



Itinerarios del teatro cubano

Títeres en Matanzas

Entretelones: Gustavo Robreño

Libreto 51: La dama de las camelias, de Abelardo Estorino



En portada:
Gustavo Robreño

Director Omar Valiño Cedré **Jefe de Redacción** Norge Espinosa Mendoza **Diseño** Teresita Hernández, Marietta Fernández, **Equipo ejecutivo** Adys González de la Rosa, 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)333810, e-mail: tablas@cubarte.cult.cu

Contraportada: Boceto de Pepe Camejo para *Shangó de Ima*. **Reverso de portada:** *Pelusín del Monte*, Teatro de las Estaciones. **Reverso de contraportada:** Ediciones Alarcos: *El baile*, de Abelardo Estorino.

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

La selva oscura

3 La isla son los puertos.
Graziella Pogolotti

9 Teatro Alhambra: parodia y simulacro.
Rosa Ileana Boudet

18 Títeres en Cuba: el breve y largo camino.
Freddy Artiles

24 La afrocubanía en el Teatro Nacional de Guiñol.
Armando Morales

Libreto 51

29 La dama de las camelias.
Abelardo Estorino
Catálogo de inéditos.

Reportes

53 El taller de los títeres.
Marilyn Garbey

Entrevista

57 Los caminos del títere son largos.
Entrevista a Enkarni Génua.
Rubén Darío Salazar

Reportes

60 Buscar el rostro detrás de la máscara.
Roberto Gacio Suárez

Oficio de la crítica

64 Otra vuelta para que viaje el alma.
Yamina Gibert Núñez. Oscuro testamento para muerte en el bosque.
Norge Espinosa Mendoza. *Madonna* y *Victor Hugo*: la tragedia de la soledad.
Oswaldo Cano. Una joven compañía habla de la soledad.
Amado del Pino. Ser cubano: redimir toda culpa.
Arturo Infante. Marianela Boán a escena.
Mercedes Borges Bartutis. Por la memoria del títere.
Yasmín Portales.

76 En tablilla

En primera persona

80 El teatro que nos falta
Vivian Martínez Tabares

Entretelones:

Gustavo Robreño

Pórtico para una **nueva época**

Con este volumen LX que comienza a desandar los caminos del archipiélago antillano y del mundo, *Tablas* inicia una tercera época. El año 2000 resulta una fecha ideal para hacerlo, pues en su simbolismo recoge los deseos y esperanzas del hombre ante un nuevo milenio. Milenio signado, sin dudas, por una inédita situación en muchos terrenos para la especie humana.

Responder a los retos que tal situación impone desde nuestro perfil específico, es la tarea y el compromiso de *Tablas* ante el movimiento escénico cubano y ante nuestros lectores de cualquier parte.

Tablas, por tanto, pretende convertirse: en eje de un proyecto cultural más amplio, del cual pronto se tendrán acciones y noticias; en una publicación que proponga una lectura crítica de la escena cubana e internacional desde una alta calidad editorial y de diseño; en una revista eficaz por su inserción rápida y amplia dentro del espectro intelectual y del público todo de la nación...

Tablas sabrá atenerse a las mejores experiencias de su pasado, aprenderá de los enormes cometidos y se guiará por la brújula de la calidad, la única tendencia que acogerá en sus páginas.

¡Que vuelvan a crecer los lectores de *Tablas*!

La isla son los puertos*

Graziella Pogolotti

LA CONSTITUCIÓN DE ESTO QUE NOSOTROS llamamos lo cubano es el resultado de un legítimo proceso de definición a partir de la diferencia. El punto de arrancada está cuando el criollo comienza a sentirse diferente con respecto al español. En este aspecto no me refiero sólo al criollo blanco, sino también al criollo negro que se ha transculturado en este medio distinto y se va diferenciando también del esclavo que viene de África, portador no sólo de una cultura distinta, sino también de algo que no se recuerda mucho, de una serie de lenguas no solamente distintas del español sino también distintas entre sí. Los esclavos venían de diversas zonas de África y por lo tanto hablaban diferentes lenguas. El español poco a poco se va convirtiendo en la lengua de todos, la lengua común, la lengua para la intercomunicación entre ellos y la lengua para la comunicación con el blanco.

Esta primera noción de la diferencia, que está favorecida, entre otras cosas, por la distancia geográfica

con respecto a la metrópoli, nacía desde la propia metrópoli. Se dictaban leyes que llegaban lentamente, a través de los barcos, a tierras que tampoco tenían buena comunicación entre sí. Tal y como se decía, estas leyes se acataban pero no se cumplían. Desde la distancia también llegaban luego los veedores a comprobar cómo andaban las cosas por acá, hasta que los propios veedores se iban implicando en los conflictos de la isla, permeándose con lo que aquí pasaba y tomando su distancia respecto al encargo recibido en la metrópoli original. De modo que a la distancia geográfica se va uniendo también la diferencia de intereses. Los intereses del comercio de los habitantes de la isla comenzaban a entrar en contradicción con los intereses económicos de la metrópoli y de esta manera comienza el criollo a ser distinto, a ser otra cosa, empieza a tener costumbres diferentes e incluso un modo de vestirse también diferente. Estos hechos, advertidos ya por los primeros historiadores de Cuba en el siglo XVIII, van señalando la diferencia entre el criollo hijo de español y el padre español.

Esta diferencia ordinaria, sin embargo, no es todavía una conciencia nacional de lo cubano. Y quizás esta conciencia de lo cubano comienza a perfilarse a prin-



cipios del siglo XIX y a cristalizar en los escritores. José María Heredia, por ejemplo, fue un precursor de este fenómeno, lo cual no significa que la voz de Heredia fuera la voz de toda la sociedad cubana de su momento. Era una voz que respondía a una minoría y se afianzaba en un fenómeno muy particular de la vida de Heredia, que fue su obligada emigración hacia América, ligada al hecho de vivir en un país donde la independencia acababa de producirse. Un país donde ya, de una manera nítida, se había establecido el corte con la metrópoli y se había instaurado la noción de independencia nacional.

Aún con el decursar de todo el siglo XIX esta noción de cubanía va teniendo matices distintos según las zonas del país, los sectores de la sociedad y según cada caso particular. De manera que esto no puede verse como un proceso homogéneo, como un proceso que se va produciendo en bloque, sino como un proceso evolutivo que va tomando sus matices distintos en cada caso. He dicho muchas veces que, por ejemplo, la lectura de las memorias de la matancera

Lola María Ximeno, me reveló hasta qué punto en estas ricas familias de Matanzas, que eran familias de tradición, de generaciones nacidas en Cuba, pero de generaciones que se habían enriquecido con la trata, con el ingenio azucarero y con el comercio, en particular con los Estados Unidos y a partir del desarrollo del propio puerto de Matanzas, existía esta idea de una diferencia, de una tradición propia que, sin embargo, no expresaba aún una ruptura con la metrópoli, una ruptura con la españolidad y, por lo tanto, respondía a una tendencia que, traducida al plano político, podemos definir como reformista aún en pleno proceso de la Guerra de los Diez Años.

Hay, sin embargo, en estas mismas memorias, una diferencia esencial entre lo que sucede durante la primera y la segunda guerra. Ya durante la guerra del 95 se ha consolidado una cultura y el propio ejercicio de la violencia del conquistador español ha contribuido a fortalecer esta unidad interna. Unidad que, en un territorio como éste, termina definiéndose del todo cuando se produce la reconcentración de Weyler, al final de la guerra y que se va a afianzar por la intervención de los Estados Unidos. Este, por lo tanto, es un proceso que se va gestando a través de los siglos y se va configurando en distintos planos donde intervienen las costumbres, el modo de ser, la psicología social y donde interviene también una definición política que es la expresión más clara de todo este proceso.

Evidentemente, ya en la república neocolonial hay una conciencia de cubanía generalizada en el país. Conocí a muchas personas que habían vivido el momento de la independencia y que recordaban de manera muy nítida y con gran agravio el choque que había significado para ellos que se bajara la bandera española al término de la guerra, pero que no subiera la bandera cubana, sino la americana. Este fue también un factor que contribuyó a definir, en el plano político, cierta noción de cubanía en la etapa de la república.

Hay por otra parte un fenómeno apuntado ya en el caso de Heredia, que le corresponde a lo que podemos llamar la cultura artística y literaria, que se desarrolla en la medida en que sigamos creando imágenes que van definiendo esta cubanía. Las imágenes, que de una manera u otra nosotros reconocemos, partieron de un grupo minoritario pero se fueron extendiendo poco a poco hasta convertirse en la representación simbólica de la nación, de alguna manera aceptada por todos. Esta zona de la cultura artística y literaria, en la cual entra también el pensamiento, se había em-



pezado a caracterizar desde el siglo XIX, lo que también sucederá después durante el período republicano, por conceder un papel muy importante a la creación de instituciones. Hay como una especie de vocación fundacional en el ambiente de nuestra cultura. Se crean instituciones que son vehículos de

difusión de ideas, que son modos de aglutinar a las personas, que son un poco la vía de ir apuntalando internamente una realidad que de otro modo podría irse disolviendo, es decir, el fundar instituciones como el construir las columnas sobre los cimientos de un futuro edificio.

No haré aquí la relación de estas instituciones, pero las hay de todo tipo: instituciones sociales, instituciones que tienen el carácter de revistas, de publicaciones, y que desempeñan de una forma u otra un papel importante a lo largo de la república. Digamos revistas como *Cuba Contemporánea*, de la clase media cubana, una revista en alguna medida de carácter cultural, está también la revista *Social*, que duró muchos años y siguió esta tradición cultural, aunque llegó a adoptar en un momento un carácter más frívolo en función de obtener un público mayor, de burguesía media y alta. Revistas de carácter aún más restringido, como pudo haber sido la *Revista de Avance* en los años 20. Instituciones que ya tienen un carácter político o digamos que responden a determinados sectores sociales como son la FEU, las organizaciones de mujeres, las organizaciones obreras. Es decir, todo un proceso fundacional prolongado que va desde la zona de lo estrictamente político hasta la zona de lo estrictamente cultural, de lo estrictamente artístico. En estas zonas de lo estrictamente artístico, una de las características es la de iniciar la publicación de textos cubanos. Pienso, por ejemplo, en una editorial que fundó Fernando Ortiz y que publicó numerosos textos del siglo XIX. Pienso en la propia editorial de la Universidad de La Habana, que publicó también numerosos textos en la línea más bien del pensamiento, partiendo de Félix Varela y pasando por José de la Luz y Caballero y Enrique José Varona.

Todo esto significa, además, el paulatino descubrimiento de Martí, que a pesar de haber sido el autor del proyecto independentista, tampoco era conocido en sus textos y fue también reivindicado, inicialmente,

Un teatro nacional se define por la existencia de un movimiento artístico activo, estable y permanente que tiene una relación con un público que, de alguna manera, responde a sus propuestas estéticas.

por instituciones de esta índole. Todo ello respondía a la voluntad de sustentar esta definición de cubanía en la reivindicación de una tradición, es decir, darle a la cubanía su historia y, al mismo tiempo, articular de algún modo esa historia a la cotidianidad.

Por otra parte, y ya en un terreno tan específico como las artes plásticas, el proceso en este sentido fue muy significativo. En 1940 se hace una importantísima exposición que es todavía referencia obligada para todos los investigadores en este terreno, que es la exposición «Trescientos años de arte en Cuba». Por primera vez se articula un proceso, desde Escalera en el siglo XVIII hasta las vanguardias de los años 40, donde sobresale una línea de continuidad cuyo sentido subterráneo y más profundo es la búsqueda y definición de los distintos momentos de la cubanía, a partir de constatar una diferencia inicial. Puesto que un pintor como Escalera, era todavía un pintor muy vinculado a la tradición europea, es decir, que pretendía en gran medida expresar en el contexto cubano lo típico de la tradición europea en aquel momento del siglo XVIII.

Ahora bien, la historia del teatro cubano también se inserta en esta etapa republicana a partir de una vocación fundacional del mismo teatro. Ciertamente, el teatro en Cuba no lo inventa la república, sino que había tenido ya una vida importante, había toda una tradición, fundamentalmente de tipo popular, muy significativa, pero que no logró encontrar en sí misma, por diversas razones, sus propios mecanismos internos de desarrollo y transformación. Esa tradición poseía ya, desde luego, algunos de los elementos necesarios para la formación de lo que pudiera llamarse un teatro nacional.

Pero, ¿qué es, en suma, un teatro nacional? Un teatro nacional no se define por sus temas; ello significaría darle una definición *a priori*. Un teatro nacional se define por la existencia de un movimiento artístico activo, estable y permanente que tiene una relación con un público que, de alguna manera, responde a sus propuestas estéticas. Esa relación dialógica entre la escena y el espectador, el teatro bufo la había logrado por medio de los recursos teatrales que empleaba, por medio de algo muy importante que tuvo este teatro que fue su música, y también, evidentemente, por esa

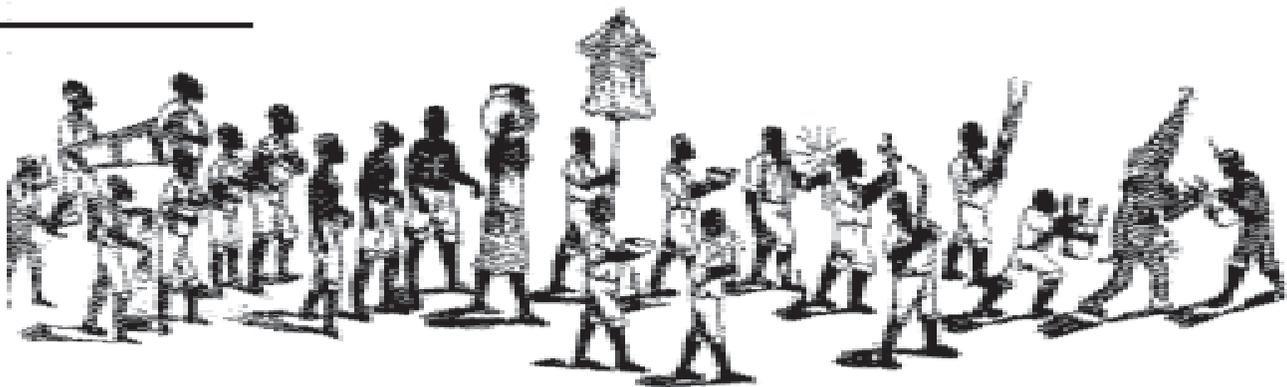
presencia en la escena bufa del acontecer de la cotidianidad. No sólo en el plano del costumbrismo, sino también en el plano del acontecer político, ese captar la anécdota política de cada día que, de alguna manera, lo llevó a chocar violentamente contra los mecanismos represivos que existían en su momento. Sin embargo, estos son los rasgos que, con el andar del tiempo, quedaron como fijados, esquematizados, sin lograr dar el necesario salto de desarrollo y transformación, hasta que intervinieron una serie de factores, como los propios choques con la política, la aparición de nuevas costumbres, de nuevas formas de vida, el papel preponderante que comenzó a jugar el cine como forma de entretenimiento y el bufo fue perdiendo en gran medida sus espectadores, fue perdiendo esa otra parte indispensable del teatro.

Es entonces que, a partir de la década del 30, fueron formándose pequeñas agrupaciones que tratan de reconstruir el teatro sobre otras bases. Y es-

tas pequeñas agrupaciones son, igualmente y como ya lo hemos visto en otros sectores de la cultura, agrupaciones de carácter institucional. Teatro Universitario, con el respaldo de la Universidad de La Habana, es una agrupación que logra un carácter de permanencia, independientemente de todo lo que va introduciendo como puesta en escena, repertorio y búsqueda de un espectador nuevo y diferente. Este Teatro Universitario, hecho que subraya la mencionada vocación fundacional, va a tener una zona dedicada a la enseñanza, a asegurar la continuidad de desarrollo, patrocinando un seminario por el cual pasaron muchísimos de los actores que después integraron otros grupos y también muchísimos de los actores que después estuvieron presentes en los grupos teatrales de los años 60. Junto con este esfuerzo de Teatro Universitario, estuvo también el intento de fundar una Academia de Arte Dramático, en la cual, en sus primeros tiempos, participan algunos de los intelectuales más importantes de aquella época, y algunos de los factores que estaban tratando de contribuir a la renovación teatral, y así sucesivamente. De esa Academia de Arte Dramático, va a salir el Grupo ADAD, que será un poco la matriz de las pequeñas salas teatrales que surgirán en la década del 50, cada una de ellas constituidas en torno a un grupo y definidas por la existencia de directores y actores y también intentando definirse por un perfil determinado. Quiere decir que es también un intento de formación y creación de instituciones teatrales dedicadas a hacer el teatro y difundirlo. En algunos de estos casos, se produce desde el teatro un intento de integrar otras manifestaciones de la creación artística. Esto sucede por ejemplo con ADAD, sucedió con el grupo de Adolfo de Luis, así como con otras instituciones a las cuales se acercaban los artistas plásticos, los escritores, etcétera, de manera que, más allá del teatro, en muchos casos pretendieron ser centros generadores de cultura.

A todo esto hay que sumar la voluntad de crear, desde temprana fecha, publicaciones teatrales. Por lo menos una de ellas, la revista *Prometeo*, que tuvo también un carácter institucional muy definido y estuvo dirigida a la difusión del teatro, al estímulo de la crítica y contribuyó a divulgar lo que iba sucediendo, en materia de teatro, en otros lugares del mundo, publicando, en este sentido, artículos y ensayos de distinta naturaleza y variadas temáticas. De manera singular, el nombre de esta publicación desemboca





en un grupo de teatro muy significativo durante la década del 50 en Cuba: el grupo Prometeo, que por su nombre y sus vínculos, articula su fundación a la existencia de una sala teatral. Evidentemente, muchos de estos grupos e instituciones sobreviven de una manera en extremo precaria, en medio de angustias que dieron lugar a una infinidad de anécdotas. Eran instituciones precarias desde el punto de vista económico y eran también, sobre todo aquellas que tuvieron un peso más significativo para la historia del teatro cubano, instituciones que se dirigían a un público extraordinariamente minoritario.

Ya en la década de los 50 se va produciendo en la Ciudad de La Habana una especie de distribución geográfica de las salas de teatro. En la zona del Vedado se ubicaban aquellas salas que tenían un carácter más comercial, y aspiraban a alcanzar un público más amplio, logrando amplias temporadas con obras que se popularizaban y se dirigían a un espectador más o menos de pequeña burguesía. Mientras que en las zonas de La Habana Vieja se ubicaron algunas salas donde encontró su refugio lo que pudiéramos llamar la vanguardia teatral de esos años. Digamos que esto último ocurrió entre La Habana Vieja y lo que hoy es Centro Habana, de manera que se produce una división geográfica de la capital desde el punto de vista teatral, que a su vez se correspondía exactamente a la división geográfica que también se estaba produciendo en la ciudad desde el punto de vista comercial. En estos momentos el mundo de los negocios se traslada desde La Habana Vieja hacia El Vedado, fundamentalmente hacia la zona de La Rampa. Esta vanguardia se concentró en El Prado, donde estuvo Prometeo, y en Neptuno, donde encontraron su primer local de trabajo los fundadores del grupo Teatro Estudio.

¿Cuáles fueron los logros fundamentales de este período? Yo diría que, por una parte, se renovó el repertorio de los grupos teatrales. Y quizás en muchos casos la noción de vanguardia estuvo relacionada justamente con la renovación del repertorio y la incorporación de algunos textos que podían ser éxitos en París o New York, pero que también respondían a lo más novedoso que se estaba haciendo en aquellos momentos, entre lo que sobresalía la línea del teatro del absurdo. Yo recuerdo, por ejemplo, los primeros textos de Ionesco que se presentaron en Prado. Este fue uno de los elementos.

Por otra parte, es importante la renovación también del concepto de trabajo actoral que se venía produciendo desde los años treinta pero que, en estos momentos, ya estaba respondiendo a la difusión de las ideas de Stanislavski en algunas zonas, y también a las ideas de otros maestros rusos como Meyerhold. Meyerhold fue esencial para aquellas personas que trabajaron con Francisco Morín; así como para toda la renovación teatral que venía desde París, a partir del trabajo de Jean Vilar y del Teatro Nacional Popular.

Todo esto estuvo acompañado además de una renovación en el campo de las ideas teatrales, que tuvo uno de sus centros principales en la sección de teatro de Nuestro Tiempo, donde son publicados materiales de Roger Vailland y donde por primera vez se comenzó a debatir un tema relativamente nuevo, por lo menos desde esta perspectiva, que era el tema de la función del teatro: para qué sirve, a qué está destinado el teatro. Si me he extendido en toda esta zona es porque, de alguna manera, he querido subrayar los distintos elementos que intervienen para que pueda verdaderamente hablarse de un movimiento teatral. Un movimiento teatral requiere, naturalmente, del antecedente de una escena activa que se dirija a un especta-

dor, el cual puede ser masivo o no, pero que debe existir y responder, estableciendo un diálogo con esa propuesta teatral. Pero deben existir también, junto con estos elementos de la praxis teatral, todos los elementos ya de orden conceptual, de orden teórico, que a su modo también dialogan con esta praxis. Y esta noción de movimiento teatral se fue perfilando a lo largo de la década de los 50, pienso que de un modo intuitivo y consciente, a través de la creación de instituciones de naturaleza diferente.

Luego, si volvemos al tema base de nuestras reflexiones de hoy, que es el tema de lo cubano, de la cubanía, puede uno preguntarse: ¿dónde quedó o dónde queda lo cubano en ese teatro que se fue haciendo en las décadas de los 40 y los 50? Un teatro que parecía tener entre sus elementos programáticos la actualización de la vida teatral y la incorporación a ella de muchas ideas, textos y modos de hacer que se habían forjado en otros lugares. Hay, desde luego, para todo esto una respuesta elemental: la expresión de la cubanía estuvo favorecida precisamente por la existencia de esta vida teatral y se tradujo en términos de dramaturgia. Hay una dramaturgia netamente cubana que cristaliza en estos años y que puede desarrollarse a partir de que hay un teatro. Pero que puede cristalizar en la forma en que lo hizo y puede verdaderamente superar la dramaturgia anterior, porque esa escena cubana había comenzado a incorporar y apropiarse de otros conceptos del teatro. Lo cubano no puede ser una expresión de localismo ni de costumbrismo; en el localismo y el costumbrismo se ahoga. Lo cubano, verdaderamente, es la mirada, la perspectiva, el punto de vista que atraviesa y transforma aquello que, como tradición o como incorporación de ideas venidas de otros lugares, se va fundiendo dentro del país. Lo que hace la amalgama en este proceso de asociación es justamente la perspectiva de lo cubano. Es aquello que no se programa de antemano, sino que se va constituyendo en un proceso creador, plenamente, a través de ese diálogo entre una escena consciente de su herencia y de su tradición y un público, que es la realidad misma de lo cubano, la dimensión concreta, actuante y presente de lo cubano, con todas sus contradicciones.

Y dentro de este esfuerzo por definir lo cubano está, por supuesto, uno de los temas favoritos en el momento presente. Nunca había visto una obsesión similar por el tema de la Isla: tanto en la expresión

literaria como en la expresión plástica y, en general, en toda forma expresiva. Yo siempre he pensado que para muchos la Isla quiere decir aislamiento. Para mí, la Isla es un lugar que en vez de tener fronteras tiene puertos, es decir, que lo que caracteriza a la Isla es el puerto, y lo que ha caracterizado a algunos de nuestros más importantes centros generadores de cultura es, precisamente, esa vinculación con el puerto. Todo el proceso de la cultura cubana ha sido siempre un proceso de incorporación, asimilación y transformación. Desde los habitantes que nutrieron esta Isla, ninguno de los cuales tuvo un origen autóctono. Recuérdese que los autóctonos no sobrevivieron, sin contar con que tampoco eran de aquí, pues se supone que venían de regiones venezolanas y que fueron ascendiendo por el Caribe. Los españoles de España y los africanos de África son base étnica de nuestra nacionalidad. De modo que este proceso de cotidiana asimilación va desde el aspecto demográfico de las sucesivas emigraciones que fueron componiendo el factor humano de esta población, hasta las ideas, que fueron arribando con el tiempo. La escolástica llegó de fuera, así como también las ideas antiescolásticas: las ideas del Iluminismo, que animaron no sólo el enfrentamiento a la escolástica sino que animaron también el pensamiento independentista. Y así, sucesivamente hasta el día de hoy, nos hemos caracterizado por recibir y transformar, por elaborar una especie de eclecticismo, formado en tanto que vamos tomando de allá y de acá y que es nuestro modo particular de responder a las contradicciones, a los problemas y a los conflictos del presente. Porque, evidentemente, se trata de una respuesta en dos planos que contiene en sí lo inmediato y lo trascendente, es decir, el hecho concreto del día de hoy y también, a través precisamente de este hecho, el vislumbre de lo que ese día de hoy, concreto, irrepetible, pero también efímero, tiene de trascendente. Ese es el gran problema, ya no solamente del teatro, sino de la creación artística en general, que es también, desde luego, el fundamento necesario del teatro nacional.

