

tablas

La revista cubana de artes escénicas

1/01

tercera época
Vol. LXIII
enero-marzo



Reconocer la **diáspora**
En torno a las Jornadas Villanueva...

Libreto 54: *Las monjas*,
de Eduardo Manet



Jornadas Villanueva

días de teatro cubano



En portada:
El baile,
Compañía Teatral
Hubert
de Blanck.
Foto de: Ismael
Gómez

Director Omar Valiño **Jefe de Redacción** Norge Espinosa Mendoza
Redactor Abel González Melo **Diseño** Teresita Hernández, Marietta Fernández **Equipo ejecutivo** Adys González de la Rosa, Fefi Quintana, Haydée Gutiérrez Grovas, Alexander Guerra Hernández.

Tablas, La revista cubana de artes escénicas, San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba. Teléfono 62 8760 Fax (537) 55 38 23, Correos electrónicos: cnae@min.cult.cu y tablas@cubarte.cult.cu

Portada: *El baile*, Compañía Teatral Hubert de Blanck. **Reverso de portada:** Jornadas Villanueva. **Contraportada:** *Instalación*, Alexis Leyva Kcho. **Reverso de contraportada:** *Los siete contra Tebas*, Ediciones Alarcos

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. Fotomecánica Da Vinci, S. A. Impresión: Creaciones Gráficas, S. A. ISSN 0864-1374

Sumario

Premio Nacional de Teatro

- 3 Rosa Fornés: su imagen múltiple
José Milián
Nada del teatro te es ajeno,
María de los Angeles Santana
Nelson Dorr

La selva oscura

- 6 Ausencia no quiere decir olvido
Rine Leal
13 José Triana: pasado vs. presente
Dianik Flores Martínez
23 Cruzando el puente: o de otros cardinales para hablar sobre el teatro cubano
Norge Espinosa Mendoza

Libreto 54

- 27 *Las monjas*
Eduardo Manet
Catálogo de inéditos.

Reportes

- 55 Del baile y otras perlas para el mismo collar
Eberto García Abreu
En torno a las Jornadas Villanueva y más...
Redacción de *tablas*

Oficio de la Crítica

- 67 *Teeka y Tarzán*: disfrute y reflexión
Freddy Artiles Así es... a mí me parece **Roberto Gacio Suárez** Extraño teatro musical **Norge Espinosa Mendoza** La agonía del discurso **Noel Bonilla Chongo** *¿Fedra?*: del coturno a la chancleta **David García Morales** Bajo la piel de todos **Omar Valiño**

- 77 En tablilla

En primera persona

- 80 Tallar en nubes
Carlos Espinosa

Entretelones:

El baile
Compañía Teatral Hubert de Blanck

Bajo el techo de la Isla

Desde el inicio de su tercera época, *tablas* quiso que en ella se reflejara el teatro realizado fuera de la Isla, indistintamente nombrado de la diáspora o del exilio.

Sólo ahora la revista ha contado con el espacio que, siempre mínimo, permitirá a sus lectores un primer acercamiento, una inicial mirada a una realidad difícil de constreñir, por su extensión y complejidad, a unas pocas páginas.

No obstante, valga en esta como testimonio del quehacer de una parte de nuestro teatro, que es imprescindible conocer por el bien de la cultura nacional.

tablas publica, junto a esos materiales, un acercamiento crítico a una parte significativa del intenso panorama con que el teatro aquí recibió el nuevo siglo. Junto a esos textos, se incluyen imágenes del intenso mosaico de modos, formas y costumbres que la recién finalizada Séptima Bienal de La Habana propuso bajo su lema. Lema este: «Uno más cerca del otro», que ilustra a la perfección el pulso y el propósito de este número que ofrecemos.

Que tales segmentos se desarrollen en sus nuevas etapas, dialoguen y se cobijen bajo el techo de la Isla, es un signo que no queremos ocultar.

Premio Nacional de Teatro 2000



FOTOS: JUAN CARLOS HERRERA

EL PASADO 22 DE ENERO EL TEATRO CUBANO celebró su día nacional al tiempo que añadía a esa fiesta de siempre la entrega, por tercera ocasión consecutiva, del Premio Nacional de Teatro. Acaso por la tardía instauración de este lauro ya impostergable, o quizá por la indudable calidad de nuestros mejores artistas escénicos, desde que en 1999 se concediera por primera vez, han sido hasta ahora dos artistas los merecedores de este homenaje cada año. Si en su entrega inicial pudieron recogerlo los hermanos Revuelta, y luego, en su segunda edición, Berta Martínez y Roberto Blanco consiguieron saberse estimados y dueños de un creciente respeto gracias a la estatura de sus respectivas obras, ahora un jurado presidido por el propio maestro Blanco e integrado, además, por Esther Suárez, José Milián, Amado del Pino, Orietta Medina, Armando Morales y Nieves Lafferté, decidió que el galardón, entregado por Abel Prieto, Ministro de Cultura, recaería en dos nombres esenciales de nuestra escena musical, dramática y de variedades. Dos actrices —o mejor, para no dejar en el olvido ese término que quiere significar versatilidad, carisma, y una multifacética manera de ser sobre la escena: dos vedettes—, fueron las premiadas. De esta manera, María de los Angeles Santana y Rosa Fornés, nombres vivos de ese segmento de nuestra tradición teatral donde aciertan a combinarse lúcidamente el canto, la actuación, el baile, y una expresa intencionalidad de comunicación con el público que las ha aplaudido a través de generaciones siempre atentas a sus regresos, han vuelto a ser noticia entre nosotros, para demostrar que el brillo de sus nombres no es sólo el de las lentejuelas o plumas de color con las que triunfaron en Madrid, México, La Habana o tantas otras capitales, sino que ese lustre es el ganado en un sostenido ejercicio artístico. Vinculadas a nombres tan disímiles como los Martínez Casado, Adolfo Guzmán, Ernesto Lecuona, Ramón Peón, Rita Montaner, los hermanos Dorr, Enrique Santiesteban, Roberto Garriga, Vázquez Gallo, y tantos más creadores de la música, el cine, la televisión, la radio y el teatro en Cuba, estas dos mujeres a las que ahora rendimos un homenaje de aplauso cierto se saben inscritas en momentos de notable importancia para nuestra historia teatral. María de los Angeles, siempre una dama en la escena, es aún la protagonista de *Una casa colonial*, de la revista *Tentación*, de *San Nicolás del Peladero*, de *Comedia a la antigua*; una de las primeras vedettes de Cuba. Rosa, una artista incombustible, es la gracia cortesana de Ana de Glavary, la picardía pragmática de Dolly, la segurísima actriz de *Papeles secundarios* o *Se permuta*, o la desgarradora Violeta de *Confesión en el barrio chino*. Difícil es, pues, dividir los aplausos entre ambas. *Tablas* no quiere dividirlos, sino compartir con el público que las ha reconocido como figuras de excelencia, el aplauso a toda una vida, a toda una órbita que no ha podido ser oscurecida por el tiempo, el desdén a una que otra forma teatral, sino que se amplifica y queda en los márgenes certeros del alma y la memoria.

Rosa Fornés: su imagen múltiple

Elogio de José Milián



¡HACE ALGÚN TIEMPO, DESDE MI CIUDAD

natal, frente a un pequeño televisor en blanco y negro, mientras los televidentes se disputaban una pelea de boxeo, ella apareció descendiendo la escalerilla de un avión que la traía de regreso, después de una exitosa gira. Sin ver los colores, sus ojos me parecían verde-azules y su pelo color del fuego. Esa rara mezcla de belleza y talento, en una total y franca armonía. Veía su foto en los periódicos anunciando espectáculos exitosos también en blanco y negro y hasta en el color sepia de la *Bohemia* de antaño. Una vez, al fin, tuve la oportunidad, me pasó por delante y me miró sin verme y como aquel amigo argentino que abrió tanto los ojos para ver y al final no vio, la imagen se me perdió en los recuerdos. Fui ese admirador anónimo que desde una luneta cualquiera aplaude, pero no se atreve a ovacionar como los demás. Ella vestía con *glamour* un traje de miliciana. Ella tenía un esposo favorito. O finalmente tenía una cita con ella misma. Si se acabaron las mujeres... ¿Qué hacía ella allí, del can can al mambo? Su tránsito por los escenarios la habían convertido en una especie de leyenda. ¿Era una viuda alegre o una revoltosa? Sorprendida y en el máximo de una modesta ingenuidad, supo de mi dedicatoria y no creía merecerlo. Años después protagonizó la obra. Mientras era mimada por la prensa mexicana casi a diario, daba muestras de un profesionalismo tal, que ponía a prueba su salud y arriesgaba todo, como si su trayectoria no fuera suficiente y fuera necesario empezar cada vez. Compartimos algunos meses pan, techo y el vino de la creación. Una inolvidable experiencia. Aún así, me preguntaba... ¿podrá en los pocos momentos de soledad, mirarse al espejo y reconocer si esa imagen que contempla es Filomena Marturano o Ana de Glavy? ¿Si vive en Santa Fe o en el Barrio Chino? ¿Estará definitivamente permutando?

Debo confesar públicamente mi amor por ella. ¿Cómo evitarlo? Soy un enamorado de ese género, del que ella es un alto exponente y al que ha reivindicado. Ella lo ha universalizado y no ha dejado de ser criolla.

Gracias, Rosita Fornés, porque pudiendo elegir, elegiste siempre por nosotros, por tu público, por Cuba.

Nada del teatro te es ajeno, **María de los Angeles Santana**



Elogio de Nelson Dorr

sentimental y fuerte que es ella, donde el gesto y la palabra son el resultado de infinitos grados de amor. Esa es María, así, sencillamente, nuestra María. Pero he cometido un involuntario error al mencionar sólo a María, pues, ¿quién es capaz de concebir a María sin su Julio? Y ahora se me ocurre pensar que sin lugar a dudas, junto al merecidísimo premio Nacional de Teatro concedido a María, debería crearse el Premio Nacional del Marido Ideal, parafraseando a Oscar Wilde. Ella no es actriz de un género o de una línea. Ella es multifacética y excepcional, como lo es Rosa Fornés, hoy también galardonada, y la casi mítica Rita Montaner. Comedias, dramas, tragedias, musicales, vodeviles, revistas, zarzuelas, operetas... Nada del teatro le es ajeno, y en todo brilla con luz propia y junto a ella un público que siempre la ha admirado. Un público de generaciones, que enardecido la aplaude, y besa sus manos como amante fiel y apasionado. Esta maravillosa mujer de ochenta y cinco años dice, aún hoy, con un optimismo y entusiasmo que pasma, ¿cuándo comenzamos a ensayar? ¿Qué química tan especial te creó a ti María de los Angeles Santana? Aquí está, modesta y segura. Podría decir tantas cosas, porque todo eso he visto en ella, y mucho más. Me he dicho: es un milagro del tiempo, que en ella pasa y no pasa. ¡Siempre estarás con nosotros! Y aunque tu sencillez me desapruébe, debo decirte que estás y estarás entre los inmortales de nuestra cultura, en el corazón de nuestro pueblo. Bien merecido está el Premio, bien merecido está que la aplaudamos, bien merecido está que la amemos. Escucho ecos de voces que dicen:

«Salve María, llena eres de Gracia».

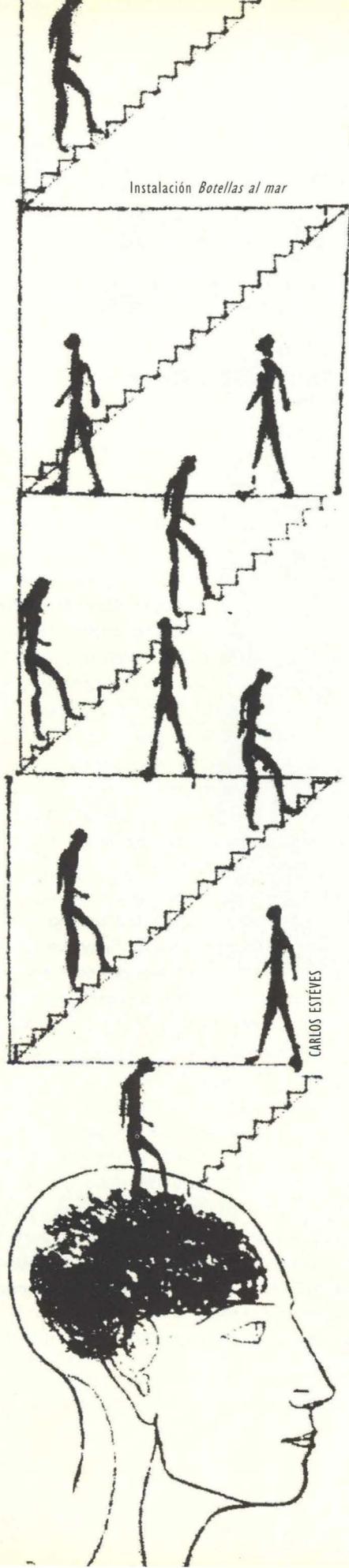
QUÉ PUEDO DECIR, QUE NO HAYA DICHO

el propio talento de María de los Angeles Santana. Recorridos son ya más de treinta años de aquel día en que aún muy joven le presenté el proyecto de mi primer musical en grande, y ella había exhibido su arte en los mejores escenarios de América y Europa. Supo darme un voto de confianza, con esa mirada perspicaz y ese olfato profesional tan especial e infalible. Sólo ella podía interpretarlo con la sabiduría y la gran experiencia en el género, y la disciplina proverbial que todo el mundo ponderaba. Después vinieron muchas otras puestas en escena, donde una y otra vez nos hacía participar de su virtuosismo; y producto del grado tan especial de relación humana que ella prodiga, se estableció, entre nosotros, una relación cómplice y familiar que los que la han sentido muy de cerca saben que se establece con esa alma

LA LÍNEA HISTÓRICA QUE DEFINE LA

continuidad e identidad de nuestra cultura -y dentro de ella el teatro- se ha manifestado en un desarrollo creciente y acumulativo desde sus orígenes. A pesar (y por encima) de coyunturas políticas, personales y epocales, la conciencia de la cultura como expresión íntima de lo cubano, o si se quiere de la cultura como síntesis de la verdadera cubanía, ha mantenido su unidad y progresiva continuidad. Pero al mismo tiempo, su condición de insularidad le ha permitido manifestarse no sólo en su limitada geografía isleña, sino también en otras tierras, porque ya se sabe que Cuba como «llave del Golfo y Antemural de las Indias» fue sitio de expansión para la conquista de América y centro de reunión de las flotas que llevaban los tesoros al Viejo Mundo. Una isla es siempre un sitio a donde llegar, y también de donde partir, y en el caso de Cuba la insularidad convierte a la Isla en una expresión histórica que vence los límites geográficos.

Aún no se ha analizado en profundidad lo que la distancia y el rompimiento han aportado a nuestra literatura y teatro. Nos anclamos en el sentimiento de la nostalgia («las palmas, ¡ay!, las palmas») o el desarraigo, o el rencor, o el olvido, o el perdón, o la pérdida de las raíces comunes, o el rechazo a un medio hostil, o la resistencia a un idioma extraño, pero no estudiamos en qué forma, de qué manera esos sentimientos estimulan o impiden la expresión artística, y sobre todo, en qué medida se insertan en las constantes de la conciencia nacional. Nuestra Isla es siempre un territorio de acercamientos y lejanías, un espacio donde la geografía deviene rápidamente historia. Y nuestra historia cultural (concebida como expresión acumulativa de la identidad) nos muestra y demuestra que la expresión artística del cubano ha sido siempre unívoca y resistente a la separación.



Ausencia no quiere decir olvido*

Rine Leal

Este libro es un ensayo, es decir un intento de captar esas constantes de nuestro teatro y al mismo tiempo mostrar la amplia resonancia de una dramaturgia desconocida en Cuba pero que pertenece a nuestro teatro. Ha sido escrita (con una sola excepción, *Las monjas*) fuera de la Isla, pero a pesar de la lejanía o la separación se entronca sin dificultad con la dramaturgia escrita en la Isla, y establece con la misma indudables nexos y polaridades. La lista de autores que trabajan fuera de Cuba es generosa¹ y prueba la vitalidad de esa expresión, sin contar que tres de los creadores recogidos en este libro son representados regularmente en diversos e importantes escenarios de Europa y América. Nuestro teatro se ha universalizado, y partiendo de lo local ha desarrollado una voz propia que unifica la escena de «las dos orillas»² y que es capaz de vencer tanto la distancia como la propia lengua en que se expresa.

Idioma vs. nacionalidad

Por eso una cuestión importante es el idioma. ¿Define la lengua una cultura, o es un instrumento de comunicación? Recordemos la *boutade* de Oscar Wilde cuando le preguntaron su opinión sobre el teléfono recién inventado. El irlandés se limitó a decir «la importancia del teléfono radica en lo que se hable a través de él». Si concebimos el idioma como medio de comunicación más que como expresión en sí misma, no habría objeción en aceptar como cubana la literatura que se escribe en otros idiomas, siempre y cuando las ideas, los sentimientos, los valores, las vivencias y el espíritu puedan ser ubicados sin dificultad dentro de lo cubano.³ Pero lo cubano insertado en lo universal pues lo contrario sería insistir en la visión de «las mulatas bajo las palmeras borrachas de sol».

Aún en el caso de escritores cubanos nacidos, criados y educados en los Estados Unidos y que escriben en inglés, no es precisamente el idioma lo que les confiere carta de naturaleza. A ese respecto explica Charles Gómez-Sanz:⁴

I write in English because I hope to reach a greater number of people, a wider audience, and to give a positive image of what it means to be Cuban (. . .) The future of Cuban literature as

theater in New York must be kept alive not only by those who bring the richness of their experiences of living in Cuba, but by those for whom Cuba exist perhaps not as much in vivid memories, but in feeling that stir the heart and that they will defend in an effort to preserve a precious heritage.

Creo que esta opinión -escrita en inglés pero pensada en cubano- expresa claramente la raíz del problema y dilucida la dudosa diferenciación entre escritor cubano y cubano-norteamericano. Por supuesto que el desarraigo puede producir un lento y doloroso proceso de aculturación, pero en el caso de los escritores cubanos este proceso no es la norma general sino la excepción, que lleva el riesgo de una pérdida de identidad, de una alienación cultural, y de un *no-man's-land* donde se es víctima de un fuego cruzado.

La trampa del idioma como definición cultural no es una idea nueva sino que remite sus raíces a una concepción colonizada de la identidad nacional contra la que tenemos que bregar todos los días. Ya en los primeros años republicanos, en 1904, Luisa Martínez Casado, cuya compañía teatral había sido siempre calificada como «española» a fin de ganar prestigio y espectadores -aunque esa excelente intérprete no fue remisa a representar obras cubanas y hasta incursionó en el bufo- lanzó la idea, desde las elegantes páginas de *El Figaro*, de crear una escuela de teatro y desarrollar la dramaturgia nacional con la ayuda del nuevo Estado que nacía. Pero un intelectual tan importante como Enrique José Varona le salió al paso y expresó que el teatro cubano no podía existir como tal, pues al escribirse en castellano sería siempre «teatro español escrito en Cuba». Habría que preguntarle a Varona si él calificaba la poesía de Martí o de Heredia como «españolas» escritas en los Estados Unidos o México. Y sin embargo, ese mismo Varona definió como «españolizado» a Augusto Madan porque llenaba la escena de personajes y situaciones peninsulares, aunque el autor había nacido en Cuba.

Por lo tanto, se puede escribir en correcto castellano y no insertarse en el desarrollo de una cultura nacional, o escribir en inglés (María Irene Fornés) o en francés (Eduardo Manet) y pertenecer por entero a la literatura y el teatro cubanos. Una vieja conseja yoruba expresa que el hombre, como el caracol, viaja con su casa a cuestas, y ese es el caso de los que un día abandonaron su suelo natal para descubrir que «de una Isla jamás nadie se escapa»⁵ «por la maldita circunstancia del agua por todas partes».⁶

Y así arribamos al tema de la insularidad.

En fin, el mar⁷

El mar define nuestra naturaleza insular, nuestra cultura, nuestra diferenciación. Pertenece a un mundo distinto y alejado de los otros, delimitado geográficamente, sin fronteras artificiales, sólo esa «maldita circunstancia del agua por todas partes», y esa agua, convertida en mar, señalará tanto la entrada como la salida, porque una isla tiene playas pero también tiene puertos. La insularidad marca un ámbito espacial frente a la otredad, es decir, frente a la mirada del otro, del que se encuentra en «la otra orilla», sólo que lo hará desde afuera, en una distancia que él vence con su visión de la insularidad que no se pierde jamás.

Pero al mismo tiempo la insularidad castiga con sus límites cerrados, con la imposibilidad de traspasar el horizonte que retrocede en la misma medida en que se avanza, con una naturaleza que no puede vencerse más que con un acto de evasión, de transgresión de sus límites, y que tiene mucho que ver con ese universo cerrado y sin salida que nuestro tea-

venidas. «¡Voy a partir! (...) ¡Adiós, patria feliz, edén querido! ¡Doquier que el hado en su furor me impele, tu dulce nombre halagará mi oído!»⁹, dirá la Avellaneda al abandonar Cuba en 1836. La Isla será siempre una puerta abierta pero que puede no conducir a parte alguna, pues el mar carece de señales, de signos, de caminos, de límites, sólo esa terrible y pavorosa inmensidad «del agua por todas partes».

Y esta insularidad, esta diferenciación marcada por una geografía implacable, produce en nuestra cultura una doble mirada interna y externa, cuyo entrecruzamiento enriquece la visión de la isla, desde Heredia hasta nuestros días. Buena parte (y en ocasiones la mejor) de nuestra creación espiritual es esa visión otra que redescubre la isla desde la lejanía, y que se avizora en el *Diario de Colón*, primer texto sobre Cuba. José Lezama Lima advierte que «nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen, la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundación y el descubrimiento».¹⁰ El jueves 11 de octubre de 1492, el Almirante narra en su *Diario* que a las diez de la noche, estando en el castillo de popa, vio lumbre como una candelilla de cera que se alzaba y levantaba». Dos días antes «toda la noche oyeron pasar pájaros» y vieron juncos verdes y ramos de fuego.¹¹ Como anota Lezama Lima «ya comenzaban las seducciones de nuestra luz».¹²

Y esas seducciones se han mantenido para transformarse en un redescubrimiento diario donde la luz se mezcla con los sonidos,



tro muestra con gran frecuencia. La Isla es cruce de caminos, «encrucijada de rutas marítimas»,⁸ de destinos, de partidas y regresos, de esperanzas y frustraciones, de adioses y abrazos, de idas y

la erosión del salitre, la cadenciosa música, el sabor agrídulce de una fruta, o el sorpresivo golpe de viento que abanica la ceiba donde habitan los orishas. ¿Porque qué es esta Isla sino un eterno poema, una conciencia viva de insularidad, un rasgo hispano que escapa a toda definición, una sensibilidad que estalla jubilosa al paso de una mulata, o un cimarrón que se oculta en el monte? Y son los artistas, los creadores, los que la descubren en cada amanecer luminoso y nos dejan su imagen que vence el olvido.¹³

Y esas eternas seducciones están presentes en Varela, Heredia, Villaverde, la Avellaneda, Zenea, Saco, Lydia Cabrera, Reinaldo Arenas, Sarduy, Piñera, Carpentier, Cabrera Infante, y sobre todo en Martí, cuya obra y vida se desarrollan lejos de la isla, y sin embargo es la suya la mirada más penetrante y lúcida de lo cubano.

Lo que aporta la otredad a nuestra cultura y su teatro es una visión «distanciadora» pero al mismo tiempo abarcadora de las esencias de la cubanía, que busca anhelosa la unicidad como oposición a la otredad. Y sólo la cultura puede realizar esa unidad al expresar el espíritu del país y su devenir histórico, es decir, la eticidad cubana. Nacer en Cuba es una fiesta innumerable entre jardines insulares, dirá Lezama Lima, y la otredad contemplará esa fiesta insular a través de la barrera del mar, de la misma manera que Colón, el Adelantado, intuye a Cuba desde la lejanía y la transforma en Cipango, meta de su viaje. «Es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto».¹⁴ Son los ojos de la insularidad.

Esta cultura de la otredad, este modo de descubrir la isla desde la lejanía, envuelve la duplicidad de una mirada cómplice y activa que no se determina por la nostalgia, sino por la captación sorpresiva y profunda que define lo cubano, como cuando Heredia, desde el mar, vislumbra las palmas, o Martí en su *Diario* el 11 de abril, tras ver la farola de Maisí, anota que a su llegada a Cuba «la luna asoma, roja, bajo una nube», y termina el 19 de mayo cuando Valentín le trae «un jarro hervido en dulce, con hojas de higo».¹⁵

El teatro cubano necesita abrirse al reconocimiento de las miradas, el yo soy necesita dialogar con el nosotros somos: a ese diálogo quizás podamos llamarle cultura. Se habla del desplome del muro de Berlín que duró veintiocho años: en algún momento, no sé cuándo, no sé cómo, el mar que nos separa (y volvemos de nuevo a la insularidad) desaparecerá, y la cultura cubana se hará aún más diversa y rica sin

perder su identidad, pues los creadores de «ambas orillas» pertenecen a una sola cultura, un solo teatro, como si fuesen las dos caras de una misma y legítima moneda. Porque la verdadera unidad es la que muestra la riqueza de una diversidad de miradas.

El transitado tema de la familia

Otra vertiente que unifica la dramaturgia de «las dos orillas» es el tema de la familia. Ya advertí hace varios años que la familia, como instrumental dramático y mecanismo de análisis de la realidad, surge en 1918 con *Tembladera* de José A. Ramos al mostrar el núcleo familiar como un microcosmos que revela el macrocosmos social. De esa forma Ramos nos entrega una estrategia dramática que posee en la Isla cinco etapas: de *Tembladera* a *La recurva* (1939) del propio Ramos; de *La recurva* a *Aire frío* (1959) de Piñera; de *Aire frío* a *La noche de los asesinos* (1965) de Triana; de *La noche...* a *La emboscada* (1978) de Roberto Orihuela; de *La emboscada* a *Manteca* (1994) de Alberto Pedro. Otra etapa, diferente y poco estudiada, podría encontrarse en los Estados Unidos, entre otros con *El super* (1977) de Iván Acosta, *Alguna cosita que alivie el sufrir* (1979) de René Alomá y *Union City Thanksgiving* (1982) de Manuel Martín, Jr. A partir de los 80 el tema ha sufrido variantes a través de técnicas de experimentación, de «escritura escénica», de actitudes críticas por medio de la parábola, la ambigüedad, lo no-dicho, el silencio, la danza-teatro, el *ludus*, y en ocasiones, la ritualización de la vida doméstica o la yuxtaposición de acciones sin conexión interna.¹⁶ Esto ha traído una «dinamitación» de las estructuras tradicionales y un rechazo al didactismo ideológico, lo que me llevó a afirmar públicamente en una discusión sobre *La cuarta pared* (1988) de Víctor Varela que «para enviar mensajes estaba el Ministerio de Comunicaciones y no el teatro».

En lo que se refiere a la confrontación padres-hijos y la tiranía materno-paterna (y pienso en la ya famosa alusión de *Electra Garrigó* cuando habla del «machismo de nuestros hombres y el matriarcado de nuestras mujeres»), el motivo casi desaparece, porque los jóvenes que se muestran en las obras más recientes de la Isla se enfrentaron a sus padres en *Aire frío*, los mataron en *La noche...*, los sustituyeron por la familia ideológica en *La emboscada*, para finalmente encontrarse desamparados en *Manteca*.¹⁷

Lo que más interesa es que la relación padres/

hijos no se limita en ningún momento a una confrontación generacional o doméstica, sino que siempre enmascara tensiones más profundas que tienen que ver con el poder y la opresión. Por eso es siempre una familia amenazada en la que las noticias, los hechos, la realidad que viene de fuera del hogar y ante un enorme perenne peligro que destruye la unidad del núcleo familiar, como expresa Oscar en *Aire frío*: «¿Y sabes cuál ha sido nuestro baile? Pues haber vivido en peligro permanente», para añadir poco después: «Siento que sobre mí apunta siempre una acusación» (acto III, cuadro I).

En cuanto a *La noche de los asesinos* es una limitación crítica contemplarla como la lucha entre lo nuevo y lo viejo, o como la necesidad de liberarse de la tiranía familiar, sino que la pieza igualmente analiza la relación poder/individuo a través de estos jóvenes que se ven sometidos a un engranaje inexorable donde confluyen los padres, la familia, la sociedad, el Estado y sus mecanismos represivos, representados por los progenitores, tíos y tías, vecinos, jueces y policías. En *La emboscada* lo que se muestra no es sólo la lucha entre hermanos (el caínismo le llamaría Montes Huidobro)¹⁸, sino esencialmente la violencia del poder enfrentado al contrapoder e individualizada en marcos familiares que determinan la elección final de la madre entre sus dos hijos. *Manteca* comienza con un imperativo categórico, pero también todo lo que llega del exterior, todo lo que se narra del pasado, todo lo que aconteció o puede suceder fuera del ámbito de la familia, es una perpetua amenaza sobre estos personajes que se debaten en una asfixia material y espiritual regida por la necesidad de la sangre para sobrevivir.

La familia en nuestro teatro -o su equivalente, un núcleo social atrapado en una situación límite- está siempre a punto de resquebrajarse por causas externas que inciden en el interior del grupo humano, y mantener su unidad es el objetivo de nuestra dramaturgia a lo largo de su historia. Las obras que se reproducen en este volumen no escapan a esta constante, y si se leen cuidadosamente se descubrirá que por detrás de la fábula ronda el espectro del peligro de la desintegración, bien sean tambores y revueltas, prejuicios y rencores, vecinos y revolucionarios, el pasado que se hace presente, o un medio social indiferente y ajeno. El espacio se cierra una vez más, el círculo se completa, la serpiente muerde su cola. La familia deviene mito y realidad. Pero al final se salvará por el amor y el pasado que los une.

Un teatro de resistencia

Existe otra constante que tiene que ver con el teatro en cualquier orilla en que se escriba: la resistencia. A lo largo de nuestra historia, la cultura fue o bien menospreciada o situada en el índice de sospechas y listas negras. Y sin embargo, en respuesta a esos ataques la identidad nacional se refugió en la cultura y allí libró una batalla de fundación que aún no ha concluido. En años tan estériles como 1949, Lezama Lima afirmó: «No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia»¹⁹, para insistir años más tarde en «la carga de eticidad que entraña, como una resistencia sedosa y fina, que había de ser característica de todos los intentos nobles del cubano».²⁰

El teatro que se desarrolla fuera de la Isla es también un teatro de resistencia que se manifiesta cuando el dramaturgo no se siente parte integrante del ámbito social en que vive, cuando despliega los valores dejados atrás o que se llevan en la sangre a pesar incluso del nacimiento en suelo ajeno, o simplemente cuando se autocalifica de «latino»²¹ o «hispano», lo que señala ya una condición que lo hace diferente a «los otros», y que por ende debe defender para sobrevivir. La resistencia se hará sinonimia con la supervivencia, y el mismo hecho de escribir será la expresión de una identidad amenazada que se preserva a través del acto de creación. Con esto no pretendo, por supuesto, que los dramaturgos «latinos» deben necesariamente abordar temas «nacionales» pues ésa es una cuestión que el teatro superó desde sus mismos orígenes, y menos aún acomodarse a la visión que del «latino» se tiene en los Estados Unidos.²² Lo fundamental de la resistencia es esa conciencia colectiva que ofrece una multiplicidad dentro de la unidad, y que se manifiesta no importa dónde se escriba e incluso en el idioma en que se realice. Ese es el centro de la resistencia, de la supervivencia, de esa identidad plural que va más allá de diferencias geográficas, de idiomas extraños, de discrepancias políticas, de decisiones personales. Es la voz de esos «hombres apretujados» que a lo largo de nuestra historia han luchado por un lugar bajo el sol, y que se alcanza cada vez que un dramaturgo cubano crea su obra.

En el caso de los teatrastas que trabajan fuera del país, la supervivencia se hace más agónica cuando se observa la escasa representatividad escénica de sus textos, es decir, su aceptación como dramaturgos más allá de su condición «latina». Los éxitos internacionales de Triana, Fornés o Manet son notables excepciones que confirman la regla: el escritor «latino» debe funcionar con los circuitos «latinos», y si no lo hace así perderá su identidad. La resistencia marca su propia condición de teatrasta.

La resistencia, que en cada caso asume estrategias diversas para lograr la supervivencia, será otro de los hilos conductores que emparentan el teatro de «las dos orillas» y lo hacen tan unido como los dos rostros de Jano. Es pues la «unidad de pluralidades» la que identifica la resis-



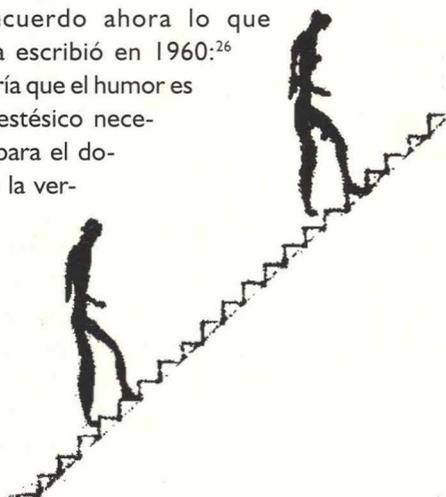
tencia en la dramaturgia cubana de ayer y de hoy, de dentro y de fuera, y que se manifiesta con la terca resolución de escribir, ya que hacer teatro fuera de Cuba (y en la Isla) es siempre un modo de existir, de supervivir, de resistir, de ser idéntico, de asumir los «intentos nobles del cubano» de que hablaron resistentes tan inmovibles como Lezama Lima o Piñera.

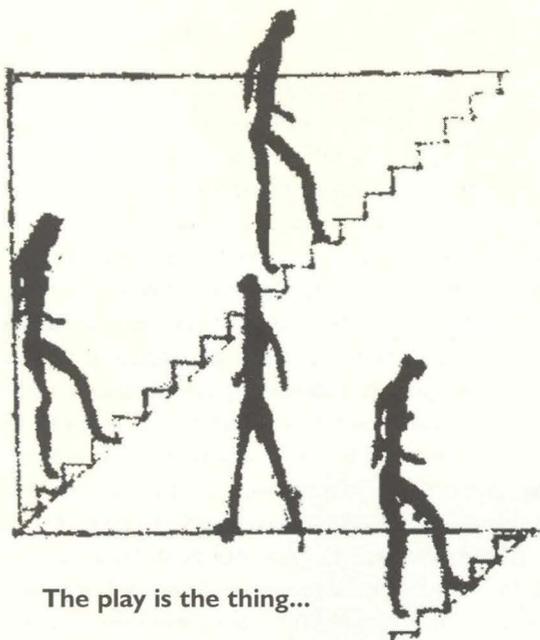
Otro aspecto en común es el humor, el choteo, en una palabra el «relajo criollo». Ya Mañach aportó su «Indagación del choteo» y años más tarde Fernando Ortiz nos dejó un texto aún inédito sobre ese tema.²³ Lo interesante es que esa fuente común de nuestra escena (y que yo sostengo está presente en nuestro primer texto *El príncipe jardinero* o *Fingido Cloridano* (1730-33) es una forma también de resistencia frente a una realidad que se nos hace imposible de transformar. El humor, el choteo, y sobre todo la parodia, serán instrumentos demoledores de categorías y valores, pero al mismo tiempo de reestructuración del medio social. En una palabra, de

«parejería», es decir, hacernos a todos parejos, democratizar el entorno y ofrecer una visión más real de la realidad. Y ese humor que puede ser trágico es constante en nuestra dramaturgia, no importa dónde o cómo se escriba, pues es una visión que aúna identidad, resistencia y cubanía. Encuentro al azar una frase de Bentley: «Quizá los hombres no parodian sino aquello que aman en secreto; tal vez envidian las proezas logradas por el autor parodiado; o tal vez piensan que podrían superarlo»,²⁴ pero cuando un dramaturgo cubano parodia no hace más que poner las cosas en su verdadero sitio a través de un acto de transgresión y reordenamiento, o como dice Pavis,²⁵ «por medio de un gigantesco juego de masacre».

El choteo es otro de esos hilos de Ariadna que unifica las expresiones teatrales de dentro y fuera de la Isla, y que nos libra del Minotauro de la falsa dicotomía. Y junto al choteo lo grotesco, lo sorprendente, el *coup de théâtre*, el absurdo, el delirio paródico, y esa intermitente oscilación entre lo aparental y lo real, que es en definitiva la esencia del juego teatral. El mundo de la apariencia se torna real, mientras la realidad se torna imprecisa y ambigua. Recordemos en *El príncipe jardinero*... los versos 583 y 584 en los que Aurora le replica al fingido Cloridano «que pareces lo que no eres / y eres lo que no pareces». El choteo corre por las arterias de nuestra escena, pasa a los bufos del XIX, se despliega en el Alhambra, y asume características tragicómicas en Piñera y la dramaturgia de fuera de la Isla, como lo demuestran *Las hetairas habaneras* (1989) de José Corrales y Manuel Pereiras, texto que considero una de las más logradas y fascinantes obras de nuestro teatro actual, y *Antígona-Antígona* (1994) de Héctor Santiago, para sólo citar dos títulos.

Recuerdo ahora lo que Piñera escribió en 1960:²⁶ «Yo diría que el humor es un anestésico necesario para el dolor de la verdad».





The play is the thing...

A través de estas constantes —insularidad, resistencia, identidad, choteo, otredad, parodia, familia amenazada, realidad y apariencia— surge una dramaturgia común que se unifica y define en términos de conciencia histórica y diversidad expresiva, como un rostro múltiple que se contempla en su espejo, «ese objeto verdaderamente teatral»,²⁷ al que no hay que culpar por la imagen que refleja. Es una dramaturgia vital, que entronca ambas orillas y que aspira a su unicidad orgánica. Lo que importa en definitiva es asumir ese «otro» teatro y juzgarlo en función de su calidad estética más allá de coyunturas temporales que vencerán a la ausencia y el olvido.

* Fragmento inicial del prólogo homónimo de este autor a su libro *Teatro: cinco autores cubanos*, OLLANTAY Press, Colección Teatro, Volumen I, 1995.

NOTAS

- ¹ Ver la lista que aparece en *Directory of Latin American Writers in the New York Metropolitan Area* (New York: OLLANTAY Press, 1989) y la recogida en *Antología del teatro cubano*, de Luis F. González-Cruz y Francesca Colecchia (Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1992).
- ² El término también se ha aplicado a la poesía. Por ejemplo, *La poesía de las dos orillas, Cuba (1959-1993)*. Antología, selección y prólogo de León de la Hoz (Madrid: Libertarios/Prodhufi, S.A., 1994).
- ³ Ver Ana María Hernández, «Sumario del encuentro», en Pedro R. Monge Rafuls, *Lo que no se ha dicho* (New York: OLLANTAY Press, 1994), pp. 294-295.
- ⁴ Ver Charles Gómez-Sanz, «The Deal», en Pedro R. Monge Rafuls, *Lo que no se ha dicho*, ob.cit., pp. 3-4.
- ⁵ Verso de Alina Galliano recogido en Reinaldo García Ramos, «La

fortaleza en el destierro. Obra reciente de algunos poetas cubanos exiliados», en *Lo que no se ha dicho*, ob.cit., p. 205.

- ⁶ Virgilio Piñera, «La isla en peso» (poema).
- ⁷ Nicolás Guillén, «Tengo» (poema).
- ⁸ Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1989), p. 8.
- ⁹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, «Al partir» (poema).
- ¹⁰ José Lezama Lima, *Antología de la poesía cubana*, tomo I (siglos XVII-XVIII), (La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965), p. 7.
- ¹¹ Cristóbal Colón, *Diario de navegación* (La Habana: Comisión Nacional de la UNESCO, 1963), pp. 46 y 48.
- ¹² Lezama Lima, ob. cit., p. 7.
- ¹³ Rine Leal, «La perla en el Mediterráneo americano», en *Revolución y Cultura*, no. 3, mayo-junio de 1993, pp. 65 y 66.
- ¹⁴ Colón, ob. cit., p. 73.
- ¹⁵ José Martí, *Diario* (de Cabo Haitiano a Dos Ríos), Editora Nacional de Cuba, 1966, pp. 215 y 243. Parte del tema de la insularidad es uno de los capítulos del libro que preparo sobre la obra de Piñera.
- ¹⁶ Ver por ejemplo *Timeball* de Joel Cano, publicada en *Teatro Cubano Contemporáneo* (Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1992). Hay edición cubana, de Letras Cubanas, 1994.
- ¹⁷ Para el tema/el asunto de la familia en el teatro que se escribe fuera de la Isla, ver José A. Escarpanter, «La familia en el teatro cubano», *OLLANTAY Theater Magazine*, vol. II, no. 1/winter/spring 1994), pp. 89-100.
- ¹⁸ Matías Montes Huidobro, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (Miami: Editorial Universal, 1973), p. 107.
- ¹⁹ Lezama Lima, «Resistencia» en «La fijeza», *Poesía completa* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985), pp. 191-192.
- ²⁰ Lezama Lima, Prólogo a *Antología de la poesía cubana*, tomo I, p. 7.
- ²¹ «No es necesario explicar que el gentilicio «hispano» [y «latino»] sólo es usado -incorrectamente- en los Estados Unidos. Con él la sociedad angloamericana ha cobijado a todos los individuos naturales de cualquier país de América que viven en los Estados Unidos, o a sus descendientes», Pedro R. Monge Rafuls, «Editorial: Nuestra presencia», *OLLANTAY Theater Magazine*, vol. I, no. 1, January, 1993, p. 5.
- ²² Ver al respecto Pedro R. Monge Rafuls, «Sobre el teatro cubano», en *OLLANTAY Theater Magazine*, vol. II, no. 1, winter/spring, 1994, pp. 105-109.
- ²³ Ha sido reproducido, con el título «El choteo», en *Albur*, año IV, número especial, mayo de 1992. Es una publicación de los estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA) quienes han logrado números excepcionales con materiales inéditos de Piñera, Mañach, Lezama Lima, Cintio Vitier, Fina García Marruz, el padre Las Casas, Octavio Smith, Félix Pita Rodríguez, Samuel Feijóo y otros escritores.
- ²⁴ Bentley, *La vida del drama* (Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, S.A., 1982), p. 199.
- ²⁵ Pavis, *Diccionario del teatro* (La Habana, Edición Revolucionaria, tomo II, 1988), p. 350.
- ²⁶ Piñera, en *Lunes de Revolución*, no. 51, marzo 21 de 1960, p. 39.
- ²⁷ Bentley, ob. cit., p. 147.

Intervención fotográfica en la
ciudad, *Más de cien ventanas*

FOTO: LIUDMILA VELASCO Y NELSON R. DE AVELLANO

José Triana:

pasado VS. presente

**Dianik Flores
Martínez**

DIALOGAR SOBRE LA DRAMATURGIA cubana sin mencionar la obra de José Triana es dejar un vacío, sobre todo por la resonancia de *La noche de los asesinos* en nuestro teatro y en el mundo entero, al ser una de las piezas cubanas más representadas en el escenario internacional.

Es curioso cómo un texto que ha sido y es referencia obligada de críticos, historiadores e investigadores, no haya suscitado un estudio global acerca de la obra del autor. Su producción artística es amplia y el espacio de la revista *tablas* impone brevedad a mi análisis. Me acercaré entonces a lo que considero más representativo de Triana, tomando como referencia su primer título conocido, *El mayor general hablará*

de *Teogonía*, en un viaje hacia una de las últimas piezas escritas o publicadas por el autor cubano en el exilio: *Ceremonial de guerra*. Me centraré de una manera más detallada en *La noche de los asesinos*, para así buscar los puntos de contacto con la creación anterior y posterior del autor, como posibles antecedentes y consecuencias de ese texto crucial, que separa a Triana del teatro realista.

Muchos consideramos las obras de Triana anteriores a *La noche de los asesinos* sólo esfuerzos preliminares que

permiten producir una síntesis certera en dicha pieza. Aunque cada una tuvo valores propios, la mayoría contiene tópicos que se repiten, como el tipo de caracterización de los personajes —un mendigo, un chismoso, una negra santera, por ejemplo—; el espacio circular, sin salida; el empleo de un lenguaje popular: todos de compleja identificación para un público extranjero. Sobre esa misma base, pero con una innegable necesidad de trascender, Triana engendra su obra más universal: *La noche de los asesinos*.

