafirmando su impotencia para desencadenar una acción verdadera que ponga en crisis definitiva su precario y enfermizo equilibrio solitario.

Entre las envejecidas paredes de la mansión de Elvira, cada domingo ha de producirse una nueva mascarada. La casa alberga por unos momentos a los demonios y los ángeles del teatro como una manera de exorcisar las nostalgias acumuladas día a día sobre

estas dos mujeres y los objetos, muebles y flores, los sonidos y las variaciones musicales que componen su universo moribundo. Los deseos de seguir viviendo, los intentos de hallar un recuerdo aún palpitante que alivie las carencias afectivas y sentimentales cotidianas y la evasión constante, surgen a los personajes bajo un manto de opacidades que les hace imposible la lucidez. Por ello, el ámbito de las sombras fragmentadas por inesperadas zonas de luz, que ha concebido con precisión y síntesis Carlos Repilado, resulta el más apropiado para el ritual por la evocación, es decir, por el pasa-

do. Un ritual que halla en los trazos musicales creados por Ulises Hernández, un medio propicio para recomponer los recuerdos irreversibles.

Nuevamente el juego teatral incorpora el rol de activador de la memoria y de espacio fértil para las ilusiones. Pero no deja de ser éste un juego de convenciones que apela a la complicidad de todos los participantes en el ritual. Raúl Oliva acepta la convocatoria a la ceremonia y vuelve él también a las tablas, con una instalación visual contentiva de las huellas del tiempo «insoportable» y «leve» que pasa inútilmente para los personajes. Su concepción escenográfica y de vestuario, coherentemente iluminada por Repilado, traduce con eficacia el punto de vista desde el cual se expone la fábula dramática. El espectáculo consigue, con el uso adecuado de esos recursos, insistir en la mirada contradictoria de un tiempo pasado, evidentemente detenido, que se nos muestra como un suceso presente, en el que se integran la representación y la presencia activa de los espectadores como basamento de la paradójica metáfora escénica. Paradójica en la medida que reproduce una imagen pasada como un hecho inscrito en nuestro tiempo inmediato, sin acudir a ningún procedimiento *historizador*.

El sello distintivo de la escenificación «realista» impone sus principios en el planteamiento general del espectáculo, el cual rebasa la evidente relación del teatro dentro del teatro sugerida en el texto y abre campo al diálogo como hilo conductor del acontecimiento teatral, en tanto éste resulta el plano operativo para desarrollar la fábula y evocar, relatar y describir los sucesos que, domingo tras domingo, han de repetirse continuamente.

Por este camino, Mónica Guffanti nos resalta en su puesta el enfrentamiento entre la aparente quietud del escena-

rio, la contención de las contradicciones que no llevan a su máxima tensión los conflictos siempre subyacentes de la obra y la necesidad de ruptura, cambio y liberación derivada de la dinámica actitud del espectador de hoy o de cualquier otro tiempo. Porque de lo que se trata es de llamar la atención sobre el no suceder, el estatismo, la inercia, las mutilaciones, la mentira, el enmascaramiento, la autocomplacencia melodramática y, sobre todo, la espera interminable que puede paralizar o matar definitivamente la voluntad de hacer del hombre, siempre amenazado o salvado -¿quién sabe?- por el tiempo.

Bajo los relojes, los marcos no contienen los espejos. La escena deliberadamente elude la responsabilidad directa del reflejo y las reproducciones. Actúa, este domingo y tal vez todos, como un espacio de refracción para multiplicar y proyectar las imágenes y los deseos que gravitan en los recuerdos, en la memoria colectiva del público que aún hoy puede sentir atracción por este ritual cerrado y absurdo. Una vez más el teatro vuelve a apelar a su propia herencia, a su memoria, a su cultura histórica y a su fe de permanencia.

La prueba más palpable de este acto de profesión, la ofrecen los actores que participan del espectáculo, pues ellos, más allá de la incorporación de Elvira, Alejandrina, la Mujer de la Suerte, el Viejo y el Novio, nos dejan ver su propia biografía teatral, que es, de algún modo, nuestra herencia más inmediata y el puente disponible para llegar otra vez a los seres ideados por Arrufat.

Cuando Micheline Calvert inicia el monólogo que abre la obra, convoca ella misma el encanto de su memorable presencia en **Morir del cuento** y desata esa virtud que le permite ofrecer diversos y contrastantes registros expresivos. Ese ir y venir del más puro

y sicologista realismo a la parodia, a la ironía y a la máscara expresionista, sin alardes ni excesos tecnicistas. Contendida, eso sí; dispuesta al voluble juego de las transfiguraciones implícitas en el decursar del ritual dramático invocado por su personaje. A su lado, Yeyé Báez transfiere las tensiones de Alejandrina al espacio escénico. Como buena contraparte, ella proyecta hacia la escena la dinámica interna de los conflictos que oprimen a ambas mujeres y hace que el movimiento fragmentario y permanente que soporta su cadena de acciones otorgue vida a ese jardín «después de la batalla» que constituye el paisaje de Elvira.

Ambas actrices desarrollan un rico contrapunto expresivo fundamentado en las diferencias de sus trayectorias creadoras: Micheline, ofreciendo una concepción reveladora de la psicología, las vivencias y las emociones del personaje al que no sólo encarna, sino que también muestra; y Yeyé, presentando la máscara externa de su personaje a través del énfasis gestual y el acento en la amplitud de movimientos y de su interrelación con el entorno. Las distinciones de ambos personajes han sido concretadas en formas opuestas de concebir la gestualidad, la proyección de la voz y el tratamiento de la presencia escénica, al mostrar una cultura teatral distinta que les otorga la licencia de acercarse a estos consistentes personajes femeninos e indicar así otras posibilidades para desarrollar el trabajo del actor, a partir de la exploración cuidadosa y abierta sobre el texto dramático y el entrecruzamiento de lenguajes y formas de hacer diversas.

Carlos Miguel Caballero logra ubicarse de manera justa entre el difícil juego de las mujeres. Pero su oficio aún no le lleva a la comprensión de los hilos que

subyacen a la acción aparente que lo envuelve y por momentos lo enajena. Ante la extraña circunstancia en que aparece, el Novio tiene ante sí el reto del convencimiento sobre la legitimidad del controvertido amor que le nace. Para él todavía son posibles y necesarias las sorpresas por las cuales debe intentar al menos luchar con fuerza, energía y emoción. Pueden ser éstas, quizás, las bases que le ofrezcan opciones para su misión transformadora. Es en este personaje donde ocurre el único cambio posible de la historia, y ese cambio no puede presuponerse, sino construirse a la vista del público y en medio de las fantasmagóricas mujeres. Por ahí sigue estando el reto de Carlos Miguel.

Como Palma, la hermosa protagonista de *El Chino*, de Felipe, Elvira conjura el pasado con el vano propósito de restaurar los afectos deshechos. Pero a ella ya no le asisten los deseos de volver a la vida y recuperar, con la memoria, una idea más dichosa de la existencia. Deseos que sí alimentan las esperanzas de Palma y la impulsan para transformar el teatro en su acto liberador. Este paralelismo pudiera no ser gratuito si nos condujera, como puedo suponer, tras los pasos de Mónica Guffanti, otra señora de la escena cubana que, a diferencia de Elvira y Palma, viaja de la realidad a la ficción para crear un nuevo camino lleno de seducciones para el reencuentro con Arrufat, suerte de marinero errante por las geografías literarias, desde las cuales no logra vislumbrar un puerto teatral seguro y vivo donde desembarcar. En ese gesto que transforma el reclamo en poético intercambio, hallo la motivación más noble y alentadora de la nueva puesta de **Todos los domingos**.

# FAUSTO

## ENTRE NOSOTROS

Esther Suárez Durán

«Lo que no se comprende, no se posee»

J. W. Goethe

La apetencia inextinguible del hombre por trascender sus humanos límites, así entregue a cambio el paradigma de la esperanza -la posibilidad de la felicidad eterna-, es una de las obsesiones que nos lega la Modernidad.

El Renacimiento, la Reforma, el horizonte infinito probado como aventura colonizadora y no como fatal abismo, conforman la raigambre de esta desmesura. La acompaña una cosmovisión que supone la coherencia entre todos los fenómenos y procesos que tienen lugar en el universo, la relación especular entre éste como macrocosmos y el microcosmos que significa el individuo. Se habla entonces de *quinta essentia*, *pedra filosofal*, *panacea*, elemento primigenio que permite transmutar cualquier sustancia en oro y curar toda clase de enfermedades. El anhelo de conocimiento, la fe en el poderío humano, tornan difusos los límites entre las diversas búsquedas y saberes. La magia medieval se transforma en ciencia esotérica. El hombre se cree en capacidad de actuar sobre el universo toda vez que domine ciertas leyes que aún se le escapan. En un mundo tan vasto y abigarrado, en medio de un ansia tan incontenible, poco importa invocar la colaboración de los demonios si fuera necesario.

De estos tiempos data la leyenda germánica del doctor Fausto, que refiere la existencia de dos personajes: Juan y

Jorge. Famoso el primero por sus artes de magia; conocido astrólogo el segundo, a quien también se le adjudicaban operaciones de nigromancia y metafísicas controversias con el Diabolo. De tal suerte, que a fines del siglo XVII ve la luz una enjundiosa **Historia de Fausto**, de autor anónimo, con el marcado afán ético de alertar a los jóvenes acerca de la actitud soberbia de su protagonista y, poco después, hacia 1725 aparece toda una biografía de la legendaria figura. Tal éxito obtuvieron ambos libros entre el público de la época, que fue necesario realizar numerosas reediciones e, incluso, traducirlos a otras lenguas.

La popularidad de que gozaba la saga de Fausto ya la había hecho trascender las fronteras.

Conocida en la corte inglesa alcanza en la obra de Christopher Marlowe (**Tamerlán, Eduardo II, La trágica suerte del doctor Faustus**) una estatura impresionante. Es precisamente el dramaturgo isabelino -representante de un teatro violento y vital, genial precursor de Shakespeare- quien dota a la figura original de ese definitivo aliento de superhombre y la transforma en el homagño poderoso que aspira a desarrollar su personalidad hasta límites impensados y a dominar sobre todo lo existente.

De todas estas fuentes bebió Goethe durante su infancia en su natal Francfort, y será éste el personaje al que colocará durante cincuenta y ocho años de su vida en el centro de su labor



ISMAEL GOMEZ

de creación.<sup>1</sup> **Fausto** es la médula de toda su impresionante obra artística y el lugar donde se expresan, en el lenguaje del arte, las preocupaciones filosóficas, los credos estéticos y las polémicas de la ciencia. En su materia se sintetizan experiencias íntimas, sucesos reales, reminiscencias de la infancia, fragmentos de su lírica, observa-

<sup>1</sup> El poeta aludía a su obra **Fausto** llamándola su *principal asunto*, y su diario da cuenta de cómo, aunque a fines de noviembre de 1831 mandó a empaquetar y a sellar el manuscrito. Poco antes de su muerte, ocurrida el 22 de marzo del año siguiente, se sentía de nuevo impulsado a trabajar sobre él, para dar mayor desarrollo a su segunda parte.

ciones científicas, alcanzando la dimensión de un vasto poema sinfónico que discute el eterno problema de los destinos del hombre, con lo que añade un marcado carácter simbólico a la historia y colabora en la consolidación del ejercicio mítico.