* Conferencia inaugural de «Teatro y nación. La escena cubana ante el 98», efectuada en la sede de Teatro Escambray en 1995. (Transcripción de Fernando León Jacomino; revisión con la autora de Pedro Morales).

Teatro Alhambra: parodia y simulacro

Rosa Ileana Boudet

LA HISTORIA DEL TEATRO CUBANO PUE-de leerse casi en su totalidad como un intento por superar una imagen dual. Es así que metáforas contrapuestas, sinónimos y antónimos recorren el intrincado camino. La investigación intenta despejar la incógnita y habla de coturno vs. chancleta, máscara y rostro, conflictividad vs. banalización y, antropología vs. sociología, para testimoniar una constante teatral que hace que desde muy temprano, en la precaria risa de los bufos, se exprese nuestra capacidad parodiante, nuestra intención de burlarnos de los modelos, de apropiarnos de los referentes y de hacer aparecer la «voz de nadie» de los espectadores.

Si hay un capítulo rico en sugerencias y repercusión que marcará la escena de manera definitiva es el despreciado Teatro Alhambra, que recogió el legado de los primitivos Bufos Habaneros que, entre mayo y diciembre de 1868, fueron el centro de interés y provocaron que una morcilla atinada en la boca de un actor versátil: «¡Qué viva la tierra que produce la caña!» enlazara los avatares del teatro con los de la escena del país al provocar una

masacre, conocida como del Villanueva. Era *Perro huevero aunque le quemem el hocico*, de Juan Francisco Valerio, y desde tan remota fecha, no era el texto verbal la causa, sino la capacidad improvisatoria, las alusiones y el subtexto detrás del inofensivo juguete. El teatro cubano nació en la irreverencia.

Sin embargo, será sin dudas el Alhambra el que, cuando se estudie en toda su magnitud como fenómeno sociológico y hecho interdisciplinario, aporte más datos sobre nuestra cualidad de rechazar los modelos impuestos y los géneros cultos y apropiarnos de ellos de manera original. En el siglo XIX abundan los ejemplos,

como la deliciosa versificación en bozal del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, hecha por Pancho Fernández mientras en la actualidad Ricardo Muñoz devela la mueca que hay detrás del éxito o la corrupción debajo del esplendor en *La gran temporada*. Volver al Alhambra, desempolvar sus libretos y entender su enigma, deleitarse con su música e imaginar a sus actores en el ritual de los camerinos es recorrer una historia subterránea y preterida que es, presencia y expresión.



FOTOS: ARCHIVO TABLAS

Gustavo Robreño

Con la república plattizada de 1902 no podría comenzar, como era de esperar, la modernidad teatral. El destino del país signado por la independencia traicionada, la desconfianza y la amargura, produciría un simulacro. Esteban Borrero dijo que «el alma de Cuba estaba amenazada de muerte» y José Antonio Ramos testimonió que «Cuba libre fue para nosotros [...] como un despertar para morir, un salto en el vacío». Mientras la escena europea de inicios del siglo XX conoce la experiencia de Strindberg, Jarry, Chejov, Stanislavski y el Vieux Colombier, en un enigmático «coliseo», situado entre las calles Consulado y Virtudes, en la antigua Habana, transcurre entre 1900 y 1935 la temporada más larga del teatro cubano, el extraño fenómeno del Teatro Alhambra, que recorre como un hilo subterráneo la escena contemporánea ya sea para negarlo, rescatar su memoria en curiosa operación crítica o para evocar, con una pupila nueva, esquemas del bufo.¹

Transcurrirían treinticinco años, al derrumbarse el techo del pórtico y parte de la platea del edificio el 18 de febrero de 1935 a las doce y media de la noche para que un año después, termine un «largo siglo» con la insolencia de *La Cueva* (1936) y la modernidad insulte al Olimpo invocando a los «no-dioses» con *Electra Garrigó* (1947), de Virgilio Piñera.²

Sin embargo, raras veces se recuerda, a propósito de este texto fundamental que la parodia como recurso expresivo e intención estética, viene de la tradición popular y que Piñera no sólo «cubanizó» el mito sino que reutilizó signos de la herencia maltrecha del vernáculo (música en décimas cantada como en los crímenes pasionales, la frutabomba como clave de exceso y erotismo y la palangana en lugar del casco guerrero) para decir que su destino estaba aquí entre los no-dioses. Su tragicidad estaba sometida al «bamboleo de la parodia». Y si bien esos elementos exteriores son fácilmente distinguibles, el propio autor nos recuerda que en el texto hay una permanente oscilación entre el lenguaje altisonante y el humorismo y la banalidad.³

¿Por qué un extraño fenómeno? Porque el Alhambra no se puede analizar de forma aislada, porque fue un pilar que sacudió la vida de la seudorrepública y porque ningún otro hecho escénico en la vida teatral cubana ha conocido juicios tan contrapuestos, amorosos cronistas y exégetas, detractores furibundos, análisis mesurados y figuras de alto rango intelectual, como Alejo Carpentier,⁴ que se cuidaron en considerarlo de forma peyorativa:

Con todos sus defectos, con todas las vulgaridades – verdaderas o supuestas– que se quiera atribuirle, este



Enrique Arredondo

teatro constituye un admirable refugio del criollismo [...] Es uno de los pocos lugares habaneros en que se podía oír todavía, antes de mi partida a Europa, danzones ejecutados, según las mejores tradiciones (al comenzar la primera tanda, generalmente), es uno de los pocos sitios en que se mueven sabrosos personajes-símbolos de la vida popular... La llegada del Bata-clán hizo estragos en la estética arrabalera del Alhambra; el delicioso repertorio antiguo –que conoció joyas en el género como *La casita criolla*, *Chelito en el Seborucal*, *El niño perdido*, *La danza de los millones* y otras- fue momentáneamente sustituido por revistas cojas, con exhibiciones de bellezas obesas, que no resultaban siempre gratas [...]

Eduardo Robreño,⁵ quien ha realizado la única selección de libretos del género, declara que «...habiendo estado tan ligado al teatro... y teniendo de él tan gratos recuerdos, a veces parece [...] un tanto parcializado en el tratamiento del tema.» Y Alvaro López, en un apéndice de la misma edición, estudia las variedades como empresa comercial y nos revela aspectos que el compromiso sentimental de Robreño con su familia teatral, ha imposibilitado desentrañar. López distingue dos etapas en la temporada: una que dura hasta 1906 y otra hasta 1935.

En la primera, el énfasis descansó en la dura competencia entre las compañías de variedades para conquistar al público con un cartel cambiante, que constituía una de las ventajas del Alhambra frente a la tradicional inmovilidad del repertorio. Tres funciones por noche y varios estrenos semanales eran suficientes para imponer gustos, estereotipos y clichés, al mismo tiem-

po que abaratar el costo de las producciones mediante la explotación de los títulos más gustados. La fórmula aseguró un público estable para el Alhambra y creó un fatal condicionamiento que, al rastrear en profundidad, es una costra que mantiene sus trazos hasta el presente con su facilismo, visión populachera y desideologizante. Sin embargo, hurgar en sus libretos proporciona un testimonio de primera mano de la actualidad con alusiones a presidentes y sargentos, campañas, elecciones, rumores, fraudes y modas.

Sus libretistas tuvieron intuición para el chiste de la calle, reflejar el momento, ventilar en el escenario los trapos sucios de la politiquería. Pero la mayoría de las piezas no resiste un análisis dramático serio, su lenguaje resulta pobre y gastado y al investigador actual le es impensable imaginar los procedimientos de complicidad y diálogo que logró entablar con los espectadores. La empresa requería una producción por entrega, fácil, populachera, que complaciera los gustos del «respetable» (para hombres «solos», pero lo vio todo el mundo). Su voracidad, sólo comparable con la de la radio y la televisión, puso a prueba la capacidad de sus dramaturgos, los cuales escribieron centenares de obras, muchas de ellas perdidas o conservadas a través de los manuscritos de sus intérpretes o en ediciones a la venta durante las funciones (llenas de anuncios comerciales) como el telón cuadrulado en veinte *reclames* pagados por los anunciantes y adornados con las *vedettes* de la época.

Tipificación engañosa

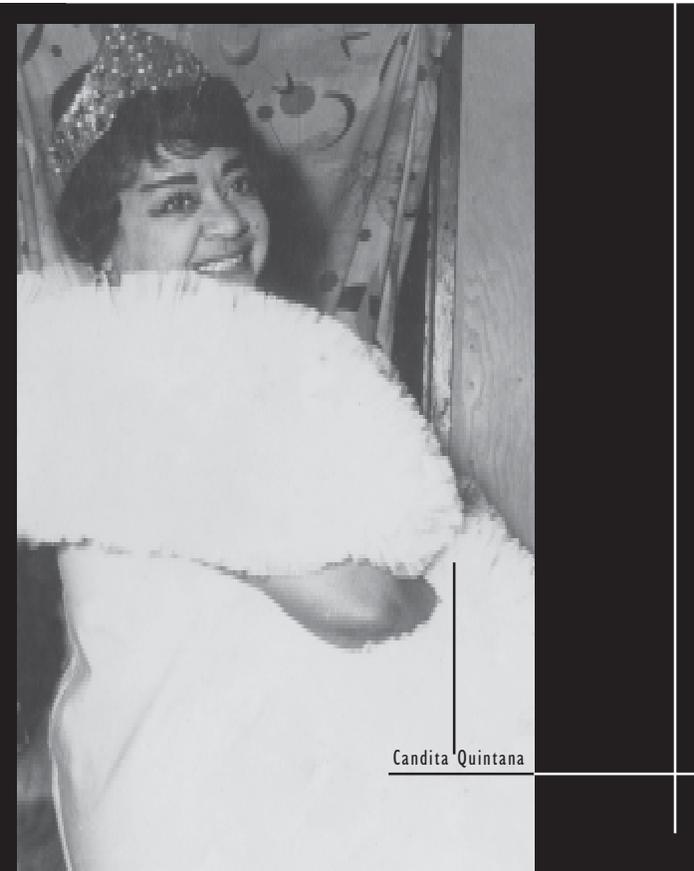
La tipificación es el primer elemento simplificador de la obra y de una visión deformada de la realidad. Sergio Acebal, uno de sus populares actores, lo resumió en este romance calificado por Rine Leal de «subdesarrollada *ars poetica*»:

Prescindiendo del guajiro,
del gallego aplatanado
de la parda cumbanchera
y del morenito zafio
pues entonces dejaría
de ser teatro cubano
como dejaría el rico
ajiacó de ser ajiacó
sin la agujita de puerco
el verde plátano macho,
el ñame, la calabaza
y la yuca y el boniato.

La trilogía del gallego, la mulata y el negrito continúa hasta agotarlo un esquema manido y el teatro cubano, comparado con el ajiacó, es como un gran sopón populista. Pero el Alhambra tuvo sumo cuidado en la caracterización del gallego ya que los comerciantes españoles eran asiduos. Generalmente es adinerado, dueño de cierta prosperidad y un ciudadano decoroso. Ha llegado a nosotros, entre otras, la versión del «galleguibirimacuntíbiri», de Jorge Anckerman y Federico Villoch como aparece en *La bella del Alhambra*⁶, el dúo del gallego y el negrito confraterniza y se reconcilia en el baile.

La mulata, como símbolo sexual, tiene su apoteosis en *La casita criolla* (1912). Villoch la compara con el «*asúca de refino* (sic) [...]», «dicharachera y rumbera y amiga de la jarana/ el que me ve se disloca/ y el que me sigue me mata.» Se trata de la revista *Guarapo y oro*, a manera de un interludio musical o de teatro dentro del teatro. Aquí nuestra mulata azucarada se autodefine: «Salta a la vista la causa/tratándose de una obrita bufo-lírica-cubana/ ¿cómo es posible, señores, que faltase la mulata?»

Ingrediente, componente dentro de la receta de la obra, artículo de lujo y objeto erótico, será larga la evolución de la mulata en la modalidad alhambresca y en el género lírico. La tipología como base de su dramaturgia ha conducido a Robreño a enumerar los diferentes «tipos» en el vernáculo⁷, entre los que destaca a las mulatas de rompe y raja entre las más gustadas junto al gallego siempre víctima de timos, a quien le arrebatan la hembra o la plata.



Candita Quintana

El campesino, prototipo de simple o gracioso en el bufo, aparece como Liborio, creación de Landaluce que Ricardo de la Torriente en *La Política Cómica* convirtió en símbolo. *Las desventuras de Liborio* (1906), de Villoch-Mauri, y *Las enseñanzas de Liborio* (1922), de Del Campo-Anckermann muestran su permanencia. De igual manera, el «bobo» tuvo una efímera incursión.

El «negrito», hijo postizo de la familia blanca, criado o vividor, refistolero o catedrático, recorre la escena criolla desde que Pancho Fernández en el siglo XIX creara *Los negros catedráticos*. Bozal con Creto Gangá, fino y retórico con Fernández, en el Alhambra es rumbero con su estelar macuntíbiri que hasta hace poco bailó Carlos Pous. La tipología sustituye la realidad y el mecanismo opera como un truco dentro del simulacro de encubrimiento.

Según Alvaro López, la combinación del tipo con el ambiente es una de las fórmulas empleadas. En los bajos fondos aparecen los criollos de todo rango: negritos zafios y mulatas de toda estirpe. Pero la ambientación es por lo general neutra, sin contexto, salas y salones intemporales o el reducto de la marginalidad, el «solar» que pervive en el costumbrismo de nuestros días.

Y hay personajes, como el Cañita, por ejemplo, ciudadano sin oficio ni beneficio o «guarapeta» que tiene su antecedente en el borracho callejero o mascavidrio de *Perro huevero aunque le quemem el hocico*, de Juan Francisco Valerio, la obra que originó los Sucesos de Villanueva. Los préstamos entre música popular, poesía y teatro son frecuentes con personajes que constituyen una mitología.

No existe una investigación exhaustiva del Alhambra. Federico Villoch (1868-1954) escribió más de trescientas obras, por lo que recibió el apelativo de «Lope criollo». Cálculos conservadores me hacen pensar en cientos de obras, muchas perdidas o de dudosa paternidad. Los escritores estaban pendientes del acontecer diario y no otorgaron a su trabajo mayor alcance que la inmediatez. Casi ninguno de los textos ha pertenecido a la literatura dramática, y las obras han de analizarse como un suceso escénico en el cual música, coreografía y escenografía se conjugan para un incipiente espectáculo total.⁸

El Lope de Consulado

Federico Villoch, nacido en Ceiba Mocha, cultivador de la prosa, la poesía y el periodismo, es uno de los pilares del Alhambra. Se consagró al teatro y su



Consuelo Bello

sentido del diálogo, su cultura y sus experiencias vitales encuentran un destino: *La casita criolla*, *La isla de las cotorras*, *Cinemanía*, *Los siete colores*, *Las travesuras de Venus*. Estas obras son una parte minúscula de su prolífica labor a la que entregó todo su talento. Y aunque él mismo se consideró «un cronista que adapta y dialoga la actualidad para la escena», un escritor tan exigente como Antón Arrufat⁹, ha manifestado que:

Su teatro no ha sido estudiado (ni editado) aún como merece. No sólo es importante por el valor del libreto, menor, sin dudas, pero firme y delicioso, sino para la comprensión de la historia de nuestro teatro y como documento para el estudio de la sensibilidad de las tres primeras décadas de este siglo.

Los hermanos Robreño, Francisco (1871-1921) y Gustavo (1873-1957) son otros libretistas de importancia. Escribieron un repertorio amplio en el que sobresalen *Buffalo Exposición*, *Dos boers improvisados*, *Los dardanelos*, *Napoleón* y *Tin tan te comiste un pan*. Francisco fue autor de los cantables de las piezas, además de desempeñar todos los oficios de la escena, el segundo, además fue un popular actor.

En *La casita criolla* (1912), texto de Villoch y música de Jorge Anckermann, la burla a la reelección de José Miguel Gómez es al mismo tiempo pasquín electoral pro Menocal, el presidente que prometía honradez y enarbolaba su humilde origen en su «casita criolla». En la representación, la Alegoría del Alcohol, dice: «Por eso a mí no me importa: a mí lo mismo me da, que mande Juan como Pedro, porque no soy liberal, y conservador, maldito, ni tengo qué conservar, y si me dan tres pitazos, que mande el que ha de mandar...» La filosofía de la desilusión cala hondamente a través de los estereotipos que entronizan la inutilidad de la resistencia en medio de una melopea de sones y danzones en síntesis de palabra-música jamás alcanzada por nuestra escena. Es posible que los libretos conservados, desprovistos de la música que les era consustancial, revelen con más facilidad los ripios, la prisa, la baja calidad literaria, la situación repetida.

Mientras el diálogo de *La casita*... resulta falso, el de *Tin Tan*..., conocida como *El velorio de Pachenco*, de Gustavo y Francisco Robreño, estrenada en 1901, quizás la obra más representada del teatro cubano, está vivo. (Según Robreño tiene 1610 funciones).

¿Cómo un juguete intrascendente ha perdurado en nuestros escenarios hasta la actualidad? Su anécdota es absolutamente trivial: un grupo de estudiantes de Medicina, «calaveras» sin dinero, decide engañar a un gallego rico fingiendo la muerte de Pachenco para lucrarse con su entierro. Pero la mulata Rosalía, amante del muerto-vivo, descubre la componenda y desenreda el equívoco. El cadáver irreverente se levanta del ataúd y con una rumba final, bailada por todos, cae el telón.

Los hermanos Robreño, a ocho meses de abrir sus puertas el coliseo de Virtudes, estaban más cerca del bufo. Las caracterizaciones de Pachenco, simpático amante de la música, de Rosalía y el Alcohol, son logros, así como los ambientes y el delineado de los personajes dentro de un esquema rústico. La obra se estrena el mismo año en que se aprueba la Enmienda Platt. Es fácil advertir la fórmula: el choteo y la burla como evasión. El género más cultivado fue el sainete, que de España cruza los mares y se rearticula en esta forma no clasificable que incluye el de costumbres, de solar, la revista de actualidad, la parodia y la opereta. Algunos acentúan el matiz político (como *Napoleón* o la propia *La casita criolla*), o *La isla de las cotorras*, libreto de Villoch, llena de alusiones a la intervención de Estados Unidos sobre Isla de Pinos; otros, las intrigas banales basadas en un periodismo de actualidad, como por ejemplo, *Delirio de automóvil* narra los avatares de una familia

con vehículo o *La carretera central* se refiere al proyecto anunciado en 1921.

El catálogo del Alhambra permite seguir los acontecimientos de vida de la república, sólo que a través de un lente adulterado. Las referencias al juego del jai-alai, las exposiciones internacionales, el cinturón eléctrico o la moda de la mujer del cabello corto aparecen junto a la preocupación más general o colectiva. Un papel importante desempeña la parodia, de larga tradición en el teatro popular cuando los «relacioneros» del XIX hicieron su propia versión del teatro español¹⁰. Ahora *La madame Sans Gene*, de Sardou, se convierte en un *Napoleón* cubano y el vaudeville francés *Chez Maxim* es *La guabinita*, de la cual se independizó el popular estribillo: «Entra, entra Guabina / por la puerta de la cocina». Pero quizás la más popular es la basada en el *Don Juan Tenorio* que, bajo el título de *Don Juan Jolgorio* era «obra maestra de gracejo, buena versificación festiva y ritmo tremendo», según Carpentier.

La estructura del género descansa por lo general en cuadros marcados por las entradas y salidas de los personajes o un cambio de ambiente o decorado como en los *sketches* de la revista contemporánea. El sainete cumple siempre con la regla de los moldes fijos, que a la manera de la pieza bien hecha, repetidos y combinados, «...crean la ilusión de una gran variedad de obras diferentes, cuando en realidad se trata de los mismos temas, personajes y asuntos revertidos en anécdotas que se remiten a situaciones inmediatas y de gran actualidad.»¹¹

El discurso escénico basado en tipos-ambiente y acción dividida en cuadros hace que el argumento no dependa de una progresión ni de un clímax. La intervención musical es coyuntural y gratuita. No siempre depende del curso de los sucesos. Una guaracha, una rumba o un danzón son los modestos *deus ex machina* que resuelven el enredo, los equívocos y restablecen la armonía.

Algunos motivos tienen una recurrencia notoria, como la muerte fingida y el entierro-resurrección (en *Pachenco*...), el del loco-fingido o el pobre trastocado en rico, en *Napoleón*... todo está matizado por continuas referencias a la realidad exterior. Por ejemplo, en *La isla de las cotorras*, el Ciclón es la amenaza foránea, el Aguila, los Estados Unidos y el Chino, el presidente de turno. La relación con el contexto es un juego teatral de acción doble: una intriga banal sobre la que subyace la realidad que es objeto de escamoteo y burla. El doble sentido, el choteo y el juego de palabras caracteriza las situaciones mientras que el desenlace es un restablecimiento de la armonía y una irreversible rumba, final de apoteosis y reconciliación.

La música

La fecundidad de Villoch es sólo comparable con la riqueza musical aportada por Jorge Anckermann, (1877-1941) quien se integra en 1911 a la compañía. Autor de más de quinientas partituras, según el catálogo del Seminario de Música Popular, y 1159 números musicales. También fue significativa la creación de Manuel Mauri, José Marín Varona y Rafael Palau, por lo que un análisis dramático de las piezas requiere estudiar el binomio partitura musical-texto verbal.

Mauri será el primer compositor del Alhambra pero en 1911, disgustado con los empresarios, comienza su labor Anckermann con *La revolución china* (libreto de Villoch). Desde esa fecha su carrera prolífica se adapta a las exigencias de un elenco sin cantantes líricos. En catorce versos el sainetero Agustín Rodríguez lo retrata así: (*Carteles*, agosto, 1923)

Escribió tantas obras en su vida
tantos miles de oídos endulzó
con su música tierna y divertida
y tanta gloria y lauros conquistó
que si hubiera nacido en otra parte
a pesar de que es joven todavía
sus arcas estuvieran bien repletas
pero aquí que tan mal se paga el arte
de este maestro insigne juraría
que tiene más canciones que pesetas.

Pero el compositor no sólo fue admirado por los caricatos, sino por Carpentier, por su sólida formación: «...que sabía contrapunto y fuga, que sabía instrumentar...»¹² Sus trepidantes danzones servían de obertura al espectáculo y manejaba con igual elegancia, el punto, la clave, la guaracha, el bolero, la criolla y la rumba. Desarrolló motivos afrocubanos. Cuando las comparsas fueron prohibidas en 1913 muchos de sus cantos pasaron al repertorio alhambresco. En *La casita criolla* un tango congo de su cosecha inaugura el género, mientras que su guajira «El arroyo que murmura» es uno de los cantos más populares de Cuba.

La música fue el pilar más importante del teatro de la época. De los bufos siguió al Alhambra, mientras era despreciada en el teatro «culto». Comenzaba un divorcio entre la presencia del elemento musical como identificadora de la vertiente popular que llega a la modernidad, donde la música está excluida de la escena. Como rara excepción, «Para pantalón y saco», conocida como «El pescao» se cantó en *Tembladera*, de José Antonio Ramos en 1943, puesta de Paco Alfonso en el Teatro Popular.

Teatro de actores

Teatro de intérpretes, éstos culminaban con su gracia espontánea el esquema dramático del libreto. Eran virtuosos naturales y no se formaron en ninguna academia. La estabilidad de la compañía les aseguró un salario fijo. Pero pertenecer al elenco era algo más. Para alcanzar popularidad en Cuba había que lograr una caricatura en *La Política Cómica*, un danzón de Romeu o una obrita en el Alhambra. Por las características del texto no puedo mencionar a todos los actores que integraron la nómina alhambresca. Baste recordar a Arquímedes Pous, a Enrique Arredondo (que nos dejó deliciosos recuerdos de comediante), y a Candita Quintana y Blanca Becerra, las últimas estrellas del Alhambra. La primera, con una capacidad innata para lo tragicómico, manifestada en la puesta de *El premio flaco*, de Héctor Quintero, dirigida por Adolfo de Luis en 1966 y la Becerra en una cuerda lírica humorística de gran alcance.