En 1980, el dramaturgo se radica en París. Fuera de la Isla continúa escribiendo obras muy «cubanas», pues aparentemente la distancia no empaña su recreación de lo que oía en la calle, de las conversaciones en un bar o en un solar; pero en realidad lo lleva a trasladar e imponer a su supuesto abordaje de problemáticas de los 90, las condiciones de vida y del contexto cubano de los años 60 y 70. Después de releer varias de sus piezas de la nueva etapa, cabe la pregunta: ¿por qué no escribir de sus nuevas vivencias? ¿por qué seguir intentando reflejar una realidad cubana que le es tan distante, para a veces hacerlo incluso fallidamente? La pregunta aún no tiene respuesta, comencemos el recorrido.

Desde un inicio en la producción dramática de José Triana se expresa una actitud crítica hacia el pasado nacional. Los hechos que presenta en cada una de sus obras se convierten en rituales, y lo principal no va a ser su consumación, sino la fuerza o el camino que conduce a los personajes a realizar determinada acción liberadora. Este es el eje estructural o el esquema que trazan sus textos, piezas experimentales consagradas mayormente a la construcción o destrucción de los ritos.

Comienza el círculo vicioso

El Mayor General hablará de Teogonía, de 1956, se ubica en la época machadista, representa la dependencia hacia una figura paterna que sostiene al resto de los personajes. Una figura simbólica más que personaje dramático, que se revela gradualmente a través de la deificación que los demás caracteres hacen de su imagen. Ya desde aquí aparecen elementos recurrentes en la dramaturgia de Triana, además de otros que la hacen anticipo evidente de *La noche de los asesinos*. La pieza se desarrolla en un espacio cerrado y sin localización precisa que es la casa del Mayor. Tres personajes protagónicos, Elisiria, Petronila e Higinio, se contradicen y discuten en torno al pasado, pero no es hasta el final que se descubre el misterio.

El texto está lleno de ambigüedades aun en la información que se brinda, pero desde un inicio se hace referencia al Mayor General como un personaje que vive en los altos de la casa, «arriba», indicando una clave de poder, de una clase social superior, de un dios. Las incoherencias del diálogo refuerzan la situación sin salida, de circularidad, en la que se repiten esquemas de conducta, aun cuando los frustrados personajes quisieran rebelarse contra su propia limitación. Están convencidos, con un sentido fatalista de la existencia, de que nunca han hecho nada interesante y de que, por lo tanto, tampoco tendrá resultado el plan de dar muerte al Mayor General, pues dependen tanto de este personaje, que no pueden concebir esa pérdida. La libertad sería tan frágil e inútil que no sabrían qué hacer con ella. El mal está en el subconsciente y en la sociedad, no en el Mayor General.

Como parte del caos que provoca el texto, una mezcla de cantos y sonidos metálicos —cuchillos y otros— enrarecen la atmósfera y hacen más evidente la incomunicación y el odio. El texto refleja rasgos de esquizofrenia, tema que el autor desarrollará con más profundidad en *La noche de los asesinos*.

Por otra parte, en la obra se establece un juego entre los planos histórico y existencial u ontológico. Este dios-militar caracteriza un paralelo simbólico entre la acción de la obra y la historia de Cuba. Se muestra un período de reafirmación de la nacionalidad y es el que capta la época desde la Guerra de Independencia hasta la dictadura machadista. Al acentuar el pasado se profundiza en los elementos formativos de la cubanidad.

Triana disfruta aparentemente al acercarse a la tragedia griega, y este bien pudiera ser su primer intento, tanto en el uso del término *Teogonía*, como por la temática del odio y el temor dentro de las familias. Triana logra aproximarse en alguna medida a la esencia del género, pero todavía no lo recrea como en su pieza posterior *Medea en el espejo*. En *El Mayor...* se encuentran lo que serán constantes en su teatro: ambivalencia, pluralidad de significados, la muerte como exorcismo liberador, personajes perseguidos por la culpa y el remordimiento así como situaciones incoherentes.

Lo trágico cobra vida en Triana

Medea en el espejo (1960), su primera obra en tres actos, toma como punto de partida la tragedia de Eurípides y se mueve en un ámbito cubano muy específico: el del solar. La obra supera a *El Mayor...*,

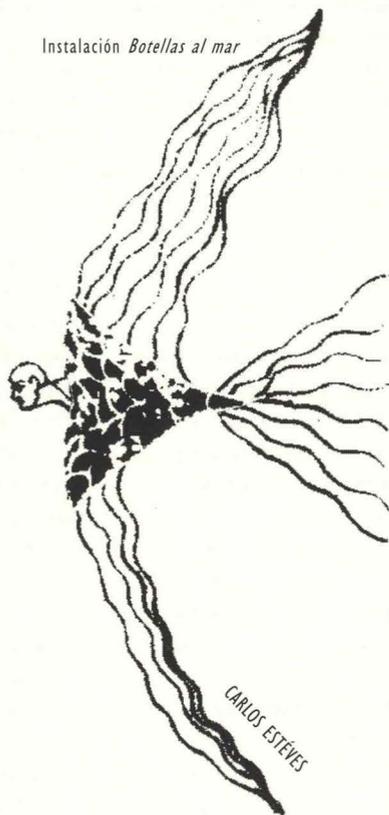
aunque tiene muchos puntos en contacto con ella. En *Medea*... se retoman y desarrollan con mayor fuerza dramática todos los elementos de la primera, logrando dar una dimensión más exacta de lo que el autor considera cubanidad. La *Medea* de la tragedia griega se convierte en María, una mulata cubana con una fuerza destructiva e instintiva. Llega a plantearse como un personaje que logra una emancipación racial y social con el asesinato de sus hijos debido a la traición sufrida por el padre de ellos, que la abandonó y se casó con otra mujer. La violencia toma un fin «purificador», que se produce dentro de un estado de inconsciencia total.

En el solar se desarrolla la vida de la mulata María; de Perico Piedra Fina, el dueño del solar; de Julián, el esposo de María, que vale destacar, como lo hizo el autor, que es de raza blanca; de Erundina, la negra que crió a María desde su infancia; y de otros personajes de menos relevancia. Al evidenciar las identidades raciales puede suponerse que el autor incorpora con toda intención la complejidad étnica cubana a la vida «solariega». El empleo del coro acentúa lo cubano a través de la presencia de un vendedor, un bongosero, un barbero, y «la mujer de Antonio».

La obra representa una tipicidad de hogar cubano en los 50, la falta de privacidad, la vida pública. Allí todos se enteran de la vida de los demás y aparece un tópico obvio, el del chisme, desarrollado técnica y dramáticamente en toda su complejidad. El enredo es impulsor y precursor de la «tragedia», y el coro crea una «chismografía» que se prolonga hasta el final de la obra. El chisme constituye la fuerza que determinará el destino trágico de María, quien poco a poco toma conciencia de su desgracia. La intriga creciente oscurece el desarrollo argumental. La ilogicidad peculiar del teatro de Triana cobra relieve a través de varios factores, el coro se entrega al chisme y crea, en los diálogos inconexos una especie de juego verbal sin que se logre comunicar con precisión ninguna idea.

La cubanía de *Medea*... no elimina las marcadas coincidencias con la tragedia original, aun cuando se aluda a «esta búsqueda de amuletos, yerbajos, artimañas y santiguaciones para calmar las potencias malignas de los espíritus», y la práctica de la santería, usual que en muchas familias cubanas. Del solar se pasa a la

Instalación Botellas al mar



isla entera. Triana parte de la *Medea* de Eurípides, pero ¿es *Medea en el espejo* una tragedia? En ambas obras hay nueve personajes, los roles principales son equivalentes, se pueden distinguir las partes constitutivas de la tragedia aún cuando no se sigan rigurosamente. A nivel temático se aprecia que la hostilidad que sufre *Medea* por ser forastera, y el abandono de Jasón al tomar como novia a la hija de Kreon, tienen su similitud con la situación de María, rechazada por Julián al preferir a la hija de Perico Piedra Fina. La original *Medea* y la mulata procederán del mismo modo, eliminarán a sus descendientes y no mostrarán arrepentimiento. Las dos obras terminan sin ningún indicio de una futura justi-

cia contra el asesinato.

El autor ha decidido reflejar ciertos aspectos de los modelos griegos, pero no copiarlos. Y aunque el destino es una presencia en las obras del dramaturgo cubano, no es el elemento determinante que gobierna la existencia de los hombres y los dioses, como en la tragedia helénica. En una sociedad como la cubana, el sincretismo de las culturas europea occidental y africana da lugar a valores nuevos, distintos a los de la Grecia antigua. Además, Triana le incorpora rasgos propios, como el valor sentimental de la madre en la familia cubana y el machismo.

Los personajes de Triana se distinguen de las figuras trágicas originales en que no avanzan hacia la *anagnórisis*, no llegan a reconocer cuál es su trágico defecto. En ese sentido resulta difícil identificar a sus protagonistas con el héroe y la heroína de molde clásico; más bien son de condición social humilde, y se enfrentan a un dilema existencial personal cuyo resultado no afecta a la sociedad en su totalidad.

Las obras de Triana no provocan así la misma respuesta que las tragedias griegas. El dramaturgo no pretende que ocurra la catarsis, ni desea finales posi-

tivos y edificantes para sus obras. Escribe para colocar un espejo ante un fragmento de la vida cubana de la gente ordinaria de los solares. *Medea...* no es una tragedia porque Triana opta por reflejar la condición humana de la sociedad que mejor conoce, antes que resucitar el concepto de *agón* de una cultura muerta. El legado imperecedero del teatro, su condición de «aquí y ahora», se apodera de Triana para convertir la tragedia de Eurípides en una pieza totalmente cubana y contemporánea.

Sobre la obra decía Rine Leal:

Hay en *Medea en el espejo* la realidad diaria del solar, manejada estupendamente por el autor, las estampas de costumbres, y la tipología con sus frases sociales, en las que José Triana se muestra como un excelente dialoguista, atento al habla popular. Junto a esa radiografía nacional, ejemplarizada en Perico Piedra Fina, se encuentra la realidad poética y mítica de la *Medea* original, cargada de elementos literarios y mágicos, pero que frenaba la sabrosa arquitectura idiomática y caracterológica de la pieza. Ya desde ese momento, José Triana apuntaba como uno de nuestros mejores autores, con una envidiable capacidad para explorar el teatro vernáculo y extraer del mismo la esencia popular y convincente de un teatro vital y verdadero.¹

Dos textos y nuevos temas, rumbo a *La noche de los asesinos*

El Parque de la Fraternidad (1962) es la pieza más breve y, según algunos críticos, la más pobre de todo el repertorio de Triana. Sin embargo, en ella el dramaturgo logra recrear una vez más esos ambientes populares que tanto le fascinan, para así seguir su línea argumental. A pesar de su instantaneidad, genera un marco simbólico del desarrollo cultural cubano en relación con la historia continental americana.

El tema de esta obra retoma el trasfondo histórico del régimen machadista, con dimensiones más precisas que *El Mayor...* Desde el punto de vista del estilo, el autor comienza otra vez la obra con una situación incoherente, rasgo del absurdo frecuente en su creación. La pieza se desarrolla en un parque de connotación popular, el Parque de la Fraternidad, conocido por todos los cubanos y que aquí será parque y escenario. Allí sitúa a una negra, como en un altar, que observa todo lo que pasa. Ella sólo emite palabras en lenguas de origen africano, repite «¡Santísimo!» y se arregla las ropas creando

ese misterio característico de la obra de Triana, que tanto lo alucina a él como a sus lectores. Le sigue un viejo, uno de los sujetos que conduce los diálogos. Estas figuras rememoran dos personajes históricos habaneros: La Marquesa y El Caballero de París. Por último está el muchacho, un joven cuya presencia se pudiera calificar de circunstancial, en el sentido de que el protagonista de aquella conversación podía haber sido él o cualquier otro joven que hubiera pasado por el parque. Una vez más, tres personajes. Para completar el ambiente de la tríada de mendigos, borrachos, vendedores, pregoneiros, deambulan por ese sitio. El Parque juega un importante papel en las referencias simbólicas, comenzando por el juego con su propio nombre: ¿Fraternidad?

El dramaturgo crea un ciclo repetitivo entre las generaciones. Mientras el muchacho cuenta sus desventuras, el Viejo recuerda su pasado y el de la Negra. Se repite la historia. Triana no piensa en la posibilidad del mejoramiento humano, y este planteamiento se puede llevar a un plano más general a nivel de la sociedad cubana: primero Machado, después Batista, pero nada cambiaba, continuaba la miseria y la delincuencia, las que aparecen en la pieza mediante referencias y símbolos muy claros. Esto quiere decir que nuevamente aparecen las capas más bajas y los ambientes más sórdidos y grotescos, afinidad temática que se convierte en un esquema ritualmente establecido.

El texto siguiente, *La muerte del Neque* (1963), reitera el tema de la discriminación racial y la miseria de las clases desposeídas en la sociedad cubana durante la dictadura batistiana. Llama la atención la recurrencia en la época en que Triana ubica su obra (años 50), el lugar (un solar, ahora de Santiago de Cuba) y los personajes (la presencia explícita de todas las razas). La pieza se inicia con las palabras que anticipan la acción del cierre: «Mátalo... Tiene que morir», y desde este momento se reitera la temática favorita de muchos autores de esa época, la del crimen y la sangre.

La acción toma como eje central una escalera por la que transitan los personajes y comentan sus vidas, otra vez con falta de privacidad. Allí mismo es donde se planea el asesinato, e inmediatamente aparece el chisme, que juega otro papel esencial, en este caso a manos de la vieja Cachita y de un trío que funcionará como coro a la usanza de la tragedia griega.

Otra vez el conflicto individual se convierte en colectivo. Ahora se encarga de la tarea sanitaria la tríada racial que integra el coro, sumamente importante al desempeñar una función crucial en el planteamiento del conflicto y como expresión de la sociedad cubana por el carácter y los valores de sus

integrantes, quienes actúan para enjuiciar, comentar y dilatar la acción, además de su función catártica y distanciadora. Está conformado por un negro, un blanco y un mestizo. Pero, a diferencia de *Medea...*, aquí el coro tiene una participación directa en los hechos, hasta el punto de sostener y desencadenar la acción. Mientras el coro-pueblo mata al tirano, canta una tonadilla en la que se exime de culpa. Eliminar a Hilario es, como dijera Electra Garrigó (en la conocida pieza de Piñera), «una mera cuestión sanitaria».

Desde el punto de vista temático, se refleja nuevamente el sincretismo y el mestizaje, para lo cual Triana incluye la quiromancia de origen europeo y la santería afrocubana. Al perder los componentes realistas se pierden también los reflejos de época. Triana trata conflictos esenciales de la condición humana que no se reducen necesariamente a la Cuba de los años 50.

En la obra se representa la realidad desde los sentimientos más profundos de los personajes en un juego que se desprende del «realismo» y del «costumbrismo» utilizados en el teatro cubano y específicamente por el autor en su producción anterior. Triana llega al límite en lo que a experimentación se refiere. Siempre le gustó hacerlo, pero en esta ocasión se ha alejado del teatro realista tradicional con la introducción de catorce personajes interpretados por tres actores que se desdoblan constantemente, con el uso de la técnica del teatro dentro del teatro, con la fragmentación como recurso literario, entre otros.

En la obra se retoman elementos afrocubanos apuntados en *Medea...* El propio título hace una referencia explícita, ya que *ñeque* significa desgracia en yoruba. Asimismo, el elemento mágico y negro está presente en su forma musical. La acción dramática principal avanza paralela a la ceremonia espiritista, y se oyen los «cantos del Orilé», los cuales para el autor: «... espantan, eliminan los malos espíritus y al mismo tiempo son una invocación a los buenos espíritus que aconsejan remedios y fórmulas para alcanzar la perfección», y acentúan el absurdo que se genera desde el comienzo. Tras las ceremonias, causas y motivaciones conflictivas permanecen ocultas, mientras cobra relieve el efecto apoteósico del ritual y los juegos del coro.

La muerte... sintetiza la dualidad entre elección y destino, cuando uno de los personajes representativos del coro dice con énfasis: «Mátalo... Tiene que morir». Este mismo dilema es el de *La noche de los asesinos* y en el momento en que Triana la da a conocer reafirma que salvar a los personajes a través de un acto de sangre será su paradigma.

La muerte del Ñeque demuestra un control de la forma por parte del autor, así como el manejo del diálogo y el enriquecimiento de las posibilidades del ritual. En los tres actos, Triana desarrolla una trama en la que se mezclan el poder, la corrupción, el racismo, el sexo, la violencia y la venganza y en la que la acción dramática avanza con la tensión necesaria.

El tema del crimen y la sangre, mediado por el manido ritual que muchas veces sustituye la acción, está plasmado en todas las piezas de Triana. Asimismo, el dramaturgo profundiza de manera ascendente en el empleo del mestizaje, de la tradición afrocubana y del pasado histórico, que se convierten en constantes de su teatro que proyectan la cubanía.

La apoteosis de Triana

Pero estas constantes donde se concretizan y desarrollan hasta el límite es en *La noche de los asesinos*, bautizada como la apoteosis de Triana. La historia de *La noche de los asesinos* (1965) es larga y bien curiosa. Triana comenzó a escribirla en España en el año 1958, pero no quedó satisfecho. Consideraba que la verdadera dimensión humana de los personajes no se reflejaba en la obra. Pero la idea lo obsesionaba y cuatro años más tarde la retomó y, de pronto, descubrió que se había enriquecido sin él darse cuenta, pero pasaron casi tres años para lograr su propósito. La primera versión era en un acto, la segunda en tres y la definitiva en dos. Precisamente esta obra fue la que internacionalizó el prestigio de Triana como dramaturgo al recibir el premio Casa de las Américas en 1965.

Me referí a que en muchas obras de Triana aparece un trasfondo histórico; aparentemente en *La noche de los asesinos* desaparece este marco concreto, y su teatro, además de alejarse del teatro realista, se aleja de lo propiamente nacional, para ganar en universalidad, lo que con el paso del tiempo se ha demostrado por la cantidad de representaciones que se han hecho de ella. La obra trasciende la circunstancia inmediata, tanto de la década de los años 50 (en que según la acotación inicial transcurre la acción) como de la de los años sesenta, en que decide darla a conocer. Al perder los componentes realistas se pierden también los reflejos de época. Triana trata conflictos esenciales de la condición humana que no se reducen necesariamente a la Cuba de los años 50.

En la obra se representa la realidad desde los sentimientos más profundos de los personajes en un juego que se desprende del «realismo» y del «costumbrismo» utilizados en el teatro cubano y



específicamente por el autor en su producción anterior. Triana llega al límite en lo que a experimentación se refiere. Siempre le gustó hacerlo, pero en esta ocasión se ha alejado del teatro realista tradicional con la introducción de catorce personajes interpretados por tres actores que se desdoblan constantemente, con el uso de la técnica del teatro dentro del teatro, con la fragmentación como recurso literario, entre otros.

Comparando con sus propios precedentes, al igual que en *El Mayor General hablará de Teogonía*, los personajes -quienes están en un juego constante, incesantemente dentro y fuera-, están distorsionados de tal modo que no pueden llevar a efecto el acto de liberación. De hacerlo, se encontrarían en un callejón sin salida. Esta es una de las semejanzas evidentes entre las dos obras; pero en *La noche de los asesinos* desaparecen los enfoques realistas y costumbristas que poseía la otra. El autor insiste en el tratamiento del poder, la muerte y la libertad, vistos también de una manera abstracta e indisoluble en términos del destino.

Los tres personajes reflejan la libertad como algo muy ilusorio. ¿Realmente Lalo, Cuca y Beba desean salir de esas cuatro paredes en que han vivido tantos años? A medida que transcurre la obra el autor brinda esta clave: la libertad no es nada. Se concibe con un sentido negativo en cuanto a sus posibilidades reales. El margen de la libertad está dentro de los cambios: «La sala no es la sala...», y así el autor juega irónicamente con los límites de la libertad humana. ¿Qué cambiará en la vida de los personajes que la sala no sea la sala, sea la cocina o el inodoro? La libertad para ellos no será la salvación, será algo que no sabrán aprovechar. Es un juego que se les agota porque no conduce a nada. Además, se da en una especie de condicionamiento marcado por las características de Lalo, que son las de los padres. Por lo tanto, todos harían muy poco con esa libertad. En definitiva, ¿qué significará el acto de sangre? Una solución sin salida que los dejará en el mismo lugar de donde partieron, tal como les sucedió a Higinio, Petronila y Elisiría en *El Mayor General hablará de Teogonía*.

¿Qué hay que reconocer en el texto? Que aunque Lalo mate a sus padres, metafórica o literalmente, la obra no sugiere que el asesinato en sí sea un problema. El crimen jamás se plantea como un dilema moral, ¿deberían matar o no a los padres? Más bien, parece ser una cuestión pragmática, ¿son capaces o incapaces de matar a los padres? En realidad, el problema fundamental es que ni Lalo ni sus hermanas parecen poder generar nuevas estrategias para reorganizar su territorio una vez que lo hayan conquistado. Desde el punto de vista

dramatúrgico, las interminables representaciones imposibilitan una acción completa y concreta, pero estos juegos no reflejan más que la incapacidad de los tres hermanos de enfrentarse verdaderamente a la vida.

Los personajes interpretan, una y otra vez, una serie de roles específicos que, en lugar de establecer la «identidad» deseada, la socavan. Esta «identidad» se caracteriza por un sentido diferente, dado que la representación de roles se convierte en una manera de buscar la verdad y revelar la naturaleza del conflicto. Este elemento del juego que se mantiene como premisa esencial en la concepción del texto es una de las diferencias sustanciales de *La noche...* en relación con la producción anterior del autor. Constantemente se está representando un juego. Por eso no está dramatizado el crimen, ya que, de hecho, no es un crimen real, es la representación de un asesinato. Triana propone la «liberación» a través del juego simbólico, a diferencia del teatro griego, en el que la libertad se expresaba únicamente mediante la consumación de la muerte.

En este trasfondo simbólico se recrea el problema existencial de la condición humana, que aparece en la obra de Triana explícitamente desde *El Mayor...* En cuanto a los temas restantes hay una especie de alternancia, por ejemplo, en unas obras hay más referencias histórico-sociales —evidenciadas por la crítica a las costumbres, a la realidad política, a los convencionalismos— que en otras, pero el asunto ontológico constituye una recurrencia a lo largo de toda la producción del dramaturgo. *La noche de los asesinos* entraña un claro planteamiento existencial, más aún, desde el momento en que no hay indicaciones precisas de época ni de lugar.

Presumiblemente, la intención del autor de abstraer la pieza de su situación social particular, haciendo resaltar la fuerza general de la enemistad entre las generaciones, arrastra al lector de un modo más completo hacia sus ritos salvajes y hacia situaciones incomprensibles. Ahora sí es factible disertar sobre la influencia del teatro del absurdo sobre Triana en esta obra. En primer lugar, porque se puede considerar todo lo que sucede como muy poco razonable y falto de sentido; en segundo lugar, porque la fábula se presenta en una estructura circular, no guiada por la acción dramática sino por una búsqueda y un juego constantes; y por último, porque la forma en que se manejaba el absurdo en la década de los cincuenta se refería más a la condición humana, al hombre como una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyo o alguna salida en su búsqueda ciega de lo que se le escapa: la vida.

Es indudable que la obra trata un tema ya manido, pero se puede afirmar que su enfoque y su desarrollo son estilísticamente audaces. Pocos autores han sido tan osados en el tratamiento de una temática. Además, tiene algo muy particular, puesto que de forma simultánea atrae y repugna por la enorme carga de morbo que posee. El juego, la representación y el teatro funcionan como factores de liberación e iluminan las verdades que han estado escondidas. Triana propone una libertad sin sentido, que refleja la situación antagónica entre los personajes ya analizados, quienes, al mismo tiempo, se odian y se necesitan los unos a los otros. Por eso la obra podrá parecer incompleta, su final es un nuevo comienzo.

¿Y después de *La noche de los asesinos*?

No solo el final de *La noche...* será un nuevo comienzo, la producción artística de Triana también, en sus obras posteriores hay una especie de retorno al pasado. A pesar de su permanencia fuera de Cuba, este dramaturgo ha continuado escribiendo sobre su isla intentando captar en forma dramática los valores y las creencias de esta sociedad tan rica. Sus piezas son netamente cubanas por su historia, su lenguaje y su capacidad de penetrar el alma del pueblo, pero al mismo tiempo son obras que trascienden su situación geográfica por la caracterización universal de la condición humana.

La primera que se da a conocer tras su partida, aunque fue escrita en Cuba, es *Revolico en el campo de Marte* (1971), permeada de toques costumbristas y curiosamente escrita en verso. Se sitúa en La Habana de 1900, con claras alusiones a las comedias del Siglo de Oro del teatro español. Es la visión de un mundo dominado por la contradicción, que sirve para evocar y de alguna manera también criticar esquemas artísticos y culturales del pasado nacional. Según Triana, esta pieza «es un juego mozartiano, un divertimento escrito en un formato que parodia la versificación típica del Siglo de Oro. Los personajes se construyen y deconstruyen. Está la temática del sexo disfrazado de amor».

En esta parodia contemporánea de las comedias clásicas de «capa y espada», a diferencia de lo que Triana vino haciendo en sus primeros textos, no se especifica la raza de los personajes, pero existe uno, el de Rosa la anciana santera, que intencionalmente la describe para que supongamos que es negra. Esta figura es importante en la obra por la similitud que tiene con personajes de la vida cubana cotidiana, ella cumple con todas las funciones de una verdadera Celestina criolla además de preparar hechizos acordes con las creencias afrocubanas. En sus intervenciones reflexivas combina

las referencias mitológicas clásicas, usuales en el teatro del Siglo de Oro, con alusiones a las hierbas con poderes mágicos de las religiones africanas que se practican en nuestro país. Al final de la pieza desaparece por los aires en una escoba como cualquier bruja de los cuentos europeos, pero conducida por el «muerto» de Mamá Inés, otra figura de dominio popular.

En *Revolico..* hay una presencia viva del teatro del absurdo, que como se mencionó, se desarrolló en Cuba a la par que la corriente del mismo género predominaba en América Latina. En esta obra se aprecia la utilización de una estructura de opuestos, de polos que se rechazan y se atraen, de esquemas duales y con frecuencia antagonicos que desembocan en el enredo y la farsa, pero que, a su vez, sugieren una postura crítica ante la realidad sociopolítica del pasado cubano. No se expresa concretamente ni lo implícito ni lo explícito, sino que el juego entre estos dos extremos se convierte en la razón de ser de la obra.

Entrada la década de los 80 culmina *Palabras Comunes* (1979-80), considerada la transposición escénica de *Las honradas* de Miguel de Carrión. Esta obra responde a un doble propósito de Triana: revalorizar la tradición literaria nacional e indagar en el pasado de su país. La pieza se basa en la historia de una familia cubana acomodada durante los años 1894-1914 y examina los conceptos del honor, las actitudes sexuales y la discriminación racial durante una época de grandes cambios en la sociedad cubana, cuando tiene lugar la liberación de España.

Palabras comunes describe, como el texto narrativo en que se inspira, la situación precaria de la mujer cubana en los inicios republicanos, quien estaba sujeta a las normas inflexibles de aquella sociedad patriarcal. Asimismo, ofrece un amplio fresco de la corrupción política y social de la época.

El tono autobiográfico, clave de la narración en primera persona del discurso narrativo de Carrión, se obtiene en *Palabras...* al introducirse en el texto un largo *flash-back* que en este caso son los recuerdos de Victoria, la protagonista. Al concluir éste, la acción regresa al punto de partida con la repetición íntegra de la escena inicial en una estructura circular—recurso que ya sería un lugar común repetir lo que fascina a Triana— que refuerza las ideas centrales de la pieza. La obra se abre y se cierra a modo de pesadilla o sueño de sombras de Victoria con las notas de una canción popular: «Me casó mi madre, me casó mi madre, con un muchachito...»

El texto se distribuye en cinco partes compuestas de escenas de diversa extensión, lo cual facilita

que la acción fluya con un ritmo afín al de la novela. Triana introduce episodios y desarrolla con profundidad personajes que sólo se esbozaron en *Las honradas*, para exaltar el ambiente de los burgueses prósperos de las primeras décadas del siglo.

En *Palabras comunes*, como en *La noche de los asesinos*, el conflicto básico es la manifestación de la rebelión de los hijos contra los padres, de la libertad contra la represión. El ritmo de ambas obras es el de un juego provocativo, que comienza lentamente y llega a un *crescendo* tremendo, para luego volver a la calma y otra vez al *crescendo*, y así sucesivamente hasta el final. No es una resolución, sino más bien el inicio de lo que, en apariencia, seguirá repitiéndose. Ambas son obras circulares, pero a diferencia de *La noche...*, en *Palabras...* no hay un logro formal porque se asumen desde el punto de vista de la construcción dramática esquemas ya manidos por él y en el teatro en sentido general.

Para muchos, uno de los logros evidentes de la obra es que alcanza y mantiene una tensión dramática concentrada aun cuando aparecen varios caracteres en la escena, trascendiendo los moldes de ciertos cánones teatrales, los cuales proponen el uso de pocos personajes para impedir que decaiga la atención del lector o del espectador, pero esto lo que provoca es que el lector pierda su atención y pierda el hilo conductor de la trama.

El juego interior/exterior en *Palabras comunes* funciona para oponer lo que se ve o distingue en la escena (la familia cubana) contra lo que se escucha o insinúa fuera de ella (la sociedad cubana). Nuevamente el macrocosmos cubano, que aquí es siempre un referente únicamente lingüístico, no ha dejado de ser insustancial ya que refleja claramente el microcosmos familiar. Esta correlación entre el microcosmos y el macrocosmos cubano le permite a Triana explorar la naturaleza de otros juegos peligrosos, como por ejemplo, las relaciones entre las razas blanca y negra, entre las clases sociales, entre los personajes masculinos y femeninos, entre las generaciones de padres e hijos. Al igual que en *La noche de los asesinos*, la alienación generacional se expresa en los juegos particulares de los niños, con sus fantasías y vuelos imaginarios, quienes al ser adultos no pocas veces los quisieran convertir en realidad. Asimismo, con cada generación se repite el mismo patrón. Así comienza y termina *Palabras comunes*, con el idéntico juego de niños, primero con la generación de Victoria y, después, con la de su hija.

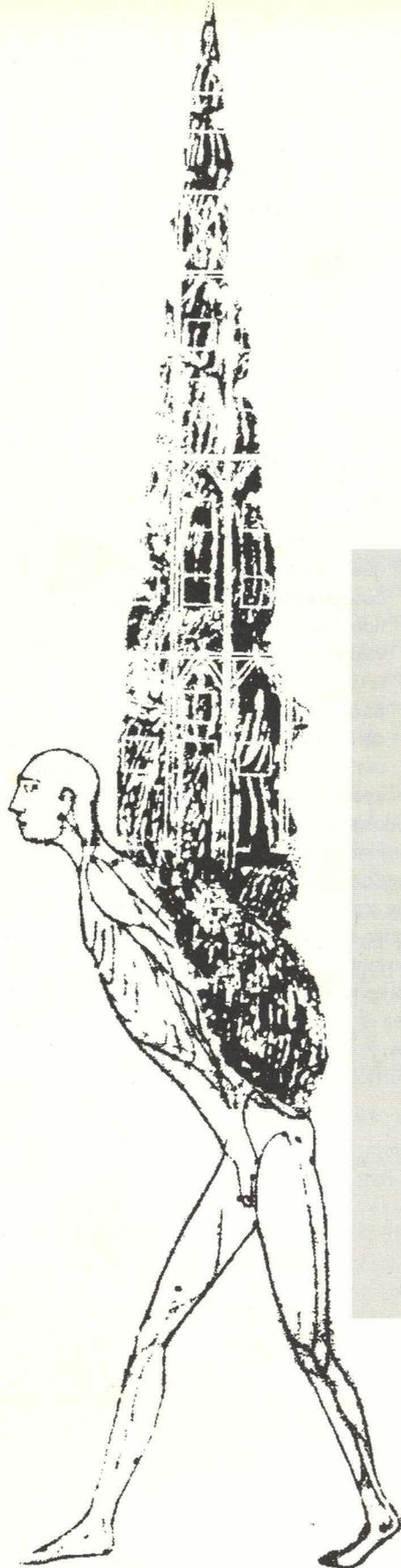
De la misma época es *Ceremonial de guerra* (1973), situada en Cuba de 1895, año que simboliza otra eta-

pa de la lucha por la liberación e independencia nacional, nuevamente el interés por el autor al reflejar fechas trascendentales de la historia nacional. *Ceremonial...* es una obra en dos actos, cuya trama se desarrolla en plena manigua. Sus personajes son siete soldados cubanos, de diferentes graduaciones, que se hallan en una situación desesperada debido al cerco del enemigo. A ellos se suma un vendedor ambulante, que introduce cierto elemento surrealista. Curiosamente, no hay personajes femeninos. La situación dramática se mantiene tensa a lo largo de toda la obra, a través de la contraposición de diferentes matices éticos de la lucha revolucionaria entre los valores y las necesidades humanas, una pugna que lleva al autor a aludir al término *verdad* en más de cincuenta ocasiones.

Volviendo al tema reiterado de la santería o las religiones afro, el personaje del vendedor ambulante comenta que el bosque está lleno de espíritus y se refiere a Olorum. Hasta ahora todo el texto era densamente realista, y Triana juega con ese personaje, de un vestuario extravagante y expresión absurdista, que funciona en el plano de la acción como mensajero, pero, simultáneamente, ofrece una acentuada nota de poesía e irracionalismo, acorde con las creencias afrocubanas. La presencia desarticulada del vendedor ambulante es un elemento liberador del espacio, el tiempo y el estilo, aparentemente disonante, pero que determina el ajuste temático y formal de la obra.

El talento de Triana se halla en su capacidad para realzar un aspecto (la búsqueda del mapa) a un nivel trascendental de ritual. En *La noche...*, el ritual tenía un significado muy importante, incluso, más que la acción en sí. En muchos sentidos, *Ceremonial...* ofrece formas de tratamiento semejantes. Inclusive, el título revela el aspecto ritual. La ceremonia se relaciona con los juegos, los engaños, las máscaras, las intrigas, y la infinidad de elementos que encubren la *verdad*. La guerra se podría eludir si no fuera por las mentiras y la hipocresía, algo que golpea ciertamente a Triana.

Aunque el texto siempre contiene una acción dramática bien definida y un eficaz manejo del diálogo en el que Triana crea el ambiente exacto para que no se sepa exactamente dónde se encuentra la *verdad*, que es tan elusiva como el mapa, hay quienes catalogamos el texto de verbalista por su extensión y su densidad. Hay algo que es más importante y le da coherencia e hilaridad a su producción y es que desde sus inicios, el autor ha utilizado frases que no terminan o que no reflejan el sentido total de lo que se quiere expresar. En esta pieza permanece abierta la posibilidad de confusión e incierto y enigmático el sentido. Esto lo obtie-



ne el autor mediante la integración de las técnicas lingüísticas de la suspensión y de la elipsis.

Lo que importa en la obra es el elemento central, o sea, la necesidad de la revolución. La fuerza revolucionaria, la fuerza para el cambio en la sociedad es imprescindible. Se forman amistades, se deshacen otras, pero a lo largo de cualquier acción, subyace su valor filosófico, la esencia que da sentido a la vida y a las relaciones interpersonales. Eso es lo que Triana expresa en *Ceremonial...*, que no sólo representa una situación específica muy cubana, sino también un legado universal sobre las relaciones humanas.

Sobre este mismo texto, decía el crítico George Woodyard:

La belleza de *Ceremonial...* radica en el enfoque sobre el proceso de cambio. Aunque la gente busque estabilidad y permanencia, el común denominador de la vida es el cambio eterno. Los valores de una sociedad son tan efímeros como la verdad misma que todos buscan. La búsqueda del mapa, en efecto, resulta ser una metáfora de la búsqueda de la verdad que sigue siendo tan ilusoria. Estos personajes se encuentran en una búsqueda inexorable, apuntando hacia un objetivo que se les escapa al final.³

Finalizando el análisis de esta obra en particular se puede destacar que los mismos elementos afrocubanos, que transitan por casi todo el teatro de José Triana, se ponen en evidencia en *Ceremonial de guerra*. Ellos abarcan tanto lo referente al pensamiento como a las expresiones rituales y al vocabulario. ¿Por qué Triana los emplea en su creación dramática? Obedece a varias razones. Puede ser por su interés en trasladar a la escena muchos aspectos de la realidad insular, interpretada no

sólo en sus reducidos objetivos, sino en su totalidad más abarcadora, incluyendo las expresiones más profundas del subconsciente colectivo. En segundo lugar, para enlazar su teatro con la verdadera tradición escénica de la isla dentro de la que se sitúa el teatro bufo.

Con *Ceremonial de guerra* se cierra este breve bosquejo de la creación posterior de Triana. Se pudiera haber mencionado también *Cruzando el puente*, o *La fiesta o comedia para un delirio*, y hasta el ejercicio para actores *Ahí están los Tarahumaras*, pero el espacio es muy breve y probablemente las analizadas son las más representativas.

En cada texto y en cada diálogo de Triana se percibe una preocupación sobre el hombre y su futuro, los conflictos entre verdad y ética que son los que han presidido definitivamente todas sus obras, y para recrearlo emplea una imaginación desbordante, que sobrepasa los límites de la realidad y la ilusión sin dejar a un lado el sentido de lo popular. Concibe su dramaturgia con un manejo habilidoso del ritmo escénico y flexibilidad en las estructuras lingüísticas.

A la vez, se puede establecer una línea argumental en su creación artística. Triana comenzó a recrear ciertos temas existenciales del hombre: el poder, la libertad y la muerte (crimen-sangre), acompañados de un proceso ritual y junto a él acentúa reiteradas veces los cultos afrocubanos. En *La noche de los asesinos* el dramaturgo integra sólidamente estas tramas con la de la lucha intergeneracional, apoyado en la maestría de los diálogos. El tratamiento del ritual y la lucha entre las generaciones se retoman en las piezas que le sucedieron a su texto paradigmático.

Todo el teatro de Triana es una exploración histórica, cultural y existencial de la Cuba que él conoció, pero la historia y la cultura cubanas no son un museo, sino que se transforman constantemente. Triana las proyecta en sus piezas, latiendo siempre hasta en los actos más triviales de lo cotidiano. De este modo, el pasado y el presente se funden en una imagen no prevista que se perpetúa en la ceremonia del acto teatral. Triana sitúa al teatro cubano a la altura de su tiempo acudiendo a elementos auténticos de la realidad insular y esto lo logra, esencialmente con *La noche de los asesinos*, en la que abarca y, prácticamente, agota todas sus preocupaciones existenciales.

NOTAS

¹ Rine Leal: Prólogo a *El Mayor General...* en *Teatro Cubano en un acto*, Ediciones R, La Habana, 1963, p. 314



Cruzando el puente: o de otros cardinales para hablar sobre el teatro cubano*

Bocetos, 1,2,3 probando

DUPP

Norge Espinosa Mendoza

QUISIERA QUE SE ME PERMITA COMEN-zar esta breve intervención haciendo referencia a una polémica. Como el tema que vengo a exponer es ya provocador de debates inconclusos, de conversaciones a medias y de presuntas incomprensiones, acaso se me conceda tal cosa. En 1992 *La Gaceta de Cuba* apareció ante el lector con uno de sus mejores números. En la edición correspondiente a los meses de septiembre-octubre de ese año, junto a textos excelentes que vinculaban, entre otros nombres de valor, a Ambrosio Fornet, Senel Paz o Raúl Martínez, se ponía a consideración del lector un artículo de Rine Leal (entonces aún entre nosotros) en el que daba fe de su apasionada lectura de un libro en verdad apasionante. Movido y conmovido por la aparición de la antología *Teatro cubano contemporáneo*, que preparara Carlos Espinosa como

parte de una ambiciosa serie editada por el Ministerio de Cultura de España, la Sociedad Estatal Quinto Centenario y el Fondo de Cultura Económica bajo la supervisión general de Moisés Pérez Coterillo, el autor de *La selva oscura* activaba un debate acerca de lo que el antologador denominaba «una dramaturgia escindida»; esto es, la escrita por autores residentes o fuera de la Isla que, pese a cualquier distinción geográfica, seguían creando en *cubano*, para decirlo con rapidez. Fue la primera vez, entre nosotros, que se mencionaron a esos autores hasta ese entonces olvidados o enteramente desconocidos, y entre las líneas más lúcidas de su artículo, Rine acababa, animado por ese frenesí provocador que fue tan suyo, abogando por el fin de esa escisión, término que francamente no le convencía. Y, no contento todavía, lanzaba un reto mayor: «¿Y por qué no participar conjuntamente en los Festivales? (...) ¿Qué

esperamos para representar a estos dramaturgos que viven fuera de Cuba pero que forman parte de nuestro teatro, y más aun, a un intercambio de grupos entre los Festivales de aquí y de allá?»

Meses más tarde, en un número de propuestas que acaso por ingratitud de mi memoria recuerdo más agrisadas, la propia *Gaceta de Cuba* publicaba una respuesta a ese texto fervoroso. Firmada por Enrique Núñez Rodríguez (tanto tiempo ya alejado de la vida real de nuestra escena) intentaba silenciar las propuestas de Rine amparado en un gesto que evidenciaba recelo antes que profundidad, y donde llegaba a contrarrestar las noticias de algún estreno en Miami de *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* con el rapapolvo que los derechistas de allá propinaron a una vedette de la peor calaña televisiva tras su paso por la Isla. Si los párrafos de Rine transpiraban curiosidad, ansiedad de renuevo y búsquedas; las líneas de esa respuesta hablaban desde un polo que en aquel crudo 1992 no imaginaba los cambios sucesivos que, también en lo teatral, sorprenderían al país. Lo que Rine Leal lanzaba en el último texto que aquí publicara era un profecía, y hoy estamos en esta sala para dialogar acerca de su posible cumplimiento. Prefiero dar a la reticencia de Núñez Rodríguez la misma respuesta que tuvo su artículo: un silencio no menos semejante al que, ahora, cuando grupos latinos radicados en los Estados Unidos visitan nuestros teatros, ha dado él mismo con su ausencia a esos espectáculos que, peores o mejores, están cruzando el puente que aquellas palabras de Rine empezaron a trazar.

II

¿Existe un teatro cubano fuera de Cuba? La respuesta es, paradójica aparte, sí. Afirmativa, tal y como lo son las respuestas a otras preguntas no menos obvias que durante algún tiempo, sin embargo, muchos dudaban en pronunciar. Sí existe ese teatro, como existió un cine pre-revolucionario, empresas editoriales en el mismo período, y una labor teatral de atendibles resultados cuyo legado nos sustenta hoy día, por precarias que hayan sido sus propias existencias. Existe en la complicidad y agonía de cuantos intentan mantenerlo, a contrapelo de un contexto que les brinda un silencio y una falta de apoyo tan severo como el que aquí mismo nos impidió, hasta hace poco, intercambiar con sus protagonistas un diálogo que quiere saberse cada vez más franco. Quiero cerrar el círculo y decirlo más claramente: sí existe un teatro cubano fuera de la Isla que no tiene que atenerse a un rango de lo exclusivamente comercial. Y dotado de nombres de interés; piénsese en José Triana, María Irene Fornés, Dolores Prida y algunos otros, cu-

yas obras tienden lazos que permitirían una lectura más o menos paralela con las piezas de quienes, desde aquí, no han abandonado la escena. Si es verdad que una buena parte del público ha preferido, en Miami, convertir en sucesos de taquilla piezas basadas en una versión del costumbrismo puesta en función de pullas y diatribas disparadas hacia el estado actual de la economía y la política de la nación cubana (los meros títulos de esas piezas son harto elocuentes: *Enriqueta se ha puesto a dieta* o *En el noventa Fidel revienta*, por citar algunos de los más conocidos), o que una zona de la dirección teatral allí radicada puede preferir, antes que a alentar a nuevos dramaturgos en la insistencia de temas caros al exilio, el desarraigo o la búsqueda de una posible identidad entendida como resonancia de los orígenes, escenificar piezas en inglés alejadas de esos temas; es verdad también que ya no vivimos en los años 60 y que la crudeza de esos instantes ha cedido a una comprensión cada vez más cabal de lo que nos asemeja o nos diferencia.