Dos referentes principales se cruzan en su elaboración; de una parte, la idea principal que sostiene, en *La Biblia*, El Libro de Job; la imagen del hombre bueno que, pese a todas las tentaciones con que le acosa el demonio, previa aquiescencia divina, mantiene su integridad. De la otra, las más puras tradiciones de la demonología, que incluyen las historias de Simón, el

Mago, el propio Rey Salomón, San Cipriano, o Merlín. Así la fábula de Goethe recrea la historia del justo sometido a prueba por Mefistófeles, en cuyo desarrollo interviene todo un arsenal de entidades de diferentes órdenes: angélicas, míticas, monstruosas, alegóricas, típicas, arquetípicas, que asisten a un nuevo episodio del eterno duelo entre Dios y el Diablo (ese ángel caído común tanto a *La Biblia* como al *Corán*). Esta vez Dios aparece como el supuesto defensor del Hombre, pleno de confianza, amor y comprensión, y también un tanto ajeno a lo que ocurre, frente al cual Mefistófeles se armará con la ironía para quebrantar el plan inicial de la tragedia y colocarla más bien como tragicomedia, lo que antes de atentar contra la magnitud de la obra, colabora en su significación.<sup>2</sup>

De otro modo no podía ser para un individuo que tomaba al hombre por medida de todas las cosas, y que consideraba, además, al personaje del drama como un ente pasivo en su relación con los sucesos exteriores -a diferencia de las figuras épicas, hacedoras de hazañas sin límites-, puesto que serían aquellos propios sucesos los encargados de develar su personalidad.

Ello explica la causa por la cual los héroes del dramaturgo no siguen una trayectoria definida, de modo que sus dramas no complacen los cánones conocidos con respecto al inicio y al final de la acción. Goethe valora las situaciones por encima del argumento como fórmula para revelar la psicología del personaje en cuestión. Precisamente en el espacio de su yo más íntimo se resolverían los acontecimientos externos. No en vano tiene a la personalidad por *la suprema dicha de los hombres de la tierra*.

El principio de polaridad que se evidencia en otras zonas de su pensamiento parece actuar también en su creación dramática. Sus personajes se debaten entre la exhibición de rasgos individuales y la representación genérica. Sus voluntades se manifiestan en

<sup>2</sup> Ya con respecto a estos temas teológicos, Goethe se había expresado en las Notas y Disertaciones de su *Diván de Occidente y Oriente* a favor de poder examinar con sentido crítico las Sagradas Escrituras, al igual que cualquier otra tradición.

continuo escindidas entre dos estímulos de orden antagónico. Como resultado muestran una suerte de resignación, de fatalidad, en concordancia no con agentes externos, sino con las esencias de sus propios caracteres. (*Sin Zeus y sin hado hundiéronse Agamenón y Aquiles*, ha apuntado oportunamente el Poeta.)

Desde los orígenes de la tragedia el héroe resulta vencido por el destino, con el saldo favorable de haber accedido a la revelación. Se produce una simbiosis de fatalidad y sabiduría, cuyo epílogo es el dejar acontecer. Para el código estético del genio alemán -conocedor de las teorías dramáticas de su época y de las leyes que rigen en los diversos géneros-, en la tragedia se impone la naturaleza del hombre, que lo hace moverse a tientas, sin el concurso de la razón. De este modo el héroe sólo puede culpar a las fuerzas ciegas de su voluntad y esto le lleva a asumir el castigo. Tal vez por ello Goethe revista a sus personajes trágicos con un tinte de alienación. O quizás la explicación se halle entre sus observaciones -harto sagaces- acerca de los frágiles límites que separan tragedia y comedia, de la proximidad que acusan los héroes de ambas modalidades.

El contexto, por su parte, habla de un período de tránsito; justamente del momento de incubación de la sociedad burguesa, donde ni lo trágico, ni lo heroico tenían ya lugar.

Con posterioridad a Goethe otros talentos mantendrán vivo el mito fáustico en la ópera, en la narrativa, en el drama. La fábula del pacto con el maligno producirá hitos en la creación literaria del siglo XX con las célebres novelas de Thomas Mann, en Alemania, y de Mijaíl Bulgakov, en Rusia.<sup>3</sup> Sin embargo, no parece un mito proclive a la escena.

La propia historia de nuestra producción dramática da cuenta de la escasa resonancia en ella de las figuras míticas del Don Juan (Estorino: *Que el Diablo te acompañe*, 1987), o Don Quijote (Brene: *El camarada Don Quijote, el de Guanabacuta Arriba, y su fiel*

<sup>3</sup> Me refiero al *Doktor Faustus* (1947) y a *El Maestro y Margarita* (1940), respectivamente.

compañero Sancho Panza, el de Guanabacuta Abajo, 1970, y Quintero: **El caballero de Pogolotti**, 1983); mientras que con relación a Fausto pueden citarse el **Mefistófeles**, de Sarachaga (1896), llamada *zarzuela de magia*, que toma como referente la obra de Gounod (París, 1869) -ya considerada como un folletín musical- y reduce el asunto aún más, hasta la dimensión de una banal comedia de barrio; y **El caldero del diablo**, de José Milián (1983).

Casi al cierre del siglo -y del Milenio- un representante de las más recientes oleadas de dramaturgos, Reinaldo Montero, recrea la leyenda y declara sus nexos con el referente goetheano, con el que muestra puntos de contacto tanto en su estructura externa como en la interna. El texto, dividido en dos grandes zonas (Primer y Segundo Tiempo), subdivididas a su vez en escenas pertinentemente tituladas, mantiene como asunto la apuesta entre Dios y el Diablo por el alma de Fausto y la superación del Demonio por este último; está recorrido por un mesurado aliento filosófico y habitado por los principales personajes de su antecedente germano: Fausto, Mefistófeles, Margarita y Helena, a los cuales se añade ahora El Perro.

La trama se reelabora teniendo en cuenta la primera parte del poema dramático de Goethe, es decir, aquella que los críticos han tenido por sustancialmente conformada de acuerdo con las leyes del drama.<sup>4</sup> El «Prólogo en el cielo» y el «Epílogo» han sido sustituidos por un «Prólogo en el teatro», que coloca la

acción deliberadamente en el espacio de la ficción, y un «Epílogo» que acontece en un lugar indeterminado.

Al nivel de las operaciones textuales se realiza un proceso de contextualización que alcanza su mayor interés precisamente en los momentos en que exhibe el grado más alto de discreción y sutileza. En este sentido, aun cuando la comparación con su referente germánico colabore en explicar la trama fragmentada y un tanto zigzagueante y las elipsis presentes en el texto sean recursos ya cotidianos del teatro contemporáneo, ello no consigue salvar las enormes distancias que se abren entre las calidades artísticas de **La noche de Walpurgis** y la **Víspera de San Lázaro**.

Una contenida ironía -donde por instantes asoma un espíritu de irreverente chacota pronto a desatarse- anima el diálogo, convirtiendo esta versión, en virtud de éste y de otros procedimientos, en una peculiar parodia de su original. Lo particular del ejercicio radica en el cuidado con que ha sido realizado, en el juego audaz que se deja entrever. (¿Qué otra cosa, sino audacia, revela el hecho de reconstruir un **Fausto** entre nosotros?)

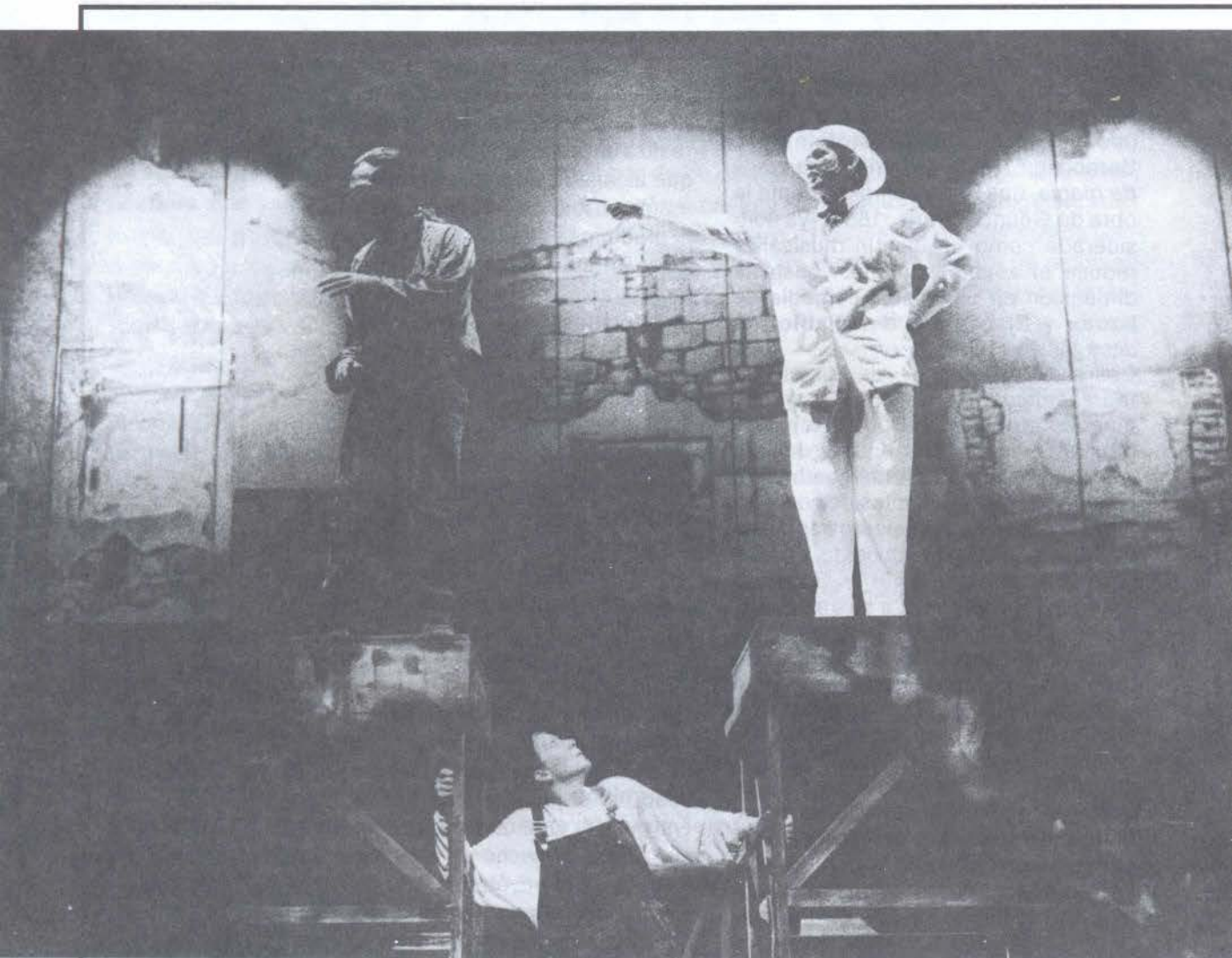
De cualquier modo, la aproximación que nos propone Montero no es más que una de tantas posibles. De ahí la dosis de insatisfacción que nos deja. El referente al que nos remite evidencia un grado de elaboración ciclópea, en tanto en él se sustantivó poéticamente la biografía y el testamento espiritual de un titán de la cultura. Su carácter cosmogónico, la vastedad de sus paisajes, estimulan el diálogo múltiple desde otras épocas en infinitas recreaciones a partir del paradigma goetheano que, enigmático y ambicioso, promueve la exégesis inacabable e incesante<sup>5</sup> y actúa cual un caleidoscopio inagota-