Es lógico pensar que una empresa que devoraba libretos y tuvo varios autores fijos, escribiera para su elenco, aprovechara sus tics, comicidad y recursos expresivos. Y que por ello, parte del sentido de las obras terminara con la muerte o el retiro de sus artistas, venerados como figuras públicas, siempre dispuestos para el chiste oportuno, la gestualidad de doble sentido y el arte del baile y el canto, pero que no transmitieron su escuela, enquistada en tres décadas de hacer.

Hace muchos años Candita Quintana me dijo en una entrevista que ella era «una artista silvestre».¹³ Y efectivamente, era una escuela basada en la ductilidad, la expresión desenfadada, la observación de tipos callejeros y de comunicabilidad con el público. Los actores terminaban de bocetar los tipos y los enriquecían con los aportes improvisados, las «morcillas» del argot. Sus buenos actores intuían cuándo y cómo apartarse del original e improvisar sin desvirtuar la escena. Esta fue la capacidad más desarrollada del Alhambra, que como una primitiva *commedia dell'arte* reelaboraba lo escrito. Según el testimonio de Candita Quintana, el público la esperaba para oír una de las suyas o Enrique Arredondo que narraba que apenas reconocía un texto suyo interpretado por morcilleros.

El conocimiento mutuo del compañero—como en los actuales ejercicios de confianza— permitía seguir al otro, acompañarlo en su lenguaje no verbal, polisémico, cargado de subtexto y alusiones de todo tipo (incluidos el doble sentido y el juego erótico) dentro de una intuitiva interrelación.

Obligados por el género a encarnar «tipos», la pobreza psicológica de los personajes debía ser suplida por los rasgos externos, así como las limitaciones propias de los libretos eran un acicate para que los actores acapararan el interés del público (en abierta complicidad con el respetable) intercalando chistes y bailables.

Y así como anteriormente había sucedido con los intérpretes de la *commedia dell'arte*, estos actores desarrollaron una técnica donde lo histriónico se unía con lo danzario, lo musical y hasta lo circense. Un buen negrito o una buena mulata por antonomasia debían ser diestros rumberos. De la misma manera que los elencos contemplaban cultivadores de la guaracha, el bolero y otros géneros musicales. El propio Arquímedes Pous tenía números en los que bailaba en patines.¹⁴

Un código común emparenta el juego improvisatorio y las referencias del espectador. Los intérpretes aprovechan este marco de absoluta libertad para la crítica política, vinculada a la tradición de nuestros cómicos desde el incidente del Teatro Villanueva. Funcionó dentro de una perfecta sincronía público-escena al establecer una complicidad sólo entendible como el capítulo final del eslabón que comenzó con los bufos de 1868 y que continuó perfilando sus recursos hasta la absoluta precisión. Tuvo una relación activa con los textos y códigos precedentes, como una forma de hacer que se constituye en tradición viva. Sin embargo, la decadencia del Alhambra comienza mucho antes del derumbe. El éxito del cine sonoro, la aguda crisis económica y la Revolución del treinta contra Machado socavan al interior los cimientos de la «empresa». Julio Antonio Mella fustigaría el Alhambra con una frase lapidaria: sus representaciones servían, como la política, para divertir al pueblo y para corromperlo.

La sátira política se vincula a intereses politiqueros, y los libretistas, tuvieron el suficiente olfato para no herir los intereses de las clases dominantes y, con la mixtificación de valores y la relajación moral, imponer las concesiones, los chistes obscenos y los elementos sicalípticos como embriones de su desintegración.

Tampoco hay que insistir que lo que fuera bastión de resistencia (como parodia y burla) en los mejores exponentes del teatro bufo del XIX, llega a mixtificarse, perder raíces y orientación definitiva para convertirse en la máscara de nosotros mismos en una época de tensión y amargura. En el único fragmento conocido del que sería el tercer tomo de *La selva oscura*, Rine Leal es muy severo con el Alhambra.

Los primeros años del teatro cubano en la república de 1902 estuvieron marcados por el predominio absoluto del género alhambresco [...] y un descenso vertiginoso hacia la banalidad, el entretenimiento ligero y hasta la pornografía o sicalipsis, como se le llamaba pudorosamente en la prensa. [...] Es indudable que nuestra escena alcanza su nivel más bajo de calidad y moralidad.¹⁵

Sin embargo, consigna que no es más que el «pálido reflejo del profundo deterioro político en que la República, recién inaugurada, había naufragado.»¹⁶

El Alhambra, entre otros factores, motiva que el teatro quede a la zaga de la renovación plástica, musical y social que se produce en Cuba. Y que la expresión teatral se retrase con respecto a la vanguardia, con la sola excepción del auge lírico, fenómeno que requiere particular estudio. El proceso de escamoteo llega al escenario para brindar por treinticinco años choteo, máscara, apariencia y parodia.

Pero el fenómeno tiene varias lecturas. La proporcionada por sus pobres textos, y otra, lo que ocultan, a través de las alusiones, los gestos perdidos en el tiempo, los chistes no registrados que impugnan de manera soterrada la mirada indolente de paradisíacas mulatas, frutos jugosos, negros mansos y respetables gallegos. Su autenticidad residió en lo no-letrado, en lo que pertenece a la memoria que atesoró un conservatorio de ritmos y melodías propias y a la gestualidad depositada en los cuerpos-mentes de los silvestres comediantes.

Un largo camino recorrerá el teatro cubano para desprenderse de los rezagos de esta colonización espiritual. «Para nuestras muchedumbres de hoy -dice José Antonio Ramos en 1916- lo único genuinamente cubano que podemos ostentar sigue siendo lo que nos permitía el Ministerio de Ultramar: el negrito, la mulata, la hamaca, el tabaco, la guajira, la rumba, el «chévere cantúa» y el pasmo de admiración y acatamiento por todo lo extranjero.»¹⁷

Cuando Carpentier dice que «...prefiere cien mil veces una mala palabra de Otero, que al 'Dadme el brazo, señora condesa', de los dramones europeos...», en realidad se trata de la pugna entre teatro viviente y teatro muerto. Porque, como respuesta a esta escena irreverente y procaz pero viva, estaba el otro teatro sin público, intentando de forma vehemente abrir la brecha de un teatro de arte. Tendríamos que esperar a 1959 para que una «Alhambra mejorada»¹⁸ se exprese en la escena contemporánea y que los cotos de lo popular y lo culto se contaminen de manera irreversible.

Y aunque los espacios aislados se entrecruzan, y se

amplían los vasos comunicantes, la pugna entre imagen y espejo, historia y metáfora, máscara y rostro llega a espectáculos actuales. En *El ciervo encantado*, de Nelda Castillo, los personajes del «bufo» aparecen vistos como a través de una pátina y un deterioro que es el del paso del tiempo como Joel Cano en *Timeball* reivindica la festividad y el jolgorio que pertenecen a la tradición cómica mediante un recurso irónico, o Flora Lauten en su propia versión de *Electra Garrigó* de 1984 incorpora al negrito y la mulata dentro del gran circo del universo piñeriano. El inventario será exhaustivo. La imagen dual –cómplice, rival o antagonista– persiste porque los mecanismos de fabulación que operaron al interior del Alhambra no se derrumbaron junto con el edificio y continúan, de cierta manera, interrogándonos.

NOTAS

- 1 Entre éstas *Función homenaje*, de Rolando Ferrer; *El macho y el guanajo*, de José Soler Puig; *Parodia, intención y cambalache*, de Jesús Gregorio (inédita), *La gran temporada*, de Ricardo Muñoz.
- 2 Rine Leal. «Viaje de un largo siglo hacia el teatro». En *Islas*, n. 35, 1970, pp.59-75. En provocativa tesis Leal sugiere que nuestro largo siglo XIX comienza en 1827 y termina en el 1948 (?) con *Electra*...
- 3 Cf. Rosa Ileana Boudet. «Intención de la parodia en la escena cubana», *Conjunto*, n. 88, octubre 1991, pp.26-32. Raquel Carrió. «Estudio en blanco y negro. Teatro de Virgilio Piñera». Separata de *Revista Iberoamericana*, nn.152-153, jul-dic, 1990; *La Má Teodora*, «Medio siglo de Electra Garrigó», n.1, oct-dic, 1998, pp 6-8.
- 4 Alejo Carpentier: *Crónicas*, tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978. «Teatro político, teatro popular, teatro viviente», p.488.
- 5 Eduardo Robreño. *Teatro Alhambra*. Biblioteca Básica de Literatura Cubana, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 21.

- 6 *La bella del Alhambra*, filme de Enrique Pineda Barnet, ICAIC, 1989. Banda sonora del filme, Ediciones EGREM, 1989.
- 7 Eduardo Robreño. *Como lo pienso lo digo*. «Tipos en el teatro vernáculo», pp 177-207, Colección Manjuarí, UNEAC, 1985.
- 8 Por las características de este texto no aludiré en detalle a la coreografía y decorados. La primera era pobre, aunque recibió la influencia del Ba-ta-clán francés. Miguel Arias, Pepe Gomíz y Nono Noriega se consideran autores de los decorados, por lo general basado en telones pintados y en los efectos, las llamadas «mutaciones». El Festival de Teatro de La Habana 1980 rindió homenaje a estos decoradores, en un espectáculo que debía ser museable como recuerdo a la «maquinaria» del Alhambra.
- 9 Antón Arrufat. «Postal de Federico». En *Revista Tablas*, n.1, 1985, pp.9-17.
- 10 cf. José Antonio Portuondo. *Astrolabio*, La Habana, Colección Cocuyo, 1973.
- 11 Freddy Artiles. «Teatro culto y popular en la seudorrepublica». En *Conjunto* n. 47, oct-dic, 1980, p.77
- 12 Alejo Carpentier. *Conferencias*. «Sobre la música popular». Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987. p.47
- 13 Rosa Ileana Boudet. «Candita Quintana: Soy una artista silvestre». *Revista Cuba Internacional*, La Habana, 2 (17) 28-35, diciembre, 1970.
- 14 Eduardo Vázquez Pérez. «En busca de un actor perdido», en *Tablas*, n.1, 1984, p.51.
- 15 Rine Leal. «De cuando la sicalipsis reinó en nuestra escena», en *Letras Cubanas*, n. 20, 1994, pp.204-206
- 16 Ob.cit.
- 17 Citado por Ambrosio Fornet, *En blanco y negro*, Colección Cocuyo, 1967, Instituto del Libro, p.27.
- 18 Alejo Carpentier. ob. cit. «Y se me antoja que, estilizándolos apenas, los tipos, tan despreciados por los estetas, del negrito, del guajiro, del gallego, de la mulata a los que pueden añadirse todos los de la mitología popular criolla, reales y por inventar (el hacendado, el político, el Chino de la Charada, Juan Odio, Juan Indio y Juan Esclavo, Manita en el Suelo, María la O, Papá Montero, la Virgen de la Caridad, la Oración del Anima Sola) podrían servir para animar farsas musicales cuya acción neta y desquiciada, sabría encerrar mil sutilezas a profundidad».

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2000

La celebración del Día Internacional de la Danza ha venido a ser, entre nosotros, una fecha de doble celebración desde que, en 1998, se instaurara y entregara por vez primera el Premio Nacional de la Danza en esa misma fecha. Concedido mercedamente entonces a nuestra *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso y luego, en 1999, al maestro Ramiro Guerra, el galardón recayó ahora en Fernando Alonso, nombre fundacional de este arte en nuestro país. Pilar del Ballet Nacional de Cuba, maestro de excelencia, impulsor de proyectos danzarios que bajo su mando conocieron un esplendor insólito –recuérdese su labor al frente del Ballet de Camagüey-, la escuela cubana de ballet debe a este creador no poco de su riqueza, de su clase, del estilo que la ha hecho reconocible y aplaudida en tantos cardinales. Tablas suma su aplauso a los que recibió el maestro en la gala de premiación que colmó al Teatro Mella de colegas, alumnos y admiradores de esa persona imprescindible que es Fernando Alonso, al tiempo que anuncia, en próxima entrega, la aparición de un capítulo del volumen que, dedicado a su vida y obra, recibiera el premio de Biografía que el Instituto Cubano del Libro convocó en 1999. Que sean dobles, entonces, las felicitaciones para la Danza.

Premio de la revista tablas

Una vez más, siendo fiel a sus propósitos, la revista Tablas convoca a su premio anual de crítica, destinado a recoger y galardonar los criterios que, desde nuestro contexto actual, aporten visiones de rigor a nuestra historia escénica. Se podrá concursar en los apartados de Crítica e Investigación y Teoría, tanto profesionales como estudiantes; así como en Fotografía, para lo cual se han estimado las siguientes bases:

Premio de investigación y teoría:

Se concederá el premio al mejor trabajo ensayístico que aborde desde una perspectiva indagadora aspectos de la historia del teatro nacional o aporte principios teóricos de actualidad. Los trabajos presentados no podrán rebasar las veinte cuartillas de extensión. En la categoría de Profesionales, el premio consistirá en diploma y mil quinientos pesos. En la categoría de Estudiantes, será de diploma y setecientos cincuenta pesos. En ambos casos, la revista publicará los textos premiados.

Premio de crítica:

El jurado tomará en cuenta las críticas que aborden espectáculos recientes, cuya fecha de estreno o salida de cartelera no rebase el año, en fecha cuyo cierre está dictado desde la aparición de esta convocatoria. Los textos podrán tener entre cinco y ocho cuartillas. El premio consistirá, para Profesionales, en diploma y mil pesos. En cuanto a los Estudiantes, se otorgará diploma y la cantidad de quinientos pesos. También la revista editará estos trabajos.

Los textos concursantes deberán presentarse en papel de 8 ½ por 13, a dos espacios, mecanografiados a treinta líneas de sesenta golpes por página, original y tres copias, acompañados por una breve ficha del autor. No se aceptarán textos ya publicados ni en compromiso de publicación, ni premiados o mencionados en otros certámenes.

Fotografía:

Los interesados en este premio podrán presentar una pieza o una serie de varias fotos, nunca mayor de diez, sobre montajes recientes de nuestra escena, en blanco y negro o color. El premio, consistente en diploma, mil pesos y material de fotografía, hará públicos sus resultados en la misma fecha del premio de Crítica e Investigación.

El plazo de admisión de los trabajos y las fotografías permanece abierto hasta el 15 de noviembre, y deberán ser enviados por correo o entregados personalmente en nuestra redacción. La ceremonia de entrega se producirá en el mes de diciembre.

Títeres en Cuba:

el breve
y largo camino

Freddy Artiles



Xiomara Palacio en *Pinocho*, TNG

LA PRIVILEGIADA SITUACIÓN GEOGRÁ-

fica de Cuba, a la entrada del Golfo de México, la hacía escala obligada de todos los buques que venían de allende los mares para realizar su comercio en el Nuevo Mundo, y muchas veces con las naves llegaban saltimbanquis, volatines y titiriteros que mostraban sus habilidades en La Habana y luego seguían viaje hacia otras capitales del recién descubierto continente.

Desde el siglo XVII se consigna la presencia de «mamarrachos» y «titiriteros» en la oriental ciudad de Santiago de Cuba, y en las fiestas de los negros esclavos que bailaban los *diablitos* -especie de títeres de cuerpo en los que se introducía un ejecutante- y el *anaquillé*, una especie de *marotte* con cabeza de trapo relleno y cintas multicolores que partían de su base, la cual descansaba sobre un eje central que, al hacerse girar, creaba la impresión de una móvil rueda multicolor. Pero la primera noticia cierta acerca de la presencia de un titiritero profesional en Cuba no se registra hasta el año 1792, cuando el *Papel Periódico de la Havana* anuncia en su número del 12 de julio la visita a la capital del artista gaditano Modesto Antonio con «unos muñequitos descoyuntados que hará bailar con perfección al son de una guitarra», una descripción que nos hace pensar en marionetas.

Dos años más tarde, el mismo periódico anunciaba en su número del 27 de marzo la llegada de un «teatro mecánico» procedente de New Orleans, Madrid y Barcelona, dirigido por los señores Eugenio Florez y Luis Ardaxo, que se mantendría dando funciones en la capital por más de cuatro meses.

El espectáculo incluía efectos luminosos y sonoros, mostraba la destrucción de la ciudad de Jerusalén bajo una lluvia de fuego, el Juicio Final y el sufrimiento de los injustos en el infierno. El escenario tenía diez metros de largo, las figuras se movían por resortes interiores, algunos actores hacían las voces de los personajes y otro narraba la acción.

En el siglo siguiente, algunas compañías extranjeras visitan la isla, y diversos titiriteros y saltimbanquis la recorren mezclando los muñecos con la magia o los animales amaestrados. Sin embargo, esta actividad, que se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX, nunca pasó de ser una pobre forma de sobrevivencia que no podía desarrollarse como una verdadera profesión artística. No es hasta 1943 que los muñecos comienzan a andar por los caminos del arte. Ese año, la Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana (ADADEL) lanza

una convocatoria para un concurso interno de piezas para títeres, y el alumno Modesto Centeno presenta una versión de *La caperucita roja* y obtiene el premio. A continuación se construye un pequeño retablo, se realizan títeres de guante y se estrena la obra en el mes de mayo.

Dos meses antes, el actor, director y dramaturgo Paco Alfonso había presentado en su Teatro Popular una breve pieza para actores, titulada *Poema con niños*, del poeta Nicolás Guillén. El estreno de esta obra, junto con *La Caperucita...*, de Centeno, iniciaba el camino del teatro para niños profesional en Cuba en sus dos vertientes: teatro de títeres y teatro de actores.

Más tarde, en 1948, el mismo Paco Alfonso fundaba el Retablo del Tío Polilla, un pequeño teatro de muñecos que ofrecía funciones gratuitas para un público infantil. El grupo funcionaba en los locales de la emisora radial Mil Diez, auspiciada por el Partido Socialista Popular, y en ocasiones presentaba sus obras en sindicatos y sociedades. A consecuencia de la represión gubernamental, el grupo dejó de existir, junto con la emisora, tras un breve período de trabajo. En esta década, algunos grupos teatrales o instituciones culturales realizaron esporádicamente alguna labor para niños con títeres, pero se trataba de una actividad derivada del teatro de actores para adultos.

Ya en la década de los 50 aparecen algunos grupos destinados específicamente al teatro de títeres. En 1952, Pepe Carril funda en Mayarí, Oriente, el Teatro de Muñecos. Ese mismo año, en La Habana, Dora Carvajal crea el grupo La Carreta, que trabaja en un parque infantil de diversiones y, ocasionalmente, en liceos y fiestas particulares.

La televisión es inaugurada en Cuba en 1950, y a ella se incorporan los títeres casi desde sus comienzos. En 1951, Vicente Revuelta manipula los muñecos del espacio de sátira política *Títeres Criollos*, de Unión-Radio TV, Canal 4; y en 1953 aparece en el Canal 11 un programa titulado *Jardín de Maravillas*, que resulta significativo en la época no sólo porque su animadora, María Antonia Fariñas, introduce en Cuba la técnica del títere de hilos o marioneta, sino también porque intenta sostener una programación dirigida a los niños en un medio de difusión totalmente comercial. En 1955, frente al Zoológico de La Habana y bajo la dirección de Beba Farías, se funda otro pequeño grupo llamado Titirilandia.



Dora Alonso, Pelusín del Monte y Pedro Valdés Piña

Otro conjunto de titiriteros, los hermanos Camejo, había comenzado a ofrecer funciones de títeres con un retablo ambulante en escuelas y fiestas infantiles particulares desde 1949. A partir de 1950 actúan en diversos locales de la capital con el nombre de Guiñol de los Hermanos Camejo, hasta que en 1956 lanzan un Manifiesto en el que proclaman la importancia del teatro de muñecos como un arte capaz de atraer tanto a los niños como a los adultos y de convertirse en un auxiliar de la pedagogía. A partir de aquí cambian el nombre del grupo por el de Guiñol Nacional de Cuba, denominación quizás demasiado pretenciosa para la época, pero que llevaba implícita la intención de conferir al teatro de títeres una proyección nacional.

Sin embargo, la supuesta consolidación de un movimiento de teatro de muñecos en esta época era sólo aparente. Los escasos grupos existentes se concentraban en la capital, la mayoría de sus integrantes necesitaba un trabajo ajeno al arte que le permitiera vivir, y sólo en su tiempo libre se dedicaba a hacer teatro, muchas veces contribuyendo con sus fondos personales al trabajo colectivo, en una especie de profesionalismo al revés. Esta precaria situación traía como consecuencia que la vida de estas compañías fuera una constante lucha por la supervivencia y que frecuentemente tuvieran que detener su trabajo o, simplemente, desaparecer;

todo lo cual se agravaba por la desesperante situación social y económica que imponía la dictadura de Batista.

El repertorio de estos años se componía mayormente de adaptaciones de cuentos tradicionales y folclóricos, así como de obras contemporáneas de autores extranjeros como Javier Villafañe, Arkadi Averchenko o Federico García Lorca. Entre los pocos autores cubanos que escribieron piezas originales para títeres en esa época se destacan Modesto Centeno, Nicolás Guillén, Dora Alonso, Paco Alfonso y Vicente Revuelta.

Con la Revolución se multiplican los títeres

Los títeres despertaron en Cuba junto con el pueblo que se lanzó a las calles en la madrugada del 1° de enero de 1959 para celebrar el triunfo de la Revolución.

El primer paso fue contratar a los grupos ya existentes -Guiñol Nacional de Cuba, La Carreta y Titirilandia-, que al tener una seguridad económica comenzaron a ofrecer funciones gratuitas y a expandir su actividad a los más diversos espacios. Al crearse en 1961 el Consejo Nacional de Cultura, surge la idea de vertebrar un movimiento de teatro para niños en todo el país. Como se ha visto, el teatro de títeres en Cuba se ha dirigido, desde sus comienzos, al público infantil; es natural, por tanto, que al emprenderse la tarea de crear en cada una de las

seis provincias que existían entonces conjuntos profesionales de teatro para niños, los grupos de actores y las compañías de teatro de títeres integraran el mismo movimiento. Así, los titiriteros y profesores de mayor experiencia son contratados para ofrecer cursos de su especialidad, y mediante convocatorias se van integrando los nuevos conjuntos, hasta que en 1962 ya existen grupo profesionales en toda la nación.

En 1963, con el objetivo de crear un conjunto de carácter nacional, de alta calidad y nivel artístico, se funda el Teatro Nacional de Guiñol, integrado en buena medida por el elenco del Guiñol Nacional de Cuba. El primer estreno del grupo, *Las cebollas mágicas*, de María Clara Mashado, se realizó con la colaboración de técnicos y titiriteros del Teatro Central de Muñecos de Moscú, quienes, al impartir un seminario sobre el títere de varilla junto al trabajo de la puesta en escena, elevaron el nivel técnico de nuestros artistas, que hasta entonces habían trabajado mayormente con el títere de guante.

Los festivales

Cuando ya el movimiento de teatro para niños contaba con la suficiente fuerza para propiciar una confrontación entre los diferentes colectivos, se iniciaron los festivales. El primero se celebró en La Habana, en 1966, con la participación de más de doce grupos, y hasta 1979 se realizaron cinco más, pero no existía regularidad en las fechas ni en la duración y el carácter de cada uno, así como tampoco una organización uniforme en todos los casos.

En 1980 -ya creado el Ministerio de Cultura- se trazaron pautas precisas para regular el funcionamiento

de estos eventos, que entre 1981 y 1985 se celebraron bianualmente, con carácter competitivo y en la Ciudad de La Habana. El siguiente festival, celebrado en 1988, tendría características especiales, de las que hablaremos más adelante.

La enseñanza

Aunque durante todos estos años han sido frecuentes los cursos y seminarios ofrecidos por especialistas cubanos y extranjeros sobre el teatro de títeres, no fue hasta 1969 que surgió la primera institución docente que ofrecía una enseñanza especializada y sistemática: la Escuela Nacional de Teatro Infantil, dirigida por Julio Cordero.

Unos ciento cincuenta alumnos provenientes de varias provincias se fueron incorporando al curso y terminaron integrando varios grupos profesionales en diversas zonas del país, muchos de los cuales aún permanecen activos. La escuela cesó en sus funciones en 1971.