Puedo confesar que, tras la lectura de ese libro incómodo e importante que es *Por amor al arte*, lo que más lamenté de ese volumen de memorias que finalmente nos ha legado Francisco Morín es su no referencia al estado del teatro hecho por cubanos en la otra orilla. Cerrado en 1970, a su salida de Cuba, nada nos dice de los esfuerzos o la intensidad de quienes, tratando de cruzar ese cerco, pugnaban por volver al oficio que aquí los hizo famosos o criticados. La historia real y palpable de ese período sigue siendo vida no escrita, y la ausencia de esos datos enturbia aún más la visión que sobre tales fenómenos quisiéramos tener desde la Isla. Artículos dispersos, ensayos entrevistados, puestas efímeras, conforman una base de referencias no siempre asible, que empieza a ganar un cuerpo sólo muy recientemente, con la aparición en octubre de 1998 del primer número de *La Má Teodora*, revista del grupo homónimo que dirige Alberto Sarraín. Como fuerza nucleadora de las voces artísticas y críticas del teatro cubano capaz de sumar a las leyendas vivas el pulso de los graduados de la ENA o el ISA allá radicados, esa revista intenta cubrir las zonas de vacío con miradas globales o específicas a ese quehacer teatral del cual sabemos tan poco.

Cosa ardua es hablar de un teatro del cual desconocemos sus puestas en escena. Si al menos hemos podido leer algunas de las piezas más celebradas de ese cardinal, pocos entre nosotros han podido sentarse en las pequeñas salas de Miami a ver esos montajes. Y más, no sólo a medir la reacción del público ante los textos que han seguido escribiendo esos autores, sino

también los que desde aquí han llegado a las manos, por ejemplo, del propio Sarraín, quien no pocas veces ha arriesgado literalmente su pellejo representando obras de Abilio Estévez, Alberto Pedro, Virgilio Piñera o Hernández Espinosa. En ese sentido, los espectadores de la otra orilla han sido más afortunados, porque en la Isla no han subido a las tablas los textos que allá han escrito Manuel Martín, René Alomá, Raúl de Cárdenas, Héctor Santiago, Jorge Ignacio Cortiñas o Mario Martín: hemos sido menos atrevidos que nuestros vecinos; si bien alguna vez se presentó en La Habana un monólogo de Dolores Prida en condiciones casi de clandestinaje y en no más de una función. Hasta que algunos de esos textos, localizables en antologías o ediciones de autor, puedan leerse aquí libremente, y pueda corroborarse su efectividad en los escenarios, seguiremos hablando de ese teatro como quien habla de la impalpable naturaleza de un espectro al que podemos ver pero no definir, ni apresar en el estado de ánimo que acompaña toda representación.

Hablamos entonces de un teatro conocido mediante fotos, lecturas, diálogos, videos, reseñas. Nada de eso puede sustituir, claro está, al fervor que es el teatro *en vivo*. Por suerte, a manera de primer rompimiento contra ese hecho, vino a ocurrir en la Habana y otras capitales del interior cubano, el fenómeno insólito que resultó la presentación, a fines del verano de 1998, de Repertorio Español con la pieza *Revoltillo (Broken Eggs)*, escrita por Armando Machado y dirigida por René Buch. El ya bien establecido colectivo se anotó así el tanto de ser el primer grupo teatral de exiliados que ponía no sólo pie en la Isla abandonada en los 60, sino que además mostraba su trabajo. Si la compañía neoyorquina no convenció ni con su desempeño ni con su texto, debo apuntar que pocas veces, durante la representación de una puesta—representación que se hizo contra un sinnúmero de obstáculos, incluidos los de un ciclón que por poco si arruina el proyecto de visita-, he podido percibir en la platea tantos sentimientos encontrados, tanta mezcla de opiniones que, o revelando la trivialidad del argumento o deteniéndose en el rostro de actores que alguna vez desfilaron sobre ese escenario mítico de Calzada y A y que ahora retornaban a reclamarnos los aplausos, hicieron de la noche una experiencia posible del reencuentro. A partir de esas funciones, la propia Compañía Hubert de Blanck ha establecido una serie de intercambios con Repertorio Español que sin dudas está aportando lo más provechoso de tal contacto, borrando apropiadamente el recuerdo de tan agrisado montaje. Abelardo Estorino ha presentado en New York, gracias a esto, *Las penas saben nadar*, *Parece blanca* y el es-

treno mundial de *El baile*, acopiando críticas y premios que dicen de la calidad de nuestra escena en cualquier capital del mundo. Algo semejante ha desarrollado Gala, la compañía de Teatro Hispánico dirigida por Hugo Medrano, poniendo a actores de la Isla junto a los que laboran en el grupo de Washington. En cuanto a lo de coexistir en festivales, como pedía Rine, tendremos que conformarnos mencionando la presencia de La Má Teodora cuando en 1998 pudo este grupo presentarse junto al Buendía y el Teatro Caribeño en el mismo espacio que les ofreciera el Festival de Cádiz. Y si algunos autores exiliados han podido saber del regreso de sus textos aquí escritos a los escenarios (dígase *La noche de los asesinos*—José Triana en versión de Teatro D'Dos, o *Recuerdos de Tulipa*—Manuel Reguera Saumell dirigida por Raúl Alfonso para el Dramático de Cienfuegos amén de una muy reciente puesta en televisión), la dramaturgia firmada en otros cardinales por esos y otros dramaturgos sigue inédita aquí.

Tal vez se trate de una visión parcial, pero no puedo ocultar que la impresión que esos textos conocidos me brindan en tanto investigador no ha superado el rango de calidad de los que siguen escribiéndose en la Isla. Ahora mismo, prueba de ese desbalance lo brinda el hecho de que una muy polémica encuesta promovida por *La Má Teodora* a fin de dar a conocer los veinte mejores textos dramáticos cubanos del siglo XX no acoge uno sólo de los títulos allá escritos o estrenados, dejando fuera algunos tan famosos como *El súper*, *Alguna cosita que alivie el sufrir* o *Rita and Bessie*. Los autores del exilio presentes en la lista aparecen con obras que fueron estrenadas y mitificadas en Cuba, lo cual, aunque los encuestados pertenezcan a las dos orillas, no ha dejado muchos ánimos pacíficos. Pese a ello, la desventaja de no saber más, de no tener en las manos los repertorios que grupos como los mencionados y otros: Teatro Avante, Hispanic Theater Guild, Prometeo, etcétera, acumulan en sus nuevas temporadas, acrecienta la necesidad de esos contactos sin los cuales el puente no será terminado. Ojalá se me permita, también, seguir manipulando en las pocas líneas que quedan a este texto ese título robado a Pepe Triana, y que pertenece a un monólogo de potente convocatoria, acaso lo mejor que haya escrito el autor de *La muerte del ñeque* en sus años parisinos, así como también digo que ojalá pueda sorprendernos algún día ese mismo monólogo en alguno de los festivales que se organizan en La Habana de vez en vez. Será un ensayo de restitución, al decir de Octavio Paz, tras el cual esos y otros fragmentos, nos permitirán levantar ese puente cordial que forma otro horizonte del teatro cubano.

III

Voy a concluir estas palabras hablando de una pieza escrita en el exilio que, afortunadamente, ya ha conocido el estreno. Firmada por Antonio Orlando Rodríguez, quien hasta su salida del país no añadió a su vasto *curriculum* de narrador, poeta y guionista los quehaceres del autor teatral, *El león y la domadora* se presenta como un texto ejecutado a petición de los hermanos Heidi y Rolf Aberhalden, quienes dieron la premiére del texto el 11 de marzo de 1998 en la sala de La Candelaria, en Santa Fe de Bogotá. A estas alturas, en el programa que abrió la nueva sede de La Má Teodora, obligada a un cambio de espacio tras la expulsión, por motivos políticos, de su antigua ubicación, uno de los monólogos del León que conforman la pieza ha sido aplaudido en Miami, donde su autor está radicado ahora. La obra apela a la metáfora que componen, sobre una balsa, esta domadora y su león que huyen de forma desesperada sobre un mar que se les revela no menos hostil que el paisaje que abandonaron. Desde ese juego que bebe en la crueldad de

las mejores fábulas para niños —conocidas por Antonio Orlando como pocos—

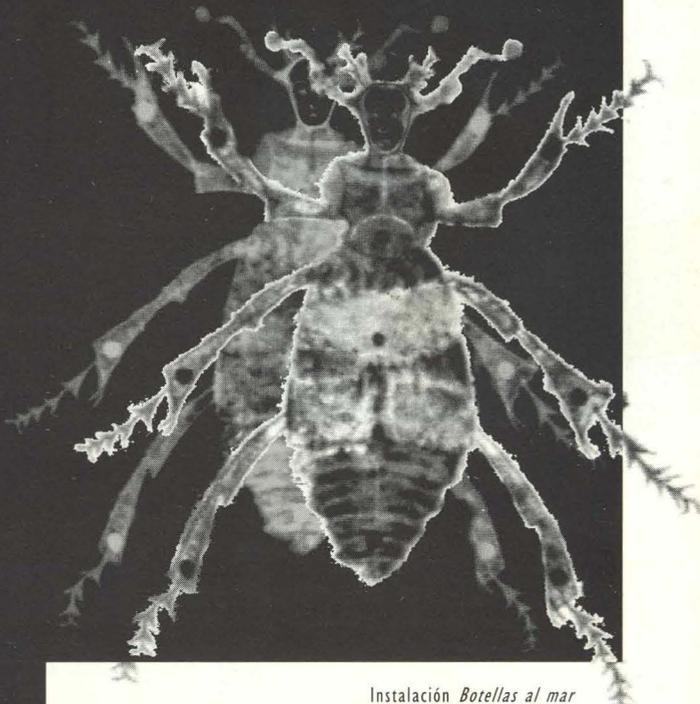
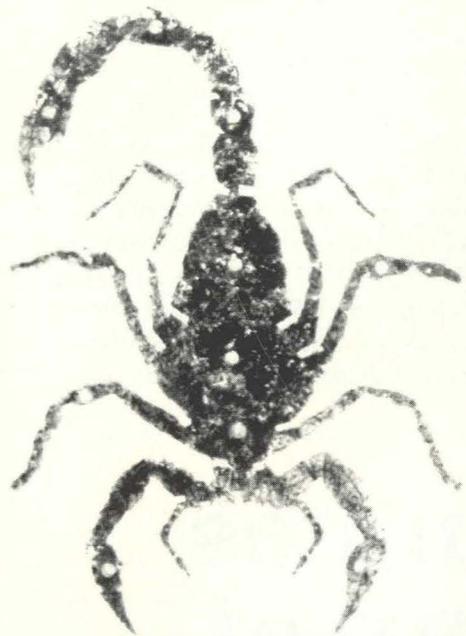
la lectura del exilio se subvierte hacia planos semánticos más ricos que

los que un tratamiento chato o documental había aportado hasta el momento. La noción de rupturas y entrada de un violento matiz poético logra equilibrar la desesperanza y el final abierto de la pieza con una lectura que sugiere, en la escena, otra mirada a un asunto tan maltratado. El drama de los balseiros es otra reflexión, apuntada ahora desde la alegoría de esta pareja insólita, y me gustaría creer que, poco a poco, vaya evidenciándose en la dramaturgia que desde otras orillas quiere hablar de la circunstancia cubana esa búsqueda de distintos rangos de lenguaje. Hablo de esta pieza y no puedo dejar de pensar en *Mar Nuestro*, de Teatro Mío, firmada por Alberto Pedro, donde otra tríada mítica: Fe, Esperanza y Caridad, son mujeres también sobre una balsa no menos acosadas que el León y su Domadora por los temores del pasado, el presente y un porvenir que pueden y no ser lo mismo. Tan crítica y abierta como la pieza de Rodríguez, necesitada tanto como aquélla de una labor escénica que solucione con eficacia de dramaturgia espectacular sus lagunas y aciertos, ambas piezas pueden ser los dos lados de un espejo que, desde ese puente cuyos extremos van levantándose en cada una de esas orillas, se miran y se refractan intensamente.

He hablado de fragmentos, noticias, rumores. Un puente. Quizás ya haciéndose más visible que aquél del que nos hablara Lezama, el puente imprescindible que anunciara Rine Leal pugna por tocarnos, por tocarse a sí mismo en su pluralidad de raíz idéntica. Los diálogos que hace apenas veinte años parecían imposibles empiezan a sucederse, los rostros de aquí se intercambian con los de allá, la flexibilidad ha dejado de ser un lujo para ser hoy un necesario privilegio. Leyendo a estas alturas esos párrafos de *La Gaceta de Cuba* que me permitieron abrir esta conversación, puedo constatar lo que hemos avanzado, lo que no debemos permitirnos como retroceso, lo que nos falta por llegar. Que unos y otros hagan ese puente desde el teatro será cosa saludable y buena para todos, porque, como podría decir ahora mismo también Rine Leal, suscribiendo el mismo parlamento de la Domadora a quien he hecho referencia, el teatrista cubano ha aprendido también esa gran verdad que afirma, por encima de cualquier orden de diferencia: «Mi país me acompaña adonde vaya».

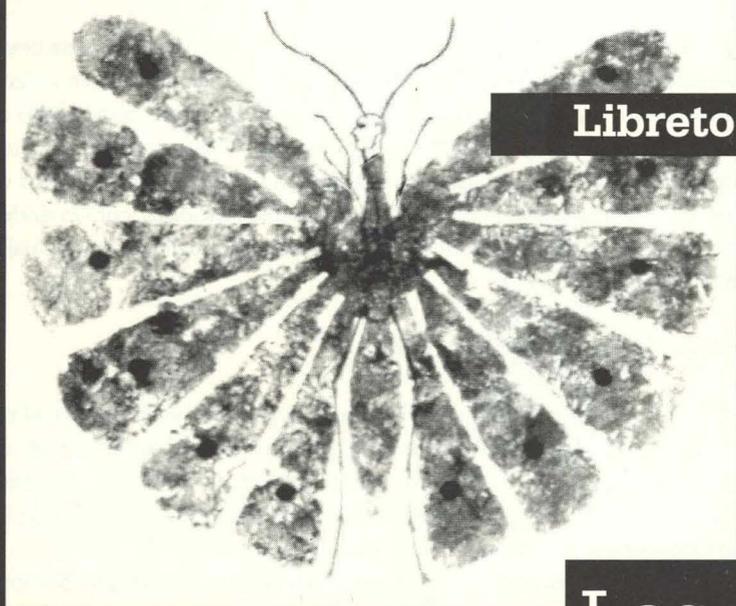
*Leído en el Centro Cultural de España en La Habana, como parte de las Jornadas «Literatura Cubana y diáspora», organizadas por Reinaldo Montero.

tablas



Instalación *Botellas al mar*

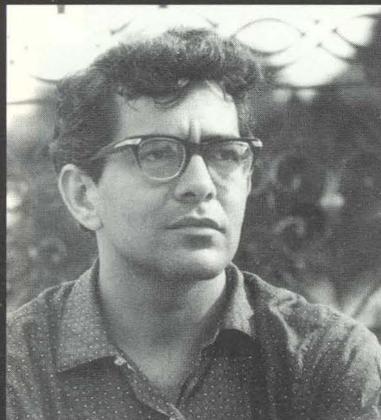
CARLOS ESTÉVES



Libreto 54

Las Monjas

Eduardo Manet



Eduardo Manet

(Santiago de Cuba, 1930)

Dramaturgo, novelista, realizador de cine, estrenó a los 18 años su primera obra, *Scherzo*, a la que seguirían *Presagio*, *La infanta que quería tener los ojos verdes*, entre otras estrenadas e inéditas. Tras una estancia en Italia y Francia donde desarrolló estudios de pantomima, regresa a Cuba en 1960, para ser nombrado director del Conjunto Dramático Nacional y desarrollar proyectos cinematográficos hasta que en 1968 retorna a París, donde radica hasta la actualidad. En esa ciudad Roger Blin estrena *Las monjitas*, que acaba convirtiéndose en la obra cubana más representada en el extranjero y que es traducida a 21 idiomas. Finalista del Goncourt, entre sus novelas pueden citarse *La Mauresque* (1983) y *Habanera* (1994), así como sus piezas escritas en París *Lady Strass* (1977), *Ma'Dea* (1984), *Les chiennes* (1989) y otras. Miembro de los consejos de administración y dirección de la Sociedad de Autores y Compositores Franceses.

Las monjitas según Manet

Abelardo Estorino

Si pregunto al público que asiste a un teatro, o a algunos de los jóvenes autores o estudiantes de dramaturgia si conoce a Eduardo Manet me responderán, por supuesto, quién no conoce la *Olympia* o *El almuerzo sobre la yerba*. Si le aclaro que no me refiero al pintor francés sino a un dramaturgo cubano, nacido en Santiago de Cuba, autor de una obra titulada *Las monjas* (*Las monjitas* en la versión original en español) se quedará boquiabierto. Para llenar ese vacío la revista *tablas* ha decidido publicar la obra, que fue un gran éxito en París en 1967, dirigida por Roger Blin para el Theatre Montparnasse-Poche y que alcanzó 360 funciones, convirtiéndose en la obra cubana que más tiempo ha permanecido en escena tanto en la Isla como fuera de ella, según palabras de alguien tan bien informado como Rine Leal.

Retrato de Eduardo Manet, ca. Santiago de Cuba, 1927

¿Quién es Manet, autor que llega a Europa, especialmente a Francia, en un momento en que el teatro de vanguardia llena los escenarios y las revistas especializadas le dedican numerosos estudios a las obras de autores como Beckett, Ionesco o Arrabal, y logra despertar la curiosidad del público y los críticos? Es simplemente un santiaguero contemporáneo de sus coterráneos Rolando Ferrer (1925), René Buch (1926) y si alargamos un poquito la duración de contemporaneidad podemos incluir a Antón Arrufat (1935).

A los 21 años Manet sorprende al mundillo teatral habanero de las pequeñas salas y al incipiente movimiento teatral cubano con una obra típica de la adolescencia: lenguaje lírico, el amor como tema principal, personajes con nombres sublimes: *Scherzo*. Está escrita, según los críticos de la época, con un diálogo de intenciones poéticas que habla sobre la naturaleza y la fascinación del amor y se publicó en un tomo acompañada de *Presagio*

y *La infanta que quiso tener los ojos verdes*, ambas en un acto. Después se fue a Europa y publicó novelas y nuevas piezas de teatro y ganó importantes premios (Lugné Pöe y Goncourt entre otros) y hoy es una figura estrenada en todas partes y traducido a varios idiomas.

Antecedentes: los autores buscan tierras inéditas

La posguerra transforma la sensibilidad. Después del fascismo y las matanzas necesarias para alcanzar su derrota el mundo queda preso del desencanto (un nuevo *mal du siècle* azota a Europa) y la contradictoria sorpresa de un deseo de investigación capaz de transformar la pintura y la música, que encuentran un lenguaje novedoso al que algunos acusan de evasión, sin entender que es expresión de la angustia que ha dejado la estallido de la bomba atómica con la posibilidad de exterminar pueblos enteros. El teatro también sufrió sus cambios.

Se habla de vanguardia y se vuelven los ojos hacia el «imerdre!» de Jarry en *Ubu rey*, pasando por las teorías de Artaud y el teatro de la crueldad. En los años 50 los herederos de Jarry, del surrealismo y otras corrientes de un teatro de imaginación, que incluye esas obras para niños que influyen tanto en los adultos, las Alicia de Lewis Carroll, se llaman Ionesco, Beckett y Adamov, para nombrar solo a los franceses.

La soprano calva (1950) se estrena en el Teatro des Noctambules y es un escándalo (enésima batalla de Hernani podría llamarla Rine); tres años más tarde aparece en los escenarios franceses *Esperando a Godot*. Ionesco y Beckett dejarán su huella en el mejor teatro que se escribe después, pues su modo de dialogar y esos personajes sin destino que repiten lugares comunes están presentes, aún en las obras consideradas más realistas.

En Cuba encontramos el mismo interés en ese teatro imaginativo que observa la realidad a través de un prisma intelectual o un espejo deformante que convierte la vida cotidiana en una farsa cruel

Virgilio Piñera, desde *Electra Garrigó* (1948) encuentra la forma de dibujar su visión de la familia cubana y por lo tanto nuestra identidad, utilizando recursos tan novedosos que su obra se inserta en la sensibilidad contemporánea al mismo tiempo que sucede en Europa. Unos dicen que partiendo de Kafka, otros citan el existencialismo, sin comprender que el propio Virgilio, su manera de vivir, expresarse, conversar, era ya una experiencia de vanguardia, su forma de vivir y decir y actuar, pensar, escribir. No creo que surgiera de la nada, no hay manantiales que broten espontáneamente, sin fuerzas telúricas que proporcionen la dinámica que impulsa al surtidor. Sus lecturas lo llevaron a entender el arte de una manera que está presente en su poesía desde *Las furias* (1941), *La isla en peso* (1943) y *Vida de Flora* (1944).

José Triana gana un premio Casa con *La noche de los asesinos* (1966), que se presenta en el Teatro de las Naciones y hace giras por distintos países de Europa, se traduce a varios idiomas y alcanza puestas en escena en los lugares más inusitados. Ya antes había estrenado *El general hablará de Teogonía*.

En un programa doble Antón Arrufat estrena *El caso se investiga* junto a *Farsa alarma* de Virgilio Piñera, en 1957, un programa típico de lo que se llamará el teatro del absurdo.

Los directores descubren otros continentes

Para esos autores que se expresan en un nuevo lenguaje los directores más avisados cuentan también con un lenguaje espectacular que les viene como anillo al dedo, tal como había sucedido medio siglo antes cuando Stanislavski y Chéjov formaron un dúo indisoluble. Peter Brook resuelve el texto en verso con que Peter Weiss interpreta la Revolución Francesa (*Marat-Sade*, 1957) y además se atreve con *El balcón*, de Genet, o *Días felices* de Beckett. Roger Blin, a quien Beckett le ha dedicado *Final de partida* la dirige en el Royal Court Theatre de Londres en 1957 y Grotowski, en su rincón de la antigua Cracovia, se acerca a Calderón y lo convierte en un autor de vanguardia mediante un montaje escénico decididamente contemporáneo que revela interioridades de su Polonia católica.

Cruzando el océano Lee Strassberg en el Living Theatre inventa historias, improvisa con *Frankenstein* y monta *The Brigg*, logrando en la puesta toda la violencia del militarismo.

En Cuba Francisco Morín, con su grupo Prometeo y Vicente Revuelta, Berta Martínez y Roberto Blanco en Teatro Estudio investigan los recursos del actor y ofrecen una visión diferente del teatro, tanto en el repertorio como en las puestas en escena.

La obra en sí, que nada tiene que ver con Kant (ni con Kantor)

Las monjas responde a estas corrientes teatrales que se dan en Cuba y en el mundo. El teatro de búsqueda, el más legítimo, abandona el mensaje evidente, el costumbrismo y el lenguaje cotidiano para alcanzar otra dimensión donde la realidad se ofrezca no sólo como algo que sucede a pleno sol, sino como una energía soterrada que devela capas oscuras del ser y se convierte en poesía de la escena. Poesía que no se apoya únicamente en el lenguaje sino en la forma de definir el espacio, la luz, el movimiento, y la risa no se logra por la ironía como en una «alta comedia de salón» sino es la mueca dolorosa que aparecía en las películas de Chaplin y ahora la descubrimos en las confusiones de Vladimir y Estragón.

Estas son las acotaciones que ofrece el autor: «Escenario: Debe dar la impresión de una catacumba primitiva. Bultos apilados en los rincones, cuerdas que penden, objetos variados e ilógicos. La acción se desarrolla en Haití, durante la revuelta de los esclavos».

Personajes: 3 monjitas representadas por hombres: la Madre Superiora, Sor Inés y Sor Angela; la Señora, se trata de una mujer espléndida.

La obra se apoya en la palabra, un lenguaje duro, grosero por momentos, cargado de imágenes delirantes que provocan una puesta en escena singular. Sin embargo encontramos esta acotación: «A partir de este momento, una parte del texto se perderá y los personajes deben hablar a gritos entre ellos. (...) Se escuchan golpes secos y el ruido de la caída de una caja de vez en cuando. Los gritos que son audibles no tienen nada de humano: son gruñidos de bestias. Al exterior, al ruido de los tam-tams se añade el de las campanas de una iglesia, que repican a todo vuelo»

Tal vez estas acotaciones sirvan para definir la atmósfera que rige la obra. El diálogo expresa una violencia sin ninguna relación con el lirismo dulzón de *Scherzo* y los personajes están cargados de una ambigüedad que hace difícil su definición. En la primera escena encontramos a tres monjas actuadas por hombres que parecen estar disfrazados, para descubrir más tarde que esa no es la intención porque La Madre Superiora y Sor Angela mantienen una conversación de reminiscencias teológicas que nos hace pisar un terreno movedizo, inestable, ya que se comportan como si fueran realmente dos religiosas. «Aquello que parece ser un mal resulta ser un bien, aquello que se presenta como un bien puede ser un mal», dice la Madre Superiora y determina el punto de vista con que debe analizarse la obra. Es el mundo de las apariencias, de la ambigüedad, del parecer, nunca del ser.

Parece, parecer, apariencia, aparentar, simulación, palabras que podríamos usar constantemente para referirnos a este texto. Allí todo es apariencia, las monjas parecen hombres o los hombres aparentan ser monjas. Parecen estar disfrazados de monjas, pero en realidad son monjas; parecen hombres pero los personajes son femeninos. Parecen piadosos y hablan con una terminología cristiana, pero se revelan como delincuentes y asesinos. La obra juega continuamente con el equívoco, la confusión, la sicología desaparece y sólo cuenta la situación, el diálogo acerado, violento y transgresor.

La Señora es un personaje más convencional. «La Señora llega al centro de la escena. Levanta su capuchón. Su belleza resplandece aun más. La señora se sienta con movimientos dulces. Se desmaya con un elegante movimiento.» Parece toda dulzura y no ha sido tocada por la violencia que la rodea. Su relación con las monjas crea un clima de ironía constante. Ella les habla como a ángeles que pisan la tierra dispuestos a salvar a los hombres del horror; el doble sentido del lenguaje de las monjas preocupadas por el cofre donde están las joyas que trae La Señora convierte la escena en un divertido momento de humor, más negro aún por la ironía que se desprende del contraste entre ellas. Además, la belleza de La Señora ha despertado en Sor Angela un confuso sentimiento de admiración que la lleva a celarse de la Madre Superiora, cumpliendo así los presupuestos de la obra sobre la ambigüedad que la matiza desde la aparición de los personajes. Y el sarcasmo es mayor cuando encontramos que la oscura fascinación de Sor Angela la convertirá en la asesina de la belleza que admira.

Una nota especial merece la utilización del sonido en esta escena y en el resto de la obra, acotado con tal precisión que se convierte en un personaje más. En el repiquetear de los tambores, las campanas y los momentos de música sacra adivinamos a los personajes que fuera de escena amenazan con penetrar al recinto donde las monjas se ocultan.

Cuando el primer acto llega a su clímax y la revolución de los esclavos ha triunfado el sonido de los tam-tams se une al repique de las campanas y convierte el ámbito donde se ocultan las monjas en un caos que les parece una pesadilla, por eso la Madre Superiora grita aterrorizada: «¡Despiértenme!»

Para el segundo acto el autor pide que el escenario parezca un lugar por donde ha pasado un ciclón. Las monjas han logrado parte de su plan: La Señora ha sido eliminada y ellas son dueñas de las joyas que les permitirán huir de la revuelta. Pero el peligro de afuera sigue amenazando y la barricada construida frente a la puerta no ofrece seguridad. El ruido de tambores y música sacra crece y con él la amenaza de ser descubiertas por los vencedores; cualquier bando al que pertenezcan. La lucha se establece entonces entre la Madre Superiora, quien además de su avaricia, aspira al poder («Estoy a dos pasos del imperio»), y Sor Angela, avara de poder esgrime sus argumentos para eliminarla. Para ellas Sor Inés es sólo una esclava sordomuda de quien se aprovechan estos seres tocados por la locura de la malignidad. Y esa locura se establece de manera teatral, con ritos imaginados («Qué sería del mundo si los seres humanos no tuvieran una imaginación teatral»). Si los vencedores son negros la muerte de La Señora les servirá de justificación y la tortura de los blancos es la causante del cambio en el color de su piel:

Sor Angela: Se la llevamos... Allí va... la muerta... la blanca... Lo hemos hecho por ustedes... para que ustedes nos perdonen... Lo hemos hecho porque nosotras somos como ustedes... Este color no es el nuestro... Somos como ustedes... Los malos, los perversos los enemigos, nos han lavado la piel... Nos han arrancado la nuestra, la verdadera... Pero nosotras, que sabemos de qué lado estamos, hemos hecho sacrificios por ustedes... a sus dioses, que son los nuestros... No somos lo que parecemos sino otra cosa distinta... Llevamos oculto nuestro verdadero rostro que es igual al de ustedes. ¡Somos sus hermanas!

Si han vencido los colonizadores blancos, convertirán a La Señora en la imagen de una virgen y para lograrlo la vestirán como una reina, adornada con las joyas que antes le habían robado.

Madre Superiora: La tenemos a ella. (*Señala la tumba de la Señora.*) Hemos logrado arrancar su cadáver de manos de esos bárbaros. Hemos conservado su cuerpo con nosotras para venerarlo, esperando mejores tiempos. No te imaginas la importancia que la gente da a los actos de esta clase... Y he estado entre ellos.. Conozco su modo de pensar. La Señora no era solamente la Señora... Era también su marido, su nombre, su fortuna... ¡La adoramos! ¡La arreglaremos como una reina! Se la presentamos diciendo: «Aquí la tienen. Hemos defendido su vida hasta el último instante, arriesgándolo todo. Los asesinos lograron su propósito, pero al menos nadie ha profanado su cadáver». ¿Sabes lo que significa para ellos? ¡Nosotras hemos conservado el orden y la tradición en medio del caos! ¡Podemos pedirles lo que queremos!

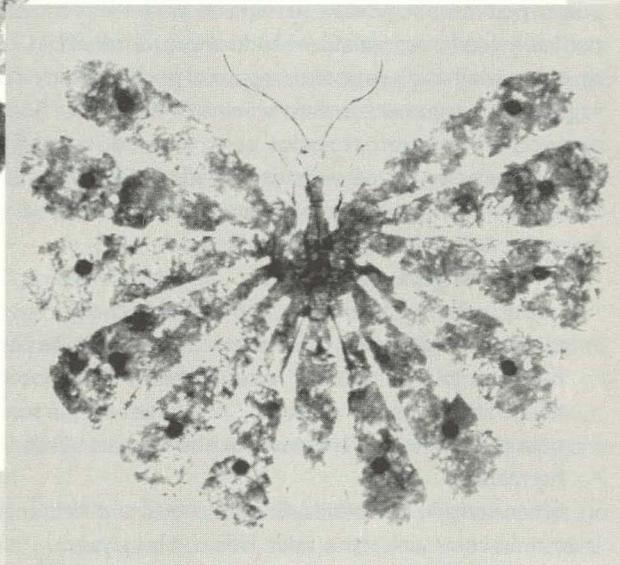
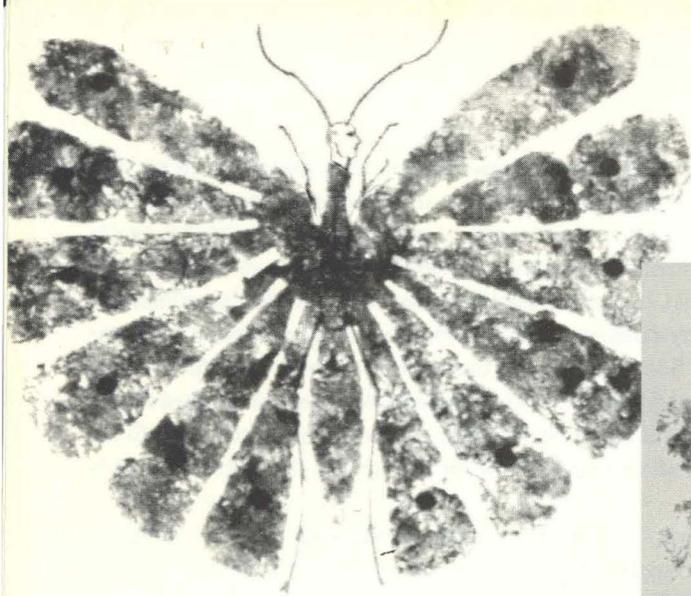
El rito se representa a los ojos de los espectadores y ellas deben vestirla, enjuagarla, presentarla como un trofeo arrebatado a los rebeldes que pretendían acabar con la civilización europea.

Cuando el terror las amenaza los tres personajes pierden absolutamente el control, la lucha entre ellos (ellas) se hace más fiera y terminan estrangulando a Sor Inés, víctima de sus ambiciones. La Madre Superiora y Sor Angela se ven perdidas, la barricada ya no resiste el empuje del mundo exterior que las amenaza y las contradicciones entre ellas llegan a su punto máximo. Sor Ángela, siempre dispuesta a luchar se coloca un cuchillo al cinto para defenderse, pero grita: «¡Quiero vivir!»

La Madre Superiora ya no se siente «a dos pasos del poder», se acobarda, pide perdón, hace promesas y se opone a los planes de Sor Angela («¡Señor! ¡Que nada me ocurra! ¡Que el odio no se vuelque contra mí! Te prometo cambiar, ya te lo he prometido, ¡te juro que cambiaré! (*Nuevos derrumbes. El sonido extraño aumenta.*) ¡Angela! ¡No es por ahí! ¡No sigas cavando! ¡Nuestra salvación se encuentra en otra parte! Sí, este es el buen camino. La luz está muy cerca... ¡Es por aquí! ¡Es por aquí! ¡Es por aquí!»)

«Nuestra salvación se encuentra en otra parte. Sí, este es el buen camino.»

Estas frases tienen la ambigüedad que se advierte a lo largo de toda la pieza. Puede ser sólo una cuestión práctica, encontrar la salida de la guarida cercada donde ya no están a salvo. También puede alcanzar una dimensión metafísica y esa salvación incluye el alma, el destino del hombre, la luz que aclarará el misterio de estar en el mundo.



Las Monjas

Eduardo Manet

Personajes

(Por orden de aparición)

La madre superiora

Sor Angela

Sor Inés

La señora

Primer Acto

Sótano de un depósito abandonado. Una pequeña puerta a la izquierda comunica con el exterior; otra, a la derecha del público. Bultos apilados en los rincones, cuerdas que penden. Objetos variados e ilógicos (un muñeco sin cabeza, por ejemplo). Al centro, una especie de nicho con un crucifijo rudimentario, casi un tótem. Se debe tener la impresión de una catacumba primitiva.

La acción se desarrolla en Haití, durante la revuelta de los esclavos. Se escuchan cantos gregorianos que cesarán cuando se levante el telón. La Madre Superiora está sentada frente a una mesita llena de manjares y bebidas. Con las mangas recogidas, come a su entera satisfacción con los dedos.

Hace un gesto a Sor Inés, que se encuentra de pie, a su lado, para que le sirva más vino. Sor Inés lo hace. Entra Sor Angela.

La Madre Superiora, Sor Inés y Sor Angela, son hombres. La Madre Superiora es un musculoso ejemplar masculino de tipo sanguíneo que si continúa comiendo como lo hace, tendrá una vejez obesa y achacosa.

Sor Inés es el más joven de los tres, casi un adolescente, de gestos nerviosos que dejan transparentar una inestabilidad permanente.

Sor Angela es pequeño, seco, decidido.

Durante todo el espectáculo gestos y voces permanecerán naturales y viriles.

Sor Angela: (A la Madre Superiora.) ¿Crees que vendrá?

Madre Superiora: (Sin dejar de comer.) Vendrá.

Sor Angela: ¿Crees que no habrá problemas?

Madre Superiora: Ningún problema.

Sor Angela: (Sacando un puro del bolsillo, le da vueltas entre las manos, corta la punta con los dientes, escupe y lo lleva a la boca para encenderlo.) A mí las cosas que parecen muy fáciles no me gustan nada.

Madre Superiora: Un filósofo diría que eres pesimista por naturaleza.

Sor Angela: Y tú siempre piensas que todo es muy fácil aunque hayamos tenido bastantes pruebas de lo contrario.

Madre Superiora: Hermana, yo tengo confianza en los designios de Dios.

Sor Angela: ¿Y fue el designio de Dios el que por poco me lleva a la hoguera? He pensado mucho en eso y cada vez sospecho más que tú tuviste la culpa.

Madre Superiora: (*Relamiéndose los dedos.*) Los designios del Señor son inescrutables. Yo no soy más que un simple instrumento entre sus manos. (*Hace señas a Sor Inés para que quite la mesa, mientras bebe un último trago. Sor Inés sale, arrastrando con dificultad la mesita con todo su cargamento.*)

Sor Angela: Será mejor que tratemos de pensar que el Señor te guía y tú lo escuchas, y no que El habla y tú te haces la sorda.

Madre Superiora: (*Arreglándose la cofia y las mangas.*) Sor Angela, ¿está acaso nerviosa?

Sor Angela: ¡Vete al diablo!

Madre Superiora: (*Deteniéndose en un gesto.*) ¡Shiiis! Shiiss... ¡Nada de juramentos ni de palabrotas! Deme uno de esos puros que tanto aprecia para que me ayude en los inicios de la digestión.

Sor Angela: (*Saca un tabaco con mala gana, se lo extiende.*) Sí, tengo los nervios de punta. ¿Para qué negarlo? ¿Cuánto tiempo llevamos preparándolo todo?

Madre Superiora: (*Ha tomado el puro, lo huele, corta el huequito con una tijera, se lo lleva a la boca, hace señas a Sor Angela para que se lo encienda.*) Noventa y tres días exactamente. Pero por qué no piensa en esos pobres desgraciados que están en prisión, o en los que son llevados a las galeras por años, a veces por toda la vida...

Sor Angela: (*Encendiéndole el tabaco con gestos bruscos.*) Claro, y a ti te parece poco tiempo. Desde luego, tú te pintarrajeas como una dama y sales a respirar el aire de afuera, vas a los banquetes y duermes a veces en camas muy blandas y no dudo de que hasta hayas...

Madre Superiora: ¡Sor Angela, basta! Ese lenguaje será su perdición. Cuando se deja que la lengua discurra sin ton ni son, se corre el riesgo de no poder refrenarla en el momento oportuno. Además, si he salido ha sido por el bien común; si he «respirado el aire de afuera» se debe a que alguien tenía que encargarse del asunto, y que si he asistido a banquetes..., la razón se encuentra en las obligaciones planteadas por nuestro proyecto... (*Fuma, echa humo.*) En cuanto a su última suposición, no quiero ni siquiera tenerla en cuenta; es indigna de la confianza que debe reinar entre nosotros. Y, para terminar... (*Se levanta:*

su presencia parece aplastar a la otra.) Si se siente tan mal ¿por qué no ha tomado la iniciativa? ¿Por qué no se ha ocupado usted misma de llevar a cabo el proyecto?

Sor Angela: No soy estratega como tú te llamas. Me revienta andar por el mundo haciendo reverencia a la gente.

Madre Superiora: Entonces estamos de acuerdo en que cada cual está en el puesto que le corresponde: yo dirijo, usted se ocupa de la acción y Sor Inés llevará a cabo los pequeños menesteres... (*Mirando nostálgicamente hacia la puerta por donde salió Sor Inés.*) ¡Pobre Sor Inés! ¡A veces me pregunto por qué el Señor elige a los más inocentes para probarlos por medio del dolor! ¡A veces me pregunto si su estado de sordomuda es un castigo o una bendición!

Sor Angela: (*Arrojándose sobre un pequeño sillón con las piernas estiradas y el puro en la boca.*) Tú podrías equilibrar los designios del Señor reduciendo sus trabajos y tus maltratos.

Madre Superiora: Sor Angela, usted no es un espíritu propio de nuestra época. Usted es incapaz de concebir las ideas filosóficas que determinan el progreso de la humanidad. En la naturaleza existen profundas contradicciones que, a veces, crean los contrastes más extraños. Aquello que parecer ser un mal resulta ser un bien, aquello que se presenta como un bien puede ser un mal. ¿Cuál es la realidad de la vida, por ejemplo, con respecto a los sordomudos, los inválidos, los ciegos, los tarados, los artríticos, los sifilíticos...? La gente los odia porque son la imagen viviente de la enfermedad y la decadencia, porque recuerdan lo feo, lo triste, la miseria que puede caer sobre no importa quién en no importa qué momento... La gente los desprecia porque son débiles y no están preparados para afrontar la lucha y la competencia en este bajo, vil mundo... De ahí que la existencia de todos esos pobrecillos sea un continuo pesar. Usted sabe como estimo la delicadeza, el alma pura y la timidez de nuestra Sor Inés, pero ¿qué sucedería si ella encontrara sólo comprensión, ternura, mimos entre nosotros? ¿Qué sucedería si —Dios no lo quiera!— tuviera que enfrentarse un día desamparada, la infeliz, con la dura batalla de ganarse el pan cotidiano? Sucedería lo inevitable: arrancada de su dulce bienestar se encontraría sin defensa, desamparada, expuesta a los peores males. ¿Comprende ahora por qué yo acostumbro a veces —menos, mucho menos de lo que usted me acusa— de ciertas severidades con ella y por qué me preocupo por enseñarle las mil pequeñas tareas que en el día de mañana pueden serle muy útil? Conclusión: el bien que le ofrezco aparenta ser un mal que será siem-

pre menor en relación con males más profundos y auténticos a los que está destinada ¿Y qué dice la interesada? ¡Mírela! (*Sor Inés acaba de entrar sonriente.*) Fresca como una flor, amable, dispuesta a servirme... a servirnos de todo corazón... (*Da media vuelta y se sienta. Sor Inés pone un cojín a sus pies, sobre el cual se sienta a su vez. La Madre Superiora le acaricia el rostro. Sor Inés agarra una guitarra y comienza a tocar dulcemente.*) Si la suerte la hubiera acompañado, Sor Inés habría podido destacarse en algún salón distinguido, en el seno de una sociedad rica, selecta, refinada...

Sor Angela: (*Que ha escuchado distraídamente el discurso de la Madre Superiora.*) ¿De verdad crees que seguirá tus indicaciones?

Madre Superiora: (*Con una sorpresa un tanto teatral.*) ¿Quién? ¿La señora? ¿De qué habrán servido entonces todas mis idas y venidas, esas salidas que tanto la mortifican, las horas y horas que he pasado oyendo hablar a la Señora?... Porque le cuento, Sor Angela, que ella me aventaja en cuanto al manejo de la palabra. ¡Qué mujer! ¿Prácticamente es imposible callarla! Por momentos he llegado a creer que jamás fuese capaz de colocar una frase en medio de su desbordamiento verbal... Pero, Sor Angela, siempre he dicho: Dios otorgó la inteligencia a los seres humanos para que ésta fuese utilizada, y, gracias a mi inteligencia, he podido encontrar la manera de taponar la boca de la Señora y abrirle los oídos... Y esa manera fue... (*Ligero suspenso. Cambio de tono.*) ¡El terror! (*Sor Inés deja de tocar, asustada por el gesto siniestro que ha hecho la Madre Superiora.*) Oh, no, no, no, Sor Inés, palomita, no tengas miedo, no se trata de ti... (*A Sor Angela.*) Las almas inocentes siempre se estremecen con las mismas historias... Para ellas nunca dejarán de existir los lobos y los gnomos y las muchachitas tiernecitas que son devoradas en los bosques... (*A Sor Inés.*) Sigue, toca tu guitarra y déjame hablar con Sor Angela.

Sor Angela: (*Bosteza ruidosamente, se estira, se levanta.*) Para creerse todo ese cuento se necesita ser muy idiota. Yo siempre pensé que las damas de alta sociedad son unas idiotas, pero, ¡hasta ese punto!... (*Va hacia un cajón, saca una botella, la destapa, bebe.*)

Madre Superiora: ¡Cuidado, Sor Angela! ¡El alcohol deja un tufo indeseable! Admito que como todas las grandes damas, la señora es un poco alocada y carece de muchas luces, pero no hay que exigirle demasiado a la candidez humana, por lo cual debemos guardar la compostura debida de nuestro santo estado. Además la hora se va acercando (*Se levanta.*) Sor Inés... (*Gesticulando a la vez que habla.*) arregla todo esto... ¡Limpia, hija mía,

limpia! ¡Toma! (*Le da un puro.*) ¡Que no quede ni una huella del tabaco! ¡Guarda la botella, Sor Angela! Y tú, Sor Inés, prepara el incienso... ¡Que nos envuelvan nubes de incienso! Eso es bueno para santificar los lugares y ahuyentar los malos olores.