<sup>4</sup> A propósito de este modo de estructurar la obra, nos han quedado algunas declaraciones en las **Conversaciones con Eckermann**. A tenor de un intercambio acerca del Acto IV del **Fausto**, se refiere el siguiente diálogo:

**Eckermann:** Así puede expresar el poeta toda la variedad del mundo sirviéndose de la leyenda de un héroe famoso simplemente como de hilo central en que ir engarzando cuanto se le antoje.

**Goethe:** Tiene usted razón, en una composición de ese género lo que *únicamente importa* es que las partes resulten claras y expresivas, aunque el conjunto no deje de ser algo inconmensurable, pues por esta circunstancia preséntase a *los lectores* como un problema por resolver y los atrae con un interés siempre nuevo. (Los subrayados son del Autor.)

<sup>5</sup> Según Teodoro Llorente, en el Prólogo a su traducción del **Fausto** (**Fausto. Tragedia de Juan Wolfgang Goethe**, Montaner y Simón, Barcelona, 1905), ya para 1882 sumaban 121 críticos que se habían ocupado de la magna obra.



 ISMAEL GOMEZ

ble inspirador de innumerables visiones.

La puesta en escena a cargo del Teatro D'Dos -uno de los grupos de mayor grado de compromiso con la escena cubana-, bajo la dirección de Julio César Ramírez, realizó una cuidadosa elaboración crítica del texto que contribuyó a potenciar sus virtudes y brindó soluciones para aquello que, a nivel del guión literario, aún no parecía logrado.

La contextualización se profundiza utilizando ahora los otros recursos de la escena, como alguno de los componentes del vestuario (la imagen inicial de Mefisto, por ejemplo), la mayor parte de los cantos y de los sonidos no

verbales que componen el diseño sonoro, los pasos de danza, a la par que mantiene un adecuado y difícil equilibrio entre lo nacional y lo general contemporáneo.

El Teatro D'Dos salva el reto que significaba realizar un espectáculo de gran formato conservando los códigos esenciales que han caracterizado su poética hasta el presente. Así el lenguaje escénico mantiene la pauta de una máxima economía de recursos, centrado en las potencialidades de los intérpretes y basado en una gestualidad y un uso del espacio muy precisos.

El diseño escenográfico a partir de enormes telones, una alfombra y tres



escaleras móviles sugiere un espacio sin tiempo de ruinas y olvido, que con el esmerado trabajo de luces completa su atmósfera de enigmas y presagios. Esta vez hay cinco actores en escena. A la conocida *troupe* de Daysi Sánchez, Jorge Fernández y Yaquelín Rosales, se suman ahora Milva Benítez -otrotra actriz de los grupos Teatro de los Elementos y Teatro a Cuestas- como la patética y paródica Helena, y Susana Céspedes, recién egresada de nuestra escuela de nivel medio, en una peculiar creación de Margarita en la estampa de una *chica de la calle*, de apariencia frívola y expectativas cosmopolitas.

Dos mujeres tienen a su cargo las labores de interpretación más complejas de esta puesta y, parejamente, ante ellas la dirección ha planteado las exigencias más altas. Me refiero a Daysi Sánchez y Yaquelín Rosales en los personajes de Mefistófeles y El Perro, respectivamente, quienes a fuerza de inteligencia, intuición, talento y buen gusto salvan los riesgos de la caricatura y el esquema. La primera, dueña de una energía muy especial, domina intenciones, matices y *tempos*, y es el alma de este trabajo escénico. La segunda, con su sereno dominio del cuerpo, mesura, gracia, y esa cuidadosa elaboración de un personaje con tan escasos recursos, nos recuerda la maravilla que supone el arte del actor. La calidad del guión teatral lo declara más bien como un texto discursivo, que se complace en la reflexión, en el juego de las réplicas, en la originalidad o la belleza de ciertos discursos (pienso en el monólogo del vaso o en el parlamento último de Helena). Asimismo, los personajes diseñados desde el texto resultan más bien tipos o arquetipos que individualidades; pero, aún así, casi todos cuentan con determinados asideros a partir de los cuales pueden realizar los actores sus particulares versiones. Casi todos, excepto Fausto, que denuncia a nivel textual y espectacular una ambigüedad excesiva,

que se revela incluso en sus vestidos -los únicos no teatralizados-, en la ausencia de accesorios, en la vacuidad de sus tareas escénicas, en la imprecisa (ambigua) elaboración de las circunstancias y trayectoria de su personaje. A todo esto se añade que Jorge Fernández tiene ante sí, con el personaje de Fausto, el papel más difícil de su aún breve carrera.

Esta versión ha sido concebida dentro de la estrategia de declarar explícitamente la ficcionalidad de la acción -el conocido juego del teatro dentro del teatro-; sin embargo, la actuación crítica de la dirección sobre este recurso atenuó de tal modo su presencia y repercusión que, el final del espectáculo, construido de acuerdo con dicha pauta, extravió su significación.

Por otra parte, la puesta en escena ha añadido a la concepción originaria del texto toda una trama de anhelos, esperas, posibles partidas, apenas punteada por el remedo del sonido de aviones, la manipulación de maletas, miradas expectantes y figuras tercas, hieráticas, componiendo imágenes alusivas a la condición de viajeros que, conjuntamente con el uso de los planos en las escaleras y el diseño cerrado del espacio, hablan de nuestra esencia insular y del ansia que de continuo palpita en las islas.

Tal vez sea, entonces, necesario revisar el trenzado de toda esta urdimbre espectacular y replantearse el diálogo hacia el interior entre todos estos discursos.

Las claves del trabajo escénico presuponen la presencia de un espectador inteligente, muy activo, capaz de descubrir los sutiles, a veces parabólicos nexos entre su realidad y la propuesta artística. Para satisfacción de sus artífices y también de esta crítica, las primeras representaciones de la obra contaron con un público mayoritariamente joven que, por la calidad de su recepción, pareció cumplir con tales requisitos.

# RAJATABLA DEFENDER LA ILUSION, CONSERVAR LA HERENCIA\*

Omar Valiño

En 1984 Rajatabla estremeció La Habana con **Bolívar**. El grupo venezolano, fundado en 1971 por el argentino Carlos Giménez, era entonces una referencia dentro y fuera de América Latina. Aquel montaje de 1982 se había convertido pronto en un clásico, sin dejar de levantar la polémica que siempre acompañó a los grandes espectáculos del líder de Rajatabla.

Durante los años 70 fueron construyendo, peldaño a peldaño, un grupo con una estética propia, inclinado a una paulatina profesionalización, de donde emergieron propuestas como **Tu país está feliz**, la puesta inaugural, **Señor presidente** y **La muerte de García Lorca**, ambas representativas de la consolidación del colectivo.

La agrupación se dio a conocer aquí en 1982, durante el II Festival de Teatro, con **Martí, la palabra**, un ensamble de textos del Apóstol, en homenaje al centenario de su visita a Caracas. A aquel evento retornó también, en la cuarta edición, de 1987, con **Casas muertas**, un espectáculo cuya teatralidad e ideas resultaban devoradas por el imponente -mas vacío- despliegue escenográfico.

Desde entonces no teníamos a Rajatabla entre nosotros. Llegaron ahora con **El coronel no tiene quien le escriba**, una versión y dirección de Carlos Giménez sobre la novela homónima de García Márquez. El reto de sostener este montaje en repertorio

es enorme, si se piensa en sus diez años de estrenado y en la desaparición física, en 1993, de su director, y de su actor protagónico original, Pepe Tejera. Sin embargo, el grupo prueba aún la vitalidad de la puesta y, a través de ella, de su existencia misma.

Nos enfrentamos a un espectáculo que sintetiza, en gran medida, las obsesiones expresivas e ideológicas de Giménez. El amplio espacio escénico aforado con tejido de saco de típica tonalidad ocre, presenta en su centro unas paredes de planchas de zinc. Es la pobre casa del Coronel y su mujer, rodeada en el escenario por rectángulos de tierra.

Tales paredes se dividirán en paneles móviles que crean distintos espacios. En la iluminación predominan las atmósferas, y la banda sonora no ilustra, sino que subraya la nostalgia que envuelve al personaje protagónico.

Aunque podemos hasta ubicar el año de la acción, el espacio histórico no es real, proviene de su referente literario, que es transformado en autonomía teatral. El Coronel espera la misiva donde se reconocen monetariamente los servicios prestados a la República en la guerra civil. Se ha pasado en ello la vida, y pronto comprendemos que jamás llegará. Atrapado entre recuerdos y delirios, se balancea en su hamaca, objeto de culto, para entregarse al tiempo muerto de su existencia. Cuenta con un tesoro, un gallo de pelea muy codiciado por el pueblo, que es la única herencia de su hijo Agustín, asesinado en la lucha de la resistencia. El gallo revestirá una condición simbólica. Re-

\* Una versión del presente texto fue publicada en *Juventud Rebelde*, en noviembre de 1999.