Otra institución docente fue el Plan de Desarrollo del Teatro para la Infancia y la Juventud, que funcionó entre 1979 y 1982 y ofreció cursos de superación sobre el trabajo con títeres y el montaje de espectáculos a los elencos completos de los grupos ya constituidos.

Hoy día, el sistema universitario de la enseñanza artística incluye al teatro para niños y de títeres en su *currículum*. Entre 1981 y 1986 se impartió en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte un Seminario de Teatro para Niños y se ofrecieron cursos de posgrado en 1987 y 1988. Diez años más tarde, en 1998, esta materia se incluyó en el plan de



Los ibeyis y el diablo, Teatro Papalote

estudios, y en 1999 comenzó a impartirse, además, un Diplomado con seis asignaturas de la especialidad.

Las compañías

A partir de 1962, y en medio de una natural dinámica teatral, se desarrollaron innumerables grupos teatrales de teatro para niños que, salvo pocas excepciones, hacían del títere el centro de su trabajo artístico. Algunos de estos grupos se fraccionaron o desaparecieron, pero un buen número de ellos lograron consolidar un trabajo estable y conformaron la anatomía del movimiento hasta finales de la década de los 80.

Entre las diversas compañías que por casi cuatro décadas han sostenido una labor ininterrumpida, podría citarse el Teatro Nacional de Guiñol, que agrupa a muchos de los mejores titiriteros del país y ha estrenado en su sala decenas de espectáculos antológicos que incluyen versiones de cuentos tradicionales y folclóricos, así como piezas originales escritas por autores cubanos y latinoamericanos. Teatro Papalote, de Matanzas, ha alcanzado gran relevancia nacional e internacional por la originalidad y belleza plástica de sus producciones. Los Cuenteros, de San Antonio de los Baños, se ha destacado por la esencia titiritera y el criollo humor de sus propuestas. El Guiñol de Camagüey ha desarrollado hermosas producciones y peculiares técnicas de manipulación. Titirivida, de Pinar del Río, se ha especializado en espectáculos ambulantes con muñecos contruidos a partir de materiales naturales. El Guiñol de Santa Clara ha descollado siempre por la excelencia de sus titiriteros, y el Guiñol de Santiago por el mantenido tratamiento de las tradiciones populares de su ciudad, Santiago de Cuba.

Textos y diseños

Como se ha visto, el teatro para niños y de títeres profesional ha tenido en Cuba, desde sus inicios, una base literaria. En ocasiones, los mismos titiriteros han provisto de repertorio a sus grupos adaptando a la escena cuentos tradicionales de la literatura universal o escribiendo piezas originales. Resulta más frecuente, sin embargo, que los dramaturgos resulten escritores de reconocido prestigio en la literatura o el teatro para adultos, o que se especialicen en el público infantil y los títeres.

Es así que un buen número de autores, entre los que podríamos citar a Dora Alonso, Gerardo Fullea León, Ignacio Gutiérrez, Freddy Artiles, René

Fernández Santana, Fidel Galbán, Bebo Ruiz, Francisco Garzón Céspedes y Esther Suárez, por sólo mencionar algunos, conforman el repertorio cubano.

Por otra parte, el diseño de la escenografía y los muñecos, con frecuencia descuidado o primitivo en el teatro de títeres de otras latitudes, resulta en Cuba un notable aporte a los espectáculos, no sólo por el empeño de los propios titiriteros, como suele ser corriente, sino también por el aporte de artistas especializados en esta disciplina, como Zenén Calero, Jesús Ruiz, Armando Morales y Enrique Misa, entre otros.

Los proyectos y los jóvenes

El teatro para niños cubano ha tenido sus altas y sus bajas a lo largo de su existencia. Tras el despegue inusitado de comienzos de los 60, el movimiento creció hasta finales de esos años para luego iniciar un descenso que se extendería, aproximadamente, hasta 1976, cuando la fundación del Ministerio de Cultura imprimiría un nuevo impulso a la actividad teatral en todo el país.

La década de los 80 fue, sin duda, brillante en el campo del teatro para niños cubano; dramaturgos, directores, compositores y diseñadores florecieron entonces y plasmaron en su historia numerosos momentos estelares. Mas, paradójicamente, el títere se replegaba, como fugándose, en medio de aquella sinfonía de colores, sonidos y movimientos. Aunque la mayoría de los veinticuatro grupos profesionales que existían entonces hacían títeres, los muñecos salían a escena junto a los actores, casi siempre manipulados a la vista y pocas veces con una verdadera justificación artística. El títere perdía así su esencia y su carácter central, convirtiéndose en un elemento más del espectáculo que difícilmente podía competir con la natural expresividad del actor en vivo; de manera que, a finales de los 80, el títere cubano se hallaba en un franco período de extinción.

Por otra parte, el movimiento en su conjunto daba muestras de estancamiento y decadencia. El festival de 1988, celebrado en la ciudad de Cienfuegos, no fue competitivo, sino más bien una muestra que sirvió para hacer un balance de lo alcanzado hasta la fecha. Al mismo tiempo, una nueva estructura organizativa se avizoraba para el movimiento teatral: el sistema de los proyectos artísticos, que permitía a un grupo de creadores nucleados alrededor de una línea artística determinada presentar al Consejo Nacional de las Artes Escénicas un proyecto para un espectáculo o para un

período de trabajo de tres a cinco años que, de ser aprobado, facilitaba a los artistas los fondos y los locales de ensayo y presentación.

El sistema comenzó a ponerse en práctica al año siguiente, y como resultado, algunos grupos se disolvieron, otros se fraccionaron o redujeron su elenco, muchos permanecieron integrados como antes y otros tantos surgieron para conferir un nuevo rostro al teatro cubano. Tras un período inicial de cierta incertidumbre, al cabo de los dos o tres primeros años el panorama empezó a despejarse y quedaron activos aquellos proyectos que en verdad tenían alguna razón de ser artística.

La nueva dinámica teatral y, sobre todo, el entusiasmo y optimismo de algunos creadores, aportaba también en los 90 dos nuevos eventos que habrían de tener una amplia repercusión. En 1991, en medio de las terribles dificultades económicas que imponía al país el reciente derrumbe del campo socialista, el Teatro de la Villa, de Guanabacoa, bajo la dirección de Tomás Hernández, inauguraba el I Encuentro de Teatro Profesional para Niños, y tres años más tarde el Teatro Pupalote, de Matanzas, conducido por René Fernández Santana, daba inicio al I Taller Internacional de Teatro de Títeres; el primero, de carácter nacional y competitivo, basado fundamentalmente en la presentación de espectáculos de todo el país, y el segundo centrado en tres talleres teórico-prácticos de Puesta en Escena, Dramaturgia y Diseño, con diversos espacios para la reflexión y una amplia muestra de compañías titiriteras cubanas y extranjeras. Ambos eventos han demostrado con el tiempo ser importantes focos para el intercambio de experiencias, la confrontación y el desarrollo en el campo de la especialidad.

Mientras todo esto sucedía, varios jóvenes recién egresados de las escuelas de teatro o provenientes de otros medios, se incorporaban como creadores al movimiento e inyectaban, con su sangre joven, una alta dosis de renovación, imaginación y buen gusto. Algunos, insertados en conjuntos ya establecidos, como Rubén Darío Salazar, en Pupalote, Luis Enrique Chacón, en Okantomí, Sahimell Cordero, en el Teatro de la Villa; otros, generadores de nuevos proyectos, como William Fuentes y Santiago Bernal, de Teatro 2; Ivo Dovale, de Luz Negra; y Ariel Bouza y Yanisbel Martínez, de Pálpito. Estos nuevos artistas, además, resultaban ser artífices del multioficio titiritero al desempeñarse como manipuladores, directores, autores, diseñadores y constructores de sus propios muñecos.

Al trabajo de estos jóvenes -que no han desdeñado sino, por el contrario, incorporado y continuado la experiencia de figuras consolidadas de generaciones precedentes, como Armando Morales, René Fernández Santana, Pedro Valdés Piña y Bebo Ruiz, entre otros- se debe, en buena medida, el saludable rostro que muestra hoy el teatro para niños y de títeres cubano.

Por otra parte, muchos de estos jóvenes, que comenzaron sus carreras integrados a compañías ya establecidas, han generado más tarde sus propios proyectos artísticos, tales son los casos de Rubén Darío Salazar, con el Teatro de las Estaciones, Luis Enrique Chacón, con el Teatro La Estrella Azul y Sahimell Cordero con Trujamán; los dos últimos integrados, a su vez, al amplio proyecto Juglaresca-Habana, que dirige Bebo Ruiz.

Como resultado de lo anterior, resalta un hecho importante: si bien desde hace casi cuatro décadas el teatro para niños es una realidad en Cuba, lo cierto ha sido también que por mucho tiempo las instituciones, la crítica y, sobre todo, los colegas del «otro» teatro, lo han considerado un arte secundario y menor, como una especie de «pariente pobre» de la escena nacional. Sin embargo, el renacer del títere y la vitalidad que ha alcanzado desde comienzos de los años 90 ha logrado por fin revertir esta situación.

Un ejemplo de ello, aparte de la creciente atención de la crítica y los numerosos premios obtenidos, es que desde 1994 el Festival de Camagüey, la más importante confrontación de la escena nacional, incluye en su competencia, a igual nivel que el teatro dramático, al teatro para niños y de títeres, así como el Festival Internacional de Teatro de La Habana los contempla en su programación. Aunque el itinerario de los títeres en Cuba ha sido breve en el tiempo -poco más de medio siglo desde aquellos primeros balbuceos de 1943-, el camino hasta alcanzar tal reconocimiento ha sido largo, y se ha ganado sobre la base del trabajo, la persistencia, la creatividad y el talento de varias generaciones de artistas.

Si a finales de los 80 un diagnóstico precoz vaticinaba la muerte del títere en Cuba, hoy, al concluir los 90, el muñeco teatral goza de una salud admirable que le permite estar a tono con el desarrollo mundial de una disciplina artística que, surgida en los tiempos más remotos, ha alcanzado en este siglo que termina su mayor altura, incorporada en gran medida al vasto movimiento mundial del teatro para niños y jóvenes.

La afrocubanía

en el Teatro Nacional de Guiñol (1963-1968)*

Armando Morales

EL TEATRO DE TÍTERES

en Cuba ha transitado, como toda actividad humana, por contradictorias eras. Tiempos que, como selva de oscuro esplendor, más tarde iluminarían los años difíciles en los que hasta la propia existencia de los títeres pareciera a punto de desaparecer de la faz de las tablas. Parece ser signo -o sino-, distintivo del milenario arte, el fenómeno de las «intermitencias». Así, para el arte de los títeres, a la brillantez solar del día, le ha seguido el tenue plenilunio de la noche. Quizá, el primer obstáculo a la presencia del títere -objeto animado-, como protagonista de la escena, sea el propio hombre -sujeto animador-, pues este, en su íntimo contacto con aquel, descubre en el títere facetas de una acción liberadora que, ciertamente, les son negadas a la condición humana. De ahí, la hechizante fascinación de los espectadores ante el actor de madera y que al actor de carne y hueso le es tan difícil de alcanzar.

En 1963, cuando el Consejo Nacional de Cultura (CNC), -institución rectora del arte y la cultura de aquellos años-, funda el Teatro Nacional de Guiñol (TNG), se da continuidad a la política de brindar cobertura a todas las manifestaciones artísticas, incluidas las de menos desarrollo en el país. Es así que a Carucha y Pepe Camejo, máximos artífices del renacimiento cubano del arte de



DIBUJOS DE ARMANDO MORALES

los títeres, junto a Pepe Carril, se les brindaba la privilegiada oportunidad de realizar, como directores artísticos, una obra que, entre nosotros, tendría irrefutable alcance. Los creadores del TNG se enfrentaron a tareas de las cuales, algunas de ellas, debían comenzar en cero.

Al estudio, formación de artistas, producción y promoción del títere como fenómeno estético, habría que incluir el encuentro con un público.

En cuanto al espectador infantil, desde los primeros títulos: *Las cebollas mágicas*, de María Clara Mashado; *El flautista prodigioso*, de Carucha Camejo; *El cartero del rey*, de Rabindranath Tagore; *Pedro y el lobo*, de Serguei Prokofiev; *El sueño de Pelusín*, de Dora Alonso; todas presentadas en 1963 y seguidas de *La calle de los fantasmas*, de Javier Villafañe; *La caperucita roja*, de Modesto Centeno; *La caja de los juguetes*, de Claude Debussy y *La cenicienta*, en la versión de Carucha Camejo en 1964.

El pequeño príncipe y *El gato con botas*, según Carucha Camejo y Silvia Barros, respectivamente, fueron los títulos sumados al repertorio en 1965. Estas producciones brindaron la exuberante oportunidad de enfrentar a los niños también a sus adultos acompañantes y en muchas ocasiones, adultos solos-, con los

imprescindibles cuentos clásicos, junto a creaciones o versiones de autores contemporáneos adaptadas a las especificidades del teatro de títeres.

Un ejemplo de la proyección artística que desde los primeros años signó el trabajo del TNG, lo constituyó el exquisito título, dirigido por Carucha, *La caja de los juguetes*, a partir del ballet del mismo nombre con música de Claude Debussy y guión de André Hellé. Verdaderamente, el retablo de aquellos años fundacionales del títere en Cuba era portador de una noble voluntad, pues poseían «...la virtud de ser nuestros de la primera a la última puntada, del primer grano de serrín al último resorte como que los guían manos, inteligencias, sensibilidades con genuina cubanía.»¹

Y si la sala del «Guiñol», como familiarmente el pueblo ha sintetizado la sede del colectivo teatral, exhibía con orgullo el cartel de «agotadas las localidades» en sus funciones para niños; realidad muy diferente sucedía con las dirigidas, por las noches, al público adulto.

Revisando el folleto «Teatro Nacional de Guiñol 1963-1988», aparecen los títulos presentados por el TNG en los primeros años de la década de los sesenta. *El retablillo de don Cristóbal* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ambas de Federico García Lorca. Del mismo autor *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton* y *El maleficio de la mariposa*, piezas que revelaban el propósito de mostrar al espectador los valores universales de la dramaturgia titiritera lorquiana, «...punto y aparte a la excelente labor brindada por el Guiñol de Cuba con *El maleficio de la mariposa*, estreno en Cuba de la pieza de Federico García Lorca, un mundo mágico, lleno de imaginación casi surrealista, que los títeres supieron mantener en una dimensión justa y agradable. Con un vestuario y medios teatrales realmente maravillosos, el grupo (...) inauguraba sus representaciones para adultos (...) Todo un movimiento de títeres, que se iniciaba como coronación de los largos y titánicos esfuerzos y búsquedas.»²

La selección de obras para tan específico teatro que, además, estaba a la conquista de un público no avisado no es tarea fácil, pues requiere de dramaturgos especializados en el género. La meta del TNG de acercar el público adulto al retablo de títeres entrañaba la búsqueda de un repertorio que pudiera estimular a todos.

La loca de Chaillot, sería el nuevo intento. Para ello se distribuyó el extenso reparto de la pieza de Jean Giradoux «entre actores vivos y muñecos, la franca introducción de actores vivos en escena (...). La construcción de muñecos de gran dimensión que pue-

dan enfrentar a aquellos y permitan al titiritero utilizar sus manos, dándole mayor vitalidad; el empleo cuidadoso de una música escrita especialmente y viva, no grabada; el trabajo en tres planos; la introducción de máscaras, son factores importantes...»³ en la búsqueda del público adulto para el teatro de títeres.

Habría que decir, con Antón Arrufat, que el Guiñol «había alcanzado ese algo misterioso que se llama madurez». Es posible que fuese así, salvo que, si bien había alcanzado la madurez en el plano artístico, el público, el gran público, aún no había tomado como suyos aquellos espectáculos.

Corrían los días en que un autor, hasta entonces desconocido, irrumpía en la escena. José R. Brene era aplaudido de pie por un público que se reconocía en los personajes de su *Santa Camila de La Habana Vieja y Pasado a la criolla*. El prolífico autor obtiene con su pieza *La viuda triste*, mención en el III Concurso Literario de la Casa de las Américas. El título, por sí mismo, contenía una intención satírica muy afín a los títeres. Los miembros de «la secta de la cachiporra y el encantamiento» se acercaron a Brene solicitándole la obra para su estreno en su «retablo de maravillas». Llevados por los anteriores éxitos del autor, el público acudió a la pequeña sala, pero aún el desconcierto frente y también tras el retablo era evidente.

En el año 1959 comenzaron a presentarse ciertos espectáculos teatrales auspiciados por el Departamento de Folklore de lo que sería el actual Teatro Nacional. Pero, sólo cuando el Conjunto Folklórico Nacional hizo su debut con un claro sentido de las leyes que rigen la escena, como anteriormente había sucedido con la compañía de Danza Moderna que fundó y dirigió el maestro Ramiro Guerra, con el ejemplo esplendente de su *Suite yoruba*, fue que el público aplaudió a Yemayá, Shangó, Oshún y a todos los orishas.

La cercanía del arte titiritero con la práctica ceremonial y los códigos expresivos del rito, hacen de los mismos el más nutricional manantial de este arte. La imagen de lo imaginado o soñado se trasmuta en cuerpo viviente de lo representado. Dioses, hombres o cuanta entidad fantástica o real puebla y alimenta la imaginación, el arte de los títeres les proporciona una verdad escénica insustituible.

Surge entonces la idea de representar los temas afro-cubanos colmados de fantásticas narraciones. Patakines heredados de una tradición cultural tan fuerte y arraigada en sus hombres que, soportando esclavitud, cadenas, cepos, látigos, encierros, censuras y todo

tipo de hostigamientos conservaron y nutrieron en toda su mágica realidad. Divinidades, héroes, animales, hombres y mujeres, en fin, cuanto ser ha poblado la fértil imaginación que signa las mitologías de los pueblos de origen africano, podrían ser asimilados en el cuerpo escénico de la titeritería nacional. *Chicherekú*, obra en un acto escrita por Pepe Carril, sobre un cuento recogido por Lydia Cabrera, estrenada por el TNG en 1964, constituyó una aproximación al universo de la mayoritaria cultura popular en Cuba. Universo que «el creador manipula a su leal saber y entender: lo toma, retoma, recrea y utiliza como sujeto de las más atrevidas lucubraciones cuyo éxito o no, dependen del talento individual del creador. Podrán tomarse todas las licencias que se quieran, pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición...»⁴

La puesta en escena de *Chicherekú* -abril de 1964-, probaba que lo que puede ser interesante como literatura o narración oral, no tiene necesariamente que interesar como Teatro. La poesía de esos cuentos no es suficiente como para sostener por sí misma la acción escénica. El respeto a lo narrado, a su poesía, redujo los valores dramáticos contenidos en el poderoso mito. No obstante, con la presencia de *Oya Fumilere*, el brujo de aguas, en forma de un inmenso, hermoso e impresionante muñeco la escena transmi-

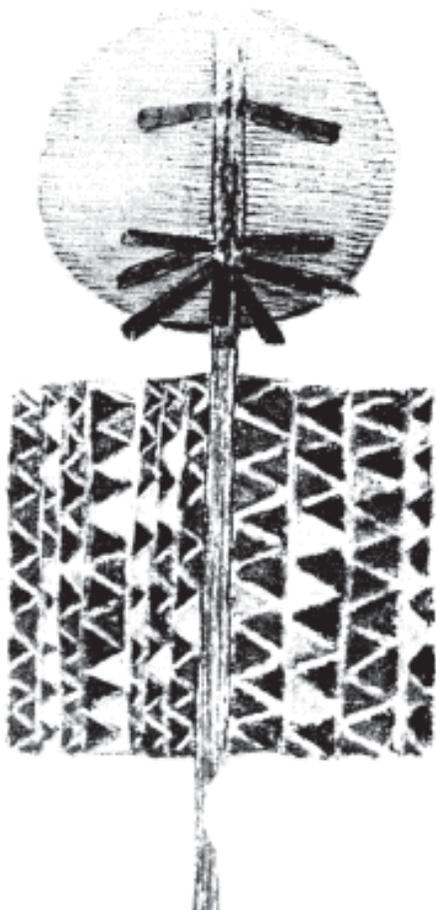
tía al espectador un estremecimiento de fascinante encantamiento. «Siempre que el muñeco hace su aparición, lo teatral, muy ausente de la obra, vuelve por sus fueros (...). Y es que el gran brujo representa todo lo que el espectáculo debía ser y no es.»⁵

Si algo excepcional puede definir el trabajo del TNG de los años 60 fue el irrenunciable laboratorio en que se convirtió su trabajo, retablos y títeres incluidos. La investigación, el estudio, la experimentación con los elementos y las técnicas tradicionales avaladas por milenios de práctica titiritera, eran cuestionadas dialécticamente buscando, y en ocasiones encontrando, soluciones que enriquecieron el infinito horizonte del discurso teatral del títere y su estética.

Los actores en vivo, interactuando en franco antagonismo expresivo con los gigantescos muñecos de varilla, minúsculos títeres digitales, máscaras, sombras, etcétera, reordenaban el discurso teatral titiritero en función de una contemporaneidad que deslumbró a especialistas y admiró a un público cada vez en mayor número. Como afirmaba Miguel Barnet en las notas al programa del estreno de *Chicherekú*, «Este primer paso del Guiñol de Cuba al encuentro de un teatro nacional es muy acertado. Concretiza más la poesía de la Isla. La pone a dialogar con el público y afirma nuestros valores.» Tras el estreno de ese espectáculo, que volvería como pieza a subir a las tablas en 1976, luego de una juiciosa revisión escénica, se imponía un nuevo rastreo por los hitos del arte teatral universal.

La seguridad de los artistas del TNG en que lo específico titiritero podía estar presente en cualquier pieza dramática y que sólo habría que descubrir esas aristas, hicieron dirigir la mirada a títulos como *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Don Ramón del Valle-Inclán; *Ubu rey*, de Alfred Jarry; *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes; *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, entre otros estrenos de los años 60, cuyas excelencias de puesta en retablo, poseían ya un rostro nuevo y demostraban que «...cuando un texto dramático es servido con eficacia teatral, poco importa si los actores son de carne y hueso o de maderas cubanas. O de las dos cosas.»⁶

El TNG con *Chicherekú*, había explorado un terreno virgen para nuestro teatro de muñecos -para el otro también-, y permitió descubrir, aún con sus deficiencias, un mundo cargado de fuerza dramática y de profunda poesía capaz de expresar una concepción del hombre y de la vida, brindando, además, infinitas posibilidades a los creadores al materializar en la escena las más inimaginables fabulaciones.



La loma de Mambiala, adaptación de Silvia Barros sobre otro cuento recogido por Lydia Cabrera, conservaba toda la gracia chispeante en diálogos, situaciones y personajes que, como Serapio Trebejo, el que vive del cuento, presentaban otros componentes de nuestra cultura: el mundo mágico de los congos con sus alegres bailes, cantos y su especial gracejo.

Para el creador todo medio de expresión es válido, pero, sin discusión, en el caso específico de lo contado en *La loma de Mambiala*, el teatro de figuras animadas es el ideal. ¿Cómo, si no, presentar personajes-objetos como Bastón Manatí, Cazuelita Cocina Bueno, Calabaza y tantos otros?

El TNG, haciendo gala de los recursos expresivos legados por años de rigurosa investigación y experiencia creativa, diseñó la puesta en retablo de *La loma de Mambiala*, como una suma artística donde el actor, el teatro de objetos, el teatro de sombras, máscaras, esperpentos, títeres de varillas, de técnica mixta, el canto y el baile, reencontraron una forma de ser y de estar. Así lo vio la crítica: «...el negro Serapio asoma su miseria en la alegría de una canción popular y para viabilizarse la limosna de los ricos y estos rechazan su pobreza mendicante, su caso ya está ubicado en el ámbito de la poesía (...) Ese balance establece el equilibrio del espectáculo, cuyo tono se enriquece en la variedad de las escenas.»⁷

Los títeres, confeccionados por el propio taller especializado, eran motivo de admiración, a partir de una realización verdaderamente museable. Los materiales seleccionados -fibras vegetales, textiles, semillas, cuentas, y otros-, revelaban las manos maestras que los iban transformando en valiosas obras de arte. Con *La loma de Mambiala*, el TNG alcanzaba su mayoría de edad, que se traducía en la determinante selección del repertorio, el perfecto equilibrio de los componentes del retablo, el magistral dominio técnico en la animación de figuras por parte de sus intérpretes y en la acabada terminación de sus muñecos y accesorios.