Sor Inés empieza a transitar en su limpieza.

Sor Angela: (*Toma un último sorbo. Guarda la botella.*) Déjame prepararme contra tu plan de higiene mística. Ese olor me enferma.

Madre Superiora: Confieso que el incienso es un perfume penetrante. Por algo nuestros antepasados lo usaban abundantemente para limpiar las miasmas del alma y del cuerpo. Soportarlo sin placer aumenta nuestro mérito, Sor Angela. Si hallásemos placer en olerlo se convertiría en sospechoso de connivencia con... (*Se acerca a Sor Angela. Bajando la voz.*) ¡el diablo! (*Se santigua.*)

Sor Angela: (*Mirándola directamente a los ojos.*) ¿Piensas utilizar la técnica del terror conmigo, Madre Superiora?

Madre Superiora: (*Con su risa bonachona.*) Perdería mi tiempo, Sor Angela! (*Dándole, con gesto varonil, una fuerte palmada en la espalda.*) A su lado no soy más que un niño de cuna, se lo aseguro, un bebé. Pero me desquito con la Señora... Me hubiera gustado que usted viera su palidez, el pánico en sus ojos, el temblor en sus manos, mientras yo le anunciaba el desastre.

Sor Angela: Que venga rápido con todo lo necesario, y que todo termine bien. Quiero verla llegar para poder llevar a cabo nuestro plan.

Madre Superiora: ¿Cómo puede carecer hasta ese punto de sentido artístico, Sor Angela...? Las cosas se hacen gradualmente, hay que sentir su progresión. ¡Qué sería del mundo si los seres humanos no tuvieran sentido teatral!

Sor Angela: No sé qué sería del mundo, pero sí sé lo que va a pasar si nuestros planes fracasan. A lo mejor no te acuerdas, Madre Superiora, de todo lo que nos espera si se descubre y nos atrapan...

Madre Superiora: (*Se desplaza, tratando de evitar las imágenes desagradables.*) Vamos, vamos, Sor Angela, yo no olvido las circunstancias en las que nos encontramos...

Sor Angela: Más vale que no las olvides, porque corres el riesgo de despertarte en el fondo de un calabozo con las ratas royéndote las nalgas.

Madre Superiora: Sor Angela... Vigile la crudeza de su lenguaje...

Sor Angela: (*Siguiéndola.*) ¡Y no te meterán en un calabozo antes de que hayas confesado todo lo que hayas o no hayas hecho!

Madre Superiora: *(Cambia los objetos de lugar mientras canta.) Kyrie, Kyrie eleison...*

Sor Angela: Y para una confesión, lo mejor es el potro de los tormentos. ¿Te das cuenta, Madre Superiora...? Las cuerdas que aprietan las carnes hasta despedazarlas... Los miembros que comienzan a cruji...

Madre Superiora: Deténgase, Sor...

Sor Angela: La piel que se desgarran... Los huesos que se quiebran...

Madre Superiora: No es necesario...

Sor Angela: Y todavía... Uno podría sentirse dichoso de pasar por el potro de los tormentos, porque hay otras cosas....

Madre Superiora: ¡Está abusando, Sor Angela!

Sor Angela: El garrote, muerte indigna y dolorosa... El hacha...

Madre Superiora: Sor Angela, le ordeno...

Sor Angela: Que corta las cabezas de un solo golpe, las cabezas que en seguida se exponen a la vista pública para que sirvan de advertencia...

Han recorrido la escena en todos los sentidos, en un movimiento envolvente, fatídico.

Madre Superiora: *(Empujando bruscamente a Sor Angela para que la deje pasar.)* ¡Ha llegado al límite de mi paciencia!

Sor Angela: Pero, en nuestro caso, el fin más indicado tú ya lo conoces...

Madre Superiora: *(Tapándose las orejas y gritando.)* ¡No oigo nada! Usted puede decir todo lo que quiera, no...

Sor Angela: ¡La hoguera, Madre Superiora, la hoguera! ¡La grasa hirviendo sobre la piel despedazada por el fuego...!

Madre Superiora: ¡No oigo, no oigo!

Sor Angela: El terrible calor que poco a poco te bebe la sangre...

Madre Superiora: *(Persignándose y haciendo signos a Sor Angela.)* ¡Vade Retro! ¡Yo te conjuro! ¡Vade Retro!

Sor Angela: *(Se arroja sobre la Madre Superiora y le inmoviliza los brazos en una hábil maniobra de lucha.)* Y tu cuerpo cae hecho cenizas bajo tus ojos secos...

Madre Superiora: *(Suplicando dulcemente de rodillas.)* ¡Piedad! ¡Piedad!

Sor Angela: *(Inclinada sobre la otra, sigue apretándola.)*Briznas de polvo que esparcirá el viento sin ningún problema...

Madre Superiora: *(Se incorpora en un movimiento súbito.)* ¡Basta! ¡Arpía! ¡Monstruo! ¿Quieres atraer la

mala suerte...? Quisieras que todo fracasara, ¿no? Realmente estás llena de hiel. ¡Habría que reventarte el hígado para que vomitaras tu maldad! ¡Vamos, suelta tu veneno, suéltalo!

La Madre Superiora domina ahora a Sor Angela, la aprieta con el codo y trata de estrangularla... en ese momento entra Sor Inés, corriendo llena de alegría mientras inunda todo con una nube de incienso. La Madre Superiora y Sor Angela se separan y comienzan a toser.

Madre Superiora: ¿Qué es eso...? *(Tose.)* Esta idiota quiere... *(Tose.)* ¿asfixiarnos?

Sor Angela: ¿No le pediste...? *(Tose.)* ¿una nube de incienso...? *(Tose.)* ¡Tú la quisiste!

Sor Inés atraviesa de nuevo la escena en sentido contrario.

Madre Superiora: ¡Y trae otra vez esa porquería! *(Tose.)* ¡Vete! ¡Usted! ¡Fuera de aquí! ¡Aire! ¡Aire! ¡Aire!

Sale a la carrera, empujando a Sor Inés. Sor Angela airea con un viejo costal. La Madre Superiora regresa, toma un vaporizador y se pone a perfumar la escena.

Madre Superiora: Se dice que los inocentes van al paraíso, pero a juzgar por sor Inés, si la justicia reina en el Más Allá, deberían enviarlos al infierno.

Sor Angela: *(Sigue aireando con su costal.)* ¡Qué extraordinarias ideas inspira el demonio!... Antes olíamos a muerto, pero ahora apesta a burdel. *(Se detiene, como si tuviera una idea súbita.)* ¿Lo haces para que ella no se sienta desplazada?... *(La Madre Superiora hace un mohín con los hombros. Sor Angela arroja el costal sobre un rincón. Con ironía.)* ¿Has visto?

Madre Superiora: *(Haciéndose que no entiende.)* ¿Qué...?

Sor Angela: ¡Se te puso la piel de gallina!

Madre Superiora: ¡Usted se ha aprovechado de mi naturaleza impresionable!

Sor Angela: Todo lo que quiero es que te des cuenta de una cosa: ¡de que nuestro golpe no puede fracasar!

Madre Superiora: ¡No fracasará!

Sor Angela: ¡Para no fallar, es necesario seguir un plan hasta el final, ¿comprendes...?

Madre Superiora: Hasta el final.

Sor Angela: Si flaqueamos en el momento en el cual...

Madre Superiora: ¡No nos dejaremos dominar por nuestras flaquezas!

A lo lejos se escuchan golpes sobre una puerta, Se produce un eco en la catacumba.

Madre Superiora: ¡Es ella! Rápido, Sor Inés, aquí, ¡Sor Angela!

Sor Angela: ¡Sin nerviosismo!

Madre Superiora: *(Muy agitada.)* ¿Nerviosismo...? No... ¡Mi cofia! ¡Ve a buscármela, cretina! ¡Yo misma iré a abrir la puerta! Todo tiene que estar en orden! ¡Encárguese de eso, Sor Angela! *(Tratan de salir por puertas opuestas. La Madre Superiora regresa.)* ¡Y sobre todo, cuide su lengua!

Salen. Los golpes se hacen más fuertes.

Voz de la Madre Superiora: ¡Ya voy! ¡Ya voy! ¡Aquí estoy!

Entra Sor Inés empujada por Sor Angela.

Sor Angela: ¡Muévete, estúpida! ¿No te basta habernos apestado con tus inciensos? ¿Quién te ha pedido que ahora te pongas a freír chuletas...? Observa un poco tu aspecto. ¡Estás hecha una verdadera catástrofe! ¡Estira esas mangas!... Y tu cofia... Vamos a presentarte a una dama. Comprendes, insignificante animal... Por primera vez en tu vida te vas a encontrar frente a una dama. No pongas esa cara de idiota... ¡Parece que te vas a desmayar!

Dice todo eso mientras le propina toda clase de patadas y golpes que Sor Inés recibe con humildad, tratando de explicarse con gestos.

Voz de la Madre Superiora: ¡Cuidado con los escalones!

Voz de la Señora: ¡Qué oscuridad! ¡Dios mío! Deme la mano, Madre Superiora!

Sor Angela: *(A Sor Inés, pellizcándola.)* ¡Rápido!... ¡Enderázate! ¡Sonríe un poco, para que la Señora no tenga miedo!

Sor Angela hace un signo a Sor Inés para que la imite. Intenta asumir una actitud dulce y sonriente, que le da una expresión feroz, siniestra.

Madre Superiora: *(Entrando.)* ¡Hemos llegado! ¿Se da cuenta con qué facilidad...?

La Señora: ¿Cómo han podido vivir aquí... *(Entrando a su vez.)* ...Madre Superiora?

Se trata de una mujer espléndida. La cubre una larga capa con un capuchón. Lleva un pequeño cofre en la mano.

Madre Superiora: Con fe, disciplina y buena voluntad, todo se puede soportar, mi niña.

La Señora llega al centro de la escena. Levanta su capuchón. Su belleza resplandece aún más.

La Señora: Esta humedad... Esta tristeza... Este extraño olor... *(Se da cuenta de la presencia de las otras dos hermanas.)*

Madre Superiora: Sor Angela... Sor Inés... ¡Dos hermanitas sin cuya presencia la dureza de la vida cotidiana hubiera sido intolerable!

La Señora: ¡Ah! ¡Sin la misericordia humana el mundo sería irrespirable, Madre! Pero usted se merece mucho más que misericordia por toda la bondad que tan bien sabe distribuir a su alrededor!

Madre Superiora: ¡Oh! ¡Yo no me merezco tantos elogios, mi niña! ¡Póngase cómoda! ¿No quisiera comer algo...? Vamos a tener una larga espera, y no es conveniente que usted se fatigue desde ahora. ¡Sor Inés! ¡Sor Angela! ¡Atiendan a nuestra señora!

La Madre Superiora ha tomado con delicadeza el cofre que llevaba la Señora. Sor Inés y Sor Angela se aproximan, maravilladas tanto la una como la otra, aunque de una manera diferente.

Sor Angela: Si usted me permite, señora.

Sor Angela le ayuda a quitarse la capa. Sus ojos son atraídos por las blancas espaldas y el cuello de marfil de la Señora. Sor Inés, por su parte, le acerca el mejor sillón. La Señora se sienta con movimientos dulces.

La Señora: Gracias, gracias, queridas hermanas. No se preocupen por mí.

Madre Superiora: *(Sin dejar el cofre.)* ¿Preocuparse por usted...? Desde hace varios días ellas no hacen otra cosa... Especialmente Sor Angela, que temo que su frágil naturaleza se exponga a los peligros del viaje que debemos emprender...

La Señora: ¡Sor Angela! El nombre corresponde a sus intenciones... Un *angelo* *(Ha pronunciado el nombre a la italiana.)* ¡Eso es lo que es ella! ¿Pero acaso no estamos todas en la misma situación...? Y no es mil veces mejor exponerse a los peligros de este viaje, hermanas mías... Que correr el riesgo de... ¿De la otra posibilidad...?

Madre Superiora: ¡Oigan! ¡Oigan! ¡Eso es lo que yo no me canso de repetirles! Cuando las fuerzas diabólicas se desencadenan, nadie sabe de lo que son capaces.

¡Nuevas leyes bárbaras demuelen los armónicos edificios construidos durante siglos! ¡El inocente es perseguido! ¡El bien ajeno expuesto al pillaje! Vean lo que ocurre en el continente: se saquea, se viola, y se mata! ¡El ser humano pierde su dignidad de espíritu y de sangre! ¡La noción de piedad desaparece! Y algo nos envuelve... Nos envuelve... algo que se arrastra en busca de...

La Señora: ¡Madre Superiora! No me lo recuerde... (Se desmaya con un elegante movimiento.)

Madre Superiora: ¡Sor Angela! ¡Sor Inés! ¡Un licor! Algo de comer... Algo sólido... ¡Es lo mejor en estas circunstancias!

Sor Inés gira sobre ella misma sin saber qué hacer, sin comprender lo que pasa.

Sor Angela: (Empujándola violentamente.) Vamos, animal, comida, bebida... ¡Tráele algo a la señora!

Sor Inés sale.

La Señora: (Con un hilo de voz.) Las sales, en mi maleta...

Madre Superiora: (A Sor Angela.) ¡La entrada, rápido!

Sor Angela atraviesa la escena y sale.

Madre Superiora: (Se sitúa al lado de la Señora, inclinándose ligeramente hacia ella para acariciarle los cabellos.) Vamos, mi niña, no es nada... Gracias a Dios la Madre Superiora está a su lado, velando para que nada malo le ocurra...

La Señora: (Apoya la cabeza contra el regazo de la Madre Superiora, le toma la mano y la besa.) ¡Ah, Madre Superiora! ¿Dónde estaría yo sin sus consejos y sus sabias precauciones?... Una mujer sola—usted lo sabe mejor que yo— está expuesta a caer en mil trampas, y más aún cuando existe un clima... de... peligro.

Sor Angela entra y reacciona con visible descontento frente a la tierna escena. Avanza y bota la maleta a los pies de la Señora.

Sor Angela: ¡Aquí está la maleta!

Cruza los brazos mirando fijamente a las otras dos. La Señora se muestra ligeramente sorprendida por esta actitud. La Madre Superiora estalla en una sonora carcajada, se inclina para recoger la maleta y la deposita sobre las rodillas de la Señora.

Madre Superiora: Usted sólo me debe gratitud a mí. ¿Entiende mi niña? Sor Angela, por ejemplo, está encargada de los detalles prácticos. Ha sido ella quien ha convencido al honrado marinero, capitán del barco sobre el cual vamos a hacer la travesía. Ella es quien se ocupa de los vestidos, alimentos, etc.

La Señora: (Reanimada por las sales.) Entonces, le estoy doblemente reconocida a Sor Angela por sus cuidados. No debe ser un trabajo fácil para una hermana el ocuparse de todas esas horribles cuestiones materiales.

Sor Angela: (Aún de mal humor, pero poco a poco conquistada por el encanto de la dama.) Eso no ha sido difícil. Yo me conozco los asuntos del mar.

Madre Superiora: (Rápida.) Sor Angela procede de una humilde y honesta familia de pescadores.

La Señora: Bueno, lo único que yo sé de las cosas del mar es que hay olas y peces, y que se sufre de terribles mareos... (Ríe.) Cuando yo he viajado siempre lo he hecho sobre grandes y hermosas embarcaciones llenas de velas y mástiles...

Sor Angela: En general, las embarcaciones pequeñas son muchas más seguras que las grandes. La nuestra es liviana y resistente. Podremos hacer el viaje cómodamente.

La Señora: ¿Cómo se llama la barca, Sor Angela?

Sor Angela: Se llama: «La cegadora»

La Señora: ¡Qué nombre tan pavoroso!

Sor Angela: Fue idea del propietario... del primero. Quiero decir del que hacía el contrabando.

Madre Superiora: (Contenta de poder cortar esta conversación.) Aquí llega nuestra pequeña Sor Inés con algunos deliciosos bocaditos.

La Señora: ¡Qué abundancia! ¡Aquí hay como para nutrir a un regimiento!

Madre Superiora: Sor Inés seguramente ha perdido la cabeza al verla desmayarse.

La Señora: Y yo que como como un pajarito... (Prueba un bocado.) ¡Delicioso! Sor Inés tendrá que darme la receta durante nuestro viaje...

Sor Inés la mira sonriendo con su habitual aire de idiota.

Madre Superiora: No espere que ella le responda. Nuestra pobre hermanita ha perdido la voz en un desgraciado accidente.

La Señora: (Haciendo un gesto hacia Inés.) ¡Pobre pequeña! ¿Cómo puede ocurrirle algo semejante a un alma tan dulce?

Sor Angela: Se la cortaron completamente con un cuchillo, hasta la raíz. (Ríe.)

Madre Superiora: ¡Sor Angela! ¡Evítenos las descripciones! ¡La señora se va a sentir mal de nuevo!

La Señora: (Sin dejar de comer.) ¿Cortada...? ¿Cómo es posible...?

Madre Superiora: (Impidiéndole responder a Sor Angela con un gesto.) Una historia muy triste, y sin embargo muy común en los horribles tiempos que vivimos! (Bajando la voz en una actitud temblorosa.) Astros funestos guían en la actualidad los destinos de los hombres... Las pasiones se desencadenan... Extraños acontecimientos... Venganzas... (Con un gesto vago de su mano velluda.) La distinguida familia de Sor Inés pertenecía... ¡a la aristocracia! (Pronuncia las últimas palabras en un susurro apenas audible.)

La Señora: ¡Pobre ángel! Al verla podría decirse que ignora la maldad del mundo...

Con un gesto agradece a la Madre Superiora mientras le alcanza una copa que ella toma y bebe.

Madre Superiora: ¡Cuando el alma es pura!...

Sor Angela: Además los golpes la han vuelto medio idiota...

La Señora: (Ríe.) ¡Ah, ah, Sor Angela! Me doy cuenta de que usted tiene una lengua de víbora. Tome... para que se endulce un poco... (Le da un bizcocho de crema.) Pero... Ustedes no pueden dejarme comer sola... ¡Vamos, hermanas, ánimo!... Madre, pruebe estos platos exquisitos... Sor Angela... ¿Otro panquecico? Sor Inés... ¿Un poco de vino para darle color a sus mejillas?

La Madre Superiora y Sor Angela aceptan con placer y se ponen a comer y beber con la Señora.

La Señora: Mi marido me dice... Me decía a veces: «Con un poco de amistad y algo de felicidad, todo se pone color de rosa». Ustedes no pueden imaginar la impresión que he tenido al entrar aquí... He sentido un escalofrío... pensé: este subterráneo parece una tumba. Y sin embargo, si nos vieran ahora; cuatro viejas amigas que comen y beben felices, sin tener malos pensamientos.

Madre Superiora: Y este ambiente puede mejorar todavía. Sor Inés tiene otras virtudes aparte de la culinaria... Veamos... Sor Inés, tóquenos algo de música... Para que nuestra Señora acabe de disipar su mala impresión. (Comprendiendo los gestos de la Madre Superiora, Sor Inés toca la guitarra.) Lo que usted va a escuchar está fuera

de lo común, ya que la pobre Sor Inés ignora lo que es la música, a causa de sus oídos muertos... (Frente a la expresión de asombro de la Señora.) Sí... De este modo... Parece como si un estallido cercano le hubiera reventado los tímpanos.... Pero, en fin, ¿quién pudiera saber en este mundo si una cosa es o no es...? Todo se transforma, se mezcla en una complicada amalgama a través de la cual nosotros, pobres seres mortales, tenemos que descubrir la mano del Señor... La música, por ejemplo... ¿Acaso nuestra pequeña Sor Inés no podría poseer el secreto de los Serafines? Es posible que lo que ella toca sea la verdadera armonía, y que lo que hace nuestras delicias como música en nuestra sociedad mundana, sea considerado mañana como un ruido, nada más que ruido... ¿Quién puede saberlo?

Pausa durante la cual los personajes escuchan la música.

La Señora: Usted tiene razón: así deben tocar los ángeles. Tome, hermana, beba a su propia salud.

La Señora aproxima una copa a los labios de Sor Inés, que bebe.

Sor Angela: (Con su risa peculiar.) ¡Cuidado! Si el vino se le sube a la cabeza, ella es capaz de hacer cualquier cosa, de empolvarse, y...

La Señora: ¡Shhhhhssst! (Le hace un gesto de callarse.)

Sor Angela y la Madre Superiora se sorprenden. La Madre Superiora piensa que a la Señora le ha molestado algo dicho por Sor Angela, y se apresta a intervenir haciéndole reproches; pero antes que ella pueda hablar, la Señora dice:

La Señora: ¿Ustedes no oyen?

Efectivamente, desde el momento en que la Madre Superiora le ha pedido a Sor Inés que toque la guitarra, un ligero ruido de tam-tams ha comenzado a oírse, aumentando ligeramente hasta hacerse perceptible para el público.

Sor Angela: Tambores...

Madre Superiora: ¡Shhhhhhhssst! (Da una ligera palmada a Sor Inés para que deje de tocar. El silencio termina en una risotada de la Madre Superiora.) En efecto, debe tratarse de una de esas fiestas paganas que ellos hacen. ¿A qué día estamos? Pero... Continúa, Inesita, mi niña... (Gestos.) La guitarra... La música celeste en oposición a los sonidos heréticos...

Sor Angela: (Súbitamente inquieta y tensa a partir de este momento.) ¡Y que sigan la bebida y el banquete! Qué mejor que afrontar la mar oceánica que tener el estómago repleto... ¡Así se evitan los mareos y los vómitos!

La Señora bebe, como ausente.

La Señora: ¿A qué hora partimos, Madre...?

Madre Superiora: Quisiera estar en la barca ahora mismo...

Sor Angela: Y una vez en la barca usted dirá: Quisiera estar en la tierra ahora mismo... La vida es así: uno nunca está contento con ser como es ni de estar donde está. Siempre falta algo. Cambiar... Cambiar... ¡Beba!

Madre Superiora: (Inclinándose hacia la Señora, ligeramente a su vez, trata de disfrazar sus nervios con una risita.) Vamos, vamos, mi niña, no se inquiete ahora que estamos a punto de partir...

La Señora: (Se levanta y se dirige casi inconscientemente hacia el crucifijo.) He tenido sueños... He visto las escenas que usted me ha descrito con tanta fuerza, Madre. Eran sueños extraños, tan intensos, que me parecía vivir todas las cosas que acontecían frente a mis ojos... ¡Qué horror, Madre! Sentir, ver, casi tocar... Gritos que surgían de todas partes... Rostros nacidos súbitamente de la noche, a la luz de las antorchas... Y yo... En el centro del cataclismo... Sin poder moverme... Queriendo hablar y no poder hacerlo... diciéndome a mí misma: tus sueños... no son verdad. Dentro de algunos instantes te despertarás en tu cuarto... En tu cama... Adelaida te llevará tu chocolate... La buena Adelaida... Tú le contarás toda esa historia... Ella reirá y te dirá:... Es la costilla de marrano que usted se comió anoche... Pero el instante se prolonga y no me despierto... al contrario, me hundo más y más en el abismo que me rodea... Me encuentro atrapada, cercada por seres espantosos... Y algo me oprime, me aprieta, me sofoca, me ahoga, me ahoga...

Se cubre el rostro con las manos... Los tam-tams han aumentado un tanto de intensidad.

Madre Superiora: (Con su sonrisa inquieta.) Vamos, mi niña, no se deje arrastrar por la imaginación... Tal vez... Sí... Tal vez yo misma haya exagerado un poco...

Sor Angela: Además ya el problema no existe. Cuando cante el gallo nos escaparemos. La barca estará lista a la hora convenida... Si le pagamos al capitán lo que pide por el viaje... (Lanza una mirada a la Madre Superiora.)

Madre Superiora: (Con un rápido gesto para que tenga cuidado.) Estoy segura de que en ese aspecto no tendremos nada que temer; la señora habrá traído...

La Señora: (Reclinándose en el muro, cerca del crucifijo.) Sí... Todo está aquí... en el cofre.

La Madre Superiora y Sor Angela intercambian miradas. Ni una ni otra han podido evitar el gesto de avaricia.

Madre Superiora: (Sin poder evitar una risa burlona a causa del nerviosismo.) ¿Po... podríamos ver... las... joyas? Rara vez es dado a una humilde monja el poder gozar de esas bellezas humanas... además... hay que proceder a la repartición: tanto para el capitán de la barca... tanto para la llegada al puerto de refugio...

La Señora: (Con un elegante movimiento de la mano.) Abra, Madre, abra...

La Señora saca una llave que Sor Angela se adelanta a recoger, pero que le es arrebatada a la vez por la Madre Superiora. Ambas arrojan a un lado los objetos que copan la mesita, colocando el cofre sobre ella, frente al público. La Madre Superiora lo abre. Ambas quedan por un momento fascinadas. Sor Inés, que ha seguido los movimientos de las otras, deja de tocar. Los tam-tams resuenan ahora con más fuerza.

Madre Superiora: ¡Admirables!

Sor Angela: ¡Cómo brillan!

Madre Superiora: Son... como estrellas... ¡Como soles!...

Sor Angela: ¡Una fortuna!

Hablan casi en un susurro sin atreverse a tocar las joyas. La Señora se acerca lentamente.

La Señora: Cada uno de estos objetos está lleno de recuerdos para mí... Esta clase de joyas se pega a la piel con todo su cargamento de imágenes... Algunas son viejas joyas de familia... Otras... regalos de mi marido... Y otras... compras que yo he hecho... Por vanidad... Por aburrimiento... Por el placer de gastar... (Observa por un momento el arrobamiento casi místico de las tres religiosas.) ¡Esperen! (Se acerca aún más, removiendo las joyas. Las otras se apartan un tanto.) Déjenme ver... Sí... Están completas. Tome, Madre, un collar... (Le ofrece una joya.) Este camafeo pertenecía a mi abuela...

Madre Superiora: Señora... No... No puedo... esta joya...

La Señora: Por favor, acéptelo... Y usted Sor Angela, tome esta sortija... Perteneció a una de mis tías, a quien yo quería mucho...

Sor Angela: (*Toma rápidamente la sortija y se la prueba en varios dedos tratando de ver en cuál le queda mejor.*) Cómo podría agradecerle...

La Señora: Guárdela como un recuerdo de mi tía... Y usted, hermanita... (*A Sor Inés colgándole una cruz.*) Le suplico que lleve siempre esta cruz en el pecho... Una de mis primas la llevó el día de su comunión y de su muerte... Ella era tan buena y tan dulce... Nadie podría merecerla mejor que usted... (*Deposita un beso sobre la mejilla de Sor Inés, que enseguida se pone a llorar, cubriéndose el rostro.*) Pero... ¿Qué tiene...? Madre, ¿qué le pasa?

Madre Superiora: No le haga caso. Es la emoción. Y el regalo... Ella no está acostumbrada... Los pobres de espíritu no pueden entender cuándo la felicidad golpea a su puerta, y por esto lloran.

La Señora: Pensé que la había ofendido con mi regalo...

Sor Angela: ¡Ofendido! Cuando mucha gente ofrece su cabeza con gusto por tener una sola de estas joyas... aunque fuera por un instante.

Corto silencio. El tono de profunda emoción de Sor Angela provoca un ligero malestar.

La Señora: (*A la Madre Superiora.*) ¿No quisiera separar las partes destinadas a los gastos y necesidades del viaje y de la estadía?

Madre Superiora: Sí, es verdad... Veamos... (*Como un niño frente a una bandeja de dulces, no sabe por dónde empezar.*) Este collar y estos aretes... Tal vez serán suficientes para el capitán... Pero si por casualidad él regaeta, podríamos...

La Señora: (*Preocupada.*) ¿No le parece que ese ruido infernal ha aumentado?

Madre Superiora: Señora, con las relaciones que usted tiene en el gobierno general podría hacer prohibir las escandalosas manifestaciones que están destruyendo el sistema nervioso de los ciudadanos. Se sabe que el ruido exalta los malos instintos. Habría que impedir esos cantos paganos y uno o dos himnos importados del extranjero... para los días de fiesta...

Sor Angela: Lo mejor será tener todo listo para la partida. Señora... ¿No quisiera echar una mirada sobre la cosas que vamos a llevar?

Madre Superiora: (*Con un tono muy fuerte, inhumano.*) ¡Todavía no! (*Los demás reaccionan, particularmente Sor Angela, que la mira con dureza.*) Pongamos aparte los gastos inmediatos... Conviene que la Señora esté presente...

Sor Angela: (*Rápidamente.*) Antes que nada es conve-

niente que la Señora revise el material que llevaremos... Puede que ella tenga necesidad de alguna otra cosa... o a lo mejor juzga oportuno decir algo, y así podríamos deshacernos de un peso inútil. (*Dirigiéndose directamente a la Madre Superiora.*) ¡Estaba convenido!

La Señora: Prefiero no ir. Tiene mi entera confianza, Sor Angela, para las cuestiones materiales. Y usted, madre, para lo que tenga que ver con la repartición.

Se dirige hacia el sillón.

Madre Superiora: (*Observando la actitud agresiva de Sor Angela, trata de reencontrar el tono de dulzura y fingimiento.*) Sería mejor que fuera, Señora. Usted no sabe hasta qué punto es de testaruda Sor Angela. Además es indispensable que Ud. revise nuestros bienes. No quisiéramos haber cometido un error del que tuviéramos que arrepentirnos después, en alta mar. Yo me ocuparé del resto.

La Señora: (*Después de un instante de duda.*) Está bien. ¿Dónde están los equipajes?

Sor Angela: (*Indicando la puerta de la derecha.*) Por allí... En el otro sótano...

La Señora lanza una mirada a su alrededor.

La Señora: Madre... vuelvo a sentir el malestar del espíritu que tenía al llegar... ¿Cómo ha podido usted soportar todo esto sin volverse loca, Madre?

Madre Superiora: (*Con las manos llenas de joyas, casi trágica a fuerza de sinceridad.*) Porque he pensado sin descanso en un futuro luminoso, mi niña... En un futuro de paz y tranquilidad...

La Señora: (*Que no la ha oído.*) Quisiera estar ahora mismo en la barca, madre...

Sor Angela: (*Tomándola de la mano.*) Venga. El tiempo apremia. El amanecer se acerca.

Salen. Los tam-tams aumentan en ritmo y sonoridad. Sor Inés, que había permanecido en un rincón llorando y contemplando su cruz, las ve pasar; entusiasmada, las sigue.

Madre Superiora: (*Con una alegría de lobo, tomando las joyas a manos llenas.*) ¡Una fortuna! ¡Mil años de riqueza, de noches con los sueños realizados, de vida sin penas! ¡Cuántas cosas pueden conseguirse con estos brazaletes! ¡Carrozas, sirvientes, mayordomos! ¡Y estos dos collares...? Valen por lo menos dos buenas haciendas con sus plantaciones de caña de azúcar. ¡Y con esto se compra la conciencia de diez hombres y la

virtud de veinte mujeres! Con esto se obtienen la comandancia de una guarnición... Y con esto otro... ¡Un arzobispado! ¡Hay con que llegar a ser un terrateniente, un jefe de armada, un marqués y tal vez hasta una duquesa! ¡Hay con qué vivir en una gran capital, con qué vestirse, divertirse y comer: todo tiene su precio! ¡Todo puede conseguirse a condición de que se pague: lo lícito y lo prohibido, lo normal y la fantasía, lo que es de Dios y lo que es del diablo! ¡Con esto se obtiene lo que todos luchan por conseguir, pero que a pocos concierne: el poder! ¡La potencia! ¡La fuerza de comandar! Las joyas, en manos de una idiota, no son más que piedritas brillantes. Pero en las mías, crecerán y se multiplicarán... ¡Estoy a dos pasos de un imperio!

Se ha ido guardando las joyas de cualquier manera, a medida que avanza el monólogo. El sonido de los tambores, sordo, amenazante, ha ido aumentando gradualmente. Ritmo que no tiene nada de festivo. La Madre Superiora, fascinada por las joyas, no lo ha escuchado. Se encuentra en medio de la escena contemplando sus manos y sus brazos cargados de joyas. Entra Sor Inés, lívida, haciendo gestos angustiosos. Se dirige a la Madre Superiora y comienza a sacudirla tratando de llevarla hacia la derecha.

Madre Superiora: ¿Qué haces, desgraciada...? ¿Qué haces...? ¡Vas a desbaratar las joyas!

Sor Inés indica la derecha y trata de nuevo de llevar a la Madre Superiora en esa dirección.

Madre Superiora: ¿Qué pasa...? ¿Eso no ha terminado...?

Sor Inés, desesperada, muestra las joyas y la capa de la Señora, luego lleva las manos al cuello, reproduciendo de manera alucinada el estrangulamiento de alguien que se resiste luchando.

Madre Superiora: ¿Qué quieres que hagamos? No es culpa de nadie... Las cosas llegan porque tienen que llegar, los libros lo dicen. Métete muy bien esa idea en la cabeza, y vivirás un poco más contenta. ¡No hay que pensar, Inesita, no hay que pensar! Por otra parte, era ella quien... Este (*Muestra las joyas, de las cuales se va despojando poco a poco.*) ¿Por lo menos comprendes eso, no...? Como dice Sor Angela (*Pronuncia el nombre a la italiana.*) En esta clase de cosas nunca se puede dudar. (*Comienza a ordenar las cosas.*) ¡Y esos tambores de almas en pena! Me duele haberme alejado de ellos... (*Can-*

ta.) *Kyrie, kyrie eleison...* (*Viendo que no consigue nada, Sor Inés agarra las dos manos de la Madre Superiora y trata de llevarla; algunas joyas caen.*)

Madre Superiora: ¡Déjame, imbécil! ¡Mira lo que has hecho! (*Golpea a Sor Inés y se agacha para recoger las joyas.*) ¡No te das cuenta! ¡Botar al suelo el trabajo de muchas generaciones! Eres tan estúpida que ni siquiera sabes lo que es el respeto!

Mientras la Madre Superiora se agacha, Sor Inés busca desesperadamente a su alrededor hasta que descubre un instrumento contundente —¿palo, hacha, el Cristo en madera?— y corre hacia la derecha. Los tam-tams comienzan a resonar frenéticamente. A partir de este momento, una parte del texto se perderá y los personajes deberán hablar a gritos entre ellos.

Madre Superiora: (*Terminando de ordenar nerviosamente las joyas en el cofre.*) ¡El mundo se deshace!... ¡Es el fin de todo! Nadie respeta al gobierno general y por eso estamos viendo las consecuencias... Una mano fuerte para todos... Eso debería ser la ley... Para que los ciudadanos pudieran vivir tranquilos... Si me confiaran la dirección de estos asuntos, yo sé muy bien lo que haría... ¡Qué ruido, maldita sea! Destroza los nervios... Yo también quisiera estar sobre la barca ahora mismo.

Sor Angela: (*Afuera.*) ¡Déjame malparida! ¡Te digo que me dejes!

Madre Superiora: ¿Qué pasa ahora?

Se escucha un ruido de cajas que caen.

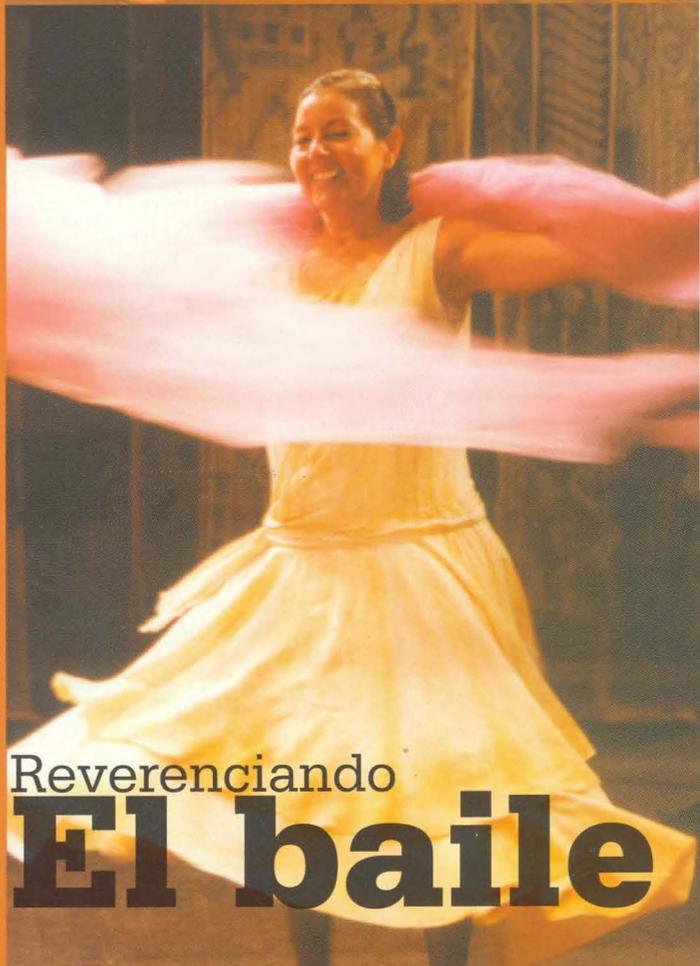
Sor Angela: (*Fuera, con la voz estrangulada de alguien que lucha.*) ¡Me las vas a pagar! (*El resto es ininteligible.*)

Madre Superiora: (*Corriendo hacia la derecha.*) Nunca se puede gozar tranquilamente de la felicidad. ¿Qué pasa...?

Se detiene frente a la puerta. Se escuchan golpes secos y el ruido de la caída de una caja de vez en cuando. Los gritos que son audibles no tienen nada de humano: son gruñidos de bestias. Al exterior, al ruido de los tam-tams se añade el de las campanas de una iglesia que repican a todo vuelo.

Madre Superiora: ¿Qué pasa? ¿Qué ocurre? ¡No! ¡Eso no! ¡Cuidado! ¡Eso no! ¡La vas a... noooooo! (*Se voltea, cerrando los ojos y retrocede dándose golpes de pecho.*) ¡Miserable! ¡Maldita! ¡Perdida! ¡Infame!

A mediados del siglo XX, el baile y la tertulia que lo acompañaba eran, más que una cita de sociedad, el momento irreplicable de exaltación y deleite, la sonrisa gozosa entre aplauso y charla: la ciudad crecía así al ritmo de sones, boleros y vales. En una de esas noches quedó atrapada para siempre Nina, protagonista de *El baile*, suerte de *ars poetica* del dramaturgo Abelardo Estorino que le dio vida y con quien las páginas de *Tablas* cobran ya una deuda impagable. Hoy regalamos a nuestros lectores, mezclándolas, estas imágenes, que corresponden a los estrenos de *El baile* en New York, en noviembre de 1999, y La Habana, en septiembre de 2000. En superponer ambos espacios va nuestra intención; en desdibujar los bordes para que los cuadros se fundan y testimonien la pervivencia del teatro cubano por encima de las fronteras visibles, y aun las invisibles. Porque «las dos orillas» se revelan en la obra íntegra de Estorino, no únicamente como nación y exilio, sino diluidas en múltiples variantes duales, el pasado y el presente, lo que perdura y lo que fenece, el recuerdo y la desmemoria. Aquí están los telones diseñados por Ismael Gómez, transparencias de los recodos de la vieja Habana: arcos, catedrales, faroles y vitrales que iluminan, cual en un suntuoso palacio, las vidas de Nina, Conrado y Fabricio. Y aquí yacen, aunque no se les escuche, los acordes de Jorge Garcíaporrúa, volviendo con insistencia sobre alguna melodía sencilla. Los hijos ausentes de Nina la obligan a retornar, una y otra vez, en el tiempo, caminando



Reverenciando **El baile**

ENTRE) TELONES (ENTRE TELONES



despacio sobre las cuentas deslavazadas de un collar de antiguo brillo. Con similar paciencia ha ensartado este maestro toda su obra en el hilo de la nación cubana, de su gente y su habla, por lo cual, al lucirla, la prenda recobra su esplendor. Nina es, además, Antonia recordando la muerte de Tavito o Laura con la vieja casa a cuestas. Por ello aparece aquí el rostro siempre íntimo, y tan cubano, de Adria Santana, contando junto a Estorino una historia eterna, lejana y próxima. Y por ello también, por su autenticidad, *Tablas* no quiere que culmine en estas líneas nuestro perenne homenaje estorineano. *Tablas* apenas desea sumarse a la fiesta, casi segura de acertar a la hora de hacer una reverencia ante este nuevo paso de baile.





El Baile El Baile El Baile El
Baile El Baile El Baile El
Baile de Abelardo Estorino
El Baile El Baile El Baile El
Baile El Baile El Baile de
Abelardo Estorino El Baile
El Baile El Baile El Baile
El Baile El Baile El Baile El
Baile de Abelardo Estorino
El Baile El Baile El Baile El
Baile El Baile El Baile de
Abelardo Estorino El Baile
El Baile El Baile El Baile
El Baile El Baile El Baile El
Baile de Abelardo Estorino
El Baile El Baile El Baile El
Baile El Baile El Baile El
Baile de Abelardo Estorino
El Baile El Baile El Baile El
Baile El Baile El Baile de
Abelardo Estorino El Baile
El Baile El Baile El Baile El
Baile El Baile El Baile El
Baile de Abelardo Estorino
El Baile El Baile El Baile El
Baile de Abelardo Estorino El Baile





El baile (Tal vez podría titularse **El collar**). Original de Abelardo Estorino. Puesta en escena de Abelardo Estorino. Estrenada el 11 de noviembre de 1999 en el Teatro Repertorio Español, de New York, con el auspicio del Theatre Communication Group y la actuación de Adria Santana, Ricardo Barber y Juan Sebastián Aragón. Estrenada en La Habana el 23 de septiembre de 2000, con la Compañía Hubert de Blanck en la sala de igual nombre. Equipo de creación del estreno en Cuba. Puesta en escena **Abelardo Estorino**. Elenco **Adria Santana** (Nina), **René Losada** (Conrado), **Harold Ruiz** (Fabrizio). Vestuario y luces **Carlos Repilado**. Escenografía **Ismael Gómez**. Banda sonora **Jorge Garciaporrúa**. Coreografía **Iraida Malberti**. Asesoría **Reinaldo Montero**. Dirección general de la Compañía Hubert de Blanck **Orietta Medina**.



Sor Angela: (*Entra sin aliento, con el hábito deshecho y la cofia semicaída.*) Se tiró sobre mí, por detrás, a traición... Como un puma... Si no me hubiera defendido, me mata... ¡Y todo por una sonrisa de esa perra! Y un regalo... La sonrisa se la hice tragar definitivamente... Y el regalo... ¡lo heredé yo!... (*Muestra la cruz.*)

Madre Superiora: (*Retrocediendo.*) ¡Esas cosas no deben ocurrir! ¡Traen mala suerte! ¡No se debe luchar entre sí! ¡Ya hay mucho que hacer para defenderse de los otros! ¡Pero tú siempre tienes que cometer bestialidades! ¡No puedes dominar tus malditos impulsos como cualquiera? (*Se arroja sobre Sor Angela para destruirla.*) ¡Maldita! ¡Estúpida!

Sor Angela: (*La esquiva, dándole un golpe al pasar, y arremete contra ella.*) ¡Quieta! (*En el suelo.*) ¿Oyes?

Madre Superiora: Oigo... Hace un rato que oigo... ¡Pero no QUIERO oír!

Sor Angela: Algo ha debido ocurrir para que los tambores y las campanas resuenen juntos.

Madre Superiora: Es un mal de ojo, la mala sombra, alguien que rabia porque todo nos está saliendo muy bien.

Sor Angela: ¡Comienza a sacar las cosas! Prepara todo. Voy a ver qué pasa. Si el camino está libre, vamos hasta la barca y partiremos antes del amanecer. (*Sor Angela arregla su cofia mientras avanza con paso decidido hacia la izquierda.*)

Madre Superiora: La mala suerte llega siempre en medio de los mejores momentos... (*Sale regresando casi inmediatamente con un bulto muy pesado que lleva hacia el centro de la escena. Las campanas repican a todo vuelo y los tambores resuenan.*) Uno nunca recibe en paz el fruto de sus esfuerzos... Porque lo que cuenta es el esfuerzo... El triunfo de la inteligencia... Tener que suplicar en un mundo repleto de idiotas... Y cuando todo se compone... Cuando las joyas llegan... ¡Pum! ¡Pum! ¡Las campanas!