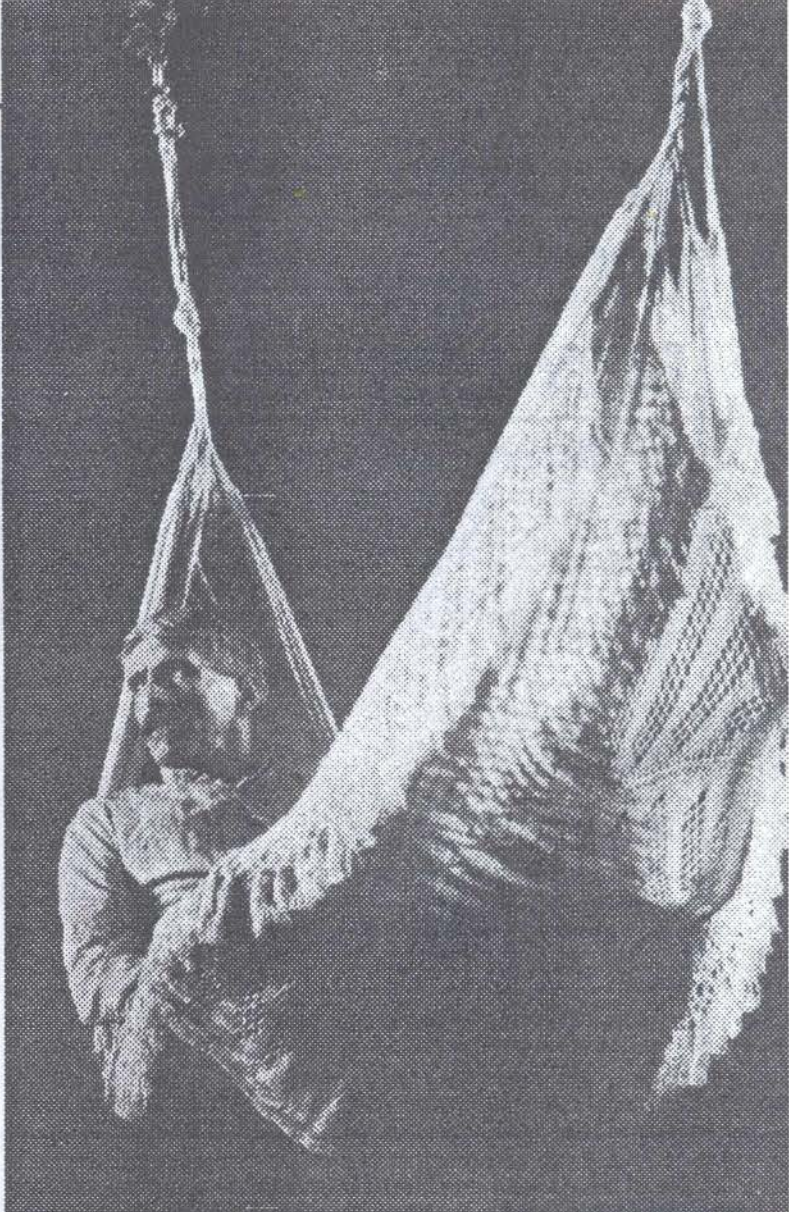
presentará, de un lado, lo propio irrenunciabile; de otro, el dinero que puede aliviar la paupérrima economía familiar.

El director, después de un comienzo que no puede evitar la imperfección provocada por el conflicto entre literatura y teatro -información no dramática, exceso narrativo, intercambios literarios-, va ganando un tono para el discurso teatral que vence el paradigma literario. Así, la estetizada plasticidad visual de lo feo -las carcomidas paredes, el viejo camastro, los tonos grises y ambarinos-, las pictóricas composiciones grupales, la precisión del funcionamiento escénico y el parejo desempeño de un amplio conjunto de actores en un mismo código, perfilan un universo expresivo que comunica el sentido del montaje.

El tiempo se va ralentizando en la misma medida que el Coronel desespera por el arribo de su paga y de su reconocimiento; la atmósfera se hace más opresiva en tanto lo tironea, a su vez, la necesidad o la dignidad; los efectos de lluvia real y los truenos certifican la incambiable realidad en la cual (mal) viven; el espacio en su progresivo despojamiento acentúa la secular soledad que los rodea.

Giménez logró habitar en el teatro la poética garcíaamarquiana, tan poco conseguida en el cine a pesar de muchos intentos. La concreción del famoso concepto realismo mágico no sirve, sin embargo, a un estéril esteticismo, sino a la indagación en el ser humano y su circunstancia social. Tampoco esa voluntad de un teatro político es cercenada por la incapacidad artística. **El coronel no tiene quien le escriba** es un buen ejemplo de una escena sin concesiones en ninguno de los dos sentidos.

El Coronel ha vivido en cualquier sitio de nuestro continente. Olvidado, traicionado por ricos y políticos, no le queda otra alternativa que morir para no hundirse más en la mierda, palabra que al final pronuncia por única ocasión en su vida. Después de sufrir los



• Pepe Tejera, actor protagónico original de **El coronel ...**

avatares de la compraventa y pelea del gallo, decide conservarlo, renunciando al dinero.

La puesta nos lo presenta solo, delante de las agrestes planchas de zinc. Llueve, continúa lloviendo. Vuelve a pasar la procesión del único fallecido de muerte natural en años. El Coronel se encamina a la letrina donde va a vengarse del mal de estómago que le provoca octubre. Quizás allí dialogue por última vez con el recuerdo de su hijo asesinado. Va a morir callado, tranquilo. No ha vendido su memoria, su herencia. Sabe que la ilusión no se come, pero alimenta. También lo sabe Rajatabla.

# LA OTREDAD DEL REY LEAR

Waldo González López



 ALEJANDRO HDEZ.

Puesta que atrajo la atención de muchos durante el último Festival Internacional de Teatro de La Habana, **Yo no soy el Rey Lear** constituyó un espectáculo inusual en nuestras tablas.

A partir de la pieza del mismo título del dramaturgo y Presidente de la Fundación Shakespeare en España, Manuel Dionís-Bayer, la actriz y directora Susana Alonso hizo la versión del texto original, que, finalmente, realizaría.

Para ello, contó con dos valiosos intérpretes: el cubano Francisco (*Pancho*) García -merecedor de diversos lauros, en Cuba y la península, por sus desem-

peños en piezas como **La Legionaria**, igualmente dirigida por Susana Alonso- y el joven actor español Pablo Menasanch.

Se trata de una obra con visos de eso que, por no disponer de otro término, se denomina, quizás muy rápidamente, *posmodernismo*, tendencia que, surgida en la literatura, la plástica y la danza ya en los '60, asimismo sería asumida por la escena. Posmoderna, pues, sólo por la mezcla (intertextual) de rasgos, aristas y temas que, si bien han sido abordados por otros autores,

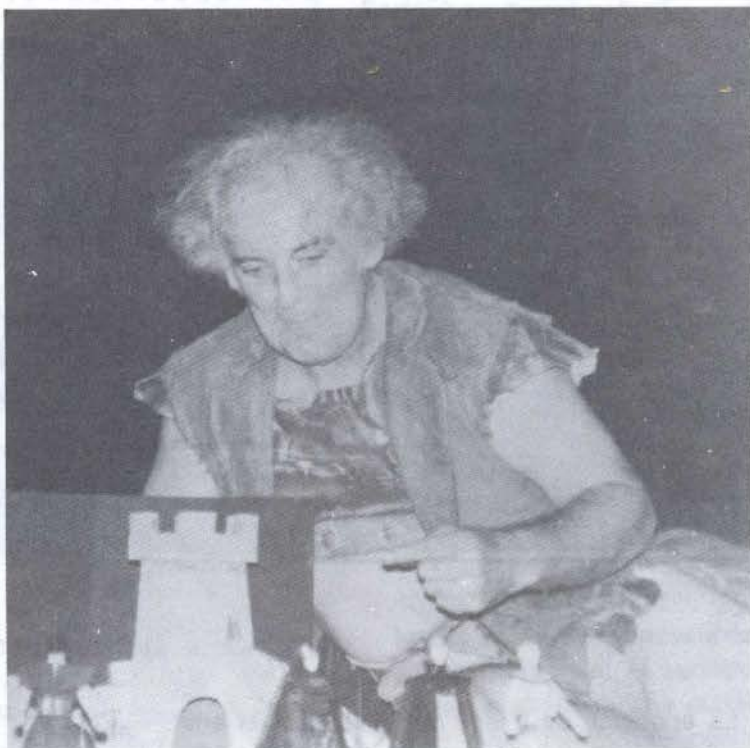
en cada nueva lectura y posterior interpretación se *re-escibe* para ofrecer aún otra respuesta. Tal es el caso de Dionís-Bayer y esta pieza sin dudas atractiva, justamente por su *otredad*.


En tal sentido, Manuel -quien, de traductor y especialista en el genio universal de Stratford-on-Avon, devino autor- confesaría en sus notas al programa: «Creo haber escrito una historia de amor y muerte, una especie de Vía Crucis de un Rey y su Bufón, pero transformado en camino que no sólo tiene espinas, sino también rosas.» Personaje símbolo/alegoría es el Bufón, toda vez que, en su doble carácter, resulta asimismo la hija menor del Rey (recordar el original de Shakespeare). Añade el dramaturgo: «Mi Rey y mi Bufón son felices huyendo y sienten, al mismo tiempo, una gran amargura... Se sienten expulsados por quienes eran carne de su carne, sangre

de su sangre, pero lo sienten con un placer agri dulce, porque la expulsión tiene todo el aspecto de "huida hacia adelante", buscando en la muerte la felicidad: estar lejos de aquellos a quienes uno engendró, transformados en hijos de la ira, es en el fondo un placer... Estar cerca del amor que se elige, que no viene impuesto, es un éxtasis.»

Creo excusable la extensa cita anterior, porque dice mucho de la intención de Dionís-Bayer en su nuevo y distante abordaje, lo que no le resta en absoluto interés ni calidad a su otra visión del clásico, sino, al contrario, la hace muy atractiva ya por sí misma.

Y si a todo esto aunamos la lúcida versión de Susana Alonso y su peculiar puesta, así como la destacada labor interpretativa de Pancho García y Pablo Menasanch, tenemos el valioso resultado que disfrutamos en el breve escenario de la sala Hubert de Blanck, primero durante el Festival, según ya dije atrás, y luego en otra temporada en el propio escenario.



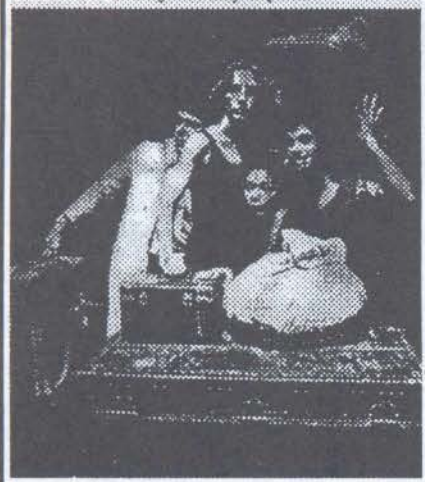
 ALEJANDRO HDEZ

Pero hay más: no poco aportan a la puesta los diseños de escenografía y vestuario de Eduardo Arocha, de luces, a cargo de Saskia Cruz, y musical del también compositor Juan Piñera, experimentados en estas lides y con brillantes trayectorias en nuestras tablas, tal se corrobora con sus respectivos trabajos aquí.