Sin embargo, no conforme con los resultados -público y crítica- de la puesta, el TNG acometió un nuevo trabajo, ahora prescindiendo del títere, entidad que, hasta ese momento, acusaba el protagonismo de sus representaciones.

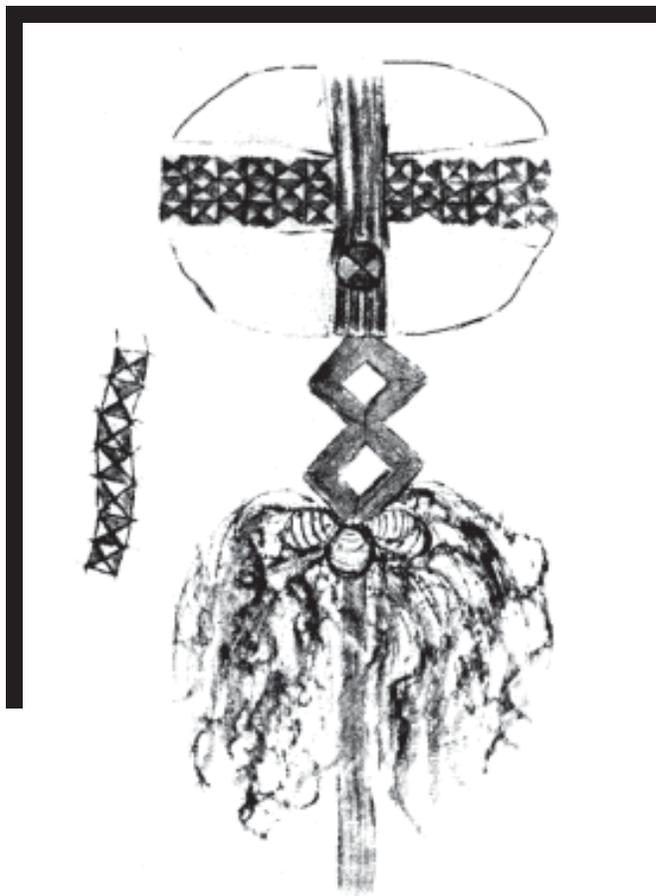
La alta especialización que demanda el arte teatral titiritero del actor-animador, podría marginar o subordinar la dimensión humana en favor de los títeres. Esta posibilidad, que no realidad, provocó un trabajo que, en cierto sentido, se aproximaba a la rica experiencia del Conjunto Folklórico Nacional. *Shangó*

de *Ima*, misterio yoruba, como lo calificara su propio autor y director, Pepe Carril, fue concebido como un espectáculo afiliado a los medievales autos sacramentales, personaje de La Muerte incluido.

En realidad este título, estrenado en noviembre de 1966, aun dentro de la acción escénica integradora de los componentes de nuestra nacionalidad que siempre signó las producciones del Guiñol, obvió premeditadamente al títere. Sólo *La Ikú*, una sobrecogedora máscara diseñada por la maestría de Pepe Camejo como teatral homenaje a la estatuaria tradicional africana y a la plástica de nuestros Wifredo Lam y Roberto Diago, aproximaba la puesta en escena a la estética del títere.

Con *Chicherekú*, *La loma de Mambiala*, y hasta cierto punto, con *Shangó de Ima*, el arte titiritero restauraba, para el público adulto, la presencia de una forma de expresión que en los tiempos actuales, en nuestro país, generalmente o perezosamente, se identifica como teatro dirigido a los niños. Sólo que estos temas de la mayoritaria cultura popular de los cubanos, no eran tratados en la escena a los jóvenes espectadores.

Hora era ya de que la escena nacional destinada a los niños asumiera con óptica reveladora de nuestra identidad, la herencia de mitos, cuentos y leyendas, bailes y cantos de los pueblos de nuestro componente de origen africano. *Ibeyi Añá -Los jimaguas y el tambor-*, iniciaba la apropiación para el retablo de orishas y sus particulares



dones. Pero la escena no sólo traducía la majestad de dioses otros. La polirritmia de toques de tambores, cantos, rezos, bailes y todo tipo de refranes y sentencias, atributos de la cosmovisión filosófica del panteón yoruba irrumpían osada y audazmente en los presupuestos artísticos que el TNG, desde su fundación, había materializado con su trabajo. De tal modo: «en la diversidad de expresión que caracterizan el teatro de títeres contemporáneos (...) el Teatro Nacional de Guiñol, de Cuba, propone una modalidad propia y original.»⁸

Nuevamente Lydia Cabrera brindaba material a los creadores del TNG. *Ibeyi Añá*, en versión de Pepe Camejo y Rogelio Martínez Furé, irrumpía en la escena cubana -no sólo la dirigida a los niños-, como un punto culminante del largo proceso de asimilación y decantación, pero también, de modos y maneras, el «todo mezclado» que nos ha identificado como nación. Mención aparte para Héctor Angulo, autor de la partitura, reveladora en sí misma de la fuerza dramática de la música ritual yoruba en contrapunto expresivo con el diseño sonoro y los códigos contemporáneos de composición elaborados por el compositor.

Luego del estreno de *Ibeyi Añá*, en marzo de 1969, los retablos titiriteros y la escena en general han enriquecido las pautas de aquel título precursor. *Los ibeyis y el diablo*, de René Fernández, aparecía en las carteleras de distintos colectivos, al igual que el trabajo unipersonal *Los ibeyis*, con el mismo tema interpretado por el titiritero Adalett Pérez en la versión escrita y dirigida por Ramón Rodríguez. Margarita Díaz, artista de larga experiencia, continúa haciendo con sus manos titiriteras *Tangú-Amayé*; y el joven Rubén Darío Salazar, papalotero de las estaciones, día tras día, abrillanta el *Okin Eiyé Aye*, también de la autoría de René Fernández, a las que habría que añadir títulos tan significativos como los recordados: *El gran festín*; *El tambor de Ayapá*; *Obiaya fufelele*; *La Ikú y Elegguá* y la trilogía *Reinas y leyendas (Ochún, Yemayá y Obatalá)*.

Los temas de nuestra cultura popular han sido tratados por otros autores. Dania Rodríguez con *Nokán y el maíz*; Raúl Guerra y sus *Cuentos de la abuela Tilé*; Yulki Cary con *Agüé, El pavo real y las guineas reinas*; *Papobo*, de David García. De Hugo Araña Sanchoyerto su *Papito*; el imprescindible *Ruandi*, de Gerardo Fullea León; *El agüita de todos*, de Fidel Galbán, entre varios títulos, estrenados o aguardando en la papelería de sus autores, muestran la influencia, directa o indirecta, de la labor del TNG de aquellos años, al sentar las bases de un teatro donde el mito, la leyenda y los títeres extendie-

ron a zonas inéditas de nuestra cultura el arte teatral titiritero dirigido a niños y jóvenes, puesto que «el mayor mérito alcanzado en la relación entre el mito y el teatro de títeres reside en la estrecha comunicación que mantiene con el niño, pues la verdad escénica de los hechos y los personajes, en este tipo de representación, colma un lenguaje más de sugerencias que de evidencias, brindando el placer de la ilusión, del encanto, de la libertad expresada como desafío de una vitalidad resignada a la cotidianidad a la cual pertenece y en la que se sitúa -vive-, el espectador.»⁹

Los temas afrocubanos representados por el Teatro Nacional de Guiñol entre los años 1965-1969, abrieron las puertas a una zona de la cultura nacional relegada o marginada que irrenunciablemente nos pertenece. Como sentenció el guerrero Elegguá concluyendo las acciones en *Chicherekú*:

Hay camino abierto al trabajo,
hay camino al amor,
hay camino a la lucha y al fuego...
Hay que cuidar lo que se tiene,
y hay que parir lo que no se tiene
para tener algo que cuidar...

Ciertamente se parió lo que no se tenía; si no supimos cuidarlo... al menos nos queda, no olvidarlo.

NOTAS

* Leído en el 4º Taller Internacional de Teatro de Títeres, del evento teórico *Cuba, 40 años de quehacer titiritero*, Matanzas, 4-7 de abril del 2000.

¹ José Manuel Valdés Rodríguez. «Los títeres y el Guiñol de Cuba». Suplemento *El Mundo del Domingo*. La Habana, 9 septiembre, 1963.

² Rine Leal. «Seis meses de teatro». Revista *Casa de las Américas* no. 11-12. La Habana mayo-junio, 1962.

³ Calvert Casey. «Giradoux y los muñecos». *La Tarde*. La Habana 1º, agosto de 1963.

⁴ Ramiro Guerra. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1982.

⁵ Calvert Casey. «Chicherekú». *La Tarde*. La Habana 4 mayo de 1964.

⁶ Rine Leal. «Don Juan conquista al público». Revista *Cuba*. La Habana, diciembre de 1965.

⁷ Nati González Freire. «La loma de Mambiala». *Granma*, La Habana, 27 de mayo de 1966.

⁸ Margerita Niculescu. «Síntesis poética de un espectáculo de arte auténtico». *Scinteia*, Bucarest, 24 de mayo de 1969.

⁹ Armando Morales. «Hombres, mitos y títeres: eterna aproximación al fuego». *Tablas* no. 4. La Habana octubre-diciembre de 1996.

tablas



ILUSTRACIONES: ZENEN CALERO

Libreto 51

La dama de las camelias

Abelardo Estorino

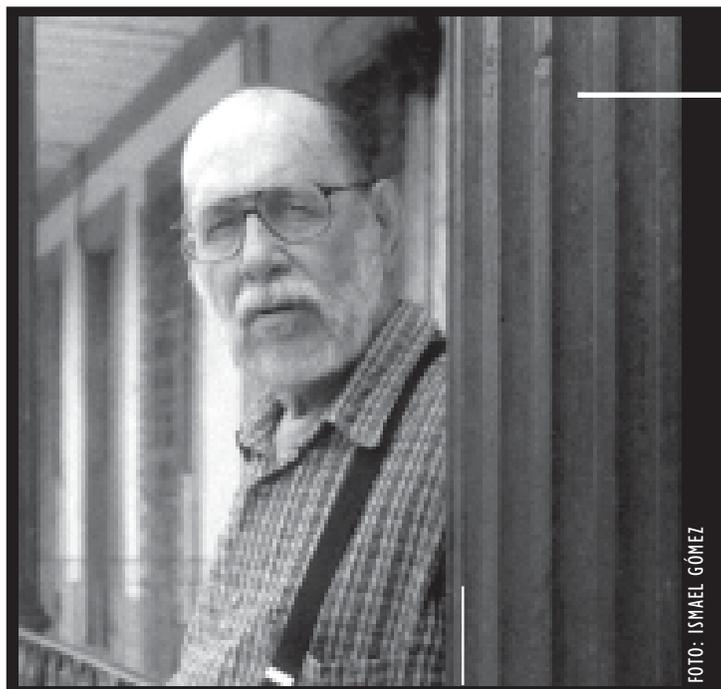


FOTO: ISMAEL GÓMEZ

Abelardo Estorino
(Unión de Reyes, 1925)

Dramaturgo y director artístico. Trabajó durante mucho tiempo en Teatro Estudio y hoy lo hace en la Compañía Teatral Hubert de Blanck.

Sus piezas *La casa vieja*, *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, *Morir del cuento*, *Las penas saben nadar*, *Vagos rumores* y *Parece blanca*, son imprescindibles para comprender el teatro contemporáneo insular.

En 1992 recibió el Premio Nacional de Literatura. Estrenó con el grupo Repertorio Español, de Nueva York, *El baile*, su última pieza, la cual inaugurará el sello editorial de *Tablas*, Ediciones Alarcos.

Estorino

Por Esther Suárez Durán

y ese olor a camelias

Para Los Camejo -que en realidad eran tres, como Los Villalobos-, donde quiera que estén. Para Armando Morales que, por ahora, sé dónde está. A la entrañable Fina García Marruz, por su socorro al escribir estas páginas, con sus poemas a Keats.

«Creo en la multiplicidad de vidas, en la ambigüedad de las palabras, en la posibilidad de transformación, en la sorpresa de oír a alguien hablar sin que sepa que lo oímos, en lo divertido de un cruce telefónico hablando de gente que conocemos, en las opiniones divergentes sobre nuestro mejor amigo, en lo que dicen las mujeres del hombre con quien vivieron quince años, después del divorcio, o en lo que nos cuentan los amigos de la persona que aman cuando ella no está presente.»¹

El origen de esta versión para títeres de *La dama de las camelias* forma parte de los tantos acontecimientos perdidos en el tiempo. Parece ser otra de nuestras deudas con aquella etapa mítica del Teatro Nacional de Guíñol, animado entonces por las casi legendarias figuras de Pepe y Carucha Camejo junto a Pepe Carril. ¿Le solicitaron a Estorino una versión de la obra de Dumas, hijo, en específico? ¿Hablaron tan solo de la versión de algún clásico literario destinado a los adultos? La respuesta queda entre brumas. Lo cierto es que, previa consulta del original narrativo y de su posterior versión dramática, realizada por el mismo Dumas, el dramaturgo puso manos a la obra y en breve surgió esta propuesta titiritera que hace gala de todas las posibilidades críticas, irónicas, paródicas y de espléndida diversión que guarda este teatro.

Alejandro Dumas (1824-1895), hijo del afamado novelista del mismo nombre fue, al igual que su padre, un exitoso autor literario. Integrante de la Academia Francesa de la Lengua, se le considera uno de los creadores de la novela y el teatro realistas. Entre 1852 y 1887 estrenó quince obras teatrales, la mayor parte de ellas en medio del éxito más rotundo y la más aguda polémica, dado que era un autor opuesto a las ideas de la moral tradicional y, siguiendo ya una línea en las letras de su época se sumó, junto a Hugo y Musset, entre otros, al tratamiento compasivo de las cortesanas en la literatura, mientras denunciaba a la institución del matrimonio como una forma de prostitución, una estrategia para el mantenimiento o aumento del *status* social.

La dama de las camelias, tanto en su forma narrativa, como dramática, fue una de las obras más populares del autor, de reconocida influencia en otras expresiones artísticas, de lo cual es testimonio *La Traviata*, de Giuseppe Verdi, -estrenada en Venecia en 1853, apenas un año más tarde que su fuente inspiradora-, y una de las historias más frecuentadas por los públicos de todas las épocas.

Ello fue, sin dudas, uno de los motivos que debe haber animado a quienquiera que haya decidido la selección de este texto para operar sobre él la traslación a los códigos titiriteros. El otro, por supuesto, tiene que ver con esos juegos inherentes al arte; me refiero, en este caso a la cita, la revisitación, desde la perspectiva del teatro de muñecos, a un producto emblemático de toda una estética históricamente condicionada.

Es así que la versión que Estorino nos devuelve está inscrita en las coordenadas de la travesura y de la subversión de valores. La historia se contextualiza en los códigos de un novelón radial, a la par que alude a las modalidades del teatro musical, en un cuerpo donde alternan diálogos y canciones, tal vez tomando como referente para la parodia el anterior tratamiento operístico del tema; y es posible reconocer en su entramado (ya desde aquí, 1971) maniobras y recursos que con posterioridad llegarán a caracterizar la producción de este autor. Hay un énfasis manifiesto en denunciar la naturaleza de la ficción y sus múltiples prerrogativas. Los personajes se refieren a la propia novela de la cual son parte, conocen sus destinos y tienen conciencia de sus caracteres en tanto construcciones literarias. Al propio tiempo, la teatralidad es continuamente asaltada, desmontada.

Todo ello integrado en una propuesta distanciadora, que burla de continuo la ilusión y que de igual forma pone a prueba la capacidad de sorpresa y aventura del espectador, en la que las canciones que cruzan la trama tienen una función estructural de primer orden y llegan al paroxismo con el tema de Margarita, una supuesta pieza en lengua italiana, donde la mofa alcanza una de sus máximas elaboraciones. En consonancia, el diálogo, chispeante hasta el disparate, exhibe una avasalladora vocación iconoclasta.

De resultas, las posibilidades del teatro de muñecos son deliciosamente explotadas. El conocido momento del viaje de Margarita al campo es ocasión propicia para hacer aparecer en escena un grupo de animales, en el mismo plan de chacota; mientras, en el Acto Tercero caen unos muñecos del techo portando las acotaciones correspondientes, y en la discusión entre el Duque de Varville y Armando, que antecede al duelo entre ambos, el personaje de Margarita es literalmente desmembrado ante los ojos de los espectadores, en tanto el autor construye una envidiable situación valiéndose de la polisemia del texto. (**PRUDENCIA:** «Un médico, un médico. Hay que unir los pedazos de esta pobre mujer destrozada»).

La dama de las camelias es, curiosamente, además, una obra tejida en intenso diálogo entre actores y muñecos, en la mejor tradición titiritera de aquel espacio de privilegio que significó el Teatro Nacional de Guiñol en época de Los Camejo, donde su artífice era espectador frecuente y jubiloso. Las didascalias del texto apenas se ocupan de la distribución de tareas entre sus dos tipos de intérpretes; luego, por momentos, la ambigüedad se hace casi absoluta. Libertad plena para la interpretación del Director, dice el dramaturgo. Pero, acaso se trate de otro de los acertijos inscritos en el corpus textual.

Estorino confiesa que hacer teatro de títeres, lo mismo para niños (*La cucarachita Martina*, 1961), que para adultos, es para él un espacio de juego, de libertad. En similar sentido lo fue también para Gordon Craig («todo es Creación como en la Poesía»)², George Sand, Maurice Maeterlink, Alfred Jarry, o Federico García Lorca, entre tantos otros. Reconoce también que muchos de los rasgos que hoy identifican su obra son tributarios tanto de sus experiencias en la dirección artística, donde descubre en el trabajo con los actores esa magia desnuda del teatro, esa fuerza simple y suficiente de la evocación, como de su labor en el teatro de títeres.

¿Será mucho decir que, a partir de los trasiegos con el original decimonónico, la obra propia se modifica?

El escritor observador y sagaz; sutil, se anuncia desde *El peine y el espejo*. El compromiso se ensería, el

cosmos se dilata y las obsesiones pertinentes (todo escritor las tiene) se precisan con *El robo del cochino* y *La casa vieja*. Pero, tal vez el ascenso a la cuerda floja, la puja con las formas, la manifestación de la herejía, se produzcan en *Los mangos de Caín*. Están allí Piñera, Ferrer y Triana. También Villoch y Sarachaga.

A inicios de los 70 Suárez del Villar le solicita una versión teatral de *Las impuras*, la conocida novela de Carrión. Estorino aún recuerda el respeto hiperbólico con que trató la letra ajena en la construcción del nuevo cuerpo dramático.

La petición de Los Camejo llegó en buena hora. Con las experiencias polares de *Los mangos...* y *Las impuras*, y este espacio festivo que los títeres propician, el dramaturgo está en condiciones de hacer una diablura de estirpe, un camino sin retorno, una entrega total de los pedazos aún a buen recaudo de su alma; algo que inequívocamente denuncie su pertenencia a la casta maldita que, entre los ardores del Trópico, el desvarío de las brisas insulares y esos horizontes de escándalo durante los ocasos, introduce frutabombas, guanábanas y ritmos cadenciosos en el Olimpo de los dioses, mientras se complace en llenar lienzos con torsos, piernas y pelvis fulgurantes, arma inauditos espacios de encanto con selvas llenas de bichos y mosquitos o con ruinas miserables y razonablemente olvidadas, inventa geografías, vocablos, lenguas y culturas enteras, cuando ya no le basta el placer de procrear personajes, o instaura la rebambaramba en la escena *culta* pensando un ballet para comparsas populares y llenando los oídos de los ilustres parisinos con una suite sinfónica de estreno llena de maracas, güiro y claves; dando todos gracias al Cielo por hallarse en paisajes más amables que aquel París de Stravinsky en 1913.

A partir de aquí, y ya de modo consciente, el autor de *Ni un sí, ni un no* (1979) comienza a deconstruir el realismo ilusionista, plan que luego sigue en *Que el diablo te acompañe* (1987), para hallar su momento más alto hasta la fecha en estos rejuegos con los recursos de la ficción, la teatralidad más intensa, con *Vagos rumores* (1991) y *Parece blanca* (1993).

Parece osado -y seguro debe serlo, además de herético- con solo algunas discutibles evidencias, erigir todo un *constructo discursivo sobre el trastorno estético* (y pirimpimpético) causado en la obra del maestro Estorino por la incursión en el mundo de esos diablejos parásitos de la magia humana pero, a estas alturas todos somos lo suficientemente mayorcitos como para saber que, con evidencias de menor calibre no solo se habla en nuestros días de agujeros negros en el Universo, sino que se erigen teorías (y teoremas) capaces de condenar -de un plumazo- al éxito o al fracaso; por lo tanto, ser *manifiestamente* tendencioso equivale a defender de modo al menos franco un *querer que sea*.

¿Se corre el riesgo de lo absoluto? En medio de tantísimas (demasiadas ya, maldita dialéctica) medias tintas, *que sí que no, que -qué sé yo,* no vendría nada mal -pienso- un buen alarido de absolutez bien *assoluta*.

Por razones que aún no se precisan, la puesta en escena no llegó a realizarse, (tal vez porque estábamos en pleno 1971 y ya saben ustedes lo que se nos vino encima), *abracadabra* que convierte a este texto en uno de los excelentes inéditos que integran la historia no contada de nuestra escena.

Quizás ahora los hados se muestren propicios. Por el momento, ¡bon appetit!

NOTAS

1 Abelardo Estorino: «En busca del tiempo vivido», *Revolución y Cultura* no. 5, 1987.

2 Edward Gordon Craig: «Títeres y poetas», *The Chapbook*, 20, febrero 1921.



La dama de las camelias

Versión para títeres de Abelardo Estorino

Personajes

Narrador
 Armando
 Enterrador
 Gastón
 Prudencia
 Olimpia
 Mondieu
 Margarita
 Duque
 Jorge Duval
 Nanina
 Doctor
 Otras Margaritas
 Vieja
 Angel de la Guarda
 Gallina
 Vaca
 Chiva
 Mujer que Carga Agua
 Enfermera
 Enfermero
 Espectadores de la Opera
 Invitados de Olimpia
 Locutora
 Alejandro Dumas, hijo
 Fray Lorenzo
 La Muerte
 Actor

Prólogo

Actor: Querido público: tenemos para ustedes una buena noticia. El próximo sábado en Obispo y Bernaza vamos a tener el lanzamiento de un nuevo libro esperado impacientemente por los lectores. Se trata de la novela del conocido escritor francés Alejandro Dumas, hijo: *La dama de las camelias*. Como el libro narra la vida de una mujer queremos homenajear a todas las feministas de la literatura y por lo tanto la presentación estará a cargo de una mujer: La dama de blanco. Además el panel estará formado por La dama boba, La dama de pique y La dama del perrito. Los esperamos pues el sábado para entrar en contacto íntimo con las damas.

Locutora: Hoy nos visita uno de los más grandes novelistas franceses del siglo XIX: Alejandro Dumas.

Dumas: (*Aclarando.*) Hijo. Mi padre es el autor de *Los tres mosqueteros*.

Locutora: ¿Quiere un poquito de té?

Dumas: Ni muerto. Es cosa de ingleses con afectaciones.

Locutora: Alejandro, estoy de lo más intrigada, ¿cómo pudo llegar hasta aquí?

Dumas: Muy fácil. Soy amigo de Julio Verne.

Locutora: ¡Ah, claro! Y dígame ¿está contento con la versión de la novela que estamos ofreciendo?

Dumas: Sinceramente... ¡no!

Locutora: Ah, perdón.

Dumas: Quiero cambiar esa última escena que hemos visto.

Locutora: ¿La del padre y Margarita?

Dumas: Sí.

Locutora: ¿Y por qué?

Dumas: Mire, Estrella, yo estuve estudiando profundamente unos manuales y comprendí que hay algunos conceptos que no estaban claros. La he re-escrito y ahora quiero ofrecerles una versión más de acuerdo con la actualidad. Es así.

Primer acto

Obertura. *Todos bailan y se besan y se abrazan contagiándose unos a otros la tos, hasta llegar a Margarita que queda tosiendo en el centro del escenario*

París en primavera

En París la primavera
llega de pronto
sorprende
y en los parques y las fuentes
aparecen parejitas
con el virus del amor.