En ese mismo momento preciso las campanas dejan de sonar. Los tambores dominan solos, pero ahora con un aire triunfal. La Madre Superiora vuelve a salir.

Sor Angela: (*Fuera. Con gritos insultantes.*) ¡El infierno! ¡He visto el infierno! ¡Es el infierno!

Sor Angela, completamente deshecha, y la Madre Superiora, que arrastra otro bulto enorme y pesado, entran casi al mismo tiempo.

Sor Angela: ¡Toda la ciudad arde en llamas!... ¡La Iglesia!... ¡La alcaldía! ¡El cuartel! ¡Las gentes huyen, enloquecidas por el terror, con espantosas heridas!...

Madre Superiora: ¡No! ¡No!

Sor Angela: He visto un hombre agarrar sus intestinos con las manos... a una mujer que llevaba un niño sin cabeza... Todo está en llamas... La ciudad entera será destruida... ¡No quedarán sino escombros! ¡Ni una persona viva!... Como no sean...

Madre Superiora: (*Corriendo hacia el cofre y apretándolo contra ella.*) ¡Eso no es verdad!... ¡No es posible!...

Sor Angela: ¡Yo lo he visto! ¡Vengo de verlo! ¡No podríamos dar dos pasos sin que nos cortaran la cabeza! No tendríamos ni siquiera el tiempo de llegar a la playa.

Madre Superiora: (*En el centro de la escena, se repliega sobre ella misma, apretando el cofre contra su pecho.*) ¡Yo he inventado toda esa historia para aterrozar a la señora!

Sor Angela: (*Riendo, gira sobre ella misma y salta.*) ¡Ah! ¡Todo estaba previsto hasta el último detalle! ¡Encerradas un mes, como ratas! La señora de piel suave, cuyas manos no conocen el trabajo, pero que sabe defenderse con sus largas uñas... La señora a quien no es fácil hacer decir adiós a este mundo... (*Se escuchan fuertes golpes en la puerta.*) ¡La señora que se agarra y araña! Hasta que el último estertor se sofoca en su garganta... Todo está listo... ¡La barca nos espera y zas! ¡No! ¡Ilzamos velas hacia el gran océano!

Madre Superiora: (*Con un pequeño grito.*) ¡Golpean! ¡Están aquí! ¡No es posible! ¡No! ¡No! ¡No!

Sor Angela: ¡Y todo se gastará llevando la buena vida! (*Golpes más violentos en la puerta.*) ¡Vivos herederos de una Señora muerta! (*Se pone a reír.*) ¡Y ahora véanlos llegar!... ¡Ellos son más fuertes que nosotros! ¡Y todo ha terminado! ¡Todo!

Madre Superiora: ¡Ellos no están ahí! ¡Nadie ha llegado! Alguien nos quiere embrujar para que creamos todo eso. Pero conmigo no vas a lograrlo. (*Sostiene el cofre con una mano, mientras con la otra hace signos contra el mal de ojo.*) ¡Vade Retro, Satanás, Vade Retro!

Sor Angela: ¡Vamos a vivir en una continua fiesta... ¡Un luminoso futuro de paz y tranquilidad!

Los tam-tams resuenan con más fuerza, cubriendo casi las palabras. Las voces han cesado, pero, de la izquierda, comienza a surgir una columna de humo.

Madre Superiora: (*De rodillas, estrechando su cofre.*) ¡Quieren hacerme creer que han prendido fuego! ¡Que

quieren hacerme arder! ¡Así le decía a la Señora que todo iba a ocurrir! ¡Exactamente así!... (Llora.) No quiero... No quiero... ¡Despiértame!

Sor Angela: (Frenética, enloquecida, riendo y tosiedo.) Una fiesta de la mañana a la noche... ¡Una fiesta...! (Se pone a cantar con todas sus fuerzas un himno religioso en hebreo.)

Madre Superiora: (En un grito.) ¡¡Despiértame!!!

Segundo Acto

Parece como si un ciclón hubiera pasado sobre la escena. Frente a la puerta de entrada se han aglomerado muebles, bultos, cajas y otras cosas. Los bultos que la Madre Superiora había arrastrado durante todo el primer acto han sido abiertos, rasgados, y su contenido, absurdo y variado, esparcido por todas partes. La Madre Superiora—ahora con la cabeza afeitada y los vestidos sucios y llenos de rotos—busca ansiosamente entre las cajas.

Madre Superiora: (Murmurando entre dientes.) ¡Cómo le gusta armar problemas! Dijo que ya todo estaba preparado, pero si hubiéramos emprendido el viaje, las cosas no hubieran sido distintas: poco de comer y muchas porquerías... Basura... Andrajos malolientes... ¡Esa bruja maldita no sirve para nada! Y tú... Deja de temblar y ven a ayudarme un poco. (Se dirige a Sor Inés que tiene la cabeza envuelta en un trozo de tela ensangrentada, y que se encuentra en cuclillas, casi invisible entre un montón de cajas y muebles caídos.) ¡Vamos, muévete! ¡No es tan grave! (La sacude, casi la arrastra; Sor Inés se deja.) Te salvaste de la grande; pero escucha bien lo que voy a decirte: no te le acerques mucho. Está fuera de sus cables. Y tiene motivos. Cualquiera se confunde y se enloquece con esos tambores y cantos que no se detienen ni un instante. ¡Ayúdame, parásita!... ¡Busca con cuidado! Ella me juró que tendríamos suficientes provisiones para un mes de viaje, y fíjate... ¡No queda ni una migaja de pan! (De pronto deja de dar vueltas nerviosas de un lado a otro. Se sienta con las piernas abiertas, apoya los codos sobre las rodillas y la cabeza entre las manos.) ¡Dios mío! ¡A dónde iremos a parar?

Sor Inés apenas puede moverse, se arrastra en cuatro patas, buscando caóticamente. Tan sólo lejanos tambores intermitentes y un canto que parece un grito rompen el silencio que reina alrededor. Entra Sor Angela con la cabeza afeitada y el hábito sin mangas, lo que permite ver sus brazos musculosos.

La falda está hecha jirones y ha sido amarrada de tal modo que parece un pantalón. Se encuentra cubierta de polvo y sus manos y brazos están despellejados.

Sor Angela: (Mirando a la Madre Superiora desde el fondo.) Como siempre me vas a dejar sola para hacer todo este asqueroso trabajo...

Madre Superiora: (Sin levantar la cabeza.) ¡Qué quieres...?

Sor Angela: (Aproximándose.) Que vayas a cavar un poco. Estoy agotada.

Madre Superiora: ¿Y crees que yo estoy nadando en un baño de rosas?

Sor Angela: Por lo menos no despegas el culo del suelo. (Busca en un lugar donde guardaba el ron en el primer acto.) Lo que estoy haciendo lo hago por las dos.

Madre Superiora: Agradezco tu buen corazón.

Sor Angela: (Destapa la botella y se la lleva a la boca, comprobando que no queda ni una gota. Avanza furiosa hacia la Madre Superiora.) ¡Te lo bebiste todo!

Madre Superiora: (Tratando de evitarla.) Lo he usado para la pobre Inés. ¿No te das cuenta del estado en que la dejaste? Había que poner un poco de alcohol sobre la herida.

Sor Angela: (La detiene.) ¡Abre la boca! ¡Quiero oler-te! ¡Abrela!

Madre Superiora: (Luchando por liberarse.) ¡Déjame tranquila! Me tomé una gota, ¿y qué...? Tengo tanto derecho como tú para humedecer la garganta.

Sor Angela: (Tratando de tumbarla.) La única que tiene derechos aquí soy yo. Por eso me he arruinado las manos, y...

Madre Superiora: ¡Cállate! ¡No oyes...?

Se inmovilizan en la posición en que les ha sorprendido la frase.

Sor Angela: ¿Tú crees...?

Madre Superiora: Estoy segura.

Sor Angela: (Agachada.) No oigo nada.

Madre Superiora: (Logra liberarse y se dirige a la puerta, colocando otras cosas en la barricada.) Las otras veces tampoco has oído nada, y ellos han golpeado como ahora: como si no estuvieran seguros.

Naturalmente ningún ruido se escucha, pero al ver la actitud de la Madre Superiora, Sor Angela recoge algunas tablas y le ayuda a consolidar la barricada.

Sor Angela: ¿Por qué golpean? ¿Por qué no tumban la puerta de una vez por todas?

Madre Superiora: Quien sabe... A lo mejor quieren ponernos a prueba... Tal vez piensan que vamos a salir... (Recoge algo cerca de Sor Inés y la sacude al pasar.) ¡Eh, idiota, ayúdanos! ¡Tú también estás metida en el lío!

Sor Inés comienza a acomodar objetos pequeños, inútiles, con movimientos de sonámbula, evitando acercarse a Sor Angela.

Sor Angela: (Arrastra nuevos objetos hacia la barricada. Su agitación irá en aumento, al contrario de la Madre Superiora, cuyo ritmo será cada vez más sosegado, y del ritmo de Sor Inés, prácticamente inexistente.) Tendrán un doble trabajo: primero tumbar la puerta y luego atraparnos. Pero... ¡Mira! (Se detiene y de un gran bolsillo de la falda pantalón saca un enorme cuchillo afilado.) Lo tengo listo. ¡Les resultará muy difícil agarrarme! (Al ver el cuchillo Sor Inés retrocede de un salto, aterrorizada. La Madre Superiora también se aparta, discretamente. Sor Angela ríe con una risa burlona y siniestra.) He visto hombres valientes, verdaderos machos, producir genocidios enteros con esto. (Guarda el cuchillo y sigue aglomerando cajas. La Madre Superiora se sienta, con un gesto de fatiga. Sor Inés se agacha de nuevo.) Pero nosotras no tendremos la necesidad de agarrarnos a cuchilladas con ellos. Cuando lleguen el túnel estará terminado. Tenemos que cuidarnos de no dar malos pasos. (Permanece inmóvil, atenta.) Siguen cantando, pero ya no están de fiesta.

Madre Superiora: ¿Qué quieres decir?

Sor Angela: Que algo está a punto de ocurrir. (Silencio.)

Madre Superiora: Para mí son los mismos cantos de hace un rato.

Sor Angela: (Siempre atenta.) No. Hay algo que no les marcha. Están llorando un muerto.

Madre Superiora: Que ríen o que lloren, pero que se callen de una vez por todas. ¡Sus cantos me penetran hasta la médula de los huesos! (Se levanta y da dos vueltas a su alrededor, como un perro antes de acostarse.) ¡Y este olor!

Sor Angela: (Se arroja sobre una pila de bultos. Ahora se encuentra relajada y muy calmada interiormente.) Ella no hiede. Está bien enterrada.

Madre Superiora: Pero te demoraste mucho para hacerlo. Dejaste que su carroña lo infectara todo.

Sor Angela: Tú no quisiste tocarla. No te quejes. Y yo no puedo cavar a la vez un túnel y una fosa. Como siempre me toca hacer las cosas sola...

Madre Superiora: (Siguiendo el hilo de sus propios pensamientos.) Dime una cosa... Realmente... ¿Tú crees que podemos llegar a salir a alguna parte?

Sor Angela: Vamos por buen camino. La tierra comienza a ablandarse.

Madre Superiora: ¿Y después?

Sor Angela: ¿Cómo?

Madre Superiora: Quiero decir... ¿qué nos espera cuando salgamos?

Sor Angela: Sé lo que estoy haciendo: saldremos a la playa.

Madre Superiora: (Se le acerca a Sor Angela, excitada como un niño a quien se le cuenta una historia.) ¿Y... si ellos están allá?

Sor Inés se desliza hacia el lugar donde está enterrada la Señora.

Sor Angela: Nos abriremos camino con esto. (Muestra el cuchillo. Viendo el pánico de la Madre Superiora.) Pero ellos no estarán. Jamás vigilan mientras lloran a sus muertos. La playa estará desierta.

Madre Superiora: ¿Y la barca?

Sor Angela: (Duda por un instante.) En su sitio.

Madre Superiora: ¿No la habrán descubierto?

Sor Angela: El escondite es muy bueno.

Madre Superiora: Podremos adentrarnos a la mar oceáno, como lo habíamos pensado.

Sor Angela: Realizaremos todos nuestros planes. Ya hemos logrado el principal, ¿no? (Mira a la Madre Superiora en forma intencionada.)

Madre Superiora: (Saca un paquete del bolsillo de su falda.) Aquí está. Con tu parte completa.

Sor Angela: Guárdamela por ahora. Me molesta para trabajar.

Madre Superiora: (Guarda el paquete envuelto en trapos sucios. Poco a poco manifiesta signos de intranquilidad.) Angela... Hay que cavar... Para salir de aquí, tenemos que abrir un profundo túnel... Cavar y cavar sin descanso... Voy ahora.

Sor Angela: Raspa con un punzón, poco a poco... Retira la tierra con las manos, a medida que vaya cayendo... Hay que hacerlo con cuidado, para que el hueco se agrande sin que todo se venga abajo... (La Madre Superiora se ha alejado y ha desaparecido por el fondo. Sor Angela sigue hablándole sin darse cuenta que ha partido.) ...Definitivamente eres muy torpe... Aunque se te repitan las cosas mil veces de la A a la Z, lo haces mal... Porque cuando comienzas a... (Calla, es-

cuchando atentamente.) Es un muerto importante el que lloran... Estoy segura de que las cosas no van bien para ellos... Sería el mejor momento para salir, si...

Se oye un grito desgarrador; Sor Angela se levanta sobresaltada. La Madre Superiora entra en carrera, vociferando tras Sor Inés que corre a esconderse.

Madre Superiora: ¡Bruja endemoniada! ¡La sorprendí en plena ejecución del delito!... ¡Removiendo la tierra con sus manos! (*Grita frente a Sor Angela.*) ¡Iba a desenterrar la muerta esa... esa... (*No encuentra las palabras. Se dirige al lugar donde se encuentra Sor Inés, que trata de escapar escondiéndose.*) ¡Para qué la quieres, idiota? (*Levanta a Sor Inés que trata de esconder la cabeza entre las manos a fin de evitar los golpes.*) ¿Tienes tanta hambre?

Sor Angela: ¿Y si nosotros la desenterráramos?

Madre Superiora: (*Que habla levantando la mano para golpear a Sor Inés, la deja caer lentamente, mientras retrocede murmurando.*) No... No...

Sor Angela: (*Acercándose, con un ritmo sacudido por la excitación.*) Sí... Nosotras la desenterramos... Se la llevamos... Allí va... La muerta... la blanca... Lo hemos hecho por ustedes... Para que ustedes nos perdonen... Lo hemos hecho porque nosotras somos como ustedes...

Madre Superiora: Ella... ya no tendrá ojos...

Sor Angela: ...Este color no es el nuestro...

Madre Superiora: ...y la piel podrida...

Sor Angela: ...Somos como ustedes... Los malos, los perversos, los enemigos, nos han lavado la piel... Nos han arrancado la nuestra, la verdadera...

Madre Superiora: ...Ya se la habrán devorado los gusanos...

Sor Angela: ...Pero nosotras, que sabemos de qué lado estamos, hemos hecho sacrificios por ustedes...

Madre Superiora: ...Y su inmundito olor retorcerá las entrañas...

Sor Angela: ...A sus dioses, que son los nuestros...

Madre Superiora: ...Una fétida carroña que puede desmoronarse con sólo tocarla...

Sor Angela: ...No somos lo que parecemos, sino otra cosa distinta... Llevamos oculto nuestro verdadero rostro, que es igual al de ustedes... ¡Somos sus hermanas! (*La Madre Superiora continúa sus negativas con gestos.*) ¿Por qué no la desenterramos? (*La Madre Superiora hace gestos desesperados hacia la puerta. Sor Angela cambia bruscamente de actitud.*) ¿Todavía? (*Muda afirmación de la Madre Superiora. Sor Angela salta sobre ella, como un tigre, agarrándola por los hom-*

bros y sacudiéndola.) ...¿Y por qué yo no los oigo? (*Baja el volumen. Se acerca a la Madre Superiora. Ambas tienen la atención concentrada hacia la puerta.*) ...¿De verdad ellos están ahí? (*La Madre Superiora afirma de nuevo. Sor Angela baja la voz aún más.*) Tranquilízate. Cierra los ojos. Descansa. Estoy segura de que ellos se irán sin encontrarnos, como las otras veces...

Madre Superiora: Se fueron.

Sor Angela: (*Abre los ojos; tranquilizada, enérgica.*) Voy a cavar.

Madre Superiora: (*Rápidamente, antes de que Sor Angela atraviese la escena para salir.*) ...¿Y si no fueran ellos? (*Sor Angela se voltea.*) Y si fueran los otros... ¡Quién sabe! Pueden haber quedado algunos hombres del Gobernador... Podría ser...

Sor Angela: (*Seca, objetiva.*) He estado afuera. He visto lo que he visto. Lo mejor que podemos hacer es seguir cavando.

Sor Angela sale. Lo extraño es que no se dirige hacia el mismo sitio de antes, sino a otro lugar, visible al público, y una vez allí comienza a imitar los gestos de una excavación.

Madre Superiora: (*Da varias vueltas a su alrededor, como escondiéndose de sí misma. Se acurruca, saca el paquete de joyas, lo coloca en el suelo y lo abre. Comienza a contar las joyas; a acariciarlas, a hablarles.*) ...Ella cree que no me doy cuenta de lo que hace, mientras cava muchos túneles para confundirme... Pienso que es la única que conoce el camino a la playa... (*Ríe dulcemente.*) Pero yo tengo *mi* ruta, y cuando caiga, rendida por la fatiga, yo abriré *mi* camino a la playa: mi propio túnel: raspo con el punzón y retiro la arena con cuidado, para que no vaya a haber ningún derrumbe... Así... Saldré a la playa exactamente en el sitio donde está escondida la barca... Y... Yo tengo las joyas escondidas... porque a ellas y a las otras... les incomodan... les arden... (*Sor Inés se acerca, fascinada por las joyas.*) ¿Qué haces? ¿Qué te pasa? ¿Qué quieres? (*Rehace rápidamente el paquete.*) Yo no he tenido nada que ver con lo que ha pasado... No estaba allá... Eso es importante... Acuérdate... Tú no hablas, pero comprendes bien los gestos... Y puedes hacerte entender... Podrás decir: (*Hace la mímica correspondiente.*) «Ella no tuvo nada que ver con eso...» y me señalarás a mí. «Ha sido la otra, la perversa, la otra, que no deja de hacer monstruosidades». (*Agarra a Sor Inés que trata de escaparse.*) ...Mi pobre Inésita... Vendrás conmigo, y te daré la cruz que ella te había regalado... Y en el sitio a donde vamos a ir tú volverás a ser lo

que eras antes: muy trabajadora, alegre, con ánimo de servir... Pero tendrás que cambiar el terror que ahora tienes en la mirada... Esa expresión de tu rostro... Las cosas pasan y pasan, y uno permanece... (*Baja la voz, con aire de conspiración.*) Por eso tienes que tener paciencia... Estar tranquila, pero tener cuidado... Hay que estar siempre al acecho... Como yo... Conmigo... Porque allá afuera están ellos, y aquí adentro, muy cerca de nosotras, está ella, con su arma... ¡Hay que tener cuidado, Inés, hay que tener cuidado!

Sor Angela regresa. Observa un instante a las otras dos.

Sor Angela: Así vamos a llegar lejos... (*La Madre Superiora se separa rápidamente de Sor Inés.*) Tenemos que terminar la salida ante de la medianoche... (*Avanza. Se detienen de nuevo. Escucha.*) Algo pasa. Les ha ocurrido algo. Los tambores tocan la alarma...

Madre Superiora: ¿Y si los otros llegaran?

Sor Angela: (*Llevándose las manos a la garganta.*) ¡Tengo sed!

Madre Superiora: Estoy segura de que alguien, en alguna parte, hará algo...

Sor Angela: (*Por signos, a Sor Inés.*) Busca... Busca por ahí... Debe haber algo de comer... algo de beber...

Sor Inés se aparta enseguida, poniéndose a buscar sin orden, por todas partes, como una rata.

Madre Superiora: Si han asesinado a toda la gente de aquí, vendrán otros para vengarles... De las islas, de los continentes. Y entonces... ¡Esa será nuestra hora!

Sor Angela: ¿Nuestra hora?

Madre Superiora: Somos las únicas sobrevivientes. Y cuando ellos lleguen y nosotras salgamos, ¿quién podrá acusarnos de algo? Nadie, porque no queda nadie. Y entonces...

Sor Angela: (*Mientras busca en el fondo de una caja.*) Cargamos con mucho peso en la espalda...

Madre Superiora: (*Inclinándose hacia Sor Angela.*) ¿Y quién nos va a acusar? ¿Las piedras? ¿El viento? Tú has estado afuera, ¿no me dijiste que todos habían sido exterminados? Angela... (*Pronuncia el nombre a la italiana como hacía la Señora.*) ...Los muertos no hablan... (*Sor Angela ha encontrado lo que buscaba: una colilla de cigarrillo. Se la lleva a la boca y busca fósforos.*) Además, tu idea no es mala... Y puesta en práctica con el grupo opuesto...

Sor Angela: (*Se detiene sin encontrar fósforos.*) ¿Qué quieres decir? ¡Habla claramente!

Madre Superiora: (*Se agacha a su vez. Ambas se en-*

cuentran frente al público.) ...La tenemos a ella. (*Señala a la tumba de la Señora.*) Hemos logrado arrancar su cadáver de manos de esos bárbaros. Hemos conservado su cuerpo con nosotras para venerarlo, esperando mejores tiempos. (*Ante la mirada de Sor Angela.*) No te imaginas la importancia que la gente da a los actos de esta clase... Y he estado entre ellos... Conozco su modo de pensar... La señora no era solamente la Señora... Era también su marido, su nombre, su fortuna...

Sor Angela: Pero tú misma has dicho que ahora no es más que una inmunda carroña...

Madre Superiora: ¡Error! (*Se levanta.*) ¡Sólo los muertos pobres hieden!

Sor Angela: (*Levantándose a su vez.*) No. No estoy de acuerdo. (*Sigue buscando fósforos.*)

Madre Superiora: (*Siguiéndola.*) ¿Por qué?

Sor Angela: (*Cortándola.*) Porque tus planes siempre terminan mal...

Madre Superiora: (*Sin dejar de seguirla.*) ¡No ha sido culpa mía! Si a veces hemos tenido mala suerte, han sido las circunstancias...

Movimiento general de la escena: Sor Inés en cuatro patas busca de manera desordenada. Sor Angela, en el otro extremo de la escena, busca a su vez, seguida en sus desplazamientos por la Madre Superiora. El movimiento es aparentemente anárquico, desprovisto de lógica.

Sor Angela: ¡Pero esta vez soy yo quien da las órdenes!

Madre Superiora: Y yo las acepto. Sí, las acepto humildemente, porque tú siempre haces las cosas como deben hacerse. Pero no puedes negar que a veces yo he propuesto buenas soluciones... Y... ¿Acaso no tenemos las joyas? ¿Y no le hemos cortado el aliento a la señora, atraída por mis palabras? Si las circunstancias exteriores no hubieran sido las que han sido, ya estaríamos en alta mar...

Sor Angela: (*Volteándose hacia la Madre Superiora.*) Bueno, la desenterramos, ¿y luego?

Madre Superiora: (*Agarrando al vuelo el cambio de actitud de Sor Angela.*) ¡La adoramos! ¡La arreglamos como una reina! Se la presentamos diciendo... «Aquí la tienen. Hemos defendido su vista hasta el último instante, arriesgándolo todo. Los asesinos lograron su propósito, pero al menos, nadie ha profanado su cadáver.» (*Se acerca al lado de Sor Angela.*) ¿Sabes lo que significa para ellos? ¡Nosotras hemos conservado el orden y la tradición en medio del caos! ¡Podremos pedirles lo que queramos!

Sor Angela: ¡Ron!

Madre Superiora: ¡Jamón!

Sor Angela: ¡Queso!

Madre Superiora: ¡Y ensalada!

Sor Angela: ¡Buenos vinos franceses!

Madre Superiora: ¡Bizcochos de Holanda!

Sor Angela: ¡Un marrano entero asado a la parrilla!

Madre Superiora: ¡Deliciosas frutas que refresquen el alma!

Sor Angela: ¡Y más vino todavía!

Madre Superiora: ¡Y tal vez un poquito de Cognac!

Sor Angela: ¡Y succulentas carnes de cordero! ¡Del mejor!

Madre Superiora: ¡Y tabacos! Bien enrollados, de un aroma delicado.

El diálogo ha sido dicho al ritmo de una metralleta. Ambas permanecen inmóviles.

Sor Angela: ¡Y pediremos una embarcación con mil remeros para irnos inmediatamente, rápidamente, al otro lado del mar!

Madre Superiora: Donde nos recibirán como princesas.

Sor Angela: ¡Vamos! (Se dirige al fondo.)

Madre Superiora: (Inmóvil, a la expectativa.) ¡A dónde?

Sor Angela: ¡A desenterrarla!

Madre Superiora: Yo no puedo...

Sor Angela: (Avanza rápidamente hacia la Madre Superiora y la agarra con fuerza por un brazo.) ¡Ha sido idea tuya! (Comienza a torcerle el brazo poco a poco hacia la espalda.)

Madre Superiora: (Haciendo gestos de dolor. Señala a Sor Inés.) ¡Llévala a ella! ¿Acaso ya no trató de desenterrarla? ¡Que lo haga ahora! Yo... Yo no sirvo para nada... Soy una inútil... ¡Una inutilidad! Tú eres capaz de hacerlo todo... Con tu inteligencia y tu fuerza puedes hacer todas esas cosas sin mi ayuda.

Sor Angela: ¡Cobarde! ¡Babosa insignificante! ¡Reptil! Pero después no te quejes si yo cojo toda la recompensa. ¡No te dejaré ni las migajas! (Se voltea, agarra a Sor Inés por el codo y avanza, casi arrastrándola.) Y tú, vamos a trabajar. ¡Y mucho cuidado con lo que haces. No patees como una cabra de monte, porque la próxima vez me cuidaré para que no puedas patear más.

Sor Angela se dirige al sitio donde está enterrada la Señora, arrastrando a Sor Inés. La Madre superiora comienza a manosear los bultos.

Madre Superiora: ¿Cómo nos presentaremos frente a los recién llegados? ¿Sucias, harapientas? ¿O vestidas de nuevo? (Saca faldas, cofias y hábitos de monjas.) Podríamos aparecer con los hábitos correspondientes a la dignidad de nuestras funciones... o... tal vez sería preferible que nos vieran como estamos ahora, con las huellas evidentes de nuestros sufrimientos... (Saca algunos vestidos. Los acaricia.) Guardaremos los hermosos hábitos para los momentos de triunfo, cuando el mérito de nuestras acciones sea reconocido, y nos reciban en el palacio del gobernador. Nos dirigiremos a un salón iluminado, completamente alfombrado con tapetes persas, y las ventanas cubiertas con finísimas cortinas... El silencio reinará a nuestro paso, en señal de respeto. El gobernador se inclinará frente a nosotras y pronunciará un discurso donde narrará la forma tan heroica como hemos defendido la vida y el honor de una dama de la aristocracia. Después vendrá la imponente ceremonia en donde nos condecorarán con la orden del mérito. Y aunque no habrá fiesta, en señal de respeto a los mártires, en los jardines de la residencia se servirá un delicioso refrigerio, discreto y de buen gusto. (Mientras saca los hábitos de monja, la Madre Superiora muestra distraídamente otros objetos inquietantes: pantalones de hombre, máscaras, etc., sutilmente mezclados, de modo que el público pueda darse cuenta de su presencia.) Y nosotras seremos el centro de la atención. Contaremos a todas esas refinadas personas todos los horrores que hemos vivido... La revuelta, la sangre, las noches sin sueño, la espantosa visión de muertos y muertos, aglomerados unos encima de otros... Decapitados... Cortados en pedazos... Deshonrados por esos monstruos...

Sor Angela: (Gritando al fondo.) ¡Vuelve acá, cretina! No me dejes con esto en los brazos. ¡Mándamela!

En efecto: mientras la Madre Superiora se deleita en la contemplación de los hábitos, Sor Angela está desenterrando a la Señora, ayudada por Sor Inés, quien trabajaba afiebradamente hasta el momento en que Sor Angela sacó el cadáver. Sor Inés corre ahora hacia la Madre Superiora y comienza a imitar con exactitud lo que ha visto en el primer acto: el asesinato de la Señora.

Madre Superiora: ¿Qué? ¿Qué es eso? ¿Qué te pasa? ¿Qué dices? (No comprende lo que Sor Inés trata de explicarle, o no quiere comprender, hasta el momento que tiene que rendirse ante la insistencia de la otra.) ¡Idiota! ¡Cálmate! ¡No se trata de eso! ¿No comprendes nada?

(La agarra por los hombros, tratando de calmarla.) ¡Eso se acabó!... Pertenece al pasado. Ahora es distinto. Regresa a donde Sor Angela. Ve a ayudarla... ¿Quieres que te diga lo que vamos a hacer? ¡Vamos a vestir a tu señora! Vamos a arreglarla y adornarla como a una virgencita... Para que esté bien linda y podamos mostrarla a sus amigos, a sus parientes... Les diremos: aquí está. ¿No parece como si estuviera dormida? Ellos dirán: Está como cuando la vimos por última vez. Un poco más pálida y más tranquila, pero es la misma. Se nota que la han cuidado bien, que la han tratado con cariño. Ahora, corre a ayudar. ¿No quieres verla bien linda y arreglada? ¡No hagas que Sor Angela se enfurezca! (Bajando la voz.) Tú sabes como se pone cuando le da rabia... ¡No quiero más tragedias! ¡Obedece, sé buena, ve a ayudarla!

Mientras la Madre Superiora habla en primer término con Sor Inés, Sor Angela continúa gritando mientras saca el cadáver y lo coloca contra la pared en una especie de urna.

Sor Angela: Pesa mucho más que cuando se estaba reventando... Y hiede más que cien hediondos chacales... ¡Tú siempre tienes unas ideas estupendas! El que vea esto saldrá corriendo y gritando. Tendremos que volverla a enterrar si queremos que crean que la hemos tratado con delicadeza. Les diremos: ¡Mírenla! ¡Ha muerto en olor de santidad, pero no se acerquen mucho porque el azufre es un perfume de los dioses en comparación al aroma de los santos muertos! Bueno. Así está bien. Venga una de las dos.

Madre Superiora: (Entre las cosas dispersas ha recogido la capa que la Señora llevaba en el primer acto.) Mira... Con esto la señora va a estar muy linda... ¡Vamos, llévasela, rápido! (Empuja a Sor Inés y regresa enseguida hacia los hábitos y objetos que ha sacado.) ¡Hay que arreglar todo esto! Tenemos que estar listas para irnos de un momento a otro... ¡Hemos hecho un desorden horrible! ¡Un verdadero desbarajuste!

Sor Angela: (Paralelamente a lo que dice la Madre Superiora.) ¡Dame eso! (Agarra la capa.) Sostenla mientras le arreglo el vestido. Agárrala con fuerza, estúpida, o se nos va a resbalar. (Sor Inés sostiene el cadáver con dificultad.) El vestido está asqueroso... despedazado y maloliente, pero la capa ayudará a tapar un poco. También tendremos que peinarla... Y arreglarle un poco el maquillaje...

Madre Superiora: (Mientras arregla el lugar.) Llevaremos nuestros mejores vestidos cuando todo haya terminado y podamos salir. Al principio hay que usar

la miseria para inspirar lástima, de modo que se sientan inclinados a ayudarnos, pero después del llanto hay que pasar a la alegría lo más rápidamente posible. No debemos complacernos demasiado en la tristeza. La gente detesta las figuras demacradas y lánguidas, de ojos lacrimosos. ¿Y esto qué es? (Ha encontrado una especie de caja. La abre y saca un frasco. Es una bebida alcohólica. Mira hacia el lugar donde se encuentra Sor Angela y comprobando que está mirando en otra dirección, bebe un sorbo y guarda velozmente el frasco entre los pliegues de su falda.) La risa es lo natural en el hombre. El que ríe siempre es bien recibido. ¡Dios mío! ¡Que todo esto pase rápido para que podamos volver a reír!

Sor Angela: (Paralelamente al monólogo de la Madre Superiora.) Ya los gusanos le comieron los ojos y la mitad de la nariz... Se necesita que la muerte llegue para que los vivos se den cuenta de que no son sino mierda. ¡Agárrala bien, cretina!

Madre Superiora: (Siempre arreglando.) Después de la primera buena comida que haga, me arrojaré en una cama nada más que para reír hasta que me reviente. ¡Lo juro!

Sor Angela: Dame un pañuelo, un trapo, cualquier cosa... algo que limpie. Tenemos que presentarla decentemente.

Madre Superiora: (La proximidad de Sor Angela la sorprende. Busca con nerviosismo.) Trapos, trapos, trapitos... Algo que pueda servir. Déjame ver... ¿Y esta mantilla? La tenía entre sus cosas. Es algo muy delicado... muy valioso.

Sor Angela: Está bien. (Mira entre los objetos.) ¿Y esto?

Madre Superiora: Esta peineta. ¿La consideras apropiada?

Sor Angela: Para agarrar los mechones que le caen sobre la cara.

Madre Superiora: (Se prepara a discutir, pero cambia de parecer frente a la mano extendida de Sor Angela.) Bueno, si crees... pero para serte franca... yo pienso que... es decir, a mí me hubiera gustado conservarla... Es un trabajo valioso, hecho a mano... Podríamos venderla... La señora o su marido sí se darían cuenta...

Sor Angela: Es un adorno cualquiera.

Madre Superiora: (Haciéndose la que no ha comprendido, se dirige a cualquier otro sitio.) ¿Te das cuenta del desorden que hemos hecho?

Sor Angela: ¡Dámela! (Le quita la peineta.) Y ahora dame un brazaletes, un collar, algunas de sus joyas. ¡Rápido! Un par de aretes.

Madre Superiora: (*Gritando angustiada.*) ¿Para qué? ¿Para qué le van a servir? ¿Para qué? ¿Para qué?

Sor Angela: ¡Para que no nos acusen de haberla robado! ¿Quién nos va a creer que la hemos cuidado por sus lindos ojos si no lleva alguna de sus joyas?

Madre Superiora: ...Esas son cosas que se caen... ¡Que se pierden!...

Sor Angela: (*Avanzando hacia la Madre Superiora.*) ¡Dame el paquete!

Madre Superiora: Bueno... Está bien... Buscaré algo...

Sor Angela: (*Agarrándola.*) ¡Dámelo! ¡Cogeré todo lo que se necesite!

Madre Superiora: ¡Salvaje! ¡Qué desgracia! Tener que trabajar con alguien que sólo ha tratado con cerdos.

Sor Angela: (*Abre el paquete. Ríe.*) Siempre has sido ridícula en tu avaricia. ¿No te das cuenta de que a veces hay que dar algo para reunir mucho?

Madre Superiora: (Con la voz entrecortada por la angustia y la rabia.) Y tú quieres malgastar nuestro tesoro. ¿No recuerdas los sudores que estas cosas nos han costado?!

Sor Angela: (*Agarra las joyas a manos llenas, dejando caer algunas.*) ¡Estas cosas no te han costado ni una sola gota de sudor a ti! Veamos... ¿Cómo podríamos embellecer mejor a la señora? ¡Tal vez con este brazalete! O...

Madre Superiora: ¡No malgastes nuestras riquezas, Angela!

Sor Angela: ...Estas argollas...

Madre Superiora: ¡No las botes al suelo!

Sor Angela: ¿O este collar?

Madre Superiora: (*Extiende los brazos como si quisiera proteger las joyas.*) Al menos escoje las joyas de menos valor...

Sor Angela: (*Le da una violenta palmada en las manos. La Madre Superiora las retira con un gesto de dolor.*) ¡Yo pongo las condiciones! La señora muerta se presentará arreglada como una reina. Este colgandejo completará la obra maestra. ¡Y esta idiota sigue dejándola caer! (*Observa los esfuerzos que hace Sor Inés para sostener el cadáver.*) ¡Cuidado, animal! Te voy a dar una buena... (*Se dirige hacia Sor Inés.*)

Madre Superiora: (*Corre y toma velozmente las joyas en sus manos. Se pone a contarlas, acariciándolas dulcemente.*) De obedecerla, tendríamos que botar todo esto al mar. Hubiera debido mentirle... Haciéndole creer que había perdido el paquete con las joyas... éstas... las escondo. Que haga lo que quiera con su parte, pero yo guardo la mía. Me las tragaré si es necesario. Algún día saldremos de aquí. Por algo he rogado y suplicado con

fe. Cuando las súplicas salen del corazón, los deseos son realizados. ¡Dios mío! ¡Haz que esta pesadilla llegue a su fin! ¡San Antonio! ¡Sácanos de esta prisión! ¡Santísima Virgen Inmaculada! ¡Libranos de tantas penas! ¡San Blas, tú que todo lo puedes, desata las cadenas que nos asedian, para que podamos librarnos de nuestros terrores! ¡Santísima Asunción de María! Escucha a tu sirvienta... San Isidro, protégeme de todos los peligros, líbrame del mal, aleja de mí el mal de ojo, los malos espíritus, los malos pensamientos... Salva a tu humilde criatura... Salva a la más fiel oveja de tu rebaño... Salva a tu seguidora... Salva su cuerpo de las emboscadas traicioneras, del asalto de los demonios, salva su piel de las garras sedientas. El mal vigila... El mal se dibuja entre las sombras... Se insinúa en los poros, en los sueños... Penetra hasta el fondo de las entrañas, atraviesas las vísceras... Nos atrapa por todos los medios... Salva a tu sirvienta, salva a tu perra, salva a tu insecto... No permitas que el mal te la deforme... el mal, que una vez desatado, es imposible de controlar... Y un nuevo amanecer de sangre nos espera... San Eustaquio, Santa Teresa, San Bernardo... sálvenme... Líbrenme del mal... Sálvenme... (*Desde el comienzo de su letanía, ha ido escondiendo las joyas entre sus ropajes. Mientras habla realiza una serie de acciones frente al público: genuflexiones, mea culpa, etc.*)

Sor Angela: (*Paralelamente, su voz en segundo plano en relación a la letanía de la Madre Superiora.*) Esto comienza a tener mejor aspecto. Pongámosle las joyas para que tenga algo que brille. Realmente la idea de la peineta fue muy buena. Así no se le cae el pelo sobre la cara. También habrá que ponerle polvos y maquillaje... ¿Un poco de color sobre los labios? De todos modos hay que encontrar la manera de disimular la podredumbre de la piel. Y sería mejor que ellos vinieran a verla aquí, porque si la sacamos al aire libre, puede deshacerse en nuestros dedos. La luz del sol es buena sólo para la gente sana. Sosténla con fuerza mientras trato de colocarla en mejor posición. (*A Sor Inés.*) ¿Has visto, imbécil? Tienes de nuevo a tu señora. Ahora se ve como nueva otra vez. Como cuando llegó a con todas sus finuras, y sus encantos, y sus perfumes, y sus lindas palabras, y todos sus ademanes de fina condesa... (*Imita a la Señora.*) «¡Qué horror, pero qué lugar tan feo, Madre! ¿Cómo han podido vivir aquí? Queridas hermanas, el mérito de ustedes es inmenso...» (*Con un gesto de rabia hace tambalear el cadáver, que no cae porque ha sido fuerte y amorosamente sostenido por Sor Inés.*) ¿No se imagina cómo hemos podido vivir? ¿Cómo hemos podido soportar esta inmundicia...? Yo se lo hubiera dicho en

dos palabras... Cuando se ha vivido una desgracia tras otra, arrastrándose en el lodazal, cualquier pocilga que tenga un techo sobre la cabeza parece bien. Cuando uno está acostumbrado a defenderse como las ratas, nadie tiene derecho a venir a refregarle su piedad encima. ¡No le dije nada, pero le hice tragarse su lengua para siempre! (*Frente al cadáver en una actitud de reto.*) Pero ahora te lo digo, linda, hermosa porquería: mírate... Levantada entre aromas exquisitos y finos encajes, mírate. Mírate ahora, trapo viejo, pedazo de carne podrida, brizna de polvo. (*Retrocede como un pintor contemplando su obra.*) Y a pesar de todo tiene buen aspecto... ¡He hecho un buen trabajo! (*A Sor Inés.*) ¡Y tú! ¡Ten mucho cuidado! (*Se dirige hacia la Madre Superiora.*) ¡Haz algo útil, parásita! ¡Corta un pedazo de cuerda! ¡Toma! (*Le alcanza un cuchillo. La Madre Superiora obedece mecánicamente.*)

Madre Superiora: ...Sálvanos... No nos dejes caer en el pozo sin fondo del mal... Amén... ¡Amén! (*Corta la cuerda, se la entrega a Sor Angela y coloca el cuchillo ostensiblemente a la vista del público. Sor Angela se dirige de nuevo hacia el fondo.*) ...Yo voy a cambiar. Cuando todo haya pasado, cambiaré. ¡Lo juro! ¡Haré penitencia! Regalaré cosas a los pobres. Es el mejor medio de tener a los ángeles y a los santos a nuestro favor. Cuando están contentos, nos dejan en paz. ¡Paz! ¡Paz! Eso es lo que yo necesito: ¡paz y tranquilidad! ¡No quiero nada! Viviré humildemente, en un modesto rincón, donde pueda quedarme quieta, sin que nadie se mueva. ¡Eso es! Si el mundo no se moviera, como dicen que lo hace, todo estaría mejor. Pero ahora todo se transforma, todo cambia, todo se mueve y todo se viene abajo. ¡Dios mío! Si los seres humanos fueran piedras, o estatuas... ¡Qué paz!

Sor Angela: (*Paralelamente a la Madre Superiora, dirigiéndose a Sor Inés.*) ¡Ayúdame, güevona! ¡Hay que sostenerla bien! Mírala: sentada con su capa y sus adornos, es otra cosa. Ahora vamos a ponerle la mantilla. Así... Taparé la parte más podrida de la cara. Y uno puede acostumbrarse incluso al olor... Así estamos hechos: se puede poner a un hombre en el infierno y a los quince días estará habituado. Lo importante es no dejarse morir. ¡Mira! Ah... La peineta un poco de lado... Así me recuerda un cuadro que vi en mi parroquia, cuando yo era niña. Era... una hermosa joven, en la sombra... Llevaba una peineta, una mantilla y joyas. Me produjo una gran impresión. Tenía algo extraño... Podría decirse que estaba muerta también. (*Regresando hacia la Madre Superiora.*) Eh, ven a verla. Dime si no he hecho un buen trabajo.

Madre Superiora: (*Mirando desde el lugar donde se encuentra; no muy convencida.*) Ya veo... Ya veo... Muy bien... Sí...

Sor Angela: Te dije que vinieras. Quizás falte algo.

Madre Superiora: (*Acercándose con cautela.*) No hace falta... Se ve que es una obra maestra. Siempre pensé que, a pesar de todo, tenías una cierta sensibilidad...

Mientras la Madre superiora se acerca al cadáver, Sor Inés se desliza como una gata, acercándose al lugar donde se encuentra el cuchillo, aunque sin la intención inmediata de tocarlo.

Sor Angela: Ahora nadie podrá negar que la hemos cuidado bien. ¡Mírala!

Sor Inés se estremece desesperada, como si algo la ahogara.

Madre Superiora: Realmente, arreglada así ya no produce terror. Yo te dije que era una buena idea. Cuando suenen los últimos disparos, proclamando la victoria de los nuestros, saldremos a la calle. (*De pronto Sor Inés ve el cuchillo. Por su parte, Sor Angela enciende un cabo de tabaco.*) Yo pienso que deberíamos transportarla nosotras... (*Sor Inés toma el cuchillo.*) Pesa mucho y apesta como mil diablos, es cierto, pero si la alzamos entre tú y yo y la pobre Sor Inés... (*Sor Inés avanza, con el cuchillo elevado, hacia las otras, que no se dan cuenta de nada.*) Produciríamos un efecto memorable... ¡Tres dulces monjitas llevando los despojos de una venerable dama! Pero... ¡como eres de ignorante! ¡Las peinetas no se ponen de ese lado!

Cuando la Madre Superiora va a arreglar la peineta, de un salto Sor Inés se interpone entre ella y el cadáver y lanza una cuchillada que la Madre Superiora evita ágilmente.

Madre Superiora: ¿Qué?