Si su primera obra representada en La Habana durante La Huella de España (**Hamlet en el espejo**, laureada en su país) no fue tan vista por los ya clásicos problemas de la divulgación cultural y, en particular, escénica que padecemos, **Yo no soy el Rey Lear**, por fortuna, sí disfrutó de la mejor acogida por parte de crítica y público cubanos. Con ello, se volvió a admirar a un actor ya de talla internacional como Pancho García, a la valiosa actriz-directora Susana Alonso y a dos amigos españoles, respetados por los cubanos (Manuel Dionís-Bayer y Pablo Menasanch). De ellos se esperan nuevos proyectos de tanto nivel como éste, en colaboración con colegas de acá.

YORICK

¿Teatro joven en Cuba?

Norge Espinosa Mendoza  
Marilyn Garbey Oquendo

# UN LIBRO JOVEN

Damián Fernández Font

La aparición de textos que divulguen el arte escénico siempre es una sorpresa agradable. En nuestro movimiento teatral, amén de existir festivales, eventos y muestras, no es común la publicación de libros con los trabajos teóricos generados en esos contextos.

Los lectores amantes de la temática teatral en Cuba reciben siempre con beneplácito títulos y toda suerte de publicaciones que amplíen su conocimiento del arte escénico. Es por eso que el presente libro de Marilyn Garbey y Norge Espinosa: **Yorick: ¿teatro joven en Cuba?** llena en primer lugar un vacío en este tipo de literatura, al difundir la labor de los creadores más jóvenes, en las actuales circunstancias artísticas, y su particular manera de asumir la herencia de generaciones precedentes revelándonos las dificultades que deben enfrentar en su práctica para ver realizados sus sueños.

En el año 1996 la Asociación Hermanos Saíz organizó la primera muestra teatral de pequeño formato Yorick. Este libro es resultado del *forum* teórico convocado en el marco de aquel evento y de los diálogos que propició. Los participantes

abordaron entonces desde la perspectiva del joven teatro diversas temáticas que por su profundidad abrían nuevos espacios de reflexión.

Probablemente a la vuelta de unos años este libro sirva para reseñar un momento cultural dentro del teatro cubano en profunda transición, donde cada uno de sus elementos pugnan por encontrar un espacio estético. Muchos de los grupos cuyo trabajo es analizado en las distintas ponencias, o de los artistas mencionados, han encontrado ese espacio, han alcanzado raíz, y otros sencillamente ya desaparecieron.

Por mi parte aplaudo la intención memoriosa. Aunque Yorick felizmente cuenta con otra edición, la acuciosa recopilación de sus anales es importante. Porque con mayor frecuencia de la que quisiéramos borramos lo que vivimos, o dejamos su recuento al viento. Aplauo que el casi desconocido teatro joven cubano, como prueba irrefutable de su existencia deje este testimonio. Y a sus compiladores, Marilyn Garbey y Norge Espinosa, les estrechamos la mano en agradecimiento.

## DIEZ AÑOS DE CALIDOSCOPIO

Teatro Calidoscopio, con su directora Lida Nicolaeva, ha avanzado durante esta década por los derroteros del teatro de muñecos. Graduada como actriz en Rusia, Lida más tarde se licenció en San Petersburgo y, finalmente, se radicó en Cuba en 1981 y comenzó a tutorear El Galpón, colectivo fundado en 1970. A partir de entonces organiza y conduce talleres en varias ciudades del país, hasta que en 1990 El Galpón adopta el nombre actual: Teatro Calidoscopio, con nuevas formas de trabajo y presentación.

Por la experiencia de la directora y la necesidad de replantearse nuevos modos de comunicación con los niños, Calidoscopio ha acudido a una renovación parcial del equipo de actores y, por ende, a la reconsideración de su repertorio tanto para salas como para espacios abiertos. Al segundo grupo de espectáculos pertenecen, en la actualidad, **Fantasia musical** (variedades musicales) y **El patito Pachiro** (cuento-juego); ambos tienen en común la participación de los pequeños, en un ambiente de informalidad cómplice que recuerda a los juglares de la Edad Media y a los narradores ambulantes de historias universales. **El circo de los payasos**, variedades circenses por payasos en forma de pantomima y animales-marionetas, aparece apoyado por los ritmos y efectos sonoros de la música caribeña.

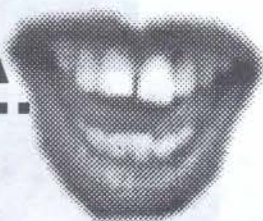
La más reciente temporada de **La Caperucita Roja**, este clásico de la cuentística universal, presentado en el Teatro de Guíñol, ofreció al público habanero la posibilidad de disfrutar por nueva ocasión una de las historias más populares de todos los tiempos. En el tratamiento de la fábula, ha puesto Lida en este montaje la nota decisiva; ante la simpleza argumental, propone **La Caperucita Roja** dos visiones consecutivas del cuento. La atmósfera lúdica de la puesta es apoyada por la selección de la banda sonora y el diseño de muñecos. La casi completa uniformidad de los títeres -técnica de guante-, la escenografía móvil que muestra los diversos espacios de acción tras el retablo, dinamizan la propuesta y mantienen el interés de los chicos. A diez años del surgimiento de Calidoscopio, **tablas** saluda la permanencia de un colectivo de ardua labor dentro de la escena destinada a los pequeños.



### En el marco de la **IX Feria Internacional del Libro de La Habana**, celebrada en la fortaleza de

San Carlos de la Cabaña entre el 9 y el 15 de febrero del 2000, se entregaron los Premios Nacionales «Alejo Carpentier», que otorga el Instituto Cubano del Libro. Entre ellos, Antón Arrufat y Ramiro Guerra obtuvieron los lauros de novela y ensayo, respectivamente, por sus libros **La noche del aguafiestas** y **Eros baila**. La Orden por la Cultura Nacional «Alejo Carpentier» le fue conferida el día 14 también a Antón Arrufat.

# LA RISA CON ROSTRO DE CLOWN



Ensartada entre montañas mirando al mar, reflejo de un cielo azul, se encuentra la acogedora Ciudad de Cienfuegos. Diseñada en esta ocasión para ocupar un espacio trascendental, la Perla del Sur se transformó en la alegría de chicos y grandes con la realización del III Encuentro Nacional de Clowns Trompoloco'99.

Entre los días 23 y 27 de diciembre se dio cita la pléyade de payasos, que nos entregó interesantes propuestas de los colectivos Punto Azul, con la obra **Historias de los chicos enamorados**, actuada por Alexander Payán bajo la dirección de Omar Bilbao, y Cimarrón, con la presentación de **Los caprichos de Bombón o Cosas de payasos**, de la autora Dora Alonso, en versión y dirección artística de Alberto Curbelo, con la cual se ha querido rendir un sentido homenaje al clown. También los payasos Patilucho, Santiago Ramos, Manuel Espinosa, los del grupo My Clown, entre otros, ocuparon en esos tres días todo el ámbito escénico de la ciudad. No podemos olvidar al payaso Joey, de Circuba, con su mascota Pinky, una gata que se ganó desde su aparición el cariño de los presentes con sus simpáticas travesuras.

Desde el año 1997 empezaron a efectuarse los Festivales de Clowns Trompoloco, en homenaje a ese gran actor que fue Erdwin Fernández, quien dedicó gran parte de su vida artística a la caracterización del personaje clownesco Trompoloco, que por más de cuarenta años llenó un lugar predominante en el gusto de nuestro pueblo.

Este evento que transformó a la Ciudad de Cienfuegos en una gran fiesta comenzó con una cabalgata para dar la bienvenida a los participantes, continuar con las pasacalles, las actuaciones en plazas, barrios y teatros, y la Gala Final, celebrada el último día en el Teatro Terry.

Paralelamente se efectuó un encuentro sobre el tema del payaso como marco propicio a la reflexión y al diálogo, y en donde investigadores, críticos y artistas debatieron sus criterios. Entre las conferencias se destacaron «El signo vital del payaso» y «Las técnicas de actuación del clown». ¿Qué es el payaso?, ¿cuáles son sus medios artísticos específicos?, ¿se consume el payaso en sus proyecciones actantes de acuerdo al modelo actancial?, ¿es el payaso el *alter ego* de ser del mundo venidero?, fueron interrogantes abordadas en el *forum*.

Si los vericuetos en el análisis de las tesis expuestas no se agotaron o quedaron con respuestas matizadas con el beneficio de la duda, sí quedó transparente el hecho trascendental de la Gran Fiesta del Clown en la hospitalaria ciudad de Cienfuegos. Sólo falta que instituciones nacionales apoyen esta semilla nacida y abonada en tierras de la sureña perla.

(Miguel Menéndez Mariño)

## CONCURSO DE DRAMATURGIA

El Palacio de la Ciencia, en colaboración con el Centro de Teatro y Danza de la Ciudad de La Habana y el grupo de teatro Punto Azul de la Compañía Teatral Juglaresca Habana, convocan al concurso de dramaturgia

### «EL TEATRO EN LA CIENCIA»

#### Bases del Concurso

Las obras concursantes podrán pertenecer a cualquier género o estilo y abordar temas relacionados con la ciencia y la técnica y el medio ambiente. Serán dirigidas a todo tipo de público, preferentemente a niños y jóvenes.

Se presentarán escritas a máquina, con no menos de 20 cuartillas a dos espacios (y dos copias).

#### Premios

El jurado otorgará un premio especial de 500 pesos en moneda nacional a la mejor obra, así como las menciones que estime pertinentes.

#### Jurado

Las obras las seleccionará un jurado integrado por especialistas de las artes escénicas y del Palacio de la Ciencia.