Paul y Paulette que se miran
Jean y Jeanette se enamoran
George y Georgette que se besan
¡ay, ay, ay!
en las calles de París.

¿Y qué hace Margarita?
Tose, tose
Tose, tose
en la ciudad de París.

Todos viven exaltados
y se abrazan o se arañan
y los microbios transmiten
que pasan
de mano en mano
que pasan
de mano en boca
que pasan
de boca a lengua
la lengua por todo el cuerpo
hasta el mismo corazón.

George tose y a Georgette besa
Jean tiene fiebre, estornuda
Jeanette hace inhalaciones
Paul y Paulette no descansan
tomando cocimientos
Margarita como tose
tose y tose sin parar
tan fuerte que todos dice
que está a punto de morir.

Estríbillo:
Así es París ¡qué delicia!
todo lluvia, todo besos
todo virus, todo amor.

Narrador: Estoy aquí para contarles la vida de esta mujer. Es una vieja historia, tan vieja como el mundo, con un tema tan viejo como la historia: el amor.

Documental cinematográfico

Narrador: Nuestra novela sucede en uno de los más primitivos países de la tierra: Francia, donde los nativos tienen la extraña costumbre de beber un líquido ambarino y burbujeante llamado champán. Cuando han ingerido ese repulsivo brebaje se dedican a una extraña danza que acompañan con alaridos salvajes: el can-cán. Esta danza de movimientos lascivos y repugnantes, nada tiene que ver con nuestros civilizados bailes actuales o el desaparecido mozambique. Sus exóticos ritos funerarios son un enigma y su temor a los muertos los lleva a enterrarlos a gran profundidad. Tienen la creencia de que los difuntos conservan durante largo tiempo el sentido del olfato y les llevan olorosas flores para evitar que salgan de sus tumbas. Otro rito extravagante es el que realizan durante la inhumación del cadáver: toda la tribu se reúne alrededor de la sepultura y mientras el brujo cuenta historias fantásticas sobre el difunto, los otros fingen que lloran, dando gritos desesperados.

Voces de nativos: Ay, nunca lo volveré a ver.
¿Por qué te lo llevaste? ¡Ay!
Tan bueno que era.
Tan lindo.
Tan zalamero.
Tan espléndido.
Tan caballero.

Con algunos elementos se forma un cementerio hacia donde se traslada el narrador.

Narrador (actor): Ahora nos encontramos en uno de estos cementerios franceses. Esta es la tumba de Pipino el Breve, llamado así por las minúsculas dimensiones de su pie. Lo tenía muy chiquitico. Sabemos que en los pueblos primitivos los hombres siempre hacen alarde de las grandes dimensiones de su pie. Aquí vemos el mausoleo de Napoleón. Siempre cubierto de flores. Los nativos le temen, piensan que si llegara a escaparse de su sepultura volvería a embarcarlo en una de esas «gloriosas» guerras por la libertad que acabó con dos millones de franceses. ¡Oh! ¿Y esa tumba humilde, oscura, que revela toda la amargura de una vida desgarrada por el dolor?
El enterrador cava junto a la tumba de Margarita. Armando Duval (actor), se acerca. El enterrador canta.

Canción del enterrador

Se quiere mucho al hermano
al amigo, hasta al vecino
si la muerte se lo lleva
vaya solo, no conmigo.

Todo el mundo quiere calma
paz, reposo y sosiego
pero la paz de esta fosa
se la regalo, mi amigo.

Estribillo:
Cavar, cavar
te vamos a enterrar
y cuando estés podrido/a
nadie te querrá besar.

Armando (actor): ¿De quién es esa fosa, amigo?

Enterrador: Mía, señor.

Armando: Tuya ¡claro! Puesto que estás dentro. Y dime ¿cuánto tiempo puede estar un hombre enterrado sin pudrirse?

Enterrador: Durará ocho o nueve años, si no estaba podrido antes de morir. (*Saca una calavera.*) Esta calavera ha estado bajo tierra veintitrés años.

Armando: Ah, mi Margarita.

Enterrador: Se equivoca, señor, es Yorick, el bufón del rey.

Armando: ¿Cómo? Ese vivía en Dinamarca.

Enterrador: ¡Ah, cosas de dramaturgos! Nació y murió en París.

Armando: Ah, pobre Yorick, yo lo conocí. Era un hombre de una gracia infinita. ¿Qué se hicieron tus chistes, tus piruetas, tus cuentos de relajo que hacían prorrumpir en carcajadas a toda la corte? ¿Qué haces ahí con la boca abierta? Vete al cuarto de mi amada y dile que aunque se ponga una gruesa capa de afeites ha de convertirse en esta linda figura.

Enterrador: Como la dama que está en esa otra sepultura: la señorita Gautier.

Armando: ¿Margarita Gautier?

Enterrador: La misma. Los deudos de los difuntos enterrados alrededor se oponen a que su tumba siga en este lugar. Dicen que quien llevó una vida de libertinaje debe tener un lugar aparte.

Armando: ¿Y era muy libertina?

Enterrador: Oigame, lo que se cuenta es mucho.

Armando: ¡Canallas!

Enterrador: ¿Por qué llora, señor?

Armando: Yo amaba a Ofelia.

Enterrador: Se equivoca, amigo. Se llamaba Margarita.

Armando: Ah, frágil memoria.

Enterrador: ¿La conoció, señor?

Armando: Yo la adoraba. He de contarle mi dolorosa historia. (*Música de arpa.*) Era una tarde como esta. Había pasado el día en el campo acompañado de mi amigo Gastón. (*Aparece Gastón como títere.*) A la caída de la tarde emprendimos el regreso a París, ciudad madre del escándalo. No sabiendo qué hacer entramos en el teatro. *Títeres. Escena en la ópera. Abanicos, arañas de cristal, saludos y coqueteos.*

Armando: Esta ciudad me aburre.

Gastón: ¿Te aburre París?

Armando: Me aburren sus setenta teatros, sus cien restaurantes, sus miles de casas de placer.

Gastón: ¡Qué exigente! Mira, los palcos están adornados con las mujeres más hermosas de París.

Armando: ¡Qué me importa!

Gastón: Y los corredores son un abejero de duquesas, condesas, cocottes y modistillas.

Armando: Desiertos. Están desiertos.

Gastón: Ah, tú estás enamorado.

Armando: (*Suspira.*) Sí.

Gastón: La ciudad te ofrece placer.

Armando: Y yo quiero soledad. Caminaré por calles apartadas y oscuras y pensaré en ella. Adiós, adiós.

Gastón: Adieu, adieu.

Se oye la risa de Margarita.

Armando: ¡Escucha! La risa de Margarita.

Voz de Margarita: Mis camelias, mis blancas camelias.

Armando: Oh, la voz de Margarita.

Se oye la tos de Margarita.

Armando: ¡Silencio! ¡Esa tos, esa tos! La reconocería entre miles de mujeres tosiendo. Es la tos de Margarita. *Margarita y Prudencia aparecen. Risas incontenibles.*

Voces: ¡Cómo se viste! ¡Qué peinado! ¡Qué escándalo! ¡Mírala! No lleva escapulario. Debían desollarla. Quemarla viva. Decapitarla. (*Cantan.*)

Entrada de Margarita

Es que vendrá, vendrá
envuelta en pieles
Margarita.

Es que será, será
la reina de la noche
con su risa,
es su perfil marfil
de un viejo camafeo
con brillantes.

Está al llegar
se oye su tos
los hombres y la noche
se desvelan
y cuando dice amor
nada es igual

Estribillo:
¡Qué horror, qué horror!
Que escándalo en París.
Vestida así, de carmesí
con un escote que le llega aquí.

Gastón: ¿Quieres conocerla?

Armando: Daría diez años de mi vida por ofrecerle un pañuelo.

Gastón: Ofrécele otra cosa, te lo agradecerá más. Acompáñame.

Se acercan a ellas.

Gastón: Margarita, quiero presentarle a un admirador. *Armando le besa la mano. Margarita suelta una carcajada.*

Armando: No entiendo por qué se ríe usted, madame.

Nanina: (*Anuncia.*) Madame Prudence Duvernois, Monsieur Gastón Rieux, Monsieur Armand Duval.

Prudencia: Ya conoces a Armando Duval, es un ferviente admirador. Cuando estuviste enferma preguntaba por ti todos los días.

Margarita: ¿Es cierto?

Armando: Desde la calle miraba su ventana y la oía toser. ¡Qué triste música!

Margarita: No me haga reír.

Prudencia: A la mesa, a la mesa, todos a la mesa. ¡Me muero de hambre!

Gastón: Que Prudencia cante algo.

Todos: Que cante, que cante.

Prudencia: ¿Y cuánto me van a pagar? Yo cobro... ¡por todo lo que hago!

Mondieu: ¡Mon dieu!

Canción de Prudencia

Soy una mujer muy frágil
un exquisito cristal
pero resisto, resisto
la dureza del metal.

El verano me aniquila
desfallezco de calor
pero resisto, resisto
el fuego de tu pasión.

Tanto trabajo me agota
y no dejo de sudar
pero me muevo, me muevo
a la hora de bailar.
Soy pura como una Virgen
no me lo pueden negar
pero me rindo, me rindo
si alguien me quiere violar.

Estríbillo:

Qué rigidez, qué firme está
ese bastón, ese bastón.

Ay, Dios, me vas a enloquecer.

Todos bailan. Margarita es atacada por un acceso de tos.

Armando: ¿Se siente mal?

Margarita: No, no es nada.

Prudencia: ¿Qué te pasa?

Margarita: Nada. (*Tose.*)

Prudencia: Estropeas todas las fiestas con tu maldita tosesita.

Mondieu: ¡Mon dieu!

Margarita: Vayan ustedes al salón de fumar. Yo iré más tarde.

Olimpia: ¿Por qué no tomas algún jarabito?

Salen todos, menos Margarita y Armando.

Margarita: (*Frente a un espejo.*) Ah, qué palidez. ¡Qué

lívida estoy!

Armando suspira.

Margarita: Ah, usted. ¿Se siente enfermo?

Armando: Qué dolor tan hondo.

Margarita: ¿Una muela?

Armando: Sufro por usted.

Margarita: No tiene importancia. Ya pasó.

Armando: Quisiera ser amigo suyo, tío, hermano, pariente suyo, para impedirle hacer estas locuras.

Margarita: ¿Qué locuras?

Armando: Bailar hasta tarde, beber champán, pasar malas noches.

Margarita: ¡Locuras! Es lo que todo el mundo hace en París.

Armando: Locuras.

Margarita: Las locuras me hacen olvidar.

Armando: Se está usted matando.

Margarita: ¡Qué importa! Como viviré menos que los demás, quiero vivir más aprisa. ¡Cómo! ¿Está usted llorando?

Armando: No me haga caso.

Margarita: ¡Ah, qué nobleza! ¿De veras me cuidaría usted si estuviera enferma?

Armando: Sí.

Margarita: ¿Estaría usted días y días junto a mí?

Armando: Noches, noches enteras con usted. (*Le acaricia un seno.*)

Margarita: Oiga un consejo: márchese de aquí. Gasto siete mil francos al mes en... ¡locuras! Y no sé vivir de otra manera. No se imagina lo que es querer a una mujer como yo. Lo arruinaría.

Armando: Estoy fascinado con el brillo de sus ojos.

Margarita: ¿Brillan mucho?

Armando: Son dos carbones encendidos.

Margarita: Debo tener fiebre. Voy a ponerme el termómetro. (*Se aleja y se pone el termómetro bajo el brazo. Armando la sigue.*)

Armando: Margarita, hace dos años que la amo. La he seguido por todo París, en teatros, restaurantes, tiendas, zapaterías, farmacias. Me he parado en la puerta de una farmacia al verla entrar y he estado allí horas y horas mientras usted esperaba que le prepararan la receta. (*Tos.*) He pasado noches enteras sin dormir, imaginándome sus ojos, la palidez exquisita de su piel, el perfume de su ropa interior. (*Tos.*) Sueño con usted. Sueño que la llevo al bosque y que allí...usted... ¿comprende? Esos sueños me vuelven loco, me despierto débil, inútilmente débil ¿comprende? (*Tos.*) Le he escrito cartas. (*Tos.*) Que después rompo. He pensado en marchar, en matarme, en matarla. (*Tos.*) Todo por conseguir su amor o librarme de esta obsesión (*Tos.*) que me impide (*Tos.*) vivir (*Tos.*) que me vuelve loco.

Margarita: (*Mirando el termómetro.*) Tengo treinta y ocho y medio.

Armando: No sea cruel.

Margarita: Es la pura verdad. Mire, treinta y ocho y medio.

Armando: Tiene que ser mía. Ahora, con toda su fiebre.

Margarita: Amigo mío, el hombre a quien yo quiera debe tener tres cualidades: confianza, obediencia y discreción.

Armando: Lo que usted diga. Pero déjeme pasar la noche con usted.

Margarita: ¿Ve esta flor?

Armando: Sí, una camelia.

Margarita: Se la entrego ahora. Vuelva más tarde para devolvérmela.

Armando: ¿Cuándo?

Margarita: Cuando se marchite.

Armando: (*Estrujándola.*) Ya está marchita. Ven, ven, entremos en un mundo sin memoria. (*Se acuesta sobre ella.*)

Margarita: Mi alma estaba sedienta de un amor tan puro como éste.

Armando: Ven, ven, entremos al templo.

Margarita: Desnudemos nuestras almas.

Armando: Y nuestros cuerpos. Desnudos como el primer día de la creación.

Margarita: No puedo quitarme la ropa. La humedad me hace daño.

Armando: Tu cuerpo arde.

Margarita: ¿Me habrá subido la fiebre?

Armando: Dame tu fiebre, traspásame tu sangre, regálame tu tos.

Están uno sobre otro, las luces comienzan a bajar mientras se oyen voces que los llaman: Armando, Margarita. Aparece el Ángel de la Guarda y atraviesa el escenario volando.

Ángel: ¡Indiscretos! Esto no se puede mirar. (*Y cierra una cortina.*)

Narrador: En la elegante mansión de la rue Saint Honoré todo era alegría. Margueritte Gautier, que había vivido mucho tiempo sin amor, encontraba en Armand Duval el hombre que la llenaba, la colmaba, la desbordaba, produciéndole un nuevo estremecimiento. Una mañana espléndida, llena de sol y piar de pájaros, Margarita recibió una inesperada visita...

Doctor: Madame, quítese la ropa.

Margarita: Pero... es que...

Doctor: No me diga que nunca se ha desnudado delante de un hombre.

Margarita: Desde que amo a Armando me he vuelto pudorosa. ¡Tanto! El amor nos convierte en lo que nunca fuimos.

Doctor: Para lo que vamos a hacer la desnudez es imprescindible.

Margarita: ¡Ya lo sé! Pero mi alma se rebela.

Doctor: No quiero confusiones. Es su cuerpo lo que me interesa.

Margarita: Bien, accedo. (*Se esconde tras una cortina.*) Espere un minuto, sólo un minuto. (*Regresa desnuda.*)

Doctor: Vírese de espaldas.

Margarita: Ah, no, de espaldas si que no.

Doctor: No sea tan melindrosa. ¡Vírese!

Margarita se vuelve.

Doctor: (*Poniéndole el oído en la espalda.*) A ver, diga treinta y tres.

Margarita: Treinta y tres.

Doctor: Otra vez.

Margarita: Treinta y tres.

Doctor: Dígalo en francés.

Margarita: Treinte et trois.

Doctor: Hija, usted está tuberculosa.

Margarita: ¡Doctor! ¿No será una enfermedad venérea? Le tengo horror a la espiroqueta pálida.

Doctor: ¿Duerme bien?

Margarita: Desde que conocí a Armando duermo poco. Me paso las noches enteras...

Doctor: Comprendo, comprendo.

Margarita: ...soñando con él.

Doctor: ¿Soñando?

Margarita: Soñando. ¿Qué pensaba?

Doctor: Eso la debilita mucho.

Margarita: El amor es así. Todo sueño.

Doctor: Pero la debilita, la debilita.

Entra Prudencia.

Doctor: Esta muchacha está acabando con su vida.

Prudencia: Se lo he dicho, doctor: ¡descansa, Margarita! eso no se puede coger con tanta furia.

Doctor: Váyase al campo.

Margarita: ¿Al campo? ¡Doctor, con tanta tierra colorada!

Doctor: El aire puro, la vida tranquila y una alimentación a base de huevo y leche pueden hacer mucho por su salud.

Margarita: Doctor, soy una mariposa nocturna, nada más.

Doctor: Hoy mariposa, mañana... ¿quién sabe? El proceso puede darse al revés.

Margarita: ¿Quiere decir que terminaré en gusano?

Doctor: Cúidese o terminará en un sanatorio.

Prudencia: ¡Qué horror!

Doctor: Ahora me voy, pero le haré una recomendación; coma más... y por la noche... ¡sueñe menos! (*Sale.*)

Margarita: (*Desesperada.*) ¡Oh no! La vida no puede ser tan cruel. Ahora que he encontrado el amor, ahora que la felicidad ha entrado en esta casa en sombras... ¡No, no, no!

Prudencia: No te pongas así. Eso no puede ser nada grave, debe ser una simple bronquitis.

Margarita: ¿Tu crees, Prudencia?

Prudencia: Naturalmente. Si fuera tuberculosis estarías vomitando sangre.

Margarita tose, se lleva el pañuelo a la boca y lo mancha de sangre.

Margarita: Oh, Dios mío, mira esto.

Prudencia: ¿Sangre?

Margarita: Sangre. No dejaré que Armando tome en mi vaso ino! Puedo contagiarlo.

Prudencia: Un hombre tan saludable.

Margarita: ¡Y dílo! Prudencia, cómprame dos vasos. ¡Enseguida!

Prudencia: Dame el dinero.

Margarita: Toma. Que te los graben, uno que diga Ella y el otro El. Y bordaré toallas con monogramas: Ella y El.

Prudencia: Y compra cepillos de dientes de distintos colores.

Margarita: Sí, rosado para mí y azul para Armando.

Prudencia: ¡Ah, cuántos detalles! Me conmueve un amor así.

Margarita: Nos iremos al campo, llevaré una vida tranquila...

Prudencia: Cómo te vas a aburrir.

Margarita: ... me acostaré temprano...

Prudencia: Hum.

Margarita: Y tomaré mucha leche.

Prudencia: ¿Y tienes dinero para alquilar una casa en el campo?

Margarita: Lo conseguiré.

Prudencia: No es fácil.

Margarita: Haré lo que tenga que hacer. Prudencia, tú puedes ayudarme.

Prudencia: Ah, no, no, amiga mía; yo no tengo ni un franco partido por la mitad.

Margarita: Serás mi paloma mensajera. Ve y dile al Duque de Varville que quiero verlo inmediatamente.

Prudencia: ¡Dinero a la vista!

Margarita: Vuela, paloma.

Prudencia sale. Margarita se dirige al público.

Margarita: El Duque me ama con un frenesí tal, que aunque últimamente he sido desdeñosa con él, estoy segura que será incapaz de negarme lo que le pida. Y entonces me iré al campo, haré una vida distinta y seré... (*Aparece Armando.*)

Armando: ¡Margarita!

Margarita: ¡Armando! ¿Me sigue amando usted tanto como ayer?

Armando: No, madame.

Margarita: ¿Cómo?

Armando: Te quiero más, mil veces más que ayer. Mi padre me ha escrito pidiéndome que regrese a casa, pero no iré.

Margarita: No quiero tener un disgusto con tu padre. Ve a verle.

Armando: ¿Quieres que me aleje?

Margarita: No, quiero apretarte y beberme tu sangre.

Armando: Y yo comerte las orejas.

Margarita: Morderte los labios.

Armando: Beberme tu mirada.

Nanina: (*Entrando.*) Madame, la cena está servida.

Margarita: Gracias, Nanina. No cenaremos hoy.

Nanina: (*Retirándose.*) Se les quitó el apetito.

Margarita: ¿Te gustaría dar un viaje?

Armando: ¿Afuera?

Margarita: A las afueras de París, al campo, y alejarnos de este ruidoso París que me hastía.

Armando: El paraíso está donde tú habitas.

Margarita: Estuve haciendo planes. Dentro de cinco días no le deberé nada a nadie y nos iremos a pasar el verano juntos.

Armando: (*Aparte.*) Esos planes me llenan de sospechas.

Margarita: Para veranear en el campo se necesita dinero y no lo tenemos. Pero tengo la solución. El Duque me quiere como a una hija.

Armando: Me destrozas el corazón.

Margarita: ¿Me quieres tú?

Armando: Más que a mí mismo.

Margarita: Entonces déjate querer y veas lo que veas no interrogues al destino. Ahora vete, mon amour, mañana almorzaremos juntos.

Armando: ¿Me lo prometes?

Margarita: Soy tuya.

Armando: Adieu.

Margarita: Au revoir

Armando sale.

Narrador: Margarita Gautier se despidió de Armando con un blanco pañuelo perfumado con Christian Dior. Sus ojos estaban cuajados de lágrimas. ¿Sería correcto lo que iba a hacer?

Aparecen las otras Margaritas. La rodean.

Margarita 1: Ja, ja, ja, ja. No podrás realizar tus deseos.

Margarita 2: Ni abandonar tu vida licenciosa.

Margarita 3: Eres una mujer galante.

Margarita 4: Señalada por todos.

Margarita 5: El mundo será implacable.

Todas: ¡Implacable, implacable!

Margarita: ¡No, no! Abandonaré esta vida, me iré al campo, me dedicaré a él.

Margarita 1: El campo no podrá redimirte.

Margarita 2: La sombra de tu pasado te envolverá como un sudario.

Margarita: Tengo derecho a la felicidad.

Margarita 3: Las mujeres como tú no tienen derechos.

Margarita: Piedad, soy una mujer al borde de un precipicio.

Todas: Te empujaremos.

Margarita: Daré toda mi sangre por su amor.

Margarita 1: Sangre corrompida, caldo de gérmenes inmundo.

Margarita 2: Ni el mismo Mefistófeles la querría.

Margarita: Piedad, piedad.

Todas: (*Burlándose.*) Piedad, piedad.

Angel de la Guarda. (*Apareciendo.*) ¡Atrás, conciencias turbias! Putas reseca, retiráos, recelosas del amor. *Las Margaritas desaparecen en medio de alaridos.*

Margarita: Ah, siempre hay un hombre que me salva. ¿Quién eres?

Angel: Tu Angel de la Guarda.

Margarita: Angel mío.

Angel: Desde el cielo contemplo el hilo frágil de tu vida. Te vigilo noche y día: desde mi nube, en la cabecera de tu cama, a través de las cerraduras y veo todo lo que haces.

Margarita: ¿Todo?

Angel: Todo.

Margarita: Qué vergüenza, Angelito.

Angel: Sufro mucho. Nadie sabe lo infelices que podemos ser los ángeles. (*Mira al público.*) O lo felices.

Margarita: ¿Traes alguna advertencia divina?

Angel: Vete al campo, vive estos meses de felicidad, es lo único que te queda.

Margarita: ¿Nada más?

Angel: El amor es así. Tres meses de exaltación y después el hastío. Como siempre.

Margarita: ¿Y nada más?

Angel: Nada más que la tos, los vómitos de sangre, las sábanas sudadas, las cuentas de la farmacia, los acreedores, las noches de insomnio en una enorme cama vacía. La soledad.

Margarita: ¿Cuesta tan caro el amor?

Angel: ¿Chica, tú no lees? Toda una larga lista de amantes perseguidas por la fatalidad. Julieta, atravesada por la daga de Romeo; Ofelia, hinchada como un globo por las aguas del río; Fedra, colgando de la soga con la lengua afuera; Madame Bovary, retorciéndose por el fuego del veneno y Cecilia Valdés, ¡qué mulata! gritando: ¡a ella, a ella, a él no! Ya agregaremos tu nombre y haremos llorar a las amas de casa, a las niñas románticas, aliviándoles el aburrimiento de la vida cotidiana. Y ahora me voy.

Margarita: No te vayas, aconséjame.

Angel: Mira, ahí está tu Duque. No te detengas. Tres meses de exaltación y después el hastío. (*Se va volando.*)

Entra el Duque, se irá molestando cada vez más según ella confunde el tratamiento.

Margarita: ¡Ah, Conde!

Duque: Perdona, Madame, pero soy Duque.

Margarita: ¡Al fin llega usted!

Duque: Puntual, como siempre. Y dispuesto a invitarla a cenar.

Margarita: ¿No ha cenado usted, marqués?