Sor Angela: ¡Retrocede!

Esta vez la cuchillada ha sido dirigida hacia Sor Angela.

Madre Superiora: Inés... Inesita... niña... ¿Qué te pasa?

Sor Inés arroja una nueva cuchillada. La Madre Superiora salta hacia atrás.

Sor Angela: (*Decidida a batirse, asume la actitud de un tigre acorralado.*) La grandísima asquerosa... ¡Hubiera

debido despedazarla para que no nos jodiera más!
¡Pero me las va a pagar!

Sor Angela intenta sorprender a Sor Inés fingiendo una actitud, como si tratara de avanzar en otra dirección, pero Sor Inés le lanza una nueva cuchillada, amedrentándola un tanto. Sor Angela se voltea a un lado, gritando.

Madre Superiora: (*Protegiéndose tras un mueble.*) Inesita... ¿Cómo se te ocurre hacer esas cosas? Cálmate, pequeña, aquí está tu amiga, tu hermana, tu madre... Dame ese cuchillo y ven aquí, a mi lado.

Sor Inés, acurrucada, parece escuchar lo que le dice la Madre Superiora, pero no deja de vigilar, instintivamente, los movimientos de Sor Angela. Por esta razón, cuando ésta trata de sorprenderla de nuevo, fracasa en su intento.

Sor Angela: (*A la Madre superiora, en el colmo de la ira y de la impotencia.*) ¡No te quedes ahí plantada, sin hacer nada! ¡Ayúdame! Se necesitan dos para poder atraparla... Intenta hacerlo por el otro lado...

Sor Inés se encuentra frente al cadáver, protegiéndolo, lanzando cuchilladas a diestra y siniestra.

Madre Superiora: Hay que convencerla con dulzura. Ella siempre me ha obedecido... ¡No hay necesidad de hacerle daño, Angela!

Sor Angela: ¡Eso es! ¡Avanza y convéncela! ¡Vamos, hazlo! ¡Veremos qué pasa!

Sor Angela: (*Sale de su escondite y avanza un poco, hablando con su voz más dulce.*) Por favor, Inesita, no te sigas haciendo la malvada... Tú no eres así. ¿No te das cuenta del peligro en que nos encontramos? Piensa un poco en todo lo que está ocurriendo allá afuera, en las calles. Tú lo ignoras, pero yo te lo voy a contar. Es horrible. El demonio circula libremente por el mundo, con su cola al aire. La sangre se derrama por toneladas en las casas, en las esquinas, hasta en los más oscuros rincones... Ya no queda un solo cristiano vivo en los alrededores... Estamos solas... Solas en medio del imperio del mal... Tenemos que portarnos bien las unas con las otras... Ayudarnos mutuamente... Si nos peleamos, ¿a dónde iremos a parar? Estamos indefensas en medio de la tempestad... Deja ese cuchillo, querida. ¿No has visto cómo Sor Angela ha puesto de linda a tu señora? Antes, cuando le hizo mal, fue sin querer, pero ahora la cuida más que nadie.

Madre Superiora: (*Gritando.*) ¡Idiota! ¿No pudiste esperar a que yo le quitara el arma? ¡Bueno, basta! ¡Angela, Inés, dejen de pelear! ¡Cuidado! ¡Ayuda! ¡Dios mío! ¡Quieren matarse como perros! ¡Inés escúchame... Angela, basta! Hagan lo que les digo, ¡maldita sea!

Sor Angela: (*Sin dejar de luchar.*) ¡Canalla... te voy a enseñar! ¡Vas a ver! ¡Toma! ¡No te quedará!... ¡Cobarde!

Madre Superiora: (*Agarra un objeto cualquiera y comienza a golpear a las dos rivales.*) ¡He dicho que basta! ¡Vayan a sus sitios! ¡Un poco de orden! ¡Van a romperlo todo! (*Golpeando más fuerte.*) ¡Se están haciendo daño! ¡Paren de una vez por todas!... Angela, Inés, cuidado, la señora...

Efectivamente, empujado en la lucha, el cadáver cae rodando por tierra. Sor Inés regresa de un salto y le da una cuchillada a Sor Angela. Viendo la Señora por tierra y a Sor Angela sangrando, Sor Inés se asusta y se aleja retrocediendo, con el cuchillo en la mano.

Sor Angela: (*Grita a la Madre Superiora.*) ¡Quítale el cuchillo! ¡Rápido! ¡Aprovecha que tiene miedo! Me hirió y es capaz de matarnos... ¡Agárrala, rápido!...

Madre Superiora: (*Avanza iracunda hacia Sor Inés.*) ¡Ven acá, degenerada, sordomuda maldita! Lo dañaste todo... Sor Angela no te lo perdonará otra vez... Y yo también me cansé de aguantarte... (*Toma algo para protegerse y avanza decidida.*) ¡Mira cómo me pagas por haberte tratado bien! ¡Quién me manda ser buena con los animales salvajes! ¡Cría serpientes y te devorarán las entrañas! Pero esta vez seré yo quien te castigará... Vas a darme ese cuchillo, y a recibir unos cuantos golpes... ¡Te voy a dejar la piel hecha pedazos!... (*Sor Inés, de perfil, retrocede contra unos muebles amontonados. La Madre Superiora avanza lentamente.*) ¡Dame eso! (*La Madre Superiora se arroja sobre Sor Inés, quien trata de herirla sin conseguirlo.*)

Sor Angela: (*Siguiendo con apasionado interés todas las incidencias de la acción, aunque sin dejar de pensar en su herida.*) ¡Cuidado! ¡No te metas de frente! ¡Sorpréndela por un lado! ¡Así no, imbécil, te vas a dejar apuñalar! ¡Eso! ¡Retrocediste apenas a tiempo! ¡Por poco te agarran! ¡Salta antes de que tenga tiempo a defenderse! ¡Que no se te escape! ¡Por detrás! ¡Trata de neutralizarla! ¡Muévete, golpéala abajo! ¡Dale una patada! ¡Golpéala, golpéala, golpéala! No retrocedas así, vas a perder el equilibrio... Toma aliento. ¡Entrale de lado! ¡Atención a su izquierda, es peligrosa! ¡Arrincónala!

¡Golpea duro! ¡Trata de darle en la cara! ¡Un directo al estómago! ¡Síguele dando! ¡No la dejes recuperar! ¡Es el momento! ¡No la dejes respirar! ¡Eso es! ¡Eso! ¡Sigue esa táctica! Voltéate rápido y... ¡Eso! ¡Lo lograste! ¡No la sueltes! ¡Tuércele el brazo si no te da el cuchillo! Apóyate sobre ella... con todo tu peso... ¡con toda tu fuerza!

Sor Angela, que habla comentando la situación como si se tratara de un evento deportivo, se recuesta, relajando los músculos. La Madre Superiora domina ahora a Sor Inés, inmovilizándola bajo el peso de su cuerpo. Sor Inés, que aún tiene el cuchillo en sus manos, lo irá deslizando poco a poco de sus dedos.

Madre Superiora: (*Arrastrada por el ritmo y el tono de la narración de Sor Angela.*) Perra inmunda... Puerca asquerosa... Me has hecho luchar y sudar como no lo hacía desde los veinte años... ¿Y para qué te sirvió? ¡Siempre has perdido de antemano! ¡Los débiles nunca deben tratar de luchar con los más fuertes! Tu destino era quedarte quieta en un rincón, tratando de no hacerte notar, hasta que yo te llamara. Pero ahora todo ha cambiado. Has levantado tu mano contra mí, y hasta me hubieras metido el cuchillo entre las tripas si yo no te lo hubiera impedido. ¡Traidora! ¡Infame! ¡Maldita! (*Sor Inés ya no se mueve pero mira fijamente a la Madre Superiora.*) ¿Y ahora qué tienes? ¿Por qué pones esa cara? ¿Piensas que además tengo que perdonarte? ¡Cierra los ojos! ¡No me mires así! ¡Me dan escalofríos de tener tanta lástima de ti! ¡Te dije que los cerrarás! ¡Basta! (*Coloca un bulto o lo que encuentre al alcance de sus manos sobre el rostro de Sor Inés y aprieta con todas sus fuerzas. Los brazos y las manos de Sor Inés gesticularán cada vez con mayor fuerza, hasta el momento en que caerán inmóviles.*) ¡No es culpa mía, pero reconozco que tampoco es culpa tuya! ¡Algo nos guía y nos maneja! ¡Lo único que hacemos es obedecer! ¡Seguimos la gran corriente! ¡No se puede impedir que las cosas ocurran! (*Retira sus brazos. Se levanta y se dirige hacia donde se encuentra Sor Angela. Ya Sor Inés está muerta. Ambas se encuentran cerca del proscenio. Muy bajo.*) Después de todo, es mejor así. Nadie más podrá hacerle mal.

La Madre Superiora se sienta. Desde que Sor Inés ha muerto, cantos y tambores han dejado de oírse. Por primera vez desde el comienzo del segundo acto, reina un silencio total.

Sor Angela: (*Saca el frasco de licor que había escondido*

entre los pliegues de su falda; bebe un trago y la otra rueda de nuevo por tierra.) Además, no creo que la idea de desenterrarla haya sido muy buena. La gente siempre investiga, y siempre termina por descubrirlo todo. Tendremos que reenterrarla.

Madre Superiora: Sí, y recuperar las joyas. No las despilfarraremos inútilmente... (*Toma la botella que Sor Angela le alcanza.*) Todo es muy caro en el sitio adonde iremos... Y nosotras tendremos necesidad de muchas, muchas cosas...

Sor Angela: (*Saca otro cabo de tabaco de su bolsillo, lo enciende con el que está fumando y se lo pasa a la Madre Superiora.*) Fuma. Una vez conocí a un marino que decía: ...«Hay que fumar mucho para envolver al mundo en un telón de humo... Sólo así podremos ser felices...».

(*Ríe a carcajadas.*)

Madre Superiora: (*Fumando.*) ...Uno mismo se debería envolver para protegerse. Y no de humo, sino de enormes puertas de hierro, murallas, grillos y grandes pozos llenos de tiburones...

Sor Angela: ...Era un marino que olía a tabaco, a ron, a mujeres... Siempre libre en el mar, y aún más libre en la tierra... Siempre borracho...

Madre Superiora: (*Sin perder el hilo de sus pensamientos.*) ...Cuando haya vendido mi parte, me gustaría comprar un castillo en el más áspero y alejado rincón, para erizarlo de púas, de modo que nadie pueda entrar. Conozco a la gente. Nunca se puede saber. Pásame eso.

Sor Angela: (*Que se ha quedado pensativa.*) ¿...Oyes...?

Madre Superiora: (*Trata de beber, pero la botella está vacía.*) ¡Terminada! (*Arroja la botella a un lado.*)

Sor Angela: (*Se levanta poco a poco sin dejar de escuchar.*) ...Completo silencio...

Madre Superiora: Nos habrán dejado solas...

Sor Angela: ...Como el ciclón antes del desastre... cuando no se mueve ni una hoja...

Madre Superiora: Se fueron... No me parece raro. Deben estar huyendo. Ellos no saben gobernarse.

Sor Angela: ...Entre más grande es el silencio, más grande será la fuerza del vendaval... El viento y el agua se desencadenarán enloquecidos...

Madre Superiora: Alguna vez oí decir que cuando los indígenas de estas islas organizaban una conspiración, iban de una a otra isla en canoa...

Sor Angela: ¿...Oyes...?

Algunos golpes sordos han comenzado a resonar.

Madre Superiora: Nada.

Sor Angela: Escucha.

Madre Superiora: (*Retrocede ligeramente.*) Tengo que confesarte algo... Los golpes en la puerta... Yo los inventé. Para que me dejaras tranquila... Contigo nunca se sabe... Tienes un carácter...

Sor Angela: (*Cruza la escena buscando el cuchillo que Sor Inés había dejado caer. El ruido de golpes en la puerta aumenta gradualmente.*) ¡Llegaron! ¡Esta vez saben que estamos aquí! (*Agarra el cuchillo, cerciorándose de que está bien afilado.*)

Madre Superiora: (*Levanta su falda como la de Sor Angela para convertirla en falda pantalón.*) Nos parece oír algo, pero no es verdad. Es una ilusión... Ellos se fueron... No hay nadie en la isla... Estamos solas.

Sor Angela: (*Colocando el cuchillo en el cinturón, de modo que pueda tenerlo a mano.*) Nos cobrarán todo lo que hemos y lo que no hemos hecho. Yo no quiero ser la mártir de nadie. (*De repente, histérica, grita.*) ¡Quiero vivir!

Sor Angela se arroja sobre los bultos y permanece un instante acostada. Se escuchan golpes cada vez más violentos. La barricada comienza a ceder. Sor Angela corre hacia el rincón en donde habría un túnel al comienzo del segundo acto.

Madre Superiora: (*Se dirige hacia el cadáver de la Señora, le quita las joyas y las esconde.*) Perdón... una vez más. Pero hay circunstancias atenuantes. Vaya a donde vaya, en el sitio a donde llegue, mandaré a decir misas por tu alma. Y guardaré una joya en tu recuerdo. (*La barricada ha seguido cediendo, y los golpes son cada vez más apremiantes. Comienza a oírse un vago y profundo sonido como de terremoto, de hecatombe; Sor Angela cava. La Madre Superiora corre hacia el centro, mirando hacia lo alto y hacia los lados, dando una vuelta a su alrededor.*) ¡Señor! ¡Que nada me ocurra! ¡Que el odio no se vuelque hacia mí! Te prometo cambiar, ya te lo he prometido, ¡te juro que cambiaré! ¡Yo creo en ti! ¡No me niegues tu perdón! (*Nuevos derrumbes. El sonido extraño aumenta.*) ¡Angela! ¡No es por ahí! ¡No sigas cavando! ¡Nuestra salvación se encuentra en otra parte! ¡Sígueme! (*Se dirige al rincón en donde había comenzado a abrir su túnel.*) Por aquí... Sí, este es el buen camino. La luz está muy cerca... Es por aquí... (*La Madre Superiora comienza a cavar con un ritmo desesperado. Sor Angela ya ha alcanzado el ritmo frenético. Nuevo derrumbe. El sonido extraño aumenta, aumenta hasta hacerse insostenible.*) ¡Es por aquí! ¡Es por aquí! ¡Es por aquí!



Telón final

Catálogo

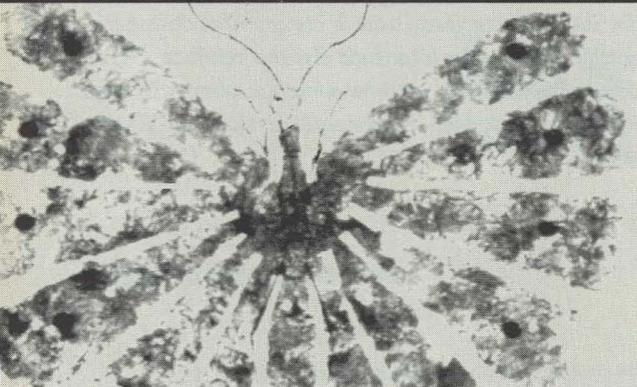
de inéditos

Obra: **Farsa maravillosa del gato con botas.**
Autor: **Félix Lizárraga.**
Personajes: **Dos femeninos, cuatro masculinos.**
Duración: **Una hora.**

Nueva y regocijante versión de «El gato con botas», el célebre cuento de Charles Perrault, narrado ahora en una pieza escrita en versos asonantados y que transcurre en el imaginario reino de Gargolaria, donde el Minino deberá acometer sus ya conocidas peripecias a fin de brindar a su amigo Arlequino los rangos y beneficios del Marqués de Carabás, en quien se empeña en convertirlo. Para ello deberá engañar al recalcitrante rey Gargolino y lograr la mano de su hija la princesita Gargarita, enfrentándose al Ogro Malogro y a la abuela del mismo, un espanto no menos horrendo que su nieto. Agil, dotada de un ingenioso juego de palabras, la *Farsa maravillosa...* se autodenomina, acertadamente, «juguete para siete escenas».

Obra: **Caronte (la protesta del conductor).**
Autor: **Tomás González.**
Personajes: **Uno masculino.**
Duración: **Quince minutos.**

Cambiado en una proyección de Babalú-ayé, heredando de este orisha su modo de andar y los acentos de sus quejas, aparece Caronte, el célebre barquero. Entra a escena para protestar, para manifestar su desacuerdo ante los últimos que llegan a las orillas del Aqueronte, aspirando a cruzar hacia el Hades al cual tradicionalmente los conduce, porque estos no están muertos ni traen consigo la consabida moneda que sirve de pago al barquero. Inquieto ante la naturaleza de esos mortales que aspiran a reconocerse como muertos, Caronte anuncia su decisión de abandonar su habitual desempeño, horrorizado ante un mundo donde los muertos y los vivos se confunden.



Del baile y otras perlas para el mismo collar

Eberto García Abreu

QUE EL TEATRO DE ABELARDO ESTORINO constituye en el panorama teatral cubano de hoy la evidencia de una poética dinámica y coherente, identificable a la vez por su natural voluntad de indagación sobre la esencia del acto creador y las posibilidades expresivas del discurso escénico, es una aseveración que muy pocos se atreverían a poner en duda. Sin embargo, para muchos seguidores de su obra, tras el último gesto de los actores durante la representación llega una paradójica sensación de inconformidad. Sus espectáculos, generalmente, no son simples sugerencias apaciguadoras del ánimo y el espíritu, casi siempre se revelan como verdaderas provocaciones para los sentidos y la memoria. Para corroborarnos la certeza de estos criterios, e incluso para engrandecer las expectativas alrededor de sus actuales intentos por contener sobre el escenario o en las páginas de un libro la seductora libertad de la teatralidad, el poeta nos ha regalado *El baile*, su más reciente título.

Estrenada el 11 de noviembre de 1999 con el Teatro Repertorio Español, de Nueva York, compañía con la cual Estorino y su habitual equipo de trabajo han desarrollado en los últimos años un sistemático intercambio, *El baile*, llegó afortunadamente a la escena de la sala Hubert de Blanck, para preludiar las primeras brisas otoñales del 2000, el 23 de septiembre. El estreno habanero, acompañado de la publicación del texto en la naciente colección «Aire frío», de Ediciones Alarcos, sello editorial de la revista *tablas*, culminó el primer ciclo de la travesía azarosa y osada de la obra. Y es que al parecer, *El baile* necesitaba

conquistar su espacio *real*, su verdadera identidad y dimensión artística, justamente a partir de recibir la compañía del público, del espacio teatral, de los personajes, de la cotidianidad, de las sombras y la luz de la tierra en la que Milanés y Piñera, seguramente, vislumbraron la necesaria aparición de esta historia simple en la que una actriz recorre, ante los cómplices ojos de los espectadores, las solitarias estaciones de Nina, la vieja mujer que a fuerza de ilusiones y certezas, golpea con dolor y decisión las puertas de la galería de mujeres que habitan en el teatro cubano para entrar y pugnar por un espacio propio donde permanecer luego, quién sabe hasta cuándo.

Otra vez la identidad y el sentido de pertenencia provocan las tensiones de una fábula teatral. Pero ahora, el planteamiento artístico rebasa la potencial anécdota que comúnmente suele soportar a cualquier obra de teatro. Porque, si la vista nos alcanzara para llegar hasta las zonas oscuras de la construcción poética que Estorino nos invita a mirar, tal vez reconozcamos que este poema dramático o soliloquio a tres voces, va y viene entre una y otra orilla procurando el encuentro auténtico con los espectadores de *aquí* o *allá*. El *ahora* de esta obra está señalado por sus múltiples destinos y por los destinatarios diversos que en igualdad de condiciones se aferran a sus ideales para enfrentar la amarga oposición entre las indivisibles necesidades del cuerpo y el alma.

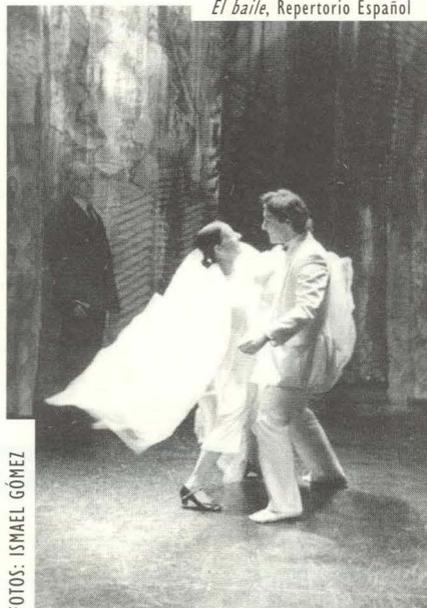
Desde que la actriz sola, bajo un paraguas negro que la protege de la luz amarillenta de un indiscreto cenital, llama con un grito amargo a Simón, se desencadena la lucha entre sus referentes reales y aparen-

tes. Ella, la actriz, nombra a su propio personaje, no enmascara el juego del teatro, sino que lo expone como parte del misterio que no pretende ser revelado como en otros tiempos. Distanciados o identificados, convencidos o sedientos de convención, los que acudimos al templo, a ese reducto de persistencia y fe, aceptamos el pacto y estamos *teatro adentro*, dispuestos a jugar nuestros roles en el ritual de la representación.

Al revelarnos los resortes componentes de la imagen poética que *transcurre* sobre la escena, el autor desata los amarras que tradicionalmente nos sujetan a las seducciones superficiales por el espectáculo. Reclama así la atención sobre el hecho mismo del instante, del momento breve, fugaz e irrepitable en el que Nina tropezará con la memoria y sus espacios habitables nuevamente; trocará el tiempo y los objetos que lo contienen y multiplicará las presencias ilusorias de sus muertos y sus vivos, pendientes todos ellos, cual pretéritas perlas, del hilo precario que aún los mantiene unidos como al viejo y amenazado collar.

El tiempo, *el implacable, el que pasó y pasa* no sólo sobre la escena y los personajes, sino para los actores y los espectadores que complementan a su modo los imperativos de la ficción, se convierte en contraparte de la supuesta quietud de Nina. La acción no se dirige evidentemente hacia ningún punto. No existe aquí ningún problema trascendental que deba ser revelado y resuelto luego de una palpable oposición de contrarios. La disyuntiva es tan clara y notoria que no ha de valerse de subterfugios ni estrategias desencadenadas a través de numerosos personajes. Las fuerzas en pugna están dentro de

El baile, Repertorio Español



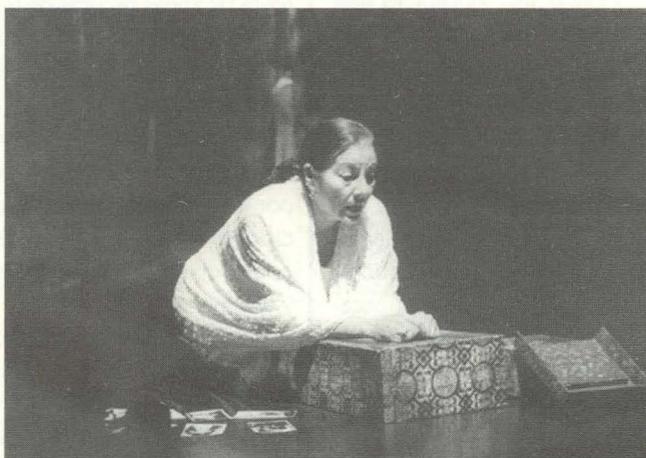
FOTOS: ISMAEL GÓMEZ

Nina. Sus incertidumbres chocan con la crudeza de su propia lucidez y la alternativa de vender o no vender el collar es solo un pretexto para la evocación, la mirada al pasado, la tentadora evasión del presente, la escapatoria pretendida de sus propias ficciones, constantemente arrasadas por el timbre imprevisible del teléfono, las noticias absurdas de Radio Reloj y las cartas elocuentes que Tito, su hijo, le envía desde *la otra orilla*.

Quizás esta pueda ser la obra de una mujer empeñada en escapar de su situación presente que se refugia en reiteradas evocaciones de su pasado, para explicarse

el origen de sus actuales insatisfacciones. En ese viaje intemporal evoca a su marido muerto y a un amante ilusorio que le mostró los atisbos de la felicidad durante un memorable baile de juventud. Pero puede ser también la obra de la soledad que impulsa a una vieja mujer para luchar por encontrarse otra vez con sus seres queridos, independientemente de que éstos estén vivos, muertos o en el exilio. Cada uno de ellos puede estar en dimensiones temporales o espaciales distintas. Pertenecen a una misma historia de la que no pueden desprenderse y precisamente por ello, más allá de su condición *real* o *ficticia*, son verosímiles. Gravitan en una misma órbita y participan de un conflicto único que vertebra el entramado múltiple de planos en los que se desenvuelve la fábula.

Porque es justamente Nina el ámbito primordial y



la semilla gestora del conflicto dramático, si nos acercamos a él desde una perspectiva realista tradicional. Ella debe tomar la decisión respecto a la venta o no de una joya patrimonial de su familia, impelida por las carencias materiales que la rodean y ante la imposibilidad de hallar

otras fuentes perdurables de sustento. Se suma a esta situación su propia soledad que la inhabilita para procurarse otras fuerzas de apoyo. En circunstancias totalmente inéditas, los valores que la han identificado por siempre permanecen vivos, pero sólo como pálidas imágenes preservadas en un antiguo pergamino. Mas, la vigencia de estos ideales se traduce en el carácter y en la acción persistente de Nina, picardiosa, dicharachera, melodramática, soñadora y sencilla mujer cubana afeerrada a lo suyo, a su casa antigua, a sus recuerdos, a sus costumbres y a Simón, con la inútil e incomprensible pasión de quien sabe que las perlas, antaño relucientes, ya no provocan los mismos encantamientos.

Conrado y Fabrizio, por más que intentemos verlos como contrapartes u oponentes de las acciones de Nina, no dejan de ser caprichosos bosquejos de los recuerdos y las evocaciones que ella misma nos permite ver a través de sus propios espejismos. También ellos están apresados en la memoria particular de esta mujer, lo que limita su condición y sus posibilidades de interactuar en el curso de los acontecimientos dramáticos. Refieren otros puntos de vista, sugieren valores distintos a los de Nina, pero no tienen ni voluntad ni posibilidad de acción. Para ellos no hay alternativas y aunque procuren algún cambio en su *status* no podrán, al cabo, romper sus ataduras a la memoria y a sus transmutaciones imaginarias.

Quizás por esas razones, sus gestos en la escena estén marcados por el despropósito desde el primer momento. Acuden a las palabras, a la retórica del verbo, para exponernos el sentido de sus presencias en la historia. Pero ellos, en tanto personajes derivados de las ilusiones de Nina, no tienen nada que decidir. No tienen nada que cambiar. Permanecen girando a su alrededor para brindarle, al menos, un refugio que, a fin de cuentas, también sumerge a la acción en un letargo muy poco provechoso.

Sin embargo, el acercamiento a Nina y sus confrontaciones consigo misma, también puede hacerse por caminos menos realistas. La venta del collar es igualmente un símbolo que alude al reconocimiento de una situación límite en la que no todas las fuerzas que inter-

vienen se revelan con nitidez. En cualquier caso, la alusión constante al baile es también un motivo provocador de la introspección de esta solitaria mujer que, de la noche a la mañana, se encuentra despojada de sus históricos puntos de orientación. De ahí que la obra toda funcione como el gran monólogo de Nina que a ratos es entrecruzado por los intermitentes monólogos de Conrado y Fabrizio y por los diálogos fugaces que desencadenan las evocaciones y la nostalgia. Sentimiento este que no se muestra como una simple alegoría o un arabesco retórico del lenguaje, sino como una presencia activa que cubre, al igual que el polvo, a los recuerdos, a los objetos y a los propios personajes.

Y es necesario subrayar la estatura dramática que alcanza el tema de la nostalgia en la composición de la obra, porque puede ser esta una puerta que nos de acceso a la dimensión contemporánea del planteamiento que hace Estorino sobre la Historia reciente de Cuba, vista a través del comprometido prisma de la familia y, particularmente, de la incesante lucha de la mujer por poner a salvo todo nuestro caudal de sentimientos y aspiraciones. En *El baile*, la nostalgia condiciona la mirada al presente mismo y no al pasado, como suele ocurrir frecuentemente, porque no se trata aquí de una lamentación paralizante por lo que se ha perdido o por lo que ya se ha vivido. De todo eso hay, es cierto, pero además, la añoranza por los que se han ido a cualquier otra orilla, los deseos de *llevarse un bisnieto a los labios*, no refieren la superficial aprehensión a un pedazo de la Isla y ni siquiera a una porción de su complicada historia. Muestran, eso sí, una voluntad ancestral de pertenencia que supera toda localización geográfica transitoria, es decir, histórica, de los personajes y del propio creador. Indican abiertamente una desgarradora confirmación de identidad signada por las urgencias inaplazables de la inmediatez y la cotidianidad.

Para decir con palabras de Rosa Ileana Boudet¹, en Nina, Estorino otra vez permite reconocer la presencia de «una historicidad asumida, que pasa siempre por la experiencia individual. La historia vista no como un hecho trascendente, aje-



no, registro o documento, sino vivencia y memoria viva».

Como fundamento de estas mismas ideas, acudo a las confesiones que me hiciera el propio autor: «*El baile* puede ser quizás un texto triste. Tal vez sea una obra pesimista; pero es una obra sobre una mujer muy vieja, que está muy sola y, la verdad, es muy difícil ser optimista en esas condiciones. De todas maneras narra una verdad y la verdad es siempre optimista»².

No seré yo quien ratifique las ideas que Estorino resalta. Ahí está la crudeza del espectáculo y la inagotable contundencia del texto dramático abriéndonos nuevas paradojas. Retándonos a descubrir los enigmas que vienen ensartados por el *hilo indivisible del destino* nuestro, los espectadores o lectores, y de ellos, los personajes y los actores. A estas alturas no podemos olvidar que *El baile*, es parte de «una poética de la fragmentación»³ que somete el discurso teatral a una rigurosa exploración de sus posibilidades de invención metafórica y de comunicación con el espectador. Esta clave, a su vez soporta, obviamente, la puesta en escena vista en la sala Hubert de Blanck. Pero no nos sirve para aprehender la totalidad de la obra, puesto que sobre el escenario, el director encuentra límites que el autor no halla en la espesura infinita de las cuartillas. La imagen tangible, *objetiva* y precisa de los actores, el espacio, la concepción escenográfica, el contextualizador diseño

sonoro, la iluminación y las transparencias, los retratos y las sombras, las cartas y el teléfono y el carácter inevitablemente teatral de la representación, no descubren ningún rasgo renovador en la poética escénica de Estorino. En todo caso, una vez más afirman la certeza de sus procedimientos y estrategias creativas cuando lleva a las tablas sus propias palabras.

La armonía expresiva y estilística que denota la labor creadora del equipo integrado por Ismael Gómez en la escenografía, Carlos Repilado en el vestuario y las luces y Jorge Garcíaporrúa, en la concepción sonora, descansa en la mirada sintética que estos artistas han hecho sobre la fábula dramática y su contexto. Con las transparencias y las huellas patinadas del entorno de los personajes, la ilusoria revelación de la luz y su sentido pasajero y las ineludibles referencias musicales y sonoras, se construye coherentemente el ambiente cubano contemporáneo que denota la figuración básicamente realista de la representación teatral.

Adria Santana, René Losada y Harold Ruiz, los actores que dan vida a Nina, Conrado y Fabrizio, a primera vista siguen la pauta realista para incorporar a sus personajes. Son sus monólogos, sus diálogos, sus palabras las que verdaderamente construyen la imagen teatral. Son sus gestos y sus voces las que orientan el sentido de los acontecimientos y las confesiones. Sólo que, no siempre Adria, Losada y Harold son Nina, Conrado y Fabrizio. En determinados momentos sus



roles se transmutan para representar también a los actores que interpretan a los personajes de la fábula central. Entre unos y otros deben existir diferencias que no son marcadamente notables en el espectáculo, a pesar de que cada uno de los roles y los personajes, si se me permitiera establecer esta distinción, poseen características bien diferentes no solo a nivel psicológico sino, fundamentalmente, en el plano de la función y el sentido con que aparecen en la estructura dramática.

Aún no alcanzo a imaginar cómo pudiera concretarse una forma de representación singular para estos personajes de Estorino. Si a pesar de las fragmentaciones de la acción y las yuxtaposiciones narrativas, Nina mantiene un comportamiento *real* que estimula el desarrollo de los sucesos, en cambio, Conrado y Fabrizio son, a su manera individual, trozos de existencias evocadas, alegorías que no resisten la consistencia realista con que son tratados aquí por los intérpretes. Tanto en el caso de Losada como en el de Harold, los parlamentos de sus personajes no permiten evocaciones superiores al significante inmediato de sus palabras. Estas nos llegan carentes del aliento sugestivo correspondiente al entorno y a la circunstancia en que aparecen en la escena.

Para Adria Santana la misión es más compleja. Sus roles constituyen el eje del espectáculo. Desde que aparece bajo el paraguas, hasta que desgarras con un grito que la ahoga el nombre de Simón, ese enigma indescifrable de la historia, es Nina y, a veces, es la Actriz. Para su cuerpo y su cultura teatral ha sido escrito y pensado este texto y supongo que nadie como ella sabe que todo lo que se puede ver y escuchar durante la representación es sólo una pequeña porción del universo total de los personajes, o del personaje único que ahora crea y comparte con los espectadores. Sin excesos, Adria dice, emociona y convence. Nos hace pensar que tras sus palabras y sus gestos aún queda un espacio enorme por recorrer para llegar a Nina y sus ilusiones. Ahí radica, tal vez, el encanto de su verosimilitud cuando invoca, más que evoca, la mítica noche del baile y las sospechosas perlas del apagado collar.

El espectáculo termina, pero el libro, afortunadamente permanece. Estorino aclara en las acotaciones iniciales del texto: « Esta descripción no es más que un intento de ir entrando en situación; hasta ahora nada está definido, ni la escenografía ni los personajes, solo la idea de un conflicto: la soledad y la desesperanza de esta mujer, la cercanía de la

muerte como una amenaza o una liberación. Solo la puesta en escena definirá la obra».⁴

Sin embargo, puesta en escena y texto dramático, en esta ocasión, además de complementarse y presuponerse, no se agotan uno al otro, ni en sí mismos. Las indeterminaciones de ambos universos poéticos, reiteran la idea peregrina que refiere, como señalé al principio de estas notas, la inconformidad que nos queda a algunos al pensar que los textos de Estorino no han hallado la puesta en escena que se merecen o contienen. La idea se convierte en un acertijo que más vale no resolver, pues corremos el riesgo de matar el misterio. Sobre todo porque en los textos de Estorino sí habita el TEATRO, ese cosmos que no se resiste a las presiones de determinadas figuraciones y contingencias y que obliga al autor a buscar sus personajes nuevamente y a seducirlos con las mismas historia contadas de otra manera; que le permite crear un texto, un modelo de texto del cual partirá para sumarle creativamente la experiencia vivencial de la escena y de sus compañeros de profesión, creyendo de verdad en *lo que está vivo y cambia*.

Esas esperanzas compartidas y la fe en una práctica que no termina, junto a las obras que son sus huellas de este tiempo, ennoblecen el teatro de Estorino y justifican, si no hubieran otras razones, mis palabras de gratitud y asombro, no solo por ese baile que perdimos, sino por las otras perlas, aquellas que suponemos *guardadas en tan lindo estuche...* y que algún día verán la luz del escenario para suerte nuestra.

NOTAS

¹ Boudet, Rosa Ileana: "Prólogo" en *Morir del texto*. Ediciones Unión. La Habana. 1995 p IX

² Entrevista a Abelardo Estorino para el Programa «Aquí el Teatro». CMBF Radio Musical Nacional. 27 de Marzo 2000.

³ Boudet, Rosa Ileana: op. Cit.

⁴ Estorino, Abelardo. *El baile*. Ediciones Alarcos. Ciudad de La Habana. Cuba. 2000, p. 18.

En torno a las Jornadas Villanueva y más...

Redacción de *tablas*

ESTRENOS, PREMIACIONES, EVENTOS.

Temporadas, encuentros, festivales. Lecturas, presentaciones, homenajes... caracterizaron el debut de las Jornadas Villanueva, días de teatro cubano, una iniciativa del Consejo Nacional de las Artes Escénicas en saludo al 22 de enero. Aunque comenzadas en Matanzas junto a la estatua de ese fundador que fue José Jacinto Milanés, centradas en La Habana, y con acciones en Villa Clara y Guantánamo gracias al Festival de Pequeño Formato y a la Cruzada Teatral, respectivamente, las Jornadas Villanueva deberán acoger, en próximas ediciones, los más destacados acontecimientos escénicos de enero a lo largo de todo el país. Por esta vez sobresalieron, en tanto se logró la recuperación de acciones desaparecidas o apenas explotadas en los últimos años, la organización de estas junto a otras habituales, bajo un nuevo prisma y la concepción y puesta en práctica de un inusitado despliegue promocional.

Como se verá, *tablas* ha intentado reflejar, a través de sus secciones «Reportes» y «Oficio de la crítica», la mayor cantidad de hechos de las Jornadas Villanueva. Y con cierta libertad, en estas mismas páginas, da cuenta de eventos no circunscritos a ellas o realizados fuera de su marco temporal, hasta incluso el prelude de la Temporada Marzo en Escena que disfrutamos en el cierre, ojalá síntomas unos y otros del nuevo período cuyo espacio se abre con el siglo.

Yorick, muestra nacional de pequeño formato

Más allá de ausencias de grupos anunciados, inconsistencias organizativas, cambios en el progra-

ma, escaso impacto público, es decir, de todo lo que no había caracterizado a este evento, su tercera edición demostró la impostergable necesidad de su replanteamiento.

Si en 1996 representó una alternativa por su afán de legitimar experiencias poco o nada reconocidas y por propiciar un diálogo crítico ausente del clima de aquellos años, hoy los protagonistas de entonces lo son del centro de la vida escénica cubana y tal diálogo se abre paso en un conjunto de eventos fundamentales de aquella.

No veo, por tanto, esas transformaciones como pérdidas, sino como re-situaciones de la producción de los jóvenes teatristas cubanos en un contacto nuevo, que el Yorick aprenderá a leer o morirá. Para no fenecer en su espíritu, amén de las transformaciones dictadas por la realidad, es imprescindible la aparición y desarrollo de nuevos núcleos creativos que «presionen» estética, artísticamente, desde abajo, las sucesivas capas de grupos establecidos, incluyendo a aquellos que apenas un lustro atrás fueron los animadores del Yorick.

Estrenos

En tono de comedia y musical, Buscón presentó *Extraños en la noche*, de Esther Suárez Durán. Un joven penetra para robar en la casa de un anciano. Después sabremos que para el muchacho es la primera vez. Antes, que el viejo intenta suicidarse. Una situación límite habitada por dos desesperados, que Esther plantea con corrección, mas sin rebasar una

saga abundante de piezas en este sentido. El interés por reiterar las sucesivas estaciones del encuentro entre ambos personajes cada vez con un distinto grado de intensidad, no se logra en la dramaturgia y se amplifica hasta la repetición en una puesta en escena de Simón Carlos que, carente de imaginación e inteligencia, resulta apenas un levantamiento del texto sobre las tablas.

Si José Antonio Rodríguez aplica otra vez su oficio en su concepción ilustrativa del realismo, Toni Cortés desespera con sus dos o tres tics –las palmas, por ejemplo–, demostrativos de su desorientación sobre el escenario, donde, siempre el mismo, transita sin desarrollo fuera del personaje.

Para el Teatro Nacional de Guíñol, *Teeka y Tarzán* es, al menos, un resultado, después de largo tiempo entre la modorra y el silencio. La pieza de Maurice Marx Beauchamp le habla a los infantes sobre la soledad, el deseo, la amistad, el amor y la crueldad a través de la relación entre el niño Mau y la gansa Teeka. Los mejores momentos de la puesta de Ignacio Gutiérrez son aquellos en que el juego entre los protagonistas le confiere teatralidad, los más débiles aquellos otros narrativos o carentes de conflicto. El director pudo aprovechar más los vectores que in-

trduce en el espectáculo, a fin de solucionar los problemas dramáticos del original. Los muy jóvenes Liliana Pérez y Yosvani Brito resultan actores eficaces para un montaje que exige de ellos gracia, caracterizaciones, dotes corporales e interiorizaciones en las que vale la pena profundizar, pues *Teeka y Tarzán* es una muestra del camino que merece nuestro teatro para niños.

Temporadas

Como nos tiene acostumbrados, El Público sigue fiel a sus largas temporadas en el Trianón. Durante enero y febrero ofreció su montaje, estrenado a fines del año pasado, de *Así es, si les parece*, de Luigi Pirandello. Aflora con él la veta que hay en Carlos Díaz de director de teatro comercial, la misma, por ejemplo, de su *Fresa y chocolate*, vista aquí en dos únicas funciones tras un largo periplo por el extranjero.

Elenco de actores provenientes, en su mayoría, de la televisión, vestuario llamativo y «bonito», pensamiento débil, pieza de salón, actuaciones de oficio, y en diferentes estilos facilismo en la concepción y resultados del espectáculo, conforman un Pirandello vacío, aburrido, mero divertimento de astracán.



FOTO: ALICIA MAGGI

La octava puerta, Buendía

El indudable e imprescindible talento de Carlos, que no es aquí el de *María Antonieta*... u otros memorables espectáculos de los 90, debe cuidarse del filo de la navaja.

Otra vez, la compañía Danza Contemporánea de Cuba realizó su breve y única temporada habanera del año en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana. Tras largo silencio, estrenó cinco coreografías que, a pesar del esfuerzo de sus adiestrados bailarines y de sus llamativas producciones, pasarán al olvido con inusitada rapidez por sus escasísimas ideas, su elementalidad, sus elaboraciones técnicas amateurs y su fatuo trascendentalismo. *Oddy*, de Alfonso Zybile, *Y no mires hacia arriba*, de Yordan Mayedo, *La llama eterna* y *Pretexto*, de Isidro Rolando, así como *Aguas blancas*, de Tangin Fong confirman la crisis profunda del pensamiento y la práctica coreográfica cubanas y/o la desorientación de una colectividad cuyos espacios no están abiertos a una experimentación encaminada a rebasar tal crisis.

Para *Historia de un caba-yo*, de Buendía fue una experiencia los días en la sala Hubert de Blanck, de la compañía homónima. Si en un principio el montaje sufrió los avatares de un cambio de espacio y de actores, más tarde siguió siendo aquel que ha sido saludado por la crítica y el público.

Otra temporada importante nos dejaron los espectáculos y las acciones de Teatro de los Elementos en el Nacional por sus diez años de vida, los últimos de ellos asentados en Cumanayagua, Cienfuegos. Sin embargo, *Inmigrantes* pareció vacío del sentido que una vez portó. Ahora resulta una partitura que los actores son incapaces de dotar de densidad dramática; proponiéndose, entonces, como algo demasiado simple, sin la fuerza de sus mejores años. Esa misma voluntad de estilo e indagación se nos presenta en *Ten mi nombre como un sueño*, también de José Oriol González. La historia es llamativa: los muchachos de

un pueblo «descubren» bajo las aguas la memoria fracturada de sus antecesores, que habitaron el lugar sepultado por la presa. Pero esa proposición dramática reclama un tejido espectacular que no deje dudas acerca de la calidad de las relaciones entre los personajes, las situaciones y los recursos, y el equipo no logra trasladarnos esas vivencias que naufragan entre las repeticiones, la inalcanzada poesía escénica y la dilatación innecesaria de la representación. Por último, *Confabulario* es apenas un ejercicio con distinto nivel de exploraciones, a partir de las fábulas de Esopo, mas aún menos destacable que el anterior.

A Teatro de los Elementos le urge traducir su vocación

social y comunitaria en expresiones estéticas correspondientes con el discurso enunciado en distintos tipos de foros.

Jornadas de Teatro Leído

Feliz la iniciativa de la Compañía Rita Montaner de convocar en su sala El Sótano a tres jornadas de teatro leído. Autores de diferentes generaciones y credos demostraron que se sigue escribiendo dramaturgia en Cuba, y que esta espera por la confrontación en los escenarios. «Cine-títeres», de Freddy Artilles, «Hotel Inglaterra», de Ignacio Gutiérrez, «De hortensias y violetas», de Esther Suárez Durán, «El zapato sucio», de Amado del Pino, «Liz», de Reinaldo Montero y «El exhibicionista», de Irene Borges, estudiante del ISA, fueron las piezas dadas a conocer en voz de sus autores o de equipos de actores preparados a tal efecto.