#### Plazo

El plazo de recepción de los trabajos vence el 30 de septiembre del 2000. Deberán entregarse en:

Palacio de la Ciencia  
Capitolio de La Habana  
2do piso, salón Peralejo  
Industria, esq. a San José  
Ciudad de La Habana

Centro de Teatro y Danza  
Departamento de Proyecto  
San Ignacio 166  
e/ Obispo y Obrapia  
Habana Vieja



# C O N V O C A T O R I A

## XIV FESTIVAL ELSINOR 2000

El Instituto Superior de Arte convoca a estudiantes, profesores e investigadores al XIV Festival Elsinor de Teatro y Danza, que se celebrará en la Facultad de Artes Escénicas con carácter internacional del 7 al 14 de mayo del 2000, a las puertas de un nuevo siglo. Los interesados podrán participar en la muestra escénica y talleres teórico-prácticos organizados por el Festival, lo que les permitirá confrontar sus experiencias con lo más representativo del trabajo de nuestra Facultad. Este año Elsinor estará dedicado al teatro para niños y de títeres, debido a la creciente indagación que se ha fomentado en la Facultad alrededor de tal hecho escénico. Por tal razón se convoca, a su vez al Evento Teórico sobre la Investigación Escénica en el Teatro para Niños, que creará un espacio de confrontación y reflexión, bajo una óptica participativa, para profundizar en los complejos quehaceres teatrales por o para niños; también proporcionará a los participantes herramientas metodológicas que provengan, fundamentalmente, de la Educación Popular y que faciliten la búsqueda e interrelación con el lenguaje escénico. Los trabajos que se presenten al Evento teórico sobre la investigación Escénica en el Teatro para Niños estarán regidos por las siguientes bases:

1. Se podrán presentar trabajos de crítica o investigación alrededor de las temáticas:
  - El TITIRISA, proyecto generador de proyectos.
  - La puesta en escena y sus implicaciones creativas.
  - El teatro infantil (hecho por niños) como fenómeno artístico.
  - La investigación como medio de búsqueda e interrelación con el lenguaje escénico.
2. La extensión de los trabajos será de cuatro a seis cuartillas en crítica, y de diez a quince en investigación (versión resumida). Los análisis se realizarán en mesas redondas, foros y otras técnicas de dinámica grupal.
3. Los trabajos deberán hacerse llegar al Comité Organizador del Evento Teórico sobre la Investigación Escénica en el Teatro para Niños antes del 1° de abril del 2000.
4. El Comité se reserva el derecho de preseleccionar los trabajos participantes.

En el marco general del XIV Festival Elsinor los trabajos concursantes podrán optar por los premios que otorgará el jurado central en las categorías de:

1. Mejor Actuación de Teatro (masculina y femenina).
2. Mejor Diseño Escénico.
3. Mejor Puesta en Escena.
4. Mejores Interpretaciones en Danza Contemporánea, Ballet y Folklore (masculina y femenina).
5. Mejores Coreografías de Danza Contemporánea, Ballet y Folklore.
6. Mejor Texto Dramático.
7. Mejor Trabajo Investigativo y de Crítica.

Los textos dramáticos o investigativos tendrán de diez a quince cuartillas, y las críticas, teatrales o dancarias, hasta seis. Serán entregados en original y dos copias al Comité Organizador antes del 10 de abril del 2000. Durante el Festival los participantes podrán recibir alguno de los talleres que impartirán experimentados profesores de nuestro claustro, o invitados al evento.

### RECONOCIMIENTO A GRUPOS TEATRALES Y DANZARIOS QUE EN EL PRIMER SEMESTRE DEL AÑO CUMPLEN ANIVERSARIOS CERRADOS

**Juglaresca Habana.** Director: Bebo Ruiz. 30 años

**Plaza Vieja.** Director: Huberto Llamas. 30 años.

**Grupo Buscón.** Director: José Antonio Rodríguez.  
15 años.

**Teatro Caribeño.** Director: Eugenio Hernández  
Espinosa. 10 años.

**Grupo Raíces Profundas,** de danza folklórica.  
Director: Juan de Dios. 10 años.

**Danza Combinatoria.** Directora: Rosario Cárdenas.  
10 años.

**Teatro D'Dos.** Director: Julio César Ramírez. 10 años.

**La Colmenita.** Director: Carlos Cremata. 10 años.

**Grupo El Taller.** Director: Dimas Rolando. 10 años.

**Caña Brava,** de Cienfuegos. Director: Enrique Roblet. 10 años.

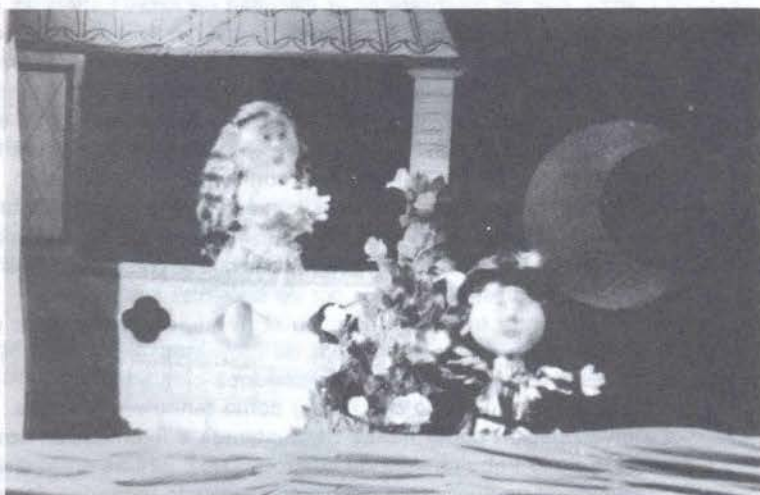
**Teatro D'Sur,** de Matanzas. Director: Pedro Vera.  
10 años.

**Guiñol de Guantánamo.** Directora: Maribel López.  
10 años.

**Grupo Danza Libre,** de Guantánamo. Director:  
Alfredo Velázquez. 10 años.

# TEATRO 2 DE CUBA

El grupo **TEATRO 2**, integrado por William Fuentes y Santiago Bernal, durante su estancia en la República Mexicana 1998-1999, ha presentado sus multipremiados espectáculos títeres en varios festivales, eventos y centros culturales de ese país, entre los que se destacan:



• **Romeo y Julieta**. Dir.: William Fuentes. Diseñador: Santiago Bernal.

-Temporada de presentaciones en el Centro Cultural Helénico, México D. F., con las obras: **Cuentacuentos presenta Aladino y El príncipe Blu**, 1998-1999.

-Gira de presentaciones por el estado de Veracruz, 1998.

-Ferias Internacionales del Libro en Querétano y León, con **Cuentacuentos presenta Meñique**, 1998-1999.

-Festival Internacional «Cervantes a todas partes», en Guanajuato, con la obra **El príncipe Blu**, 1999.

-Ferias Internacionales «Papirola», en Guadalajara y León, con **El príncipe Blu**, 1999.

-Temporada de presentaciones en el teatro Santa Fe, México D. F., con **Cuentacuentos presenta Aladino y Cuentacuentos presenta Meñique**, 1999.

El 30 de octubre de 1999, en el Teatro Helénico y en coproducción con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA), estrenan el espectáculo **Romeo y Julieta**, en una versión y puesta en escena para el teatro de títeres dirigida a niños y jóvenes de William Fuentes y diseños de Santiago Bernal; al mismo se integran cinco actores mexicanos. Acerca del espectáculo, la crítica mexicana citó:

«(...) lo que se puede ver bajo el título de la conocida obra de Shakespeare no es una apresurada síntesis de ese clásico argumento, se trata de una imaginativa exploración de esa obra con el aliento fresco y chocarrero de la imaginería cubana, mulata, que trueca el desasosiego en humor, la solemnidad eclesiástica en hechizo popular (...).»<sup>1</sup>

Para el presente año los planes de **TEATRO 2** abarcan: continuar la temporada de presentaciones en el Teatro Helénico en el Distrito Federal; presentar el espectáculo **Romeo y Julieta** en el IV Taller Internacional de Títeres en Matanzas y hacer una extensión de presentaciones especiales en la Ciudad de La Habana; cumplir compromisos de invitaciones a diferentes Festivales Internacionales en América, así como realizar el montaje de **La Caperucita Roja**, de William Fuentes, obra publicada en la colección «El mejor teatro para niños», México, 1998, bajo los auspicios del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

<sup>1</sup> Luz Emilia Aguilar. «Romeo y Julieta en América». *Reforma*. México D.F., jueves 2 de diciembre de 1999.

# PREMIOS CARICATO

## 1999



ASOCIACION DE ARTISTAS ESCENICOS DE LA UNEAC

TEATRO DRAMATICO  
RECONOCIMIENTOS ESPECIALES  
ACTUACION

Déxter Cápiro, por **Si vas a comer, espera por Virgilio y Los siervos**

Grettel Trujillo, por **La boda y Los siervos**

Nieves Riovalles, por **La casa de Bernarda Alba**

Waldo Franco, por **Si vas a comer, espera por Virgilio**

Miriam Muñoz, por **Edith**

DIRECCION

Raúl Martín, por **Los siervos**

PREMIOS

MEJOR ACTUACION FEMENINA DE REPARTO

Broselianda Hernández, por **Yerma**

MEJOR ACTUACION MASCULINA DE REPARTO

Mario Guerra, por **Los siervos**

MEJOR ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA

Ingrid González, por **Estos amores tan locos de Caruca Cenicero**

MEJOR ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA

Alexander Paján, por **Si vas a comer, espera por Virgilio**

MEJOR MUSICA PARA UNA PUESTA EN ESCENA

Enrique Jaime, por **Si vas a comer, espera por Virgilio**

MEJOR DIRECCION ARTISTICA (EX-AEQUO)

José Milián, por **Si vas a comer, espera por Virgilio**

Carlos Celdrán, por **El alma buena de Se-Chuán**

RECONOCIMIENTO ESPECIAL

María de los Angeles Santana, por el conjunto de su obra artística

JURADO

Juan R. Amán, presidente

Jorge Garciaporrúa

Mónica Guffanti

Amelita Pita

Miguel Sánchez

## PREMIOS VILLANUEVA 1998

### ESPECTACULOS NACIONALES

- Sácame del apuro.** Teatro Pálpito. Dirección: Julio César Ramírez y Ariel Bouza.
- El porrón maravilloso.** Guiñol de Santa Clara. Dirección: Allán Alfonso.
- Si vas a comer, espera por Virgilio.** Pequeño Teatro de La Habana. Dirección: José Milián.
- El árbol y el camino.** Danza Abierta. Dirección: Marianela Boán.
- Pasajera la lluvia.** Codanza. Dirección: Nelson Reyes.
- Aikunwa.** Conjunto Folklórico Nacional. Dirección: Alexander Varona.

### ESPECTACULOS INTERNACIONALES

- Cuatro danzas fatales para Isadora.** Interpretado por Karla Fracci. Dirección: Millicent Hodson y Kennet Archer.
- Cuando la vida eterna se acabe.** La Zaranda. Dirección: Paco de la Zaranda (España).
- Pantomimas musicales.** La Pareja. Dirección: Héctor di Mauro (Argentina).
- Conjunto de la obra presentada en Cuba por Teatro Arbolé.** Dirección: Esteban Villarrocha (España).  
Febrero de 1999

Sección de Crítica y Teatología de la UNEAC, conjuntamente con la Representación Cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT).

## PREMIOS VILLANUEVA 1999

Durante 1999, la Sección de Crítica y Teatología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, conjuntamente con el Centro Cubano de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (AICT), han continuado observando sistemáticamente -a través de los estrenos- el comportamiento del panorama teatral y danzario del país.