Duque: Duque, por favor. Siempre se tiene apetito para cenar en compañía de Margarita Gautier.

Margarita: Dentro de un momento tendrá que confirmar esa admiración.

Duque: ¿Necesita más pruebas? (*Le acaricia un seno.*)

Margarita: Ah, estas manos tan inquietas. ¿Está usted nervioso, vizconde?

Duque: Duque, Duque. Mis manos, independientes de mi voluntad, se lanzan hacia usted. Y a propósito,

¿quién salía de aquí hace un momento?

Margarita: Nadie, milord.

Duque: Duque, ya se lo dije: Duque. Al bajar del coche alguien se me acercó y me miró inquisitivamente.

Margarita: (*Aparte.*) Dios mío, ¿será Armando?

Duque: ¿Necesita algo?

Margarita: Hablemos de cosas serias... Señor Duque.

Duque: Prefiero la irresponsabilidad del juego.

Margarita: Pues, juguemos.

Duque: ¿A qué?

Margarita: A las preguntas.

Duque: ¿Quién pregunta primero?

Margarita: La dama, por supuesto.

Duque: D'accord. ¡Uno, dos y tres! ¡Pregunte!

Margarita: ¿Cree usted que el ser humano tiene derecho a la felicidad?

Duque: Sí. Siempre que haga lo imposible por conseguirla.

Margarita: Si en sus manos estuviera hacer feliz a una mujer. ¿Se negaría usted?

Duque: Nunca.

Margarita: ¿Opina que hay alguna relación entre el dinero y la felicidad?

Duque: Una relación indisoluble.

Margarita: Entonces, présteme quince mil francos.

Duque: ¡Qué juego tan impertinente! Hablemos de cosas serias, Madame. ¿Qué está usted dispuesta a dar?

Narrador: Margarita Gautier palideció. Pero su alma, el alma desesperada de una mujer dispuesta a lograr unos meses de paz se sobrepuso.

Dúo de Margarita y el Duque

DUQUE: Yo soy Duque,
tengo plata
tanta plata
que no la puedo gastar
dos castillos
seis carruajes
y me canso de viajar.
Las mujeres me persiguen
tanto de día o de noche
y donde quiera que voy.

Porque aquí en París
señores
si se es Duque
y tiene plata
y la sabe administrar
las mujeres lo persiguen
desde la silla a la cama
y adondequiera que va.

Margarita: Yo soy puta
sin dinero



El Emperador del Cocuyé

Entretelones

Aquí están las imágenes de ese excepcional hombre de teatro que fue Gustavo Robreño Puente. Comprender el teatro cubano sin mencionarlo es, ya lo sabemos, imposible, y no sólo porque su participación como actor o libretista lo hacen desde su entrada en el famoso coliseo de la calle Virtudes una figura esencial, sino porque también, fuera de sus tablas, resultó una voz y un carácter que definió el rostro definitivo de lo que ese mismo teatro aportó. Si honrar el apellido que gozaba, como hijo y nieto de cómicos, fue el propósito de este caricato nacido en 1873, los libros, las memorias, dicen que lo consiguió holgadamente, pues ya desde niño tuvo su espacio común en los escenarios, manteniéndose en ellos hasta los cincuenta y tres años de edad, escribiendo o caracterizando a sus afamados asturianos, los *brujas*, o a numerosas figuras del momento en caricaturas que acentuaban lo que ya de risible pudieran tener, sin que escaparan a su mirada burlona y aguda personajes tan candentes como el mismísimo Menocal. De su fértil colaboración con Regino López vino a creerse el género alhambresco, y aún hoy, al ser leídas, sus piezas demuestran una vitalidad que envidiarían muchas del llamado "teatro serio". Periodista y narrador, dejó en las tablas, y en estas imágenes cedidas amablemente por Eduardo Robreño que Tablas rescata como parte de ese patrimonio que algún día La Casa del Teatro albergará junto a otros fragmentos esenciales de nuestra memoria, una huella de ese singular carisma ya probado cuando, contando apenas ocho meses de nacido, apareció ante el auditorio durante una representación de *La degollación de los inocentes*, en la que siempre dijo fue su mejor actuación. Aquí puede verse en varios de sus tipos, incluido el *Napoleón* que estrenara en 1908, escrito por él y su hermano Francisco, con música del siempre bien recordado Jorge Anekerman. Valga apuntar que, según consta en el libreto conservado, esa pieza concluía bajo los compases cubanísimos y gozosos del *Cocuyé*, bailado por todo el elenco. Si Gustavo Robreño podía hacer, en la piel del Gerónimo de esta obra, bailar con esa comparsa al severo Napoleón, queremos recordarlo así ahora, junto a estos retratos que acaso nos digan el modo en que, desde 1957, este hombre ha dejado entrar la campana triunfante de la risa en el reino sombrío de la muerte. Por esa carejada iluminadora, Gustavo Robreño, para siempre, gracias.







sin negocios
humillada sin parar,
y los ricos
son tan torpes
no me saben apreciar.

Y los otros me persiguen
tanto de día o de noche
y adondequiera que voy
porque aquí en París,
señores
si se es puta
sin dinero
y usted no puede pagar
los impuestos que le cobran
por trabajar en la cama
no sé adónde van a parar.

Juntos: El dinero no es la vida
es tan sólo la mitad
la otra mitad de la vida
me pregunto qué será.

Margarita: Estoy dispuesta a dárselo todo.

Duque: ¿Todo?

Margarita: (*Trágica.*) Todo.

Duque: ¿Cuándo?

Margarita: Cuando tenga los quince mil francos.

Duque: Aquí están.

Margarita se ofrece. El Duque se lanza hacia ella y la acaricia con lujuria. Entra Nanina y tose discretamente.

Margarita: Nanina ¡estás tosiendo! ¿Te habrás contagiado?

Nanina: No, madame. (*En secreto.*) Ha llegado esta carta.

Margarita: (*En secreto.*) ¿Quién la trajo?

Nanina: Un muchacho.

Margarita: ¿Espera respuesta?

Nanina: No dijo nada. (*El duque tose para llamarles la atención. Nanina se retira.*)

Margarita: Duque, ¿tose usted?

Duque: No es nada.

Margarita: (*Aparte.*) Oh, espíritus celestes, estoy contagiando a todos los que me rodean. Cada vez que beba en un vaso lo romperé, aunque me arruine. Y ahora veamos qué nuevas me trae esta carta.
Mientras lee la carta, se oye la voz de Armando.

Voz de Armando: Madame: al salir de su casa he visto entrar en ella al Duque. No estoy dispuesto a hacer un papel ridículo. Enamorado sí. Tarrudo, jamás. Perdóneme el pecado de no ser millonario y olvidemos los dos que nos hemos conocido. Cuando reciba esta carta habré salido de París. Armand Duval.

Duque: (*Los siguientes bocadillos los dice mientras Margarita lee la carta.*) Margarita, ¿qué le sucede? Margarita, está usted pálida. Se va a desmayar. Nanina, que se

desmaya. Se desmayó.

Margarita: (*Levantándose.*) ¿Dónde estoy?

Duque: ¿Qué le pasa? ¿Qué carta es esa que tanto la conmueve?

Margarita: Una buena noticia para usted.

Duque: ¿Cómo?

Margarita: Esta carta le hace ganar quince mil francos.

Duque: ¿Ya no necesita el dinero?

Margarita: Ya no. Estaba enamorada.

Duque: ¿Entonces no hacemos el trato?

Margarita: Sí. Lo haremos de todos modos. El dinero dura más que el amor.

Duque: Cínica.

Margarita: Degenerado. Ustedes nos obligan a ser así. (*Se entrega a él desnudándose.*)

El actor con el muñeco-Armando aparece en primer plano.

Armando: La carta que había enviado a Margarita me mantenía intranquilo. Estaba arrepentido, pero no me atrevía a visitarla y pedirle perdón. Pasaron los días, deambulaba como un sonámbulo fijándome en todas las caras, en todos los coches, en todos los perros, pensando que podían ser la cara de Margarita, el coche de Margarita, el perro de Margarita. Después me di cuenta de que Margarita no tenía perro. Una noche me aposté a la salida de la ópera.

Se ven figuras a la salida del teatro. Bullicio y música lejana.

Armando: De pronto a mis oídos llegó una tos delicada, de timbre exquisito. (*Se acerca a una mujer que está de espaldas.*) Amor.

Mujer: (*Volviéndose.* *Es una vieja espantosa.*) ¿Qué decías, hijo?

Armando: Nada madame, ha sido una equivocación.

Vieja: De una equivocación así puede salir algo excitante.

Armando: (*Huyendo.*) Perdón, perdone, perdone, perdone, perdone...

Vieja: Ven acá cosa linda, podemos pasar la noche juntos. No te vayas, ven, ven.

Armando: (*Al público.*) Era una bruja. Su aliento del infierno me azotó el rostro y huí despavorido. Caminé por las calles desiertas de París y bajo un farol me puse a reflexionar.

Canción de Armando (Tango)

Si corrí por esas calles
si busqué por bulevares
y no la pude encontrar.
Cuántas noches enlutadas
bajo el ala del sombrero
con los dientes apretados
yo toqué mi bandoneón.

Ahora lloro sin vergüenza

pues por siempre la he perdido
y jamás la encontraré.
Dicen que soy un cobarde
y se ríen de mi llanto
y me llaman mariquita
pero no la olvidaré

Qué pena
de saber que estoy tan solo
y ella sigue por las calles
chancleteando sin parar.

Qué angustia
yo no quiero ser un chulo
ni seguirla ni dejarla
aunque ya no puedo más

Hermano
corre y dile que regrese
que no importa, que se apure
dile que la perdoné.

Bajo la luz de este farol
veré pasar mi vida
sin besarla más.

Gastón se acerca cuando termina de cantar.

Gastón: Armando Duval, dichosos los ojos. ¿De dónde vienes?

Armando: De la ópera. ¿Y tú?

Gastón: Del varieté. Creí que estarías allí.

Armando: ¿Por qué?

Gastón: ¿No lo adivinas? Allí estaba Margarita.

Armando: ¿Sola?

Gastón: Con el Duque de Varville.

Armando: Sus palabras me hirieron como un rayo en la frente y palidecí.

Gastón: Armando, qué pálido estás. Te vas a desmayar. Un coche, que se desmaya. Se desmayó. *(Le da unos golpes en la cara. Armando no reacciona.)* Voy a buscar un coche. *(Sale.)*

Margarita aparece por el otro lado del escenario. Actriz y muñeco.

Margarita: *(Al público.)* Armando me escribió una carta infame, sarcástica e insultante. Y me entregué al conde. Quiero decir, al duque. Entregué mi cuerpo, pero mi alma se mantiene pura, purísima, como las camelias. Y ahora lo busco por esta escandalosa ciudad sin encontrarlo. Armando, ¿dónde estás? ¿Dónde estás amor que no te oigo suspirar? ¿Ustedes lo han visto? Es un joven alto, de ojos tristes, con una boca maravillosa y cuando se desnuda parece un Cristo. ¿No está por ahí? ¿No estará sentado mirándome y su soberbia le impide acercarse y hablarme?

El texto siguiente debe considerarse solo una pauta para que la actriz improvise.

Ay, creo que está en la segunda fila. Armando, mi Armando. ¿Por qué has tardado tanto en venir? ¿Eres tú, verdad? Sabía que me esperabas. Sí, tú eres mi Armando. ¡Cómo no! Ven conmigo, nuestra cama camera está tendida, esperándonos. Vamos, hay una luna hermosa que entrará por las ventanas para iluminar nuestro acto de amor. Te extraño mucho. Vamos, no seas tímido. ¿No? ¿No quieres venir? Ah, míralo allí. Con otra mujer. ¿Cómo te atreves a venir a ver «La dama de las camelias» con otra mujer? Ah, traidor, mirando nuestra novela con mi rival. Dios mío, cuánto tiene que sufrir una pobre cortesana. Y usted, infame, me ha quitado a mi amante, al hombre que me llenaba, que me desbordaba como nadie. ¿Eres mi Armando, verdad? ¿No? Ay, Dios mío, nadie es Armando, nadie. ¿Será que no existe? ¿Será mi imaginario quien lo ha concebido? Es aquel, aquel. Mírenlo, se ha pintado de negro para que no lo reconozcan. Eres tú, mi amor. Pintado así pareces un príncipe africano. Las mujeres de tu tribu te adoran al ver el brillo de tus pupilas y la sensualidad de tus danzas. Vamos. La noche es joven y aun nos quedan muchos actos por hacer. ¿Tú tampoco? Ah, nadie quiere ser mi Armando. Adiós, criaturas crueles, ajenas a mi dolor. Ustedes serán culpables si tomo una determinación desesperada. *(Grita.)* ¡Taxi! Oh, Dios mío, qué problema con los coches, ninguno va para la Torre Eiffel.

Se va hacia el escenario gritando taxi. Desaparece entre las cortinas.

Armando: *(Despertando del desmayo.)* ¿Dónde estoy? Inmediatamente aparece un cartel que dice: CHAMPS ELYSEES.

Entra un coche. Por la ventanilla se ve a Margarita. Armando corre tras el coche llamándola. Detiene los caballos que se encabritan, el coche se vuelca y Margarita salta. La escena se llena de curiosos que gritan al ver el accidente. Observarán el resto de la escena y formarán un coro.

Armando: Margarita.

Margarita: ¿Qué quiere usted?

Armando: Que me perdone.

Margarita: No lo merece. Me ha hecho usted mucho daño.

Armando: Si usted me hubiera o hubiese amado, no hubiera o hubiese recibido al duque.

Margarita: Para eso hubiera o hubiese necesitado ser una duquesa y tener doscientos mil francos de renta. Pero yo soy...

Coro: Margarita Gautier.

Margarita: ...y tengo cuarenta mil deudas. Había que tomar de mí lo bueno y no pensar nada más. Pero tú eres...

Coro: Armando Duval.

Margarita: Un gran señor que no quiere aceptar nada.

Armando: Tengo mi orgullo.

Margarita: El orgullo no se guarda en los bancos. En-

víame una joya y estamos en paz.

Armando: Margarita, estás loca.

Margarita: Tuberculosa sí, loca inunca!

Armando: ¿Entonces por qué...?

Margarita: ¿Quieres saberlo? ¡Escucha!

Canción de Margarita (Aria para soprano de coloratura)

In questo giorno
il primo tempo
vivace allegro
sono di te.

Il mio cuore
parla d'adagio
e il mascalzone
parla di te.

Recitativo:

Io t'encontrai, giovane, felice, appassionato, forte,
virile... e instancabile. ¡Notte e notte instancabili! Nel
fondo de la mia rumorosa solitudine, io sono tua, tua
por sempre.

Io voglio avere
tante camelie
tanti piaceri
tanta alegría.

Te voglio bene
amore mio
O mio amore
per sempre tua.

Armando: ¿Y después de esas palabras podría dejarte? Busca el dinero. ¡Como sea! Somos jóvenes, jóvenes, jóvenes...

Margarita: No me engañes, Armando. Recuerda que yo soy...

Coro: Margarita Gautier.

Armando: Un ángel.

Margarita: Prométeme una cosa.

Armando: La vida. Yo soy...

Coro: Armando Duval.

Armando: Y cumplo mis promesas.

Margarita: ¿Juras que las cumplirás?

Armando: Por los huesos de mi madre.

Margarita: Júrame que nunca beberás en el vaso donde yo haya puesto mis labios.

Armando: Pero...

Margarita: ¡jura!

Coro: Jura.

Margarita: Jura.

Coro: Jura, jura.

Armando: Lo juro.

Margarita: Júrame que romperás todos los vasos después que yo haya bebido.

Coro: Jura, jura.

Armando: Lo juro.

Margarita: Ya nada podrá separarnos.

Se abrazan. Música coral. El telón comienza a correr y la luz baja.

Acto segundo

En Auteil, cerca de París. Se oye una gallina cacareando. Después la gallina aparece en el escenario.

Gallina: No hay mayor satisfacción para mí que anunciar con entusiasmo el deber cumplido. Acabo de poner un huevo. No es nada nuevo, miles de gallinas francesas ponen huevos diariamente y después no hacen ningún discurso, dirán ustedes. Y es verdad: el público siempre tiene la razón. Eso nos plantearía infinitos argumentos sobre la actividad creadora, el teatro, el realismo y el nivel cultural de las masas... Pero hoy, gran día, día de satisfacción inefable, adjetivo que me produce escalofríos, i-ne-fa-ble, ¿verdad que suena muy literario? No quería hablar de literatura, pero... He puesto un huevo. ¿Ya lo dije? Es un huevo blanco, ovalado, utilicemos el término correcto, aovado. ¡Ayyyyy! Ya terminaré escribiendo mis memorias: "Una gallinita que nació con el siglo". En fin, hablaba del huevo: es albo y en esa palabra uno descubre la esencia de mi espíritu concretada en un objeto a-o-va-do, que será el germen de un ser como yo. No en este caso. Este huevo, y he aquí su importancia, está dedicado a una mujer: Margarita Gautier.

Repentinamente aparece un grupo de animales.

Todos los animales: La dama de las camelias.

Gallina: Gracias. A ella dedicaré todos los huevos de este verano hasta estar clueca. Fíjense, no culeca, como dicen aquellos que tienen un desconocimiento ancestral, desconocimiento ancestral del idioma. Es para ella; el médico le ha recetado una dieta donde el huevo es fundamental.

Vaca: Querida amiga, estamos encantados de oír su conferencia, pero disiento de su opinión. Sí, disiento. Y espero que esto no vaya a abrir un debate. Es verdad que le han recetado huevos, pero ¿qué me dice usted de la leche?

Gallina: (Molesta.) Sí, desde luego, también le han recetado leche.

Vaca: No se moleste.

Gallina: ¿Molestarme? Por favor, usted no me conoce.

Chiva: Todo el mundo la conoce. No hace más que cacarear.

Gallina: Con razón. Es un sonido mucho más agradable que sus berridos.

Chiva: ¿Berridos? (Se lanza hacia ella. La vaca las separa.)

Vaca: Por favor, señoras, qué manera de comportar-

se. Lo importante es que todas estamos dispuestas a contribuir a la curación de nuestra amiga. Yo proporciono mi leche que en cuanto a albura no tiene rival.

Gallina: (Con desprecio.) ¡Albura!

Vaca: Y yo estoy dispuesta a sacrificar a mi Chivito para un chilindrón. (Trágica.) Ah, hijo amado, tu tierna carne alimenticia donada por madre infame. (Al público) ¿Cómo se dice chilindrón en francés?

Chiva: Ay, basta de teatro.

Vaca: Dejemos toda esa retórica y hagamos nuestro trabajo.

Trío de la gallina, la vaca y la chiva

Gallina: Cuando una mujer se empeña en quererse alimentar come huevos
huevos frescos
huevos duros
huevos fritos
siempre huevos
sin parar.

Vaca: Cuando una mujer se empeña en quererse alimentar toma leche
leche fresca
leche pura
mucho leche
siempre leche
sin parar

Chiva: Si es cuestión de huevo y leche mejor es hacer un flan
cuatro huevos, mucha leche
muy fácil de preparar.
En molde acaramelado se le suele cocinar
si hay vainilla le echa un chorro
si no zumo de limón
si falta leche, use vino
si no hay huevos, almidón
cambio canela por berro
y en vez de sal, pimentón.
¿Y la carne nutritiva
dónde la van a dejar?
La ensalada de lechuga
No la vayan a olvidar.
Mucha yerba, mucha yerba
Que nunca debe faltar.

Chiva: Miren, se acercan los amantes.

Gallina: A preparar el decorado. Sauces, luzcan más melancólicos.

Vaca: Arroyo, canta con tu mejor voz.

Chiva: Acérquense mariposas.

Gallina: Y que todo el campo se inunde con el perfume de las flores.

Toda la escena se transforma en un paisaje romántica-

mente pastoril. Armando y Margarita aparecen en una barca. Armando rema.

Margarita: ¡Qué paz! ¡Qué paz!

Armando: Podría vivir así toda la eternidad.

Margarita: ¿Me amas?

Armando: ¿Cómo preguntas, paloma?

Margarita: Ay, mi unicornio.

Armando: ¿Azul?

Margarita: No. Esta novela estaba escrita antes.

Armando: Mariposa de alas blancas.

Margarita: Qué hermosa luna de plata.

Armando: (Asombrado.) ¿Qué luna? Estamos a pleno sol.

Margarita: Puedo imaginarme la noche.

Inmediatamente cambia la luz y sale una brillante luna.

Margarita: ¿Ves cómo se refleja en el agua el arroyo? Y ahora cantan los grillos.

Armando: Amor, dolor, sublime miel.

Margarita: Rosas hermosas fatigadas de melancolía.

Armando: Tarde dormida, arrullo de palomas.

Margarita: Manantial detenido, canción, perfil.

Armando: Amor, céfiro blando, pensil.

Margarita: Ay, amor.

Armando: Mi amor, mía para siempre, muerto de amor.

Margarita: ¡Ay! Dicha mía, amor, amor, panal...

La barca ha pasado. Los animales suspiran románticamente: ¡Ayyyyy! Aparece una mujer cargando dos cubos de agua.

Mujer: Estoy muerta de fatiga. El pozo queda a dos leguas de la casa. Esa mujer vino de París y se le ocurren las ideas más extrañas del mundo: «quiero bañarme» y vaya usted a cargar dos cubos de agua. «¡Ay, qué mustias están las camelias! Necesito regarlas». Y vaya usted a cargar dos cubos de agua. «Limpia la casa para que relumbre cuando llegue Armando». Y vaya usted a cargar dos cubos de agua. Y mientras tanto ella suspira, suspira porque una paloma se posó en la ventana; suspira porque la gallina sacó pollitos amarillos, suspira porque recuerda que Armando suspiró al despedirse. Y yo también suspiro ¡claro! Cuando tengo que ordeñar la vaca a las seis de la mañana, cuando cocino, friego, limpio la casa, cargo el agua y le preparo el baño. Y después llegar a mi casa, y darle de comer a mis hijos y a mi marido. Y el muy cabrón también suspira cuando se me echa encima.

Margarita: Geroncia, apúrate con el agua que se desmayan las camelias.

Mujer: (Molesta, suspira.) Ay, y yo también suspiro. Pero de rabia. ¡Ayyyyy!

Ruido de cristales que se rompen. Un vaso tras otro. Armando corre por el escenario, escucha, va a otro lugar, mira misteriosamente.

Armando: (Llama.) Nanina, Nanina.

Nanina: Diga, Monsieur.

Armando: ¿Qué ruido es ese?

Nanina: Los vasos, monsieur, los estamos rompiendo.

Armando: (Aliviado.) ¡Ah!

Nanina: Se habían quedado sin romper los vasos que usó ayer la señorita Y Prudencia y yo estamos acabando con ellos.

Armando: ¿Prudencia está aquí?

Nanina: Llegó esta mañana.

Armando: (*Aparte.*) ¡Qué extraño! (*A Nanina.*) Dígale que quiero hablarle.

Nanina: Enseguida, monsieur.

Armando: Los celos me torturan. Algo raro sucede en la casa. Prudencia viene a menudo, tiene ocultas conversaciones con Margarita, siempre en voz baja. Me escondo tras las puertas para oírlas, recojo los papeles del cesto de Margarita y vivo rodeado de sospechas, misterios, secretos, susurros, idas y venidas.

Prudencia: (*Entra.*) ¿Quería verme el galán enamorado?

Armando: Quiero hablarte.

Prudencia: ¿Ahora?

Armando: ¿Y por qué no?

Prudencia: Estoy ocupada.

Armando: ¿Y qué ocupación te impide hablar conmigo?

Prudencia: Los vasos. Todavía quedan treinta por romper.

Armando: Prudencia, no te vayas. Te lo suplico.

Prudencia: Muy bien. Habla.

Armando: Contéstame con franqueza. ¿Dónde está el coche de Margarita?

Prudencia: Vendido.

Armando: ¿Y los caballos?

Prudencia: Vendidos.

Armando: ¿Y el abrigo de cachemira?

Prudencia: Vendido.

Armando: ¿Y los brillantes? ¿Me vas a decir que vendidos?

Prudencia: No. Empeñados.

Armando: ¿Quién ha vendido? ¿Y quién lo ha empeñado todo?

Prudencia: Yo.

Armando: ¿Y por qué no me lo habías dicho?

Prudencia: Margarita no quería.

Armando: ¿Y por qué se ha vendido y empeñado todo?