Con la guía de Gerardo Fullea León, cada obra suscitó un debate franco, ameno e inteligente, un síntoma imprescindible del diálogo que deberá estabilizarse alrededor de la dramaturgia cubana contemporánea.

La muerte y Francisca, Los Cuenteros

FOTO: MALAWY CAPOTE



Premio Casa

Como es habitual en cada enero, el Premio Casa reúne a una pléyade de intelectuales latinoamericanos que este año recibieron como invitado de honor al nigeriano Wole Soyinka. El Premio Nobel de Literatura 1986 pronunció las palabras de inauguración del Premio y fue investido con el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Habana, cuyo significado agradeció en un discurso. Intervenciones memorables, en las cuales reflexionó acerca del papel de la cultura en el mundo de hoy, signado por la represión de distintos poderes.

En conferencia de prensa, abordó, entre disímiles temas históricos, políticos y étnicos de la realidad africana, la base cultural de la que provenía, el universo yoruba, en relación con sus lecturas del canon teatral de Occidente, para llegar a una síntesis perfecta.

Por otra parte, el jurado de teatro de esta edición conversó acerca del tema «Del texto a la representación». El venezolano Rodolfo Santana describió la incomunicación entre dramaturgos y directores en su país, el desinterés de las editoriales por el género; Frank Disla, de Dominicana intentó una analogía entre un particular paseo habanero y ese viaje del texto al espectáculo: cada experiencia es individual, al tiempo que hay violaciones posibles y marcas que respetar; Edda de los Ríos, de Paraguay, refirió de manera sintética la historia del surgimiento de la dramaturgia paraguaya, destacó nombres y se confesó partidaria de las versiones del director; a pesar del dolor que causan; el colombiano Ramiro Osorio, quien antes había presentado el número 119 de Conjunto, ve hoy las dicotomías propuestas por métodos diferentes como artificiales y abogó por un camino armónico, fluido. «Querría implicar al dramaturgo dentro del proceso, dispuesto a cambiar, reescribir porque el lenguaje teatral necesita de todos».

Rodolfo Santana enfatizó en la necesidad de preparar a los dramaturgos con un instrumental capaz de abordar la investigación de un paisaje temático y de producir



FOTO: JOEL ORTIZ

El gorro color de cielo, Teatro de Las Estaciones

las especificidades de la escritura teatral. Insistió en el crecimiento del talento a través del rigor diario. Finalmente, el cubano Carlos Díaz leyó una especie de pautas de su espectáculo *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, del cual se presentaron fragmentos.

El 1 de febrero se hicieron públicos los resultados del certamen, donde obtuvo mención el cubano José Luis García por «Historia de una foto», y premio el uruguayo Walter Acosta con la pieza «El escorpión y la comadreja».

Guanabacoa 2001

Enmarcado dentro de las Jornadas Villanueva, se efectuó entre el 13 y el 20 de enero el VII Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes que bianualmente acoge la villa de Guanabacoa. Esta edición del certamen —al igual que la anterior, a principios de 1999—, si bien trajo a la capital a colectivos de Holguín, Matanzas, Pinar del Río y provincia Habana, no permitió que el clima de intercambio surtiese efecto, por varias razones que quedarán expuestas a continuación. En Guanabacoa no existen salas teatrales con las condiciones idóneas para la presentación de obras: el salón de la Casa de Cultura es un espacio de pésima acústica y escaso andamiaje técnico; la sede del Teatro de la Villa posee un lunetario pequeño e incómodo; el escenario del Garay es un estrado para asambleas. En medio de tales precariedades se sucedieron siete jornadas que, sin previa selección, programaron casi veinte espectáculos en concurso.

Según señaló en su acta de premiaciones el jurado de *tablas*, la mayoría de las piezas en competencia, salvo contadas excepciones, carecían del nivel técnico, conceptual y estético mínimo para presentarse en un evento de índole nacional. Por si esto fuera poco, las dificultades de las puestas no fueron analizadas en debates o encuentros con la crítica, ni siquiera los grupos visitantes tuvieron la oportunidad de apreciar los

trabajos de sus colegas ya que la presencia en la ciudad de los teatristas del interior se extendió a un escaso par de días, y no a la semana que duró la cita. Es decir, los términos «encuentro» y «profesional» no se concretaron coherentemente en el curso de las sesiones.

Historia de una muñeca abandonada fue la propuesta del Guiñol de Holguín. Resulta loable el trabajo del joven director Miguel Santiesteban, quien intenta redefinir el rostro del teatro holguinero en medio de un movimiento escénico apenas sustentado por el Lírico Rodrigo Prats y la Compañía Codanza. A los peles y esperpentos de *Historia...* únicamente les hubiera hecho falta una prudente síntesis dramática.

Con *De las historias de Tía Sidonia: el garbanzo peligroso*, Los Cuenteros entregaron una representación que explota las potencialidades del retablo convencional, apoyados en un sencillo entramado que durante la obra pauta soluciones titiriteras, respaldados por una fábula que ojalá —desde su óptica campesina, desde su afán didáctico— devuelva a Los Cuenteros una línea estética precisa. Titirivida, de Pinar del Río, presentó una versión de *Los tres pichones*, dirigida por Luciano Beirán, la cual mereció el premio de banda sonora del jurado central. El joven equipo de Papalote mostró, bajo la guía de René Fernández, el espectáculo *Feo*, portador de una energía, una vitalidad y sobre todo un acabado ideológico no apreciable de modo tan evidente en *Jueguipayasos*, obra con la que el colectivo matancero concursó en esta ocasión.

Dos actores de la capital se destacaron en la compleja categoría que es el unipersonal para niños, y superaron con sus interpretaciones los alcances de sendas puestas en escena. Grettel Roche, de La Estrella Azul, deparó para su personaje de *Alita* una enorme ternura, en tanto Alexander Paján ratificaba sus dotes de versátil histrión con *Los sueños de Pirulí*, sencillo juego con muñecos bajo el sello de Punto Azul. Tablas otorgó a ambos premios de actuación, así como de puesta en escena y diseño a *El gorro color de cielo*.

Sin duda, esta versión de Teatro de las Estaciones a partir de dos cortas piezas titiriteras de Javier Villafaña —*El casamiento de Doña Rana* y *La calle de los fantasmas*—, fue la representación más completa de cuantas se apreciaron en Guanabacoa. Estrenada en el Taller Internacional de Títeres de Matanzas el pasado año, la puesta ha ganado, luego de varias decenas de funciones, un dinamismo que mucho debe a las interpretaciones de Migdalia Seguí y Rubén Darío Salazar, y continúa envolviendo a los espectadores con los esplen-

tes muñecos y la escenografía de Zenén Calero. *El gorro color de cielo* también obtuvo los galardones de diseño y puesta en escena del jurado central.

Algunas otras propuestas —como es el caso de *Los sueños de Literato* de Teatro Eclipse, *Bauhú contra los pájaros de la montaña negra* de Yagruma, *Este mundo azul que es nuestra casa* del Teatro de La Villa, o *La violeta triste* de Adaletíteres— tuvieron logros parciales. Pero casi la totalidad del resto de los espectáculos portó características ajenas a una cita competitiva que pretendía legitimar los mejores sucesos del medio profesional dirigidos fundamentalmente al público infantil. Diariamente se multiplicaron en los diversos predios funciones que hubieran quedado descalificadas en una selección previa, prohibidas por proyectos que en gran parte de los casos no alcanzaron siquiera el nivel del teatro de aficionados.

Un rostro mucho mejor perfilado mostró el evento teórico en la mañana del día dieciséis. Con la conferencia «El teatro para adultos en los setenta: teatro de títeres», Armando Morales revisitó la época en que el Guiñol Nacional dirigía sus producciones a públicos de diversas edades, reflexiones que suscitaron un clima de debate en torno a la escasez de actuales enfoques para adultos en los espectáculos titiriteros. Miguel Estévez y René Couret, desde su condición de experimentados luminotécnicos, centraron la atención en la luz y el color como medios expresivos del arte titeril. Una mesa redonda en la cual intervinieron Fidel Galván, Freddy Artilles, Pedro Valdés Piña y Armando Morales, versó alrededor del tema «Retos del teatro para niños y jóvenes en el nuevo milenio».

De sorpresas estuvo colmada la cita guanabacoense, como ya se ha visto. Estimo que el jurado central pudo, por ejemplo, en lugar de dejar desierta esta categoría, premiar el desempeño de alguna de las actrices titiriteras —Xiomara Palacio, Migdalia Seguí, Grettel Roche, Margarita Díaz o Malawy Capote—, quienes demostraron dentro de sus respectivos montajes cómo, desde variadas zonas y estéticas a lo largo de la Isla, las féminas consiguen comprometerse con lucidez y cuantiosos hallazgos con el teatro de muñecos. Pero acaso estos reconocimientos lleguen cuando el Encuentro respalde los esfuerzos institucionales y de la propia dirección del Teatro de La Villa con una selectiva muestra, que sí existe, de nuestras mejores propuestas para público infantil y juvenil. Claro está: si es que a la hora de coordinar la próxima edición en el 2003, la reunión de creadores, el verdadero intercambio, se torna útil, imprescindible.

Nuevamente, en el Mejunje

Otra vez, del 22 al 28 de enero, se produjo en Santa Clara el ya habitual encuentro competitivo al que acuden puestas de pequeño formato de todo el país. Desde que esta convocatoria fuera desatada por Ramón Silverio (director del proyecto cultural El Mejunje) y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, la cita se ha convertido en una intensa rampa de lanzamiento que, aprovechando su ubicación en los primeros días de cada año, consigue la atención de las nuevas propuestas que acuden en busca de galardones y confrontación capaces de auparlos hacia superiores alcances. Así pues, en las tardes y las noches, el Mejunje acogió a teatristas que, tanto para niños como para adultos, presentaron sus obras en la ciudad. *tablas* ha estado presente en varias ediciones de este concurso, y si bien pudo advertir la creciente eficacia de Silverio y su tropa de fieles (técnicos, artistas, productores), no quisiera pasar por alto la posibilidad de dialogar con los organizadores acerca de sus virtudes y acontecimientos aún a mejorar.

Tal y como viene aconteciendo desde hace ya un par de ediciones, los mayores elogios lo ganó la representación de teatro para niños; afirmada en la potencialidad creativa de grupos ya firmes (el Teatro de las Estaciones, de Matanzas, que ganó rotundamente los premios de puesta en escena, diseño y mejor manipulación femenina compartido, por *El gorro color de cielo*, su hermoso homenaje a Javier Villafañe), como en la superación de proyectos más jóvenes. Entre estos últimos, volvió a destacarse el recién creado Retablo, que centralizan Antonio Liuvar y Panait Villalvilla. Ellos, que en la entrega precedente de este festival nos sorprendie-

ron con *¿Quién le tiene miedo al viento?*, regresaron ahora con *Hansel & Gretel*, otra versión de un clásico que manifiesta una firme voluntad de aprendizaje, salvada por la gracia de algunas interpretaciones y una pretensión espectacular que intenta homenajear al canon disneydiano. El montaje, que ganó una mención de puesta en escena y obtuvo premios de manipulación femenina y masculina, deberá cuidarse sin embargo, de un problema que se repitió de modo agravante en numerosas entregas de este segmento: la búsqueda de una complicidad con el espectador afincada en referentes no dominados por los niños, sino por el adulto que, incidentalmente, presencia estos espectáculos. De este modo, la cotidianidad más chata, la peor televisión o la grosería más burda pueden estar sobre los retablos, acusando un desinterés por el público infantil que resulta doblemente nocivo. Justo es aclarar que, si en *Hansel & Gretel* esto se reducía a trazos que, por su contraste con los propósitos del empeño, desdibujaban la belleza de algunos pocos instantes, es en otros momentos de la competencia que este desequilibrio llegó a ser de veras preocupante, como en la desnivelada versión de *El gallo Mandamás* que infligió al texto de Dora Alonso la Compañía Morón Teatro, cerrada con una inusitada escena donde al protagonista se le juzga en una oficina de la ONAT (!?).

Del resto de la competencia para niños vale recordarse el experimento de La estrella azul sobre textos del maestro Roberto Espina. *Historias de A y B* reducía a la esencia los elementos tiriteros, y sus actrices procuraban, desde una desnudez escenográfica que deben solventar con sus desempeños, otros recursos de comunicatividad. Por ello, Gretel Roche obtuvo premio de actuación, aunque creo se impone revisar la dramaturgia del espectáculo, a fin de suavizar el paso



FOTO: JUAN CARLOS HERRERA

Lectura de dramaturgos en el Sótano

de una anécdota a otra, así como alcanzar un replanteo desde la línea actoral y directriz, del extenso epílogo. Incidiendo en una cada vez más perfilada vocación que mezcla al actor y al títere en terrenos de complicidad intensa, La estrella azul sigue convocándonos.

La competencia para adultos mostró su mayor altura en el unipersonal *La octava puerta*, codirigido por José Antonio Alonso y Jorge Luis García. Se trata de un recorrido que hace el propio José Antonio Alonso a través de su trayectoria como actor, siempre ligado al grupo Buendía, y del repaso de esa historia personal van deshilvanándose memorias teatrales y vivenciales que el actor sabe revelar con sincero desgarramiento. Espectáculo no siempre coherente ni comedido, alcanza, sin embargo, gracias a su intérprete, un grado de identificación con el espectador que se revalidó en los premios de puesta en escena y actuación que le concediera el jurado presidido por la primera actriz Verónica Lynn.

El resto de la muestra presentó valores parciales (y aun, casi nulos). Desde el vacío conceptual con el que se expresaron montajes disímiles (*En alta mar*, de la Guerrilla santiaguera, alejado de la mordacidad gozosa del texto de Mrozek; *Diamantes en la cena*, del Proyecto Mejunje, pastiche irresuelto; la desorientación anonadante que desataron *Tal vez... actuar*, de Teatro de Bolsillo y *Paradiso*, de Triánón, remedos de un teatro desconocido en sus bases originarias y por tanto imitativo, retórico, vano; o la bufonería más cercana ya a la payasada que al ejercicio del *clown* que fue *Cuatro clowns en una bolsa*, de My Clown, cuya función fue especialmente infeliz), a una que otra actuación de cierto valor, destacada por premios de instituciones colaterales o el propio jurado central, que por ejemplo, mencionó a Malawi Capote por su desempeño en *La muerte y Francisca*; mientras que la Asociación Hermanos Saíz destacó otros ejercicios actorales de La estrella azul y Teatro del Viento, cuya versión de *El príncipe Blú* afirmó un cierto crecimiento en la estética apuntada en su debut, aunque no consigue justificar el paso de una obra concebida para muñecos al terreno del actor en vivo.

La estructura del evento se redondeó con visitas a la Escuela de Instructores de Arte, donde se produjeron funciones y el lanzamiento de *tablas*, la apertura de la exposición dedicada al maestro Zenén Calero, los conciertos que Ramón Silverio preparó como cierres de cada noche (Los Fakires, incombustibles; Todo cabaret, Samantha y su célebre show, un concierto de Danza del Alma, y una clausura a cargo de Aceituna sin hueso, proyecto musical de la Asociación Hermanos Saíz),

haciéndose notar la ausencia de los Encuentros con la Crítica, ante cuya carga de franqueza pareció preferir el silencio la mayoría. Creo preocupante el hecho de que, por una razón ya invalidada, las funciones competitivas para niños se produzcan no en la mañana ni la tarde, sino sobre las nueve de la noche, en el propio Mejunje. Recuerdo que en las primeras ediciones del evento, los teatristas acudían a presentar las puestas a pleno sol, ante un público infantil presente y actuante. Ahora, por condicionantes técnicas, las mejores propuestas se presentan a esa hora totalmente inapropiada, ante un auditorio de adultos que, por supuesto, no pueden reaccionar de modo semejante a los pequeños, incentivando el desborde de chistes inadecuados al que ya hice referencia. Algo de ello se discutió por el jurado de la especialidad, que integraron entre otros los experimentados Xiomara Palacio y Pedro Valdés Piña, aunque el acta de sus premios derivó no sólo en los galardones sino en una (a nuestro juicio) excesiva cantidad de reconocimientos a valores sólo parciales.

El festival sigue teniendo su alma en esa persona entrañable que es Ramón Silverio. A él, y a sus colaboradores, van las palabras de agradecimiento de quienes, participando, ganando o no, sienten en la cita santacolareña un estímulo, un estado de ánimo difícilmente localizable en otros eventos del país. La cita ha conseguido, dada su variedad y persistencia, afirmarse como segura propuesta de intercambio a la vez que otras, menos diestras en su proyección, acusan una muerte segura. Volver a Santa Clara será entonces, apenas comenzado el año, aceptar la convocatoria de repensar y accionar sobre el cuerpo intenso del teatro nacional, en esos días que lo celebran, lo rememoran, lo nombran nuevamente. *tablas* volverá pues, a estos días de teatro y de Silverio, que seguirán creciendo y procurándose una solidez cada vez más imperiosa, en los cuales se mezclan tan distintas esencias, todas nombradas de un modo único: teatro.

Por los días que vendrán

Todo un país, sabiéndose urgido en estos tiempos a una revalorización de la cultura, es también ese rostro teatral del que aquí hablamos. Los días de la Villanueva, de Guanabacoa, del Mejunje, de la Cruzada Teatral, de sueños y esfuerzos, nos convocan a reconocernos en esa multiplicidad que, hoy por hoy, nos exige tanto. *ablas* se reconoce, también, en esos empeños. En ellos, como ahora, se nos encontrará.

Oficio de la crítica

Teatro

teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro

■ *Teeka y Tarzán:* disfrute y reflexión

Luego de treinta y ocho años de fructífera labor en el campo del teatro para niños y de títeres, el Teatro Nacional de Guíñol inicia su programación del nuevo milenio con el estreno en Cuba de *Teeka y Tarzán*, puesta en escena y versión de Ignacio Gutiérrez sobre el texto original de Maurice Marc Beauchamp.

No se trata en esta ocasión de un espectáculo que se encarrila por las vías tradicionales del teatro para niños, sino más bien de una propuesta escénica que, como advierte el propio director en las notas al programa, puede tener «varios niveles de lectura.»

En efecto, la pieza de Beauchamp no desarrolla su acción de manera lineal. El protagonista masculino (Mauricio) comienza rememorando su niñez —cuando le llamaban «Mau»—, su afán aventurero de tener un disfraz de Tarzán, su relación con sus padres y, sobre todo, con una graciosa gansa llamada Teeka. La trama se construye, pues, sobre la base de una retrospectiva, y para ello el autor emplea —quizás en exceso— el recurso de narrar buena parte de los sucesos por boca de los personajes. Esto trae como resultado un texto con muchas palabras y poca acción, al tiempo que el desarrollo no convencional de la historia obliga al público a «completar» en su mente lo que esta no dice de manera explícita.

Con un material dramático de estas características, el director Ignacio Gutiérrez afronta el peligro de que los espectadores infantiles

no sean capaces siempre de seguir y comprender la línea argumental, y asume el reto de intentar que los adultos acompañantes no se limiten a esperar con impaciencia a que la función termine y haber así «cumplido» con sus niños, sino que también se sientan atraídos por lo que sucede en el escenario. Asimismo, lograr el doble objetivo de que los niños comprendan y los adultos se interesen, requiere de la dirección llenar el espectáculo de acciones escénicas que de alguna manera «teatralicen» un texto más bien expositivo, y conseguir que el elenco realice un trabajo ágil y expresivo. Y esto es lo que, en gran medida, ha conseguido Ignacio Gutiérrez en su puesta.

Así, la actuación propiamente dicha se complementa con el ocasional empleo de títeres de sombra, la animación de muñecos con luz negra y la coreografía de las partes musicales, todo lo cual contribuye a que tanto los grandes como los pequeños se mantengan atentos a lo largo de todo el trayecto escénico, cada cual haciendo su «lectura» de acuerdo con su edad y con sus posibilidades, algo que no resulta demasiado común en el teatro para niños, sobre todo cuando se ofrece en una sala como la del TNG, donde acude un numeroso público mixto.

Sara Miyares y Mario González cumplen sus funciones accesorias en el espectáculo; la primera resuelve con

oficio la Voz de la Madre y la animación de las sombras; el segundo también tiene a su cargo las sombras, pero además el montaje de los bailes y la interpretación del Mauricio adulto. Si bien González acierta con una coreografía sencilla y funcional, su trabajo de actuación se opaca por un deficiente proyección de la voz y falta de matices en la interpretación de su personaje. Yosvani Brito logra buenos momentos en el «Mau», aunque su desempeño requiere todavía un mayor nivel de interiorización.

Por su parte, Liliana Pérez, joven actriz de bella presencia escénica y excelente dominio corporal, merece especial mención por desarrollar en todo momento un trabajo atinado, lleno de intenciones y limpias transiciones que convierten a su Teeka en el adorable personaje que debe ser.

El vestuario de Carlos Lechuga se ajusta, en su sencillez, a las necesidades de la puesta,

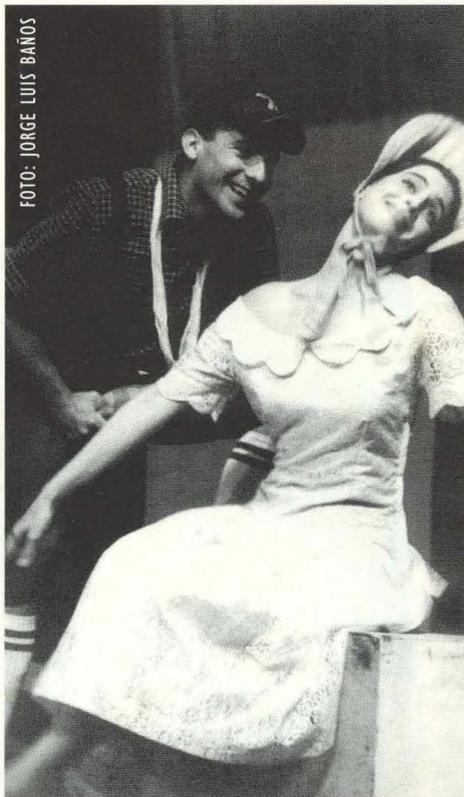


FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

aunque la escenografía, sin dejar de ser funcional, bordea los límites de la pobreza. No obstante, las luces de René Couret y Miguel Estévez consiguen efectos y transparencias sobre el telón de foro que enriquecen el entorno plástico de la escena.

En resumen, *Teeka y Tarzán* es un espectáculo que se aparta de los caminos trillados por los que podrían transitar el teatro para niños, y permite a un público de todas las edades acceder por igual al disfrute y a la reflexión.

Freddy Artiles

■ Así es... a mí me parece

Carlos Díaz es uno de los directores cubanos más capaces y significativos en el panorama del teatro cubano actual. La última década del siglo XX lo consolidó por la creación de puestas en escena signadas por alta creatividad y talento, en las cuales su grupo El Público develó siempre las profundas aristas de textos contemporáneos y clásicos de la escena cubana y universal. Varias son las razones que le han permitido un destaque sui géneris: la calidad de la dramaturgia escogida, su trascendencia, la aceptación que sus producciones tienen en amplias capas de espectadores, el permanente propósito de alcanzar una depurada estética. Resulta necesario reiterar que su poética —como han señalado algunos críticos— es muy barroca, y en su grandilocuencia se halla también la belleza y la esencia de su labor como director artístico.

El 2000 permitió ver entre nosotros la mejor versión escénica del cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», bajo el título de *Fresa y chocolate*: en manos de Díaz la fábula de Senel Paz halló la más aguda contextualización. También llevó al escenario del Trianón *Las brujas de Salem*, con enorme éxito de público y con-

trovertidos comentarios por parte de la crítica. En noviembre dio a conocer su personal acercamiento al dramaturgo italiano Luigi Pirandello, Premio Nobel de Literatura, con *Así es, si les parece*.

Este texto permite meditar sobre la relatividad de algunos hechos, posturas y situaciones que se tienen por objetivas, así como acerca de la máscara y el rostro en las relaciones interpersonales. La «aparente» solidez de las apariencias sufre fracturas mucho más frecuentemente de lo que suponemos; de hecho, una conducta puede ser captada de disímiles modos por cada individuo que la aprecie. Pirandello expresó el absurdo humano existente en la época que le tocó vivir.

Así es, si les parece deviene inteligente divertimento, parodia de la alta comedia, género degustado por la burguesía. La representación arremete contra esos funcionarios medianamente burgueses —o, por qué no, aburguesados— y los ridiculiza con incisivo escalpelo y fino humor. Además insiste en la problemática del chisme, de la murmuración, del estar pendiente de la vida de los demás: trata sobre aquellos que hacen de la intromisión su razón de existir.

Para la concreción del hecho escénico el director crea un set escueto y polisémico: los actores y sus máscaras; los personajes que intervendrán en la acción esperan su turno ante nosotros, fuera del ámbito puramente representacional. Sus salidas y entradas forman parte de la estructuración y concepto espacial de la puesta que se apoya, en primer lugar, en un espléndido vestuario basado en los figurines del reconocido diseñador Vladimir Cuenca; de este modo, la envoltura de las deplorables y miserables conductas humanas se vuelve refulgente, algo propio de una clase que considera la apariencia como una de sus más reconocidas divisas. Por otra parte, la composición de grupos, sus relaciones proxémicas y el despliegue y repliegue de movimientos, se unen a la intencionalidad vocal de matices y registros sonoros pródigos en su riqueza. No obstante, hubiera sido beneficioso podar el texto de sus excesivas reiteraciones o suma frondosidad, que produce cierto cansancio durante la segunda parte.

El elenco completo realiza una faena destacada, desde los protagonistas hasta personajes secundarios como el Comisario Centuri de Juan Surí, el Sirviente de Marcos Dieppa o el Alcalde



de Jorge Treto. La jovencita Dina encuentra en Tahimí Alvariño a esa caperucita tímida y mosquita muerta a la vez, portadora de gracia y ternura. Paula Alí asume con destreza corporal y vertiginoso torrente verbal a la señora Frola. Otro tanto sucede con Mijail Mulkay, quien ofrece una nueva imagen a partir de la incorporación de un apasionado siciliano viril y arrebatado: aparentemente reflexivo y amenazante construye al señor Ponza.

Verónica López y Waldo Franco interpretan a los señores Sirelli. Ella, una comediente de poderoso histrionismo, se sabe dueña de infinitos recursos: transiciones bruscas, gestos absurdos pero dotados de significado, reacciones insólitas o gags que incorpora a su personaje. Waldo, apoyado en su dominio del cuerpo, emplea algunas de las soluciones de su compañera hasta alcanzar la caricatura que el sentido farsesco de la puesta permite. No olvidemos a la señora Ponza de Jacqueline Arenal, cuya presencia en un plano superior —la escalera que funge como torre donde vive— sólo le permite intervenir en la acción final para dilucidar el enigma pirandelliano.

El consejero Agazzi y su esposa, nacidos de la mano de Walfrido Serrano

y Susana Pérez, cobran una relevante vida. Serrano realiza desde adentro el despiece de este oportunista lamebotas: su trabajo trasluce un profundo estudio psicológico que traslada al plano de las acciones humorísticas. Susana reafirma su maestría de hacer y decir en la escena teatral, a la par de su dominio tantas veces reconocido en otros medios.

He dejado para el final a Rafael Lahera, quien mediante su Lamberto Laudissi recrea una caracterización también de fuerte soporte interno y en cuyos textos se encuentra la filosofía del autor. El actor es capaz de alejarse de otras imágenes asumidas a partir de seres marginales o de fuerte impronta naturalista. Ahora transita por un personaje que va desde la abulia y las frases ingeniosas hasta el vértigo de la gestualidad y el verbo incontrolado. Intensos contrastes se enhebran dentro de una línea definida de acciones.

Citando a Esther María Hernández, se ha conseguido una vez más «con desgarramiento e ironía, con inteligencia y belleza, con osadía y amor, una parábola. Una fábula moral como tantas otras que forman y formarán el repertorio de El Público». Así es... A mí me parece.

Roberto Gacio Suárez

■ Extraño teatro musical

Debiéramos, los dramaturgos cubanos, hacer una fiesta cada vez que uno de los nuestros consigue llevar a las tablas un texto suyo. No es cosa que ocurra con demasiada frecuencia, y tampoco es cosa que culmine, para desgracia mayor, en general con buena suerte. Que los directores de la Isla tienen la vista clavada en piezas de autores universales es cosa que se nos dice siempre, y en atención a tal cosa, esa fiesta que reclamo no se produciría con tanta frecuencia como para atentar verdaderamente contra el bolsillo de nadie. Ni siquiera contra el bolsillo del espectador, que pese a todo (y la reciente temporada de *Andoba* pudo demostrarlo), sí está ansioso de reconocerse en la escena, con un afán que alcanza los gozos del cómplice. Por ello, cuando un autor teatral cubano (especie en vías de extinción) convoca a sus fieles con algún estreno, me dirijo a la sede teatral donde se producirá deseando que el éxito de tal empeño justifique las fiestas que no tenemos y reclamo.

Esther Suárez ha vuelto a estrenar. Investigadora, socióloga, autora de piezas para niños y adultos, su comedia *Extraños en la noche* pudo haber sido el motivo de esa fiesta anhelada. El grupo Buscón, bajo la dirección general del primer actor José Antonio Rodríguez, y conducido artísticamente por Simón Carlos, escogió esta fábula de dos personajes y recurrencias al musical acaso en un intento de reverdecer los laureles que, desde su primera etapa (a mediados de los 80), han ido palideciendo sucesivamente. El propio José Antonio se une al talento joven de Tony Cortés, actor más conocido por sus apariciones televisivas y un quehacer musical a mi juicio más que discreto ("callado músico", con ese oxímoron cuasi borgiano pretendió elogiarle algún articulista inocuo), para encarnar al anciano que protagoniza la trama, junto al ladrón



que interpreta el también bailarín. La puesta en escena intentó cubrir el vasto espacio del Mella, y promocionada ampliamente, prometía convertirse en un suceso de notable resonancia. Sin embargo, así como los egipcios colocaban una momia en sus banquetes para recordar a quienes festejaban la nota grave de la muerte, la propia celebración del hecho que ese estreno significa, tendría que soportar la sombra de un montaje que no revalidó los presupuestos del texto. Algo debido, en parte, a la endeblez de la fábula.

Extraños en la noche huele a cosa ya vista, a suceso ya narrado, a fórmula y no a forma. El espectador cubano recordará no pocos ejemplos de piezas sostenidas por el recurso ya resabido de dos personajes de distintos ámbitos que, a fuerza de enfrentarse, acaban unificando sus polos, identificándose en sus soledades respectivas. ¿Ejemplos? Bueno: *Comedia a la antigua*, *Week end en Bahía*, *En el parque*, *Dos perdidos en una noche sucia*, *Yepeto* y tantos otros. La propia Esther manipulaba ya esos basamentos en *Baños públicos S.A.*, y ahora retoma la estructura para intentar convencernos mediante este aprendiz de ladrón que debuta en tan escabroso oficio tratando de robar a un anciano que, al tiempo que aquél entra a su casa, ha decidido suicidarse. El joven tiene mejor corazón que talento criminal, y salva al viejo, quien, por demás, no guarda nada de valor. Nada o casi: los recuerdos de su difunta esposa son lo único que lo enriquecen. Y del debate que ha conducido a ambos personajes a determinados límites de indignancia (espiritual o material) se deriva el previsible final en que ambos se reconcilian. Dicho así, *Extraños en la noche* puede hasta parecer una obra parangonable a las

ya mencionadas. Por desgracia, el estiramiento de un conflicto demasiado pobre, las reiteradas salidas del joven que siempre regresa, y el brusco giro que procura el final, aderezados por unos momentos de música y ¿baile? verdaderamente descolocados, desdican esa primera impresión. Y es que los personajes no se sostienen como tales, la extensa duración del espectáculo no se ampara en una puesta de veras imaginativa, la música (horror,

los coños, carajos, hijos de puta y demás lindezas que parecen más añadidos de los actores que apuntados por la pluma de tan fina dramaturga. Y es lástima, porque partiendo del mismo núcleo, bien pudo haberse conseguido una lectura veraz de cuán lejanas y cercanas son las generaciones que esos personajes simbolizan, en un país que hoy rediseña sus expectativas y sabe polémicas las instancias de ese diálogo.

No es secreto de nadie que José Antonio Rodríguez es un verdadero actor, y que en algunos momentos de su trayectoria, ha demostrado ser todo un Gran Actor. Sin embargo, en sus últimas interpretaciones, aquel soberbio Otelo que recuerdo, ha cedido terreno a creaciones más afianzadas en el ya cómodo virtuosismo de su oficio antes que en encarnaciones de mayor hondura y desgarró. El puede hacer reír tanto como llorar, puede decir un parlamento shakesperiano como uno de Quintero, puede impresionar con un rol heroico lo mismo que con un personaje cubierto de miserias. Por ello me duele tanto aseverar que no creo que su rol de *Extraños en la noche* pueda sumarse a la lista de sus más loables desempeños. Confiado en su voz, en la explotación no mesurada y grotesca de

su físico, pasando de la chocarrería a la confesión y de allí a la palabra vulgar como sostén de presunta comicidad, no alcanza esta vez las cotas de sus más limpias alturas. Y créase: lo lamento de veras. Tony Cortés, por su lado, se introduce en una experiencia de la cual sospecho ha deseado conseguir que se le vea como algo más que un rostro simpático en la pantalla. Y

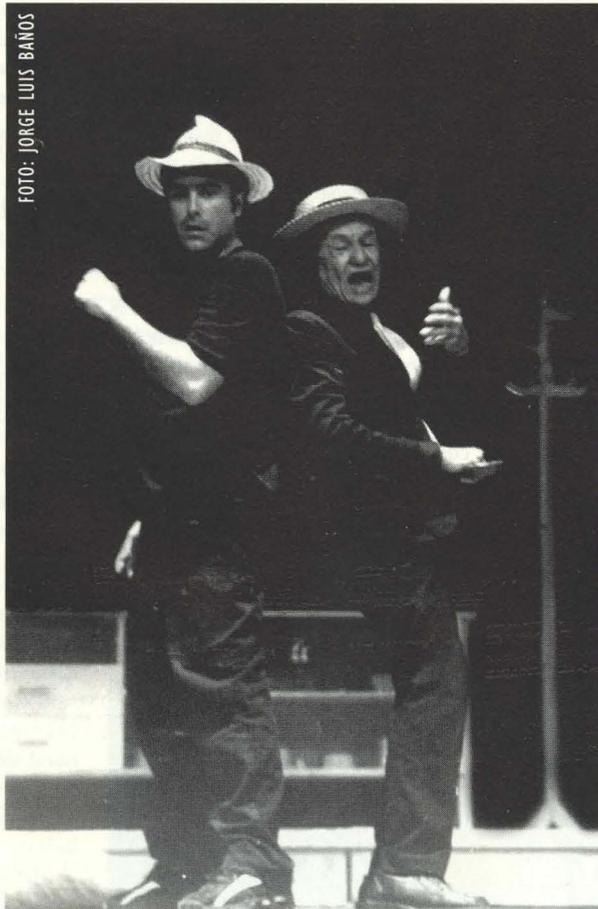


FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

grabada y doblada, pecado en un acercamiento al musical) interrumpe y no aporta, llegando a límites de mal gusto notable, como aquel estribillo de rap sobre las llagas que un pariente del joven padecía y que insiste en calificar de «asquerosísimas/asquerosísimas», lo que se refuerza con las constantes y no siempre justificadas palabrotas, o para decirlo en cubano,

que además, le confirmemos su versatilidad para el canto y el baile. Pero es de lamentar que el canto sea doblado, que el baile se limite a unos pasillos de poca monta, y que no pueda extraer de un personaje maniqueo la dimensión que anhelaba y anhelábamos. Ambos, desplazándose en un espacio escénico al cual no puedo ni siquiera otorgar el rango de diseño teatral, por su fealdad, ineficacia dramática y realismo inalcanzados, parecen moverse a la deriva hasta que el final se produce, brusca y —vaya pararoja—previsiblemente.

Viene a ser, entre nosotros, desde un tiempo a esta parte, un reclamo no desatendible la búsqueda y confirmación de un teatro musical. Que no nos falta tradición en ese sentido es cosa cierta, y a ello se aferran las voces que exigen la renovada abundancia de ese género. Que no preparamos actores, dramaturgos, directores, sedes, apropiadamente para esta manifestación, es la dura verdad que obstaculiza tal logro. No sé del todo, ni es el espacio para tal historia, las causas que motivaron el fin del Teatro Musical de La Habana, aunque las eternas mezquindades humanas parezcan ser las culpables de tal cierre. Si sé que, por desgracia, los más recientes intentos de revivificar el género padecen una anemia pasmosa. Enmudecedora, diríamos, para coronar con un término contundente tal dilema. Desde una *Vaselina* doblada e impostada de arriba a abajo, hasta una *Cecilia Valdés* a la intemperie y aferrada a un *play back* que desdeca lo que el maestro Roberto Blanco junto a Leo Brower ofrecieron alguna vez al original de Roig, descontando las acartonadas zarzuelas que, salvo las excepciones firmadas por Bertha Martínez o *La corte de faraón* que nos regalara el Lírico de

Holguín, repiten y empobrecen su propio canon. Sólo en algunas piezas de teatro para niños, generalmente desatendidas, sobrevive el género: piénsese en *La fábula del insomnio*, en *Pelusín del Monte* o *Feo*, nada lejanos en el tiempo, aunque sí al parecer remotos a la vista de quienes, desdiciendo al teatro para infantes con el mismo celo con que otros reniegan del propio musical, insisten en la recuperación de estas formas escénicas.



Y ya sabemos que el género no ha envejecido, ni que su frivolidad tradicional es cosa incorruptible: ahora mismo ese filme magistral que es *Bailando es la oscuridad* nos repite lo que Bob Fosse nos dijera con *Cabaret*. *Extraños en la noche* no alcanza, en tal sentido, sino una hibridez nada convincente, forzada hasta la escena climática en que Tony Cortés se ade-

lanta interpretando un número bailable con los muchachos de su banda que, repentinamente, se levantan de las lunetas para solicitar de los espectadores atónitos unas palmadas traídas por los pelos, las que apenas si consiguen responder a tan abrupta solicitud. Que la mezcla de música y drama es algo más poderoso que lo aquí apuntado es patente, las partes cantadas no conseguían ser aquí sino una suerte de añadido del cual pudo prescindirse sin atentar contra lo esencial de la fábula. La convocatoria, entonces, para rescatar ese teatro musical, debe argumentarse en una perspectiva más amplia del reclamo, y en acciones precisas que piensen en los estamentos de un género tan respetable como ceñido a leyes y exigencias de producción que deben ser respetadas.

Debiéramos, los dramaturgos cubanos, hacer una fiesta cada vez que uno de los nuestros consigue estrenar su más reciente pieza. Esther Suárez podría haber sido la protagonista de esta fiesta que propongo. No lo fue porque no es esa una costumbre que nos destaque como un gremio acabadamente organizado ni reconocido en su multiplicidad, y porque la obra misma no entregó la capacidad provocativa que se deseaba. Pero le debemos esta fiesta, a ella y al Buscón, por esta extraña noche de teatro musical. Ojalá pudiéramos pagársela con debates amplios sobre su estreno, donde esta y otras opiniones pudieran coronarse con el ejercicio plural y feliz de un criterio que, por encima de todas las extrañezas, nos unifique como el rostro sonriente de un verdadero festejo teatral.

Norge Espinosa Mendoza

Danza

danza danza danza danza danza danza danza dan

■ La agonía del discurso

No por mero azar se me antoja la cita de Noverre. El, quien fuera el líder de la renovación escénico-coreográfica que se produce en la danza francesa –léase mundial– del siglo XVIII, proclama al ballet de acción la necesidad de alejar de la escena los signos que «puedan enfriar el ambiente», que perviertan la construcción del discurso y la mirada del espectador.

Noverre hubo de sufrir mucho para imponer sus concepciones sobre la danza y para ser llamado el coreógrafo más importante de su tiempo. Creo que su espíritu me acompaña siempre que asisto al teatro, por ello tengo que decir: «¡Alerta, alerta! ¿Qué será de la danza cubana en el nuevo milenio?»

A juzgar por lo visto en el Programa Concierto presentado por la compañía Danza Contemporánea de Cuba en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana dando inicio al nuevo milenio, habría que sospechar de los estrenos. Fueron tres funciones con cinco estrenos mundiales que si algo aportaron a la compañía fue el desconcierto, la alarma, la perentoria necesidad de enfocar la mirada hacia la búsqueda de serios y edificantes proyectos coreográficos, pues los vistos no lo fueron. No persigo la sedición, mas, sin reticencia quisiera anotar el por qué de mis observaciones.

Como siempre me acerqué al teatro lleno de ilusiones, esperanzas, deseos. Lo abandoné angustiado, taciturno, acogojado, en quiebra total, preguntándome si vale la pena elogiar la ligereza, la vaguedad, el abandono al azar. No, no me parece.

El mexicano-norteamericano Alfonso Zybile, quien había montado anteriormente *Cuatro Puntos Cardinales*, obra de extraña factura coreográfica que pretendía homenajear «el dinamismo y calor de

los cubanos», regresó con *Oddy*, propuesta que dio inicio al programa. Ahora, recreaba una historia de amores encontrados, violentos, haciendo uso de un lenguaje anquilosado en sus formas: banda sonora, vestuario, escenografía, movimiento, personajes, no se integran orgánicamente al esquema del acontecer. El espacio representacional por momentos aludía desde la planimetría del diseño corporal a ciertas zonas de la estatuaria y la pintura precolombina, otras veces a leyendas africanas, más si consideramos que fonéticamente (no de manera gráfica) *Oddy* nos remite a una letra del tablero de Ifá, además de la presencia de dos cantantes, suerte de provisos del destino que espera a su presa desde el vaticinio y el refrán. Pero estos elementos se quedan en el anuncio, no penetran en la profundidad del discurso y, para colmo de males, el coreógrafo cuenta su narrativa historia a través de la pantomima y de la combinación *ad libitum* de pasos académicos del ballet que, en lugar de explicar su fábula coreográfica, denotan escasez y pobreza de elementos significantes. *Oddy* se sumerge en la agonía, no puede trascender.

El joven bailarín Yordan Mayedo debutó como coreógrafo, *Y no mires hacia arriba* es el título de su propuesta. Un dueto interpretado por el propio Mayedo y por Julio César Iglesias, estudiante aún de la Escuela Nacional de Danza que realiza sus prácticas preprofesionales dentro de DCC. En *Y no mires hacia arriba* es de lamentar la débil manera de asumir y resolver la situación dramática (dos individuos en un espacio desconocido y del cual quieren escapar.) No basta la descarga kinética de alta fisicalidad en el empeño de los danzantes ni la efectividad del plano sonoro ni la iluminación capaces de crear atmósferas dramáticas. La coreografía no logra progresar en busca del clímax cinético ni dramático, se queda sólo en la exposición de la situación. El uso de solucio-

nes previsibles y efectistas como las cuerdas que bajan desde las barras –precisamente desde arriba– y por donde escapan los bailarines, recuerdan los *ballets volants* de Didelot, especie de final, de mecanismo, de desenlace «traído por los pelos».

El excelente regisseur Isidro Rolando se repite como coreógrafo. Después de la «puesta en movimiento» de *El rapto de las Mulatas*, inspiración de la pintura de Carlos Enríquez, Rolando vuelve a probar suerte en la coreografía. Un solo, *La llama eterna*, y un trabajo grupal, *Pretexto*, le sirvieron en este empeño. La primera propuesta trajo nuevamente a Alfonso Zybile, ahora como intérprete. No hay dudas, Zybile es un bailarín de altas condiciones físicas, buenos saltos, grandes extensiones y elegante línea. Pero, de qué se habla, por qué se muestra, dónde está la eternidad de la llama, destinada al fracaso, a la muerte súbita, ejemplo de lo que no debe hacer una compañía como DCC, pues apunta a la regresión de obsoletas formas de asumir el movimiento y, peor aún, a la quietud y estanco de la acción creadora.