Luego de evaluar 73 estrenos teatrales, danzarios y de otros géneros escénicos (nacionales y extranjeros), dicha Sección, junto al Centro Cubano de la AICT, han decidido entregar los siguientes premios.

### PREMIOS DE TEATRO DRAMATICO

- La vida en rosa.** Teatro Buendía. Dirección: Flora Lauten.
- De dónde son los cantantes.** Teatro El Ciervo Encantado. Dirección: Nelda Castillo.
- El alma buena de Se-Chuán.** Argos Teatro. Dirección: Carlos Celdrán.
- Los siervos.** Teatro de La Luna. Dirección: Raúl Martín.

### PREMIOS A ESPECTACULOS EXTRANJEROS

- La negra Ester.** Gran Circo Teatro de Chile. Dirección: Andrés Pérez Araya.

### PREMIO VILLANUEVA ESPECIAL

- Carlos Pérez Peña, por la concepción, puesta en escena y actuación en **Como caña al viento**, del Teatro Escambray.

Tomando en cuenta que en distintos momentos del año 1999 se han estrenado fuera de la capital cubana otros espectáculos que, para su correcta evaluación, no han podido ser vistos por la mayoría de miembros de la sección de Crítica y Teatología y del Centro Cubano de la AICT, se decide declarar pendientes de análisis para el año 2000 los siguientes títulos:

- Feo**, por Teatro Papalote, de Matanzas.
- Los tres cochinitos**, por Teatro Polimita, de Guantánamo.
- Intimidad**, por Danza Libre.
- Muerte prevista en el guión**, por CODANZA, de Holguín.

Los críticos, asesores e investigadores participantes en los encuentros efectuados durante el proceso de selección de estos premios fueron:

Freddy Artilles, Mercedes Borges, Rosa Ileana Boudet, Yana Elsa Brugal, Osvaldo Cano, Raquel Carrió, Alberto Curbelo, Norge Espinosa, Gerardo Fullea, Roberto Gacio, Eberto García, Waldo González, Vivian Martínez Tabares, Miguel Menéndez, Pedro Morales, Ada Oramas, Amado del Pino, Tony Piñera, Francisco Rey, Jorge Rivas, Miguel Sánchez, Mercedes Santos Moray y Omar Valiño.

Dado en Ciudad de La Habana, a los 11 días del mes de enero del año 2000.

## INDICE 1998



### A

Aguilera Borrero, Frank. «De ayer a hoy... la máscara», 2/98, p. 37.// «A más de treinta años del Cabildo Teatral Santiago», 4/98, p. 99.

Appia, Adolphe. *La voz del maestro*, 3/98, p. 25.

Artiles, Freddy. «El títere en la frontera de dos siglos», 2/98, p. 54.

### B

Barreiro, Jesús. «Cita teatral en Santa Clara», 1/98, p. 88.// «Retablos fecundos», 2/98, p. 99.

Bonaldi, Jacques-François. «Los silencios habitados de la calle del Cristo», 1/98, p. 73.

Boudet, Rosa Ileana. «Doce ediciones y un duende», 1/98,

p. 53.// «Divertimento sobre el teatro de cachiporra», 2/98, p. 58.

Brecht, Bertolt. *Baal*, libreto no. 43, 1/98, p. 27.

Brugal, Yana Elsa. «*Yerma*, teatro de síntesis», 2/98, p. 18.

### C

Cabrera, Miguel. «50 años. Ballet Nacional de Cuba», 3/98, p. 3.

Carpio, Jorge. «Cinco esbozos sobre el diseño escenográfico» (A debate), 3/98, p. 26.

Cordero, Tania. «La luneta impaciente» (A debate), 3/98, p. 14.

Craig, Gordon. *La voz del maestro*, 3/98, p. 24.

### E

Espinosa Mendoza, Norge. «Cuatro cardinales para Bertolt Brecht» (A debate), 1/98, p. 7.// «Teatro de la Luna: abriendo paso a la indivinidad», 1/98, p. 68.// «Una isla llamada Cuba en una isla llamada Federico. 10 notas sobre la crítica ante el teatro de Lorca en Cuba», 2/98, p. 3.// «Con el abrazo de Pelusín», 2/98, p. 50.// «Ciertas instrucciones para la temporada de caza», 3/98, p. 65.// «*A la deriva*: alrededores de un salto necesario», 4/98, p. 90.

Estévez, Abilio. *La noche*, libreto no. 46, 3/98, p. 41.

### F

Feliú Herrera, Virtudes. «Fiestas del complejo carnavalesco», 4/98, p. 26.

Fernández Font, Damián. «¿Culpables o inocentes?», 3/98, p. 73.// «Mario Guerrero: 30 años de teatro», 4/98, p. 102.

Fernández Santana, René. *Obiaya Fufelele (coquito sagrado que no sirve para nada)*, libreto no. 45, 2/98, p. 83.

Fuleda León, Gerardo. «Autorizado para dar fe de los actos», 1/98, p. 24.// «*Yerma*, una lectura más raigal», 2/98, p. 16.// «Un clásico contemporáneo», 4/98, p. 19.



## G

Gacio Suárez, Roberto. «Tres enfoques diferentes de un mismo personaje lorquiano», 2/98, p. 12.// «**Carlota (el ángel asesino)**. Horror e inmolación», 3/98, p. 70.

Garbey Oquendo, Marilyn. «Festival del humor Aquelarre. Fiesta de brujas», 1/98, p. 58.// «La vida eterna que es el teatro», 1/98, p. 80.// «El oficio de titiritero es una manera de hacer que implica también una manera de vivir» (entrevista a Iñiqui Juárez), 2/98, p. 71.

García Abreu, Eberto. «El gesto de la resistencia», 1/98, p. 18.



García Lorca, Federico. **Lola la comedianta**, libreto no. 44, 2/98, p. 29.

García Morales, David. «Las claves de una identidad teatral», 4/98, p. 36.

Gibert, Yamina. «El inagotable retablillo español», en-

trevista a Manolo Gómez 2/98, p. 75.

González, Patricia. «**El caballo de Okum**», 3/98, p. 80.

González López, Waldo. «La piel prohibida», 1/98, p. 103.// «Una gala para Quíntuples/ Quíntuples de gala», 3/98, p. 85.// «**Tres divas en soledad**: el buen arte de la representación», 3/98, p. 87.// «Héctor Quintero: convencer y vencer», 4/98, p. 104.

Grotowski, Jerzy. *La voz del maestro*, 4/98, p. 24.

Guerra, Ramiro. «Peces, árboles, caminos», 2/98, p. 92.

Gutiérrez, Ignacio. «Virginia de Guanabacoa», 1/98, p. 72.

## H

Hernández Espinosa, Eugenio. **El Venerable o las eternas bondades del excelentísimo señor Venerable**, libreto no. 47, 4/98, p. 47.

Hernández-Lorenzo, Maité. «Un viaje del centro a la periferia», 1/98, p. 55.// «Tres asesinatos en la isla de la noche», 1/98, p. 66.

## I

Lorelle, Yves. «Paralelo entre teatro y ritual: el actor y el actuante», 4/98, p. 12.

## LL

Llanes, Silvia. «La piel prohibida», 1/98, p. 103.

## M

Márquez, Guillermo. «Festival de danza en Camagüey», 1/98, p. 91.

Martiatu Terry, Inés María. «La búsqueda de una vanguardia personal» (entrevista a Narciso Medina), 2/98, p. 44.// «Matamoros-son al final del milenio», 2/98, p. 96.// «¿Problemas en el estudio del teatro ritual caribeño?» (A debate), 4/98, p. 9.// «Alberto Pedro Díaz: siempre entre nosotros», 4/98, p. 106.

Martínez Xiqués, Yanisbel Victoria. «Ganar definitivamente los caminos» (entrevista a Héctor di Mauro), 2/98, p. 68.// «Como un rey Midas, es», 2/98, p. 77.

Molinet, María Elena: «Cómo enfrentar el rito en la representación escénica», 4/98, p. 32.

Montero, Reinaldo. «Un acontecimiento teatral extraordinario», 3/98, p. 98.

Morales, Armando. «El diseño de títeres, transgresión del símbolo», 2/98, p. 64.// **Informe negro**. Títeres para todos», 3/98, p. 82.

## O

Oramas, Ada. «La ópera ritoma vencedora», 1/98, p. 81.// **La casa alba**, el aliento trágico de un Lorca gitano», 2/98, p. 24.// «La espectacularidad de una Cecilia anunciada», 2/98, p. 94.// «Una luz que vuela» (entrevista a Alicia Alonso), 3/98, p. 8.// **Carmen**: más gitana por flamenca», 3/98, p.

77.// «De la ópera: claves de su esplendor», 4/98, p. 73.

## P

Padrón, Carlos. «Repertorio Español rompe barreras», 3/98, p. 91.

Pedro Díaz, Alberto. «Transculturación: sujeto y objeto», 4/98, p. 29.

Pérez, Jorge Ignacio. «Las mujeres de Lorca vivían en Yaguajay» (entrevista a Berta Martínez) 2/98, p. 10.// «Cádiz: el teatro ahora y cien años después», 4/98, p. 81.

Pino, Amado del. «El melancólico olor de **La panadería**», 1/98, p. 16.// «Grandezas en obra menor», 2/98, p. 27.// «Intertextualidad en **La noche de Abilio**», 3/98, p. 39.// «El tinajón del intercambio», 4/98, p. 3.// «Socio visita a socio», 4/98, p. 22.

Piñero, Jorge Alberto. «Romerías de mayo. Un regalo de la danza», 2/98, p. 100.// «No sólo del mal ríe el hombre», 4/98, p. 79.

Proveyer Llópez, Yasmína. «Asia: la escenografía y el actor. El espacio en el teatro asiático: una convención a favor del actor», 3/98, p. 34.

## R

Reyna, Víctor. «La última cena del coco», 2/98, p. 82.

Rodríguez Hernández, Ernesto. «Al paso de los años: Vicente Revuelta & Bertolt Brecht» (entrevista a Vicente Revuelta), 1/98, p. 3.// «Hablando con Armando Suárez del Villar», 2/98, p. 89.// «Teatro Sauto:



135 años de arte», 2/98, p. 101.

Rodríguez Sosa, Fernando. «Patakín del Teatro Cimarrón o la verdadera historia de un colectivo comunitario», 3/98, p. 20.

Rudín, Ernst. «**Jesús** en dos tiempos: una fiesta barroca postmoderna», 4/98, p. 95.

## S

Sáez Carvajal, Fernando. «Sobre la Fundación Ludwig de Cuba y el teatro de investigación», 3/98, p. 99.

Salazar Taquechel, Rubén Darío. «Retablo cubano para los títeres de Lorca», 2/98, p. 20.// «Una libertad inmensa» (entrevista a Freek Neiryck), 2/98, p. 66.// «Teatro Papalote: 35 años», 2/98, p. 104.

Santos Moray, Mercedes. «De los títeres y su historia», 2/98, p. 105.// «Boleros, nostalgias y otras razones», 3/98, p. 62.// «Bela más allá de la noche», 4/98, p. 88.

Suardíaz, Luis. «Drama y poesía en Bertolt Brecht», 1/98, p. 50.

Suárez Durán, Esther. «Las múltiples fulguraciones del caleidoscopio», 1/98, p. 61.// «La puesta en escena en el teatro de títeres en los albores del nuevo milenio», 2/98, p. 61.// «Un camarón de continuo encantado», 2/98, p. 93.// «Entre los teatros posibles», 3/98, p. 59.// «A la mesa, con Virgilio», 4/98, p. 85.

## T

**tablas**: «Una joven agencia de gestión comercial al servicio de las artes escénicas cubanas», 1/98, p. 85.// «Espacio juglaresco: la mirada de sus protagonistas», 1/98, p. 93.// «Danzar desde la memoria», 2/98, p. 40.// «Alicia Alonso. Premio Nacional de Danza 1998», 2/98, p. 43.// «Pasado y futuro del teatro pinareño», 3/98, p. 94.

Tablillas: 1/98, p. 104.// 2/98, p. 107.// 3/98, p. 101.// 4/98, p. 107.

## V

Valiño, Omar. «El tiempo soñado por la máscara», 1/98, p. 77.// «Definiciones en el Escambray. Diálogos en torno al vínculo teatro y mercado», 1/98, p. 86.// «La aventura del Escambray treinta años después, ¿última vuelta de tuerca?», 3/98, p. 96.

Vázquez, Liliam. «**El Venerable** de Eugenio», 4/98, p. 46.// «La validez de una acción común», 4/98, p. 77.



## INDICE 1999

- A**  
 Aguilera Borrero, Frank. «Elche: al centro de la palabra», 3-4/99, p. 62.  
 Albelo Oti, Ismael S. «Diez días con la danza», 1-2/99, p. 10.  
 Alfonso, Raúl. **El dudoso cuento de la princesa Sonia**, libreto No. 49, 3-4/99, p. 43.  
 Artilles, Freddy. «Un caballo nada muerto», 1-2/99, p. 78.// «El desconocido Vicente» (entrevista a Vicente Revuelta), 3-4/99, p. 34.
- B**  
 Barreiro Yero, Jesús. «Júbilo teatral en Pinar del Río», 1-2/99, p. 14.// «Primer encuentro de directores de teatro del país», 3-4/99, p. 90.
- C**  
 Cano, Osvaldo. «Los siervos: ¿otro escupitajo al Olimpo?», 3-4/99, p. 20.  
 Carpio, Jorge. «Del soliloquio al monólogo. De ambos a un festival», 1-2/99, p. 3. // «Martinica, historia de un juego», 1-2/99, p. 26.// «Teatro Nacional de Cuba: la experiencia de los cuarenta», 1-2/99, p. 90.
- D**  
 Díaz Fernández, Pascual. «Conjurar el misterio, impedir el olvido», 3-4/99, p. 29.
- E**  
 Espinosa Mendoza, Norge. «Nostalgia por **La negra Ester**», 1-2/99, p. 18.// «Nadando en seco, nadando en serio», 1-2/99, p. 67.// «El último festival del siglo, el primer festival del milenio», 3-4/99, p. 3.// «**María Antonieta** o la bendita circunstancia de El Público por todas partes», 3-4/99, p. 80.
- F**  
 Fernández Font, Damián. «Guanabacoa '99», 1-2/99, p. 8.  
 Fullea León, Gerardo. «Atención, lectores de teatro», 1-2/99, p. 88.
- G**  
 Gacio Suárez, Roberto. «**El dudoso cuento de la princesa Sonia**, de Raúl Alfonso», 3-4/99, p. 41.// «El grotesco tras las huellas de **A los muchachos**», 3-4/99, p. 74.  
 Garbey Oquendo, Marilyn. «Teatro de pequeño formato, ¿una opción de estos tiempos?», 1-2/99, p. 16.// «De Nidia Téllez a Madame Curie» (entrevista a Nidia Téllez), 3-4/99, p. 16.
- García Abreu, Eberto. «Canción inconclusa para Yarini», 1-2/99, p. 50.// «... De las alegrías y otras noticias del Teatro Cimarrón», 3-4/99, p. 60.  
 Gómez Triana, Jaime. «Teatro y nación: seguir adelante», 3-4/99, p. 53.  
 González López, Waldo. «Las temblorosas palabras», 1-2/99, p. 35.// «Otro tanto para Eugenio Hernández», 3-4/99, p. 72.// «**Arash**: entre la alegoría y el símbolo, la poesía», 3-4/99, p. 76.  
 González Melo, Abel. «Del soliloquio al monólogo. De ambos a un festival», 1-2/99, p. 3.// «**El pequeño príncipe** que se engrandece o la historia del idilio infinito», 1-2/99 p. 71.// «TECAL como un retrato», 1-2/99, p. 83.// «Estorino en New York», 1-2/99, p. 92.// «Eventos especiales en el Festival», 3-4/99, p. 12.// «Deltex to al espectáculo» (A debate), 3-4/99, p. 67.  
 Guerra, Ramiro. *La voz del maestro*. (Palabras extraídas del volumen **Ramiro Guerra y la danza en Cuba**), 1-2/99, p. 24.// «**La flor del agua**», 3-4/99, p. 78.
- M**  
 Martínez, Reny. «Nuevo espectáculo de Teatro del Sol: **Tambores sobre el dique**», 3-4/99, p. 65.  
 Menéndez Mariño, Miguel. «El payaso y el difícil arte de hacer reír», 1-2/99, p. 28.



Morales López, Pedro. «Nueva perspectiva para el folklórico de Camagüey», 1-2/99, p. 62.

**O**  
Oramas, Ada. «Del butoh... misterio» (entrevista a Carla Lobos), 3-4/99, p. 17.

**P**  
Pineda, Rexana. «Trazados en el agua», 3-4/99, p. 88.  
Pino, Amado del. «Réquiem y salutación a la polémica», 1-2/99, p. 81.

Pogolotti, Graziela. «Palabras en la entrega del Premio Nacional de Teatro», 1-2/99, p. 64.  
Prieto, Iliana. **El último bolero**, libreto no. 48, 1-2/99, p. 37.

**R**  
Rebull, Cristina. **El último bolero**, libreto no. 48, 1-2/99, p. 37.

Revuelta, Vicente. **La tiza mágica**, 3-4/99, p. 39.  
Ronay, Clara. **La tiza mágica**, 3-4/99, p.39.

**S**  
Sadowska Guillon, Irene. «Especificidad criolla y fuentes rituales del Teatro de la Reunión», 1-2/99, p. 31.

Sáez Carvajal, Fernando. «Sobre la labor teatral y danzaria de la Fundación Ludwig de Cuba», 1-2/99, p. 86.

Salazar Taquechel, Rubén Darío. «Inventario titiritero. Festivales de otoño e invierno en España», 3-4/99, p. 54.

Santos Moray, Mercedes. «**Yerma**: volver a Lorca», 1-2/99, p. 74.// «Argos navega hacia Brecht», 3-4/99, p.84.

Senda, Akihiko. «El arte de Tadashi Suzuki», **La voz del maestro**, 3-4/99, p. 24.

**T**  
tablas. «Premio Nacional de Danza 1999», 1-2/99, p. 66.// «La praxis nunca se improvisará», entrevista a Juan Antonio Hormigón 3-4/99, p. 15.

Tablillas. 1-2/99, p. 94.// 3-4/99, p. 92.



## S U S C R I B A S E

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

*You may receive our journal anywhere in the world. **tablas** is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency.*

**América del Norte: 22.00 USD**

*(North America)*

**América del Sur: 20.00 USD**

*(South America)*

**Otros países: 24.00 USD**

*(Other countries)*

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

Envíe su solicitud de suscripción anual a:

*Please, mail your four-issue annual subscription request to:*

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.  
CP. 10100  
e-mail: [tablas@artsoft.cult.cu](mailto:tablas@artsoft.cult.cu)

# tablas

### III SEMINARIO INTERNACIONAL RITO Y REPRESENTACION

Se realizará del 13 al 17 de diciembre del 2000, organizado por el proyecto cultural Arte-Tiempo, en coordinación con la Fundación Fernando Ortiz

Profundizará en la teatralidad del rito, desde una perspectiva multidisciplinaria, y estudiará diferentes aspectos relacionados con su vigencia y presencia en el quehacer de nuestros realizadores contemporáneos. Se ofrecerán conferencias magistrales, mesas redondas y talleres teórico-prácticos impartidos por prestigiosos profesores, así como una correspondiente muestra teatral.

Esta vez se enfatizará en el tratamiento del folklore en la música.

#### CONFERENCIAS

1. La ritualidad en el 2000.
2. Lo ritual y su ascendencia en el teatro y la música.
3. El tratamiento del ritual en la dramaturgia caribeña.
4. Teatro ritual caribeño: orígenes y práctica contemporánea. Santería, palo monte, sociedad secreta abakuá, vodú y espiritismo.
5. Aspectos teóricos. Concepto de teatro ritual caribeño.
6. Teatralidad y ritualidad del carnaval y las fiestas populares. Teatro popular, teatro de calle.
7. Lo mitológico en el teatro para niños y jóvenes.
8. Exploración de la ritualidad en la danza caribeña.
9. El rito como esencia de lo espectacular en el teatro contemporáneo. Presencia en el quehacer de nuestros realizadores.
10. Experimentación de la posesión como técnica de actuación (mesa redonda).

#### TALLERES TEORICO-PRACTICOS

Se impartirán talleres de actuación basados en experiencias de las religiones afrocubanas y el espiritismo, impartidos por los creadores: Eugenio Hernández, Gerardo Fullea, Mario Morales.

Cuotas de inscripción:

\$ 70.00 USD y \$ 70.00 M/N, las que se abonarán personalmente en el Seminario.

Remitir información a: *Proyecto Arte-Tiempo*

Cárdenas 114 (bajos), e/ Gloria y Apodaca, LA Habana Vieja, C.P. 10100, Cuba  
Teléfono: (537) 61-2838 E-Mail: yanaisar@cubarte.cult.cu

#### SUBSCRIPTION FORM

Nombre / Name: \_\_\_\_\_

Dirección / Address: \_\_\_\_\_

Ciudad / City: \_\_\_\_\_ Estado / State: \_\_\_\_\_

Código Postal / Zip Code: \_\_\_\_\_

País / Country: \_\_\_\_\_

A partir del número / Starting with issue: \_\_\_\_\_

Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

También se acepta giro postal  
Money orders are also accepted



# FLORA LAUTEN

Directora teatral y actriz. Directora de Teatro Buendía.