Pretexto, pudo ser lo que no fue, un sabroso *divertissement* donde la tremenda partitura de Vivaldi fuera el simple pretexto para que la rumba, el son, el danzón, en fin, la cubanía, emergiera desde la sutileza de las frases como línea de acción que hilvanara y jerarquizará el hecho danzario. Pero contra ello conspiró un desacertado diseño de iluminación y vestuario, un precario entramado coreográfico que ni siquiera permitía la lucidez técnica e interpretativa de los bailarines. El coreógrafo no procuró la combinación entre ellos para dibujar figuras y formas prestas a vulnerar la simetría del amplio espacio vacío. Sería prudente que Isidro Rolando se replantea esta propuesta despojado de la banal figuratividad de los diseños y con los deseos de habitar todo el espacio. Sólo

así, *Pretexto*, podría pretextar frente a Vivaldi; de lo contrario, ante el genial músico, hay que quitarse el sombrero.

Como punto final llegó *Aguas Blancas*, del bailarín y coreógrafo Tangin Fong. El ha estado varios años distante de los escenarios nacionales, quizás sea este el motivo de que su vuelta a la compañía, de la que fuera bailarín mucho tiempo, estuviera signada por la diferencia. *Aguas Blancas*, dice que «llorar y reír es lo mismo», paradójico apotema que necesita de síntesis para ganar en eficacia escénica. El coreógrafo, quien también fungió como diseñador de vestuario y de la banda sonora, nos mostró una partitura coreográfica visualmente agradable, pues logra una dialogicidad orgánica entre los signos de la escena. El movimiento acciona operativamente en la fabulación de la coreografía, donde el vestuario, los colores, el volumen que sugieren los globos en el espacio y la música participan activamente para atraer la atención del espectador. Pero *Aguas Blancas* adolece de exceso de duración, y vale recordar las recomendaciones de Doris Humphrey a los coreógrafos: «Di lo que tienes que decir y márchate». Para ganar en objetividad y concreción, la obra aclama por el corte preciso y los justos momentos como el solo de Jordan Mayedo.

Estas funciones iniciales del nuevo milenio denotaron realidades lamentables de nuestra principal compañía de danza contemporánea. La necesidad de nuevos proyectos coreográficos avalados por un consejo artístico que incluya la voz y el voto de coreógrafos, diseñadores, asesores dramáticos, bailarines y especialistas. La urgencia de remontar obras que debieran formar parte del repertorio activo de la agrupación como *Diálogo*, *Michelangelo*, *Escenas para bailarines* (*Fausto*), de Víctor Cuéllar; *Amanda*, de Neri Fernández; *Isadora*, de Jesús López, por sólo citar algunas. Una mayor confrontación con el público, dos temporadas anuales no son suficientes. Además de las ausencias de bailarines importantes como Armando Martín, Ana Beatriz Pérez, Angel Zaldívar, Wisleidis Stacholis y Nelson Reyes.

Es ya un lugar común decir que la mayor debilidad de la danza —no sólo de la nuestra— es la creación coreo-

gráfica, no obstante sería oportuno alentar a coreógrafos y dramaturgistas a que compulsen deseos de hacer, para que conceptos e ideas sean llevados y defendidos en el escenario por los excelentes bailarines que tenemos y, que no sea sólo la técnica del bailarín, sino ese mágico tejido que debe producirse por la concurrencia de todos los signos de la escena, lo que legitime el verdadero valor de nuestra danza.

Noel Bonilla Chongo

■ *¿Fedra?* del coturno a la chancleta

A través de la historia del arte dramático, Fedra ha sido motivo constante de inspiración artística. El mito clásico de la madrastra que se enamora perdidamente de su hijastro, ha devenido con el tiempo epítome del amor marcado por una pasión culpable.

Entre nosotros —quién lo duda— el nombre de Ramiro Guerra es sinónimo de danza moderna. Desde sus primeras coreografías, su poética danzaría ha estado signada por un afán de modernidad perenne, a partir de la vinculación dialéctica entre lo propio y lo ajeno. Este carácter, unido a un espíritu desacralizador de modas y esquemas culturales, sienta las bases de una estética raigalmente nacional en el baile, la cual se evidencia desde montajes anteriores como *Orfeo antillano* y *Medea y los negreros*. El montaje de esta *¿Fedra?* a la cubana marca el retorno saludable a la escena de Ramiro Guerra, como coreógrafo y director escénico, después de un largo impasse. Tanto para él como para un co-

lectivo joven y atípico (*Danza Voluminosa*), la realización de este espectáculo inusual y polémico, debe haber resultado un verdadero *tour de force*.

Los bailarines de *Danza Voluminosa*, exhibiendo sus obesas constituciones, hasta el sobrepeso, se inscriben por derecho propio en una estética no convencional que privilegia, con un sentido del extrañamiento, la otredad del cuerpo adiposo y sus potencialidades expresivas para subrayar la ironía, el grotesco y la burla como técnicas devaluadoras del canon tradicional. Desde el mismo prólogo, Ramiro Guerra nos anuncia en qué se convertirá la tragedia clásica. La aparición en prosenio de una Afrodita mestiza y obesa bailando como Oshún y parodiando «La Guantanamera», destruye los hábitos del espectador convencional. Como en la tragedia griega, el público es advertido de antemano sobre lo que sucederá. Al desmontar la forma, el mecanismo trágico (*pathos*) se invierte y desvaloriza gracias al recurso crio-llo del choteo y la burla.

De acuerdo con ese tratamiento subversivo de la fábula, cada figura es cita y deformación al mismo tiempo. Enona, la nodriza de Fedra, es incorporada por una actriz-bailarina que se desenvuelve con soltura dentro de los códigos de la danza moderna. Aparece en escena como una especie de corifeo o directora del coro, más que como confidente de su ama. De algún modo, el director ha confiado en el buen desempeño de Amarilys Sánchez como hilo conductor de la trama. Ella posee una potente voz y capacidad interpretativa que debe dosificar para



evitar subrayados efectistas que lastran el perfil popular de su personaje.

La Fedra de Juan Miguel Más nos convence a pesar de estar muy apegada a la concepción heredada del personaje mitológico. Sus sentimientos nobles y virtuosos se traducen en la contención y serenidad que imprime a sus movimientos. Hubiera preferido que este exceso de mesura se hubiese violentado en determinadas escenas en función de la nota de popularismo y cubanía que a gritos pide la concepción del personaje dentro de la puesta en escena. La caracterización *in travesti* de Juan Miguel, resulta sensible y matizada. Su figura andrógina favorece el acercamiento físico al personaje de acuerdo con los requerimientos paródicos del director. Entre los mejor de la noche figura el original *pas de deux* con Hipólito, donde Ramiro demuestra su sensibilidad artística y buen gusto para sortear con delicadeza los límites entre el humor y el grotesco.

Hipólito irrumpe más cercano a nuestra sensibilidad actual, gracias a un tratamiento más contemporáneo y desenfadado. De la imagen del príncipe casto pasamos a la de un joven presuntuoso que rinde culto al bicitaxi. Pese a su aparente desprecio por Afrodita, realiza a su entrada una danza lasciva que casi culmina en un hilarante *strep-tease* con la pretensión de engatuzar sentimentalmente a su madrastra. Valentín Figueredo posee carisma teatral. Su Hipólito llena el escenario con su figura imponente, muestra destreza y seguridad.

Avelino Víctor en Teseo, no proyecta con suficiente fuerza expresiva los contrastes tragicómicos del personaje, y en la interpretación del monólogo su técnica y recursos vocales parecen traicionarlo. No vemos aquí a Teseo a través de la aureola del mito, sino trivializado, convertido en un hombre común.

En la escena obligatoria en la que el triángulo amoroso (Teseo-Fedra-Hipólito) debe estallar, Ramiro Guerra apela a una solución farsesca, efectiva pero quizás epidérmica. En vez de hacer la crítica del melodrama cursi y ramplón, o el cuestionamiento de los valores de la típica familia cubana, el suceso se resuelve haciendo caer el peso de la acción únicamente sobre Teseo, quien actúa irracionalmente. El momento de la muerte de Hipólito mientras conduce su carro, seduce por su plasticidad pero resulta dilatado y carente de intensidad dramática. No se nos hace creíble el monstruoso toro que emerge del mar enviado por Poseidón.

La aparición de Tánatos Itifálico como mensajero de Afrodita, si bien convence como solo dancístico, no está

el necesario tono popular y el ímpetu criollo, utilizando un lenguaje cercano a lo conversacional. Aunque a veces necesitan una mayor proyección vocal.

Como colofón de este collage danzario y musical, se imponía un cierre con un típico carnaval cubano, como sincretismo de razas, culturas y religiones. Quizás en este ambiente pleno de alegría y vulgaridad, obscenidad y erotismo, la escapatoria ascendente de Fedra, en pos del añorado Hipólito (un guiño irónico del director, que destaca el valor del sexo en la sociedad moderna), cobrara la relevancia dramática y la hondura humana que el suceso merece.

¿Fedra? puede indignar o complacer, pero difícilmente aburrir. Como espectáculo integral se resiente por la esquematización en el tratamiento de

personajes y situaciones, el escaso manejo de la intriga teatral, la poca interiorización del conflicto, el empleo de la liturgia afro cubana con un sentido decorativo, por la deslucida escenografía y el abuso de escenas de distanciamiento.

Eternamente joven de espíritu, Ramiro Guerra ha apostado una vez más por la novedad y el riesgo. Gracias a su

originalidad como coreógrafo y a su sentido teatral, sale airoso en su afán provocador. Esperemos para próximos montajes un manejo más riguroso del texto dramático y demás fuentes. Armonizar en un lenguaje escénico coherente, pleno de cubanía y modernidad, los materiales expresivos provenientes de diferentes códigos estéticos, parece ser la gran obsesión creativa de este coreógrafo. Orfeo, Medea y Fedra, constituyen impulsos hacia nuevas metas artísticas.

David García Morales



suficientemente entrelazada con la estructura dramática. Parece brillar como escena independiente por su teatralidad formal y su mensaje humanamente desgarrador. Este discurso desgarrador corre el peligro de banalizarse por las estridencias de la bailarina que, del terror metafísico ante lo desconocido, pasa abruptamente a un repertorio de gritos y jadeos para enfatizar gratuitamente el costado cómico-sexual de la escena.

La presencia del coro se justifica no como una convención más. Ramiro Guerra concibe la masa coral como un personaje colectivo que comenta la acción y participa activamente. Sus integrantes, vestidos a lo cubano, aportan

Libros

libros libros libros libros libros libros libros libros libros lib libr libros libros libro

■ Bajo la piel de todos*

Las poco más de trescientas páginas de este libro de Ediciones Unión, dan fe de una trayectoria relevante dentro de la dramaturgia cubana de este siglo. Y digo trayectoria no sólo destacando las sucesivas entregas que por casi cuarenta años han hecho de su joven autor, José Milián, un prolífero e imprescindible dramaturgo, sino porque este volumen atestigua, gracias a una selección cuidadosa, buena parte de esa ya extensa labor. Aunque no lo hace desde un afán de totalidad, que sería difícil porque Milián ronda ya las cuarenta piezas (de ellas sólo una cuarta parte publicada entre revistas y libros), sí quedan muy bien definidos hitos de su producción, lo cual no responde únicamente a la calidad intrínseca de estas obras, sino al reflejo, único y múltiple a la vez, que proyectan sobre las obsesiones ideológicas y estilísticas de su autor, así como sobre la época en que, presumiblemente, cada una de ellas fue escrita. (Advierto sobre esto último un desfase entre las fechas al pie señaladas y el espíritu que veo prevalecer en cada texto).

Un libro como este, desnuda a un dramaturgo. Si el acto de escoger, entre muchas piezas, no fue arbitrario, el lector puede desvelar casi el proceso interno que siguió el escritor de obra en obra, notará cómo ocupan su mente sólo dos o tres temas, qué cambios introduce el tiempo y las tensiones con el material en ellos, cómo cincela cada época la recurrencia a los motivos quemantes del autor. Un libro como *Si vas a comer, espera por Virgilio* es ejemplar en tal sentido.

Milián abre con *Juana de Belciel*, más conocida por su nombre de religión como *Madre Juana de los Ángeles*, un clásico suyo del empalme entre los 60 y los 70, deudor del teatro documentado tan en boga por aquellos años, un síntoma de la gran dosis de experimentación y «deglución» de los paradigmas occidentales que felizmente padecía aquella dramaturgia.

Juana de Belciel... resulta un juicio sobre el juicio al cual fue sometida la protagonista de conocidos hechos históricos. Aunque el autor encarna en personaje guiando la mirada de los espectadores, se produce una pluralidad de visiones entre aquel hecho que fue así en tal época y el cómo nos habla hoy de la condición epocal y de las actitudes del ser humano. Esa polaridad explica el mecanismo que sirvió a varios dramaturgos en los 70 para referir aquel presente a través de lo histórico. Así, Milián somete al lector, al público a un intenso debate moral —la verdad, el sexo, la sensualidad, el deber son los vehículos de éste— en el cual adquiere relieve la persona humana y sus contradicciones con su tiempo. La obra evidencia —amén de su marco histórico— un lenguaje descarnado contra la mentira, la hipocresía, la representación política, ideológica y moral, la encrucijada del poder. Los demonios que ocupan el cuerpo de las fieles son un pretexto para diferenciarse, para rebelarse contra la condena inscrita en sus conductas por la religión, por el «deber ser». Ese carácter representacional adquiere una explosiva materialidad teatral y alcanza una dinámica envidiable gracias, entre otras técnicas, a un lenguaje literario excelente.

En *Para matar a Carmen*, el autor nos coloca ante otra mujer, también atravesada por la mediocridad y la desesperación ante su existencia diaria.

Asistimos a su lucha para encontrar el amor, la verdadera vida, que el dramaturgo ve en la realización y plenitud individuales. Aunque la acción ocurre en una contemporaneidad, para mí, ubicada en los 70 o primeros años 80, un cierto desasimiento referencial y el uso de continuas intertextualidades (algo tan caro a Milián) centran el conflicto en una dimensión más universal entre ese deseo individual y los obstáculos sociales, interpuestos por otras personas, los padres, los desencuentros; de ahí las «presencias» de Yerma, Cecilia Valdés o la propia Carmen; quien, como la Electra piñeriana, grita contra su pertinaz frustración, contra la posposición a la cual es sometida por todos. Así, sólo le queda el recurso de la autoaniquilación porque se reconoce vencida en su triste imposibilidad. Del diálogo con la Muerte pasa a sus brazos.

Si veo a Carmen, aunque en cualquier tiempo, afincada en los 70, Sibila —la protagonista de la obra homónima— pertenece a los 80. Con sus veinte años desatará un tormentoso amor en *Daniel*, un reconocido director de teatro musical. Ella lo complace hasta en el sexo, pero en verdad sólo aspira a su amistad, su compañía. Ambos buscarán estrategias para reflotar ese amor, pero al fin será imposible, pues si no es compartido, resultará destructivo, afirma Daniel.

Milián se atreve a escribir una pieza sobre el amor y con un protagonista masculino, ambas cosas infrecuentes, más si se comprueba que es totalmente seria, sin guiños o ironías. Y logra devolvernos los padecimientos del amor terminándose el siglo, a partir de una circunstancia cotidiana, casi pueril, donde, otra vez de su mano, asistimos a un debate sobre el alma humana. La conquista,

la sumisión, la libertad, la existencia del otro, la estrategia, la entrega, el sexo, la amistad son los componentes de una relación que es diseccionada ante nosotros, abordada con sorprendente penetración, demostrativa del gran conocimiento del autor sobre el alma del hombre, con y sin el género incluido.

En apariencia, la estructura de la pieza descansa sobre la sencillez que ampara un diálogo ágil, conceptual y brillante, reflexivo y poético por momentos —sobre todo en los pequeños monólogos—, mas se puede intuir una posible estructuración compleja: aquella en que Ana, antigua mujer de Daniel, y Sibila, parecen desdibujarse como personajes reales y encarnan una suerte de fantasmas quemantes en la conciencia fracturada del protagonista. Ese desvarío entre ambas, ese no saber qué hacer, contradecirse, actuar contra su voluntad es el nivel más interesante de la obra y el plano de mayor potencialidad teatral.

Con *Las mariposas saltan al vacío* entramos en los 90. El asunto de los enfermos de SIDA y de los travestis no esconde su obsesivo tema: la lucha del hombre por ser, aquí dolorosamente cercenada por un conjunto de marginaciones y una casi imposibilidad: el SIDA. En el deseo de los travestis, como mariposas que se transforman de un estado a otro, hay un afán de escapar, de romper la cotidianidad, de ser diferentes frente a lo común, simbólicamente el travestismo es ese acto de escape ante su frustración: palpar el amor, la realización personal, la felicidad... pero esa circunstancia relativamente terminal es un signo más amplio en el texto y en la obra toda de Milián: la relación vida-muerte. Él no le confiere un sentido físico, la vida sería una capacidad en verdad explotada contra la muerte como existencia fútil.

La pieza tiene como trasfondo los instantes más duros del llamado período especial. Hay un deseo insatisfecho en los personajes de pronunciarse explícitamente sobre la situación, como no lo hacen, se llenan de preguntas.

insular en el socialismo de una época —el lenguaje, la promiscua igualdad social, el miedo... En este sentido, es un testimonio, desde los altos 90, fuerte y ejemplar, aunque extrañamente enaltecedor. Es como un repaso a lo que hemos sido en estos duros años a través de una antítesis: Virgilio Piñera. Tal vez ese juego de negaciones nos indique una clave del encanto de la pieza. Pieza que hurga bajo la piel de todos y por tanto reconfirma, a través de un homenaje, una condición cultural.

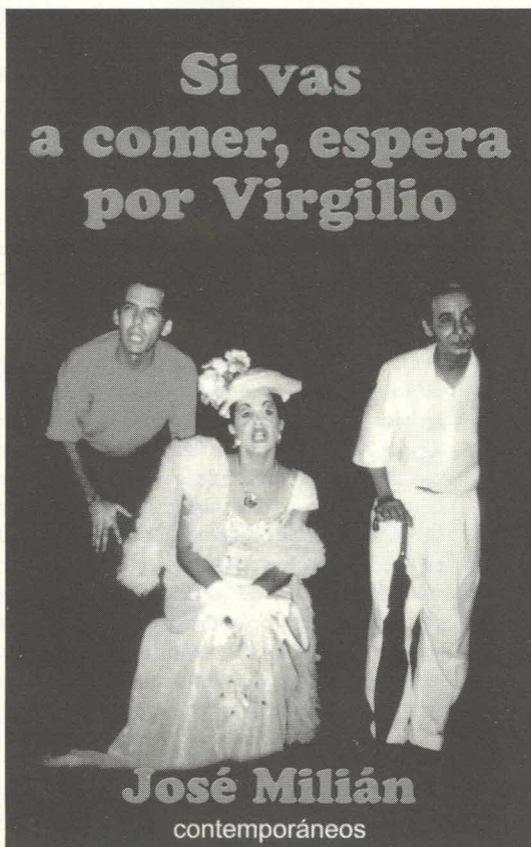
Aquí la mediocridad existencial es ser sagrado porque «es la pérdida de toda rebeldía». Por eso son conscientes del deber de la persistencia frente a vaivenes de la política, funcionarios de turno, épocas mejores o peores... y frente a Ella, la realidad y la muerte, ante quien sólo vale alzarse con la Obra.

Obra, como se puede ver, de un consecuente hilo conceptual, estético y teatral. Siempre ficcional, siempre involucrando al espectador, siempre atravesada por un coro de voces fragmentadas, siempre habitada por presencias llegadas de cualquier parte, siempre la vida del alma, que es la vida ver-

dadera, vigilada por la Muerte. Frente a ellos, persistencia y amor, parece decirnos Milián. Milián el incansable, el consecuente, el sabedor.

Omar Valiño

*Leído en el espacio «La casa vieja», del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el 22 de diciembre del 2000 en la presentación de *Si vas a comer, espera por Virgilio*, de José Milián (Ediciones Unión, Col. Contemporáneos, prólogo de Gerardo Fullea León, La Habana, 2000).



Aquí también tenemos a un joven visto y nombrado como demonio, Gresil, y otra vez a un payaso como la Muerte. La misma Muerte que como Realidad encarnada vigila cada día la cola que hacen Virgilio y Pepe para comer en el Capri. Esta es la simple situación convertida en algo inusual por la gracia de José Milián, estos son los tres personajes de *Si vas a comer, espera por Virgilio*, la obra que nombra el libro y uno de los sucesos escénicos de la década en Cuba.

De un coloquio brillantísimo, de una tensión siempre presta a desatarse, de un humor que sólo puede ser cubano, el texto *capta* perfectamente una condición particular de la vida

Juan Carlos, en su torre

Estuvo, a mediados del pasado agosto, en esta ciudad que fue y es suya, visitando tras años de una ausencia que no resultó sinónimo de olvido, los lugares y las personas a las que tuvo por colegas. De paso entre esos diálogos con los teatristas sobre quienes escribió con una lucidez que se ha vuelto proverbial, se detuvo, también, en nuestra sede, devolviendo a la revista en la cual, durante su primera etapa, laboró con eficacia como editor, el aire mismo de su presencia en una conversación tan fugaz como intensa. En esa tarde calurosa, nos pidió acompañarlos en un almuerzo que fue extensión de ese tema que, por encima de cualquier diferencia posible, nos unificaba: el teatro. Y más, el teatro cubano, al cual pertenece sin discusión. Fue en esa mesa de *La torre de marfil*, aledaña a nuestra sede, que Juan Carlos Martínez se nos reveló tan cercano, prometiendo textos suyos que podríamos publicar como testimonio de su mirada hacia lo que, en nuestros escenarios, descubrió. Estaba enfermo ya, pero no nos lo dijo, no lo supimos. Por eso la noticia de su muerte, tan contrastante ahora con ese recuerdo, nos duele más, nos sorprende demasiado.

Graduado del Instituto Superior de Arte, crítico y autor teatral de talento, acaba de fallecer. Y como es rigor y norma, se lamenta *tablas* de la pérdida de un colaborador, de un colega, de alguien que trazó, antes que nosotros, un modo de la crítica y el pensar sobre nuestra escena que podemos comprender como obra a prolongar. Desde Alemania, Nueva York o Miami, a la cual recién se había mudado, fue el teatro su centro de diálogos, como profesor o animador de diversos proyectos, que alcanzó a la revista *La Má Teodora*, beneficiada por sus párrafos siempre certeros y útiles. No fue ello suficiente, sin embargo, para concederle la atención necesaria en su enfermedad, como aco- ta Alberto Sarraín en la nota que circu-

ló como obituario de quien fuera su amigo. Víctima de la indolencia y los pequeños y grandes egoísmos que asaetea al artista en cualquier ámbito, no halló trabajo estable como profesor o crítico en «la pequeña Habana», ni consiguió la atención necesaria para su dolencia, teniendo que ser atendido *in extremis* en un hospital de la playa, del cual lograron rescatarle sus colegas de enseñanza newyorkinos. No creo podamos transmitir, en estos párrafos, la intensidad del dolor con el que se manifiesta en su eskuela Alberto Sarraín; sí, tal vez, que nuestra sinceridad al expresar el desasosiego que nos provoca esta pérdida, sea entendida más allá de cualquier connotación no enlazada a la admiración ni al afecto veraz que pueden, de vez en vez, prodigarse los hombres en la felicidad o en la desgracia.

Pueden las personas, a su paso por este mundo, iluminarnos un punto en la ciudad de manera insólita, otorgándonos a ese portal, a esa fachada, a un patio, la calidad entrañable de una conversación o un abrazo memorables. Para nosotros, entonces, más que en la muerte, Juan Carlos Martínez va a estar siempre aquí, a unos pasos de la revista, ante alguna mesa de *La torre de marfil*, esa torre de marfil suya entre casaliana y habanera, para nada distante de una realidad a la que nunca dejó de pertenecer. Próximos almuerzos, allí y con sus amigos, o quién sabe en qué otro cardinal donde nos convoque el teatro cubano expresado por quienes desde los estilos y pretensiones más diversas siguen reconociendo el color insular de sus empeños, nos lo recordarán, nos lo harán presente. Recordémoslo ahora, así, tan cerca. Como si mañana volviera para hablarnos.

Premios Villanueva 2000

Los premios que anualmente confiere la Sección de Crítica y Teatología de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, a las mejores puestas

cubanas y extranjeras presentadas en escenaríos nacionales, llevan el nombre de Villanueva y son entregados cada año en fecha cercana al 22 de enero, Día del Teatro Cubano. Luego de extensos debates y discusiones durante los cuales se valoraron más de cincuenta estrenos de teatro para adultos, niños, títeres, danza, circo y pantomima, ocurridos a lo largo de toda la isla, los especialistas, críticos, investigadores y periodistas miembros de la sección —que dirige el teatólogo Roberto Gacio Suárez—, decidieron por mayoría considerar finalistas de este premio los espectáculos: *Las brujas de Salem* (El Público), *El baile* (Compañía Hubert de Blanck), *La vida es sueño* (Argos Teatro), *Adiós* (Espectro 11) y *Blanche Dubois* (Danza Abierta); y otorgar unánimemente el Premio Villanueva a *Historia de un caba-yo* (Teatro Buendía), *Feo* (Teatro Papalote), *Cheek to cheek* (coreografía de Rolland Petit interpretada por Loipa Araújo y Luigi Bonino), así como al programa íntegro presentado por el Ballet de Washington en el marco del Festival de Ballet de La Habana. En la votación participaron los críticos Bárbara Rivero, Liliam Vázquez, Norge Espinosa, Amado del Pino, Tania Cordeiro, Roberto Gacio, Vivian Martínez Tabares, Mercedes Borges, Omar Valiño, Ada Oramas, Raquel Carrió, Toni Piñera y Eberto García.

Obtiene dramaturgo chino Premio Nobel de Literatura

La Academia Sueca otorgó el Premio Nobel de Literatura del año 2000 al escritor chino Gao Xingjian, nacido en 1940, exiliado en París desde 1988 y que desde hace dos años posee la nacionalidad francesa. Su actividad literaria se ha desarrollado en el terreno de la narrativa, la ensayística, la poesía y, de forma continuada, en la dramaturgia. En los últimos años ha escrito piezas directamente en fran-

cés, como es el caso de *Au bord de la vie* (*Al borde de la vida*), estrenada en el Festival de Avignon. También fue reconocido por la Academia su trabajo como traductor; Xingjian ha llevado a su lengua natal textos de Ionesco y Pervert, entre otros autores.

Sobre la producción de Gao Xingjian, ha comentado en el diario *El País* a principios de octubre la profesora Taciana Fisac: «Xingjian es conocido sobre todo como un autor de teatro, cuya obra adquiere relevancia en China durante los años ochenta, con el inicio del cambio sociopolítico acaecido al concluir el período maoísta. Igual que otros muchos escritores chinos de entonces, su trayectoria creativa ha de entenderse como una respuesta a las tres décadas de realismo socialista impuestas tras la fundación de la República Popular China en 1949. (...) Gao Xingjian concibe la tradición teatral occidental como la búsqueda de un sentimiento de autenticidad sobre el escenario, como un intento de revivir los más pequeños detalles de la realidad circundante. (...) En la obra de este autor los textos son más que parte de un todo en el que los gestos y movimientos, las luces, los sonidos y el color dan sentido a una obra que trata de involucrar no sólo intelectualmente sino también emocionalmente al espectador.»

Tercer Seminario Internacional «Rito y Representación»

Auspiciado por el proyecto cultural Arte Tiempo, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Fundación Fernando Ortiz, y bajo la coordinación de Yana Elsa Brugal, el Tercer Seminario Internacional «Rito y Representación» sesionó en la Casa Alejandro de Humbolt entre el 16 y el 20 de diciembre del pasado año.

El evento teórico, ubicado en las mañanas, contó con charlas de investigadores nacionales y con la presencia de estudiosos de Estados Unidos, Inglaterra, Argentina, República Dominicana y México, quienes opinaron en

torno a la ritualidad en el teatro para adultos, niños y de títeres, el *performance*, la voz, el trance, la transculturalidad, la refuncionalización del patakín en autores contemporáneos, la imagen y presencia del negro en nuestro teatro, el vodú en la plástica...

En las tardes transcurrieron los talleres teórico-prácticos, impartidos por los dramaturgos Eugenio Hernández Espinosa («Carácter sincrético y ritual de la representación y su teatralidad») y Gerardo Fullea León («El ritual de la memoria»), y el director artístico Mario Morales («Tótem individual»). La sala El Sótano auspició las funciones teatrales: *Ochún y las cotorras*, de Teatro Caribeño; *Comunión al monte*, de Palenque; *La esclava Elena*, de Espacio Abierto; *El guiñol de los Matamoros*, de Teatro de las Estaciones; y *Noche de satín regio*, de la Compañía Rita Montaner. La exposición «Ritual» comprendió parte de la producción de los artistas plásticos Alicia Leal, Zaida del Río, Eduardo Roca (Choco), Nelson Domínguez, Juan Moreira y Aisar Jalil, entre otros.

La clausura estuvo a cargo de Rogelio Martínez Furé. El Seminario incluyó encuentros en la comunidad, presentaciones de libros, documentales y colectivos danzarios.

tablas en tablilla

El pasado viernes 12 de enero de 2001 fueron presentados en nuestra sede de San Ignacio 166 los números 3 y 4 de *tablas*, así como el libro *Otra tempestad*, de Raquel Carrió y Flora Lauten, segundo volumen que publica Ediciones Alarcos. La actividad estuvo inserta en el marco de la muestra teatral de pequeño formato Yorick, organizada por la Asociación Hermanos Saíz y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y el Yorick, a su vez, formó parte de las Jornadas Villanueva, evento este último que la presente entrega valora y comenta desde sus páginas de «Reportes.»

tablas, asimismo, mantuvo un *stand* en la recién concluida Feria Internacio-

nal del Libro de La Habana, concebido por nuestras diseñadoras, el cual fue reconocido con uno de los premios al «*stand* más original» del evento.

Encuentro «El cochero azul»

El grupo Punto Azul de la Compañía Juglaresca Habana, en coordinación con el Museo de Arte Colonial, la Oficina del Historiador de la Ciudad y el Centro de Teatro y Danza de la Habana, convoca al Primer Encuentro «El cochero azul», próximo a celebrarse entre el 1 y el 8 de abril del año que corre, como homenaje al aniversario 90 de Dora Alonso. En el evento, de carácter competitivo, podrán participar todos los actores del país con montajes dirigidos a niños y jóvenes. Un jurado compuesto por especialistas valorará los espectáculos en competencia, y premiará la mejor actuación en vivo, manipulación, diseño, texto y puesta en escena. Los interesados deberán comunicarse con el grupo Punto Azul, Museo de Arte Colonial (San Ignacio 61, Plaza de la Catedral, Habana Vieja), mediante el teléfono 62-6440 o el correo electrónico: colonial@cultural.ohch.cu.

Ulises Rodríguez mereció Premio «José Jacinto Milanés»

El jurado de la quinta edición del concurso nacional de dramaturgia «José Jacinto Milanés», auspiciado por la filial de la UNEAC en Matanzas, hizo público su fallo a finales del pasado año. Carlos Padrón, René Fernández y Miriam Muñoz premiaron la pieza *La cabeza intranquila*, de Ulises Rodríguez Febles, joven autor con varias obras publicadas, y otorgaron mención a un texto de Pedro Vera. *La cabeza intranquila*, una obra de títeres para adultos que aborda la personalidad de Pedro Esquerré —figura célebre de la cultura matancera en las últimas décadas—, será llevada a escena por el grupo Papalote, bajo la dirección de René Fernández y con diseños de Rolando Estévez.

Títeres y autores en México

Del 2 de diciembre al 6 de febrero, el proyecto Géminis de Juglaresca Habana realizó una gira por México, que tuvo punto de partida en la Fiesta de las Artes en Zapopán, Jalisco, y en el IV Festival Pedro Carreón, de Culiacán. *Fábulas de gauchos y tigres*, *Marionetas de sueño* y *Vamos a jugar y a contar*, fueron los espectáculos que José Luis Quintero, director y actor del mencionado proyecto, mostró en esta gira. Varios periódicos locales comentaron el trabajo del titiritero cubano, que se presentó en escuelas, salas, barrios marginales, comunidades, y que impartió conferencias en la Universidad Autónoma de Sinaloa y en la de Guadalajara.

En el marco del IV Festival Internacional de Teatro de Títeres Pedro Carrión, fue estrenada, asimismo, la pieza en quince cuadros *Don Quijote del Humaya*, adaptación del dramaturgo cubano Freddy Artilas a partir de la novela de Miguel de Cervantes. Llevada a escena por el grupo Guiñoleros de la UAS, de México, la puesta contó con la actuación de Fernando Mejía en el rol protagónico —quien también dirigió la representación— y el diseño de vestuario, escenografía y muñecos de Zenén Calero. Según se explica en las notas al programa, «ahora El Quijote navega por la región del Humaya, donde sin duda alguna se requiere de una locura semejante a la de este hidalgo para combatir el abuso del poder, las injusticias, el sarcasmo hostil y los asesinatos cometidos por los poderosos».

Albricias por Arrufat

Demoran demasiado los jurados literarios en nuestro país antes de pensar en un homenaje certero a los dramaturgos de la Isla, se dice y con poca razón. Si no para acallar, al menos sí para tranquilizar los ánimos de esa queja, viene a ser noticia gozosa el Premio Nacional de Literatura que acaba de entregarse a Antón Arrufat. El santiaguero Antón, el poeta Antón, el

novelista Antón, el polemista Antón, es también el dramaturgo Arrufat, dueño no sólo de *Repaso final*, *En claro*, *Lirios sobre un fondo de espadas*, *La caja está cerrada* o *Las pequeñas cosas*. Este es, también, el hombre de *Todos los domingos*, *El caso se investiga*, *El vivo al pollo*, *La repetición*, *Los siete contra Tebas* y *La divina Fanny*. O sea, que como su maestro Virgilio Piñera, ha tensado las cuerdas de todos los géneros, y así en uno como en otro, ha conseguido alzar un prestigio que ahora lo hace, al fin, merecedor de un lauro que desde hace mucho su obra misma viene reclamando. No podemos dejar que los literatos nos arrebaten a ese hombre de la escena que es Antón, nos advertía, sibilino y sentencioso, Abelardo Estorino hace unos años, y de esa advertencia viene a beber este Premio, sumado al Alejo Carpentier que, en el género de novela, ganara Arrufat recientemente con *La noche del aguafiestas*. Golpe de dados perenne, el hecho es que Antón está regresando de todos los recelos y las incomprendiones con una pujanza envidiable, y el teatro es parte también de esos retornos desde que sus obras teatrales volvieron a editarse, a ponerse en la escena —ya *Tablas* saludó la nueva puesta de *Todos los domingos* que en 1998 estrenara la Compañía Hubert de Blanck bajo la dirección de Mónica Guffanti—, o que se le escucha participando en debates sobre nuestra actualidad escénica. Ahora que este Premio viene, por segunda vez, a destacar a un dramaturgo, hora es de alegrarse y de reclamar un estudio más potente sobre esas piezas que Arrufat ha escrito en la espiral creciente de su magisterio, al tiempo que puede hacernos la celebración desear que no pase demasiado tiempo antes de que otro autor dramático, heredero de Sófocles, Shakespeare, Racine, Lope, Ibsen, Chéjov, Lorca, Williams, Luaces, Ramos, Felipe, Brene o Ferrer, nos haga decir albricias, desde estas páginas que son, y no dejarán de ser, parte de la fiesta que bien debe ser nuestro teatro. Para demostrarlo, el sello editorial Alarcos, de nuestra revista anuncia en

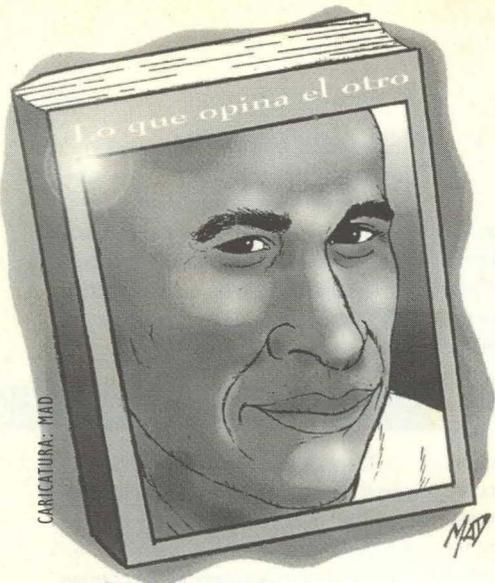
su colección Aire Frío la aparición de *Los siete contra Tebas*, una obra medular en el legado que Antón nos ha cedido como parte de su consecuente manera de ser y obrar desde la palabra y la escena en bien de nuestra cultura. Felicidades, pues, al santiaguero Antón. Y que se repita.

Encuentro con Pulcinella

Teatro de las Estaciones, con especial goce y cariño, recibió a sus invitados en la habitual sede de El Retablo, para dar vida al «Encuentro con Pulcinella», jornada con la cual comienzan las actividades que la Galería-Estudio depara para el año que corre.

Fue una gran suerte recorrer las calles con el Mirón Cubano, bailar al ritmo de campanas y tambores, protagonizar el pasacalle que inauguró la fiesta en la Plaza de la Vigía con el espectáculo *El rey Sol*, de La Estrella Azul. Entre el 12 y el 18 de febrero, fueron sede de la jornada el Teatro Sauto, Papalote y el Museo Farmacéutico; en salas y espacios al aire libre programaron sus funciones los grupos El Trujamán, Viajero, Pedro Valdés Piña y sus muñecos, Papalote, Las Estaciones y La Colmenita, aunque las presentaciones se extendieron al municipio Unión de Reyes. Fara Madrigal celebró con la reposición de *El guiñol de los Matamoros* sus veinte años de vida artística.

Entre dibujos, serigrafías y aguafuertes del diseñador italiano Lele Luzzati, llegó Pulcinella a El Retablo. Vino el títere tradicional italiano de la mano de Paolo Comentale y Philip Farra, quienes mostraron dos formas de hacer con una misma raíz: Pulcinella al circo desde el Granteatrino de Bari. Arte popular vivo, espontáneo, un muñeco de todos los tiempos que hoy viene a decirnos que el títere provoca al espectador, que nutre la imaginación. Un regalo y una temporada que permanecerán en la memoria. (Carmela Núñez)



En primera persona

Tallar en nubes

Carlos Espinosa Domínguez

Soy un enemigo declarado de las afirmaciones absolutas y rotundas, por lo excluyentes y empobrecedoras que resultan. Decir, por ejemplo, que William Shakespeare es el dramaturgo más grande de todos los que «en este mundo han sido», borra de un plumazo a una cantidad considerable de nombres que si bien no tienen los mismos valores que el escritor inglés, poseen, en cambio, otros no menos significativos. ¿Y por qué además esa tonta manía de escoger «el más», «el mejor», «el más grande»? ¿Por qué no matizar esa afirmación y decir «entre los mejores» o «entre los más grandes», con lo cual dejamos la puerta abierta a otras inclusiones, tantas como cada uno estime convenientes? Viene esto a cuento en relación con algo a lo cual estamos asistiendo desde hace unos años: el intento de definir o resumir en una frase la actividad cultural y artística desarrollada por los cubanos de la diáspora en estas últimas cuatro décadas. Así, están quienes presentan la abundantísima, casi inabarcable producción poética como un discurso -y aquí viene la afirmación absoluta- dominado por el desarraigo y la nostalgia, algo que una lectura medianamente seria pondría en entredicho. Los ejemplos, en fin, podrían multiplicarse, pero quiero detenerme, por razones que no hará falta explique, en el del quehacer escénico.

Para muchos en la isla, el teatro que han hecho y hacen sus compatriotas del exterior se reduce, salvo las pocas excepciones de rigor, a esas obras de estilo frívolo, entre la revista y el sainete vernáculo, aderezadas con alusiones a los hechos políticos de inmediata actualidad, que se representan en la conocida Calle 8 de Miami. Unas obras que, dicho sea de paso, no son ajenas a corrientes de nuestra escena como las representadas por los teatros Alhambra y Martí. Tal idea tiene que ver, por otro lado, con la opinión que se ha venido repitiendo, con una terquedad digna de mejores

empresas, de que Miami es un desierto cultural. Pues, no señor: ni hay tal desierto cultural ni todo el teatro cubano de la diáspora se reduce a Miami y, mucho menos, a obras del tipo *En el 2001 no queda ni uno* o *A Pepe Salsa le llegó una novia en balsa*. Teatro cubano se ha hecho y se hace también en Nueva York, Los Angeles, New Jersey, México, Tegucigalpa, Murcia, Caracas, Barcelona, Estocolmo, sitios hasta donde los teatrístas -otro tanto se puede decir de escritores, pintores y músicos- han extendido los límites de su patria, prolongando en esas geografías una tradición rota, dispersa, fragmentada, mas no perdida; como si de ese modo quisieran reafirmar la condición insular y de archipiélago del país. Así que nada más lejos de esa concepción del teatro cubano de la diáspora: se trata, por el contrario, de un conjunto mucho más heterogéneo de lo que muchos piensan, en el que coexisten generaciones, estéticas y posturas ideológicas bien distintas.

¿Cómo meter indiscriminadamente en un mismo saco proyectos como los de Repertorio Español y Prometeo, INTAR y Teatro 66, Centro Cultural Cubano de Nueva York y La Má Teodora, Duo Theatre y Teatro Avante, Oye Rep y Prometeo en Lincoln Theatre? O para remitirme al plano dramático, ¿de autores como Manuel Martín Jr., Matías Montes Huidobro, Iván Acosta, René Alomá, Jorge Ignacio Cortiñas, Dolores Prida, Nilo Cruz, Raúl de Cárdenas, María Irene Fornés, Pedro Monge Rafuls, José Corrales, Héctor Santiago, Luis Santeiro o Manuel Pereiras? En vano buscaremos esa frase ingeniosa capaz de resumir una realidad tan compleja y variada: ésta se resistirá al encasillamiento, confirmando de ese modo la variedad de opciones que la conforman. Tampoco hay que olvidar que en ese censo, que ni es ni pretende ser completo, aparecen citadas algunas experiencias y obras llevadas a cabo en etapas tan lejanas, tan difíciles como los años sesenta, cuando hacer teatro cubano en Nueva York o Miami era una dura constatación de que vivir y crear en el destierro es, como dijo José Martí, «tallar en nubes». Con esto quiero, de paso, insistir en que la historia de la actividad escénica de los cubanos en el exterior no data de los diez o doce últimos años, sino que se remonta a varias décadas atrás. Y el día cuando se pueda hacer una investigación sería que recopile todo lo que en este campo se ha realizado, se podrá ver que no es tan poco como algunos creen.

El que por primera vez una publicación como Tablas dedique buena parte de un número al teatro cubano de la otra orilla, me parece un hecho muy esperanzador, y me hace sentir moderadamente optimista en cuanto a que, al menos en lo que a ellos corresponde, los teatrístas contribuirán a que esa imagen de insuperables discordias y divisiones con que se identifica a los cubanos empiece a ser pronto el recuerdo de un pasado que unos y otros prolongamos más de lo debido.

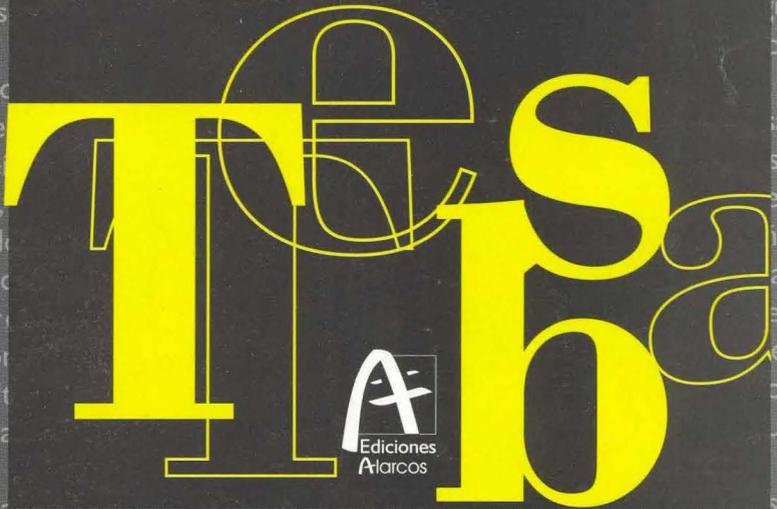
Miami, febrero de 2001

Espinosa

COLECCIÓN
aire frío

Los siete contra Tebas

Antón Arrufat



Ediciones

Alarcos

el sello editorial de *tablas*

Lea en próximo número
Premio tablas 2000



Foto: Eduardo Ané