Prudencia: Deudas, precioso, deudas. ¿Cree que resulta barato amarse idílicamente? Margarita se arruina por usted. Y como ya no trabaja...

Armando: No me hables de ese trabajo.

Prudencia: Rompemos de veinte a treinta vasos diarios, sin contar las tazas ni las copas de bacarat.

Armando: Margarita mía ¡una santa!

Prudencia: Pero no hace milagros. En este bolsillo tengo una hipoteca que acaba de entregarme su agente. Si no la paga lo perderá todo.

Armando: ¿Cuánto hace falta?

Prudencia: Cincuenta mil francos.

Armando: Yo pagaré.

Prudencia: (*Asombrada.*) ¿Va a trabajar?

Armando: (*Asustado.*) ¿Yo? ¡Nunca! Soy un personaje romántico, vivo... ¡del aire! Pediré dinero prestado. Ahora mismo iré a París. No le diga nada a Margarita. ¡Silencio!

Entra Margarita.

Armando: Mi amor, tengo que ausentarme un par de horas.

Margarita: No, no me dejes.

Armando: Voy a recoger la correspondencia. Debo tener carta de mi padre.

Margarita: Una hora sin ti, es una hora sin vida.

Armando: Volveré volando.

Margarita: No, volando, no. Te lo suplico. Podrías caerte.

Armando: Como tú digas, amor. (*Sale.*)

Margarita: (*A Prudencia.*) ¿Ves? Así vivimos hace tres meses.

Prudencia: ¿Eres feliz?

Margarita: Como nunca.

Prudencia: ¿Y no extrañas a tus otros amantes?

Margarita: ¿Qué amantes?

Prudencia: ¿Has olvidado al Duque?

Margarita: Sí.

Prudencia: ¿Y al Marqués?

Margarita: Sí.

Prudencia: ¿Y al Conde?

Margarita: Por supuesto.

Prudencia: ¿Y al obispo?

Margarita: Por favor, no blasfemes.

Prudencia: ¿Y al banquero?

Margarita: (*Duda un momento antes de contestar*) A todos, a todos.

Prudencia: Qué mala memoria. Debe de ser un síntoma de la enfermedad.

Margarita: No, es el amor, el amor fecundo, febril, fatídico, fascinante, fatal, feraz...

Prudencia: Por favor, habla para allá; me estás escuchando encima todos los bacilos de Koch.

Margarita: Tu materialismo me espanta.

Prudencia: Cuando no tengas donde caerte muerta veremos quién va a pagar el entierro. (*Sale.*)

Narrador: Por el camino empedrado un coche negro se acerca. Lo ocupa un hombre de rostro adusto y mirada acerada: es Jorge Duval (*Acorde.*), el padre de Armando Duval (*Acorde.*), que viene a ver a Margarita Gautier (*Acorde más dramático.*) ¿Qué nuevas desdichas esperan a esta frágil criatura?

Canción de Jorge Duval

El honor de la familia
sagrado como el dinero
nadie lo debe manchar.
Lo pienso
digo

y repito.
¡Ah! Y defiendo la moral
Me enorgullecen mis hijos
y respeto a mi mujer
jamás digo una mentira.
Compro,
vendo,
nunca fío
y preservó la moral.

El hombre de buena estirpe
tiene mucho que cuidar
propiedades, su prestigio
finca,
casa
su tierrita
y se abroquela en la moral.

El que es macho siempre sabe
que en casa de la familia
no hay tiempo para gozar
duerme,
finge,
busca el tiempo
Y se escuda en la moral.

Y si sus conocimientos
los pretende practicar
debe ser invulnerable
recio
tenaz
inflexible
Y defender
y defender
y defender con sus garras
la decencia y la moral.

Jorge: ¿Mademoiselle Margueritte Gautier?

Margarita: C'est moi, monsieur.

Jorge: Je suis George Duval.

Margarita: ¡Oh, mon coeur, qué negros presentimientos!

Jorge: Mi hijo se arruina por usted.

Margarita: Se equivoca. Nunca he aceptado nada de Armando.

Jorge: Miente usted maravillosamente.

Margarita: Acusa usted despiadadamente.

Jorge: He visto sus cuentas y sólo en vasos ha gastado usted trescientos mil francos.

Margarita: Lo hago por Armando, cuido su salud.

Jorge: ¡Hipócrita! Ya me habían advertido que era usted una mujer peligrosa.

Margarita: Peligrosa para mí, no para los demás.

Jorge: Me han notificado que Armando pide dinero prestado utilizando mi nombre.

Margarita: Lo ha hecho sin que yo me enterase.

Jorge: Nunca ha sido usted tan desinteresada.

Margarita: Ahora amo con toda la pureza que una mujer como yo puede encontrar en el fondo de su corazón cuando Dios se apiada de ella y le envía su arrepentimiento más profundo y definitivo para salvarla del pecado en que viví hasta el día glorioso en que lo conocí. (*Acorde. Termina sin aire.*)

Jorge: ¿Con qué pensaban vivir entonces?

Margarita: He ido vendiendo todo cuanto tengo: ropa, pieles, diamantes, coche, caballos, joyas, zapatos, un prendedor de mi abuelita que en paz descansa, un gato persa, dos botellas de champán, un cenicero, dos sillones de portal, un cuadro al óleo en perfecto estado... ¿Qué opina usted? (*No responde.*) ¿No opina? Cuando me anunciaron su visita creí que se trataba de un agente a quien voy a vender los muebles, cuadros, tapices, calderos, libros, frascos de perfume, un par de gallinas, una escalera de mano, dos toallas, un juego de cuarto con escaparate de tres cuerpos, luna biselada y mesita de noche, un bisoñé que se le quedó a un conde en la cama y tres pulseras. Si duda de mi palabra aquí tiene los recibos.

Jorge: (*Leyendo.*) Venta de mobiliario. ¿Me había engañado?

Margarita: Sí, se ha engañado usted. Tengo un pasado amargo, pero para borrarlo daré hasta la última gota de mi sangre. (*Tose.*)

Jorge: Señora, perdone mi brusquedad. Y ahora voy a pedirle que dé a Armando la mayor prueba de cariño.

Margarita: Cállese, cállese, se lo suplico. Va a pedirme algo terrible.

Jorge: ¿Cómo lo sabe?

Margarita: He leído la novela.

Jorge: Le hablo como un padre. Ya que ha hecho feliz a uno de mis hijos, haga usted feliz también a mis dos hijas.

Margarita: ¡Corrompido! ¿Cómo se atreve? Mis costumbres, aunque ligeras, nunca han llegado a ese extremo. No vivimos en la Isla de Lesbos.

Jorge: Perdone, me ha entendido mal. Armando tiene una hermana, pura como un ángel. Se va a casar con un hombre honrado y por muy regenerada que usted esté, nunca lo estará a los ojos de la sociedad.

Margarita: ¿Entonces no existe perdón para la mujer caída? ¿Nunca podrá formar una familia ni visitar los lugares que otras visitan? ¿Qué derecho tienen a excluirme del mundo como si fuera una apestada? Estoy aquí, soy francesa y nadie puede impedirme vivir.

Jorge: Hija mía, yo no instituyo las costumbres, sólo las sigo. Y las mujeres como usted no pueden vivir en un mundo reservado a hijas como las mías.

Margarita: ¿No tengo derecho a la felicidad?

Jorge: No existe felicidad para un amor que no tiene por base la castidad, la religión, ni la familia.

Margarita: ¿Me pide que deje a Armando para siempre?

Jorge: Para siempre. Se trata del porvenir de mis hijos.

Margarita: ¿Llora usted? Gracias por esas lágrimas. Béseme como besaría a su hija y ese beso me dará fuerzas para el sacrificio que tengo que hacer.

Jorge: (*La besa.*) ¿Qué se propone?

Margarita: Abandonarlo. Desgarrarme el corazón.

Jorge: ¿Y qué puedo hacer a cambio de su desgarramiento?

Margarita: Cuando yo haya muerto y Armando maldiga mi memoria, dígame alguna mentira. Y ahora, ¡adiós! ¡Váyase! Oigo un ruido.

Narrador: Perdón, pero hay un error. Tenemos que repetir la escena. (*Música*) Por el camino empedrado un lujoso coche se acerca. Lo ocupa un hombre orgulloso de su posición social y de su fortuna. Es Jorge Duval. (*Acorde*) un explotador, que viene a ver a Margarita Gautier. (*Acorde.*) ¿Qué nuevas desdichas esperan a esta víctima de la situación de inferioridad de la mujer?

Canción de M. Duval

El honor de la familia
sagrado como el dinero
nadie lo debe manchar
Lo pienso,
digo
y repito
¡Ah! Y defiendo la moral
Me enorgullecen mis hijos
y respeto a mi mujer
jamás digo una mentira
Compro,
vendo,
nunca fío
y preservo la moral.

El hombre de buena estirpe
tiene mucho que cuidar
propiedades, su prestigio
finca,
casa
su tierrita
y se escuda en la moral.

El que es macho siempre sabe
que en casa de la familia
no hay tiempo para gozar
duerme,
finge,
busca el tiempo
Y hasta olvida la moral.

Y si sus conocimientos
los pretende practicar
debe ser invulnerable

recio
tenaz
inflexible.
Y defender
y defender
y defender con sus garras
la decencia y la moral.

Jorge: ¿Es usted Margarita Gautier?

Margarita: La misma.

Jorge: Yo soy Jorge Duval.

Margarita: (*Aparte.*) ¿Oh, qué sucios negocios le traerán aquí?

Jorge: Mi hijo se está arruinando por usted.

Margarita: Señor Duval, ¿usted sólo piensa en el dinero?

Jorge: Cuido la fortuna de mi familia.

Margarita: Nunca he aceptado dinero de Armando. Ni un franco, ni un maravedí.

Jorge: ¿Quiere decir que mi hijo ha descendido tanto que acepta el dinero que usted gana vendiendo su cuerpo?

Margarita: Ustedes han convertido mi cuerpo en mercancía.

Jorge: Miente usted fríamente.

Margarita: Le planteo la situación concretamente. En su contexto.

Jorge: Ya me habían advertido que era usted una mujer con ideas peligrosas.

Margarita: Mis ideas son peligrosas porque van contra la alta burguesía explotadora que usted representa.

Jorge: ¿Y le inculca esas ideas a mi hijo?

Margarita: ¡Sí!

Jorge: ¡Santo Dios! Me lo va a convertir en un intelectual de izquierda.

Margarita: Quiero a su hijo con toda lucidez y quiero que su conciencia esté clara también.

Jorge: ¿Y de qué piensan vivir?

Margarita: Desde que conozco a su hijo he ido vendiendo todo lo que poseo.

Jorge: Eso no produce rentas.

Margarita: Si duda de mi palabra, aquí tiene los recibos.

Jorge: (*Los lee.*) ¿Me habré engañado?

Margarita: Sí. He sido una mujer humillada y sé lo que es trabajar.

Jorge: Entonces voy a exigirle que le dé a Armando una prueba de amor.

Margarita: Cállese. Su posición no le da derecho a exigir nada.

Jorge: Le hablo como un padre. Ya que ha hecho feliz a uno de mis hijos, haga usted feliz a las dos hijas que tengo.

Margarita: ¡Burgués corrompido! ¿Cómo se atreve? ¿Usted cree que las mujeres de mi clase tienen los vicios de la aristocracia?

Jorge: No me ha entendido bien. Armando tiene una hermana que se va a casar con un noble cuyo apellido es orgullo de Francia. El nombre de esa familia no puede estar mezclado con el suyo.

Margarita: ¿Qué me importan esos títulos comprados?

Jorge: Madame, yo no instituyo las costumbres. Soy también una víctima de mi clase.

Margarita: Alcese por encima de su clase. La historia está llena de ejemplos: piense en el duque de Orleans.

Jorge: Yo no hago la historia.

Margarita: ¿Entonces quiere que deje a Armando para siempre?

Jorge: (*Llorando.*) Para siempre. Se trata del porvenir de mis hijos.

Margarita: ¡Llora usted! Ah, mi sentimentalismo pequeño burgués me pierde.

Jorge: ¿Qué piensa hacer?

Margarita: Cederé, aunque mi conciencia se rebela. Abandonaré a Armando.

Jorge: ¿Quiere que la bese?

Margarita: Ni se le ocurra.

Jorge: ¿Qué puedo hacer a cambio de su sacrificio?

Margarita: Usted y yo no podemos hacer nada. Pero la historia avanza y un día existirán mujeres como yo, no hombres como usted. Y ahora váyase, váyase. Oigo un ruido

Se oye un ruido. El ruido crece. Está producido por muñecos que caen del techo para la escena siguiente. Algunos traen unos letreros con las acotaciones para la escena.

Letreros: **Acto tercero**

Salón muy lujoso en casa de Olimpia.

Se oye la orquesta.

Baile y movimiento.

Los personajes bailan enloquecidos un rigodón, saltan fuera del retablo, giran como trompos, hasta que se oye una voz que dice: «Hagan juego». Quedan estáticos y después cantan.

Olimpia: Aquí está todo París.

Gastón: Menos Margarita.

Prudencia: Ya vendrá.

Olimpia: ¿Y Armando?

Gastón: Después que Margarita lo dejó se esfumó como un fantasma.

Entra Armando.

Prudencia: Apareció el fantasma.

Todos: ¡Armando!

Prudencia: ¿Qué cuenta de nuevo?

Armando: Nada, Prudencia, nada.

Olimpia: ¿Ha visto a Margarita?

Armando: No me interesan las cortesanas. Fue un capricho.

Prudencia: Ella le quería a usted ¡mucho, mucho!

Olimpia: Pero el duque le ofrecía ¡más, mucho más!

Gastón: Y ella tenía tantas deudas.

Olimpia: El duque las pagó todas.

Prudencia: Hay hombres que nacen para pagar.

Olimpia: Y otros para que les paguen.

Armando: Voy a tomar aire fresco. (*Sale.*)

Olimpia: No la podrá olvidar. Margarita sabe mucho.

Prudencia: ¡Como sabe la muy...!

Gastón: No creo que la ha olvidado. Hay un brillo misterioso en su mirada.

Olimpia: Oculta el odio.

Gastón: O el amor.

Prudencia: Extraña la cama de Margarita.

Gastón: ¡Qué buena cama!

Prudencia: ¡Magnífica! Con un colchón de muelles de este alto.

Gastón: Le costó doscientos luses.

Olimpia: Sí, 200 luses, 30 pedros, 18 enriques y no sé cuántos juanes.

Un criado: (*Anuncia*) Mademoiselle Margueritte Gautier y Monsieur le Duc de Varville.

Olimpia: (*Besa a Margarita.*) Llegas tarde. ¿Te quedaste dormida?

Varville: Fuimos a la ópera.

Prudencia: (*En secreto.*) Armando está aquí.

Margarita: ¡Armando! (*Se desmaya.*)

Todos: Se ha desmayado.

Margarita: (*Levantándose.*) Ya pasó. Cosas del corazón.

Gastón: Márchese inmediatamente.

Margarita: ¿Por qué?

Gastón: Pudiera ocurrir algo entre Armando y Varville.

Margarita: ¿Un duelo por mí? Ce n'est pas possible. Debo partir.

Olimpia: ¿Qué daban esta noche en la ópera?

Varville: *La traviata.*

Armando: (*Apareciendo.*) La historia de una mujer que engaña a su amante.

Olimpia: La historia se repite.

Prudencia: Armando, ¿no juegas?

Armando: Sí. Quiero hacerme rico, muy rico. Y después me iré al campo.

Olimpia: ¿Solito?

Armando: No. Con una mujer que me acompañó una vez y me dejó porque yo era pobre.

Varville: (*Retador.*) Caballero.

Armando: ¿Hablaba conmigo, caballero?

Varville: Sí, caballero. Voy a proponerle una partida.

Armando: Acepto, caballero.

Prudencia: Dios míos, se van a arruinar.

Todos van a la mesa de juego.

Canción del juego

Todos juegan, todos juegan

Por Dios se van a arruinar

Juego al cinco, juego al cinco

Cinco al rojo

rojo y cinco
iqué manera de jugar!

Armando juega su vida
juega su amor
juega al trece.
Varville derrocha su plata
juega su honor
juega al doce.

Por una mujer perdida
que no vale un franco, nada
Armando juega su vida
Varville derrocha su plata
Margarita su salud
Ocho rojo
Ocho muerto
Ocho muerto, muerto y ocho
Qué manera
Qué manera
Qué manera tan terrible
Tan terrible y peligrosa
Qué manera de jugar.

Armando: Cien luisas a la izquierda.
Varville: Cien luisas a la derecha.
Dealer: Ahí viene la bolita por la canalita.
Todos: ¿Quién gana, quién gana?
Dealer: La izquierda gana.
Todos: Armando gana.
Varville: Doscientos luisas al negro.
Armando: Doscientos pedros al rojo.
Dealer: Ahí viene, ahí viene, sola viene la bolita.
Todos: ¿Quién gana, quién gana?
Dealer: El rojo, el rojo gana.
Todos: Entonces Armando gana.
Margarita: Dios, ¿qué va a pasar aquí?
Armando: Quinientos luisas al 13.
Coro: Trece chulo, doce puta.
Varville: Al 12 le juego yo.
Dealer: Sola solita, solita la bolita por la canalita.
Todos: ¿Quién gana, quién gana?
Dealer: El 13 es el que gana.
Todos: Entonces el chulo gana.
Varville: Me debe la revancha, caballero.
Armando: Cuando quiera, caballero.
Olimpia: Basta de juego. Vamos, Conde, vamos Duque. ¡Vamos! Todos a cenar.
Todos salen, menos Armando y Margarita.
Margarita: Debo hablar con usted.
Armando: ¿Qué quiere decirme, madame?
Margarita: Varville le va a retar a duelo.
Armando: Y usted me aconseja que huya.
Margarita: Armando, en nombre de nuestro amor pasado, en nombre de lo que me queda por sufrir, váyase, y olvide hasta mi nombre.

Armando: Tiembla usted por la vida de su amante.
Margarita: Tiemblo porque puede matarte de un pis-toletazo.
Armando: Entre el señor de Varville y yo hay una cuestión de sangre.
Margarita: El no es culpable.
Armando: Usted le ama y eso basta para que yo quiera matarlo.
Margarita: Te lo suplico imárchate!
Armando: Me iré con una condición.
Margarita: Dila.
Armando: Ven conmigo.
Margarita: (*Retrocede.*) ¡Jamais!
Armando: Margarita, tengo fiebre.
Margarita: El termómetro, el termómetro.
Armando: Me arde la sangre.
Margarita: La tisis, la tisis.
Armando: No me late el corazón.
Margarita: Contagiado, contagiado.
Armando: (*Trágico.*) ¡No! Es el amor. El amor invencible, irritante, rencoroso, aumentado por el remordimiento, el desprecio, la vergüenza.
Margarita: Márchate, olvídate.
Armando: Nunca te olvidaré.
Margarita: No podemos querernos. Lo he jurado.
Armando: ¿A quién lo has jurado?
Margarita: No me preguntes.
Armando: ¡Dímelo, dímelo!
Margarita: ¡Nunca, nunca!
Armando: ¿Se lo juraste al Duque?
Margarita: (*Después de una pausa.*) ¡Sí!
Armando: Ahora voy a matarte. (*Armando la tira al suelo. Entran todos.*)
Armando: Entrad todos. ¿Veis a esta mujer?
Todos: Margarita Gautier.
Armando: Vendió todo lo que tenía para vivir conmigo.
Todos: ¿Todo?
Armando: Todo.
Todos: ¿Absolutamente todo?
Armando: Todo. Y yo no le he dado nada en pago.
Todos: ¿Nada?
Olimpia: ¿Usted no tenía nada?
Armando: Muy poco.
Olimpia: Pobrecito, ¡y tan joven!
Armando: Ahora lo voy a remediar. Sed todos testigos de que pago mis deudas. (*Armando le echa un puñado de billetes o monedas. Margarita cae desmayada diciendo: ¡Ahhhh!*)
Varville: Caballero, usted es un cobarde.
Armando: No la toque.
Cada uno coge a Margarita por un brazo. Halan. Cada uno se queda con un brazo. Después Armando coge la cabeza y el Duque el cuerpo. Halan. Separan la cabeza del cuerpo.
Armando: Usted ha destrozado a esta mujer.
Varville: Y usted le ha desgarrado el alma.

Armando: Usted le arrancó el brazo primero.

Varville: Fue usted.

Armando: ¿Se atreve a llamarme descuartizador?

Varville: No. ¡Chulo!

Armando: Esto no se queda así. Al campo del honor.
El Duque y Armando salen.

La cabeza de Margarita: Armando, Armando de mi alma.

Prudencia: Un médico, un médico. Hay que unir los pedazos de esta pobre mujer destrozada.

Todos: Un médico, un médico.

Todos desaparecen gritando: un médico. *Sólo queda en escena la cabeza de Margarita.*

La cabeza de Margarita: *(El duelo se representará en sombras chinescas mientras ella lo describe.)* No pude asistir al duelo. Se celebró en un bosquecillo de tilos cerca de París. Armando llegó taciturno, llamando la muerte en cada gemido; el Duque, altanero, seguro de sí mismo. Mientras yo, en mi cama del hospital, desecha, literalmente deshecha, temía por la vida del hombre que amaba. Mi corazón, separado de mi cabeza latía dentro de mi pecho y yo no tenía una mano para reprimir los latidos. Divago, lo sé, pero mi cabeza no funciona como antes. Contaron los pasos. Armando y el Duque se miraron con rencor... ¡y dispararon! *(Se oyen los disparos.)* El Duque cayó redondo. Lágrimas de felicidad rodaron por mis mejillas. Ahora espero pacientemente la operación final. ¿Para qué? Conocí una vida distinta con Armando, y sé que moriré sin él.

Entran enfermeros. Traen los brazos, las manos, las piernas, el cuerpo de Margarita. Sacan martillos y comienzan a clavar. Margarita grita. Apagón. Se oye lejana una música alegre y descorchan botellas de champán.

Narrador: Margarita Gautier volvió a vivir. Entera. Pero su alma estaba herida en lo más profundo. Trató de olvidar, pero nada mitigaba su nostalgia del amor. El último día del año, mientras todos tratan desesperadamente de divertirse, la infortunada mujer galante agoniza en su lecho.

Margarita: *(Tose.)* Nanina, Nanina. *(Tose.)* Nanina, Prudencia. Estoy sola, todos me han abandonado.

Nanina: ¿Llamaba, Madame?

Margarita: Voy a morir.

Nanina: No diga eso, si se ve de lo más bien. *(Aparte.)* No le queda ni un minuto, tiene la muerte reflejada en el rostro.

Margarita: Siento llegar la muerte, oigo sus pasos. Moriré sin ver a Armando. Lo sé.

Nanina: Vendrá, Madame, vendrá. *(Aparte.)* Está a mil leguas de París. *(Amarga.)* Cuando menos lo espere aparece con un ramo de camelias.

Margarita: Para colocarlas en mi tumba.

Nanina: *(Llorando.)* Ay, madame.

Margarita: Nanina, llama un sacerdote, quiero confesarme.

Nanina: Aquí está. Ya le había avisado.

Margarita: Pronto, pronto, que la muerte se acerca.

Nanina: Pase, padre, pase.

Entra un cura con dos monaguillos.

Cura: Que Dios te bendiga, hija mía.

Margarita: Oh, fray Lorenzo, qué bueno que ha venido.

Cura: Estoy siempre junto al lecho de los moribundos.

Margarita: Estoy arrepentida.

Cura: ¿Arrepentida de qué, hija mía?

Margarita: De todo, padre.

Cura: Eso es muy general, hija mía. Necesito detalles.

Margarita: Me da pena, padre.

Cura: No te avergüences, hija mía. Cuéntame tus pecados, uno por uno.

Margarita: Pregúnteme, padre, será más fácil.

Cura: Contesta sin miedo. Allá va: ¿has tenido comercio carnal fuera del matrimonio?

Margarita: Sí, padre.

Cura: ¿Cuántas veces, hija mía?

Margarita: No me acuerdo, padre.

Cura: Haz memoria, hija. Hay que hacer un esfuerzo.

Margarita: Pregúnteme, padre.

Cura: ¿Diez veces, hija mía?

Margarita: Más, padre.

Cura: ¿Veinte veces, hija mía?

Margarita: Mucho más, padre.

Cura: ¿Cien veces, hija mía?

Margarita: Mire, padre, tengo veintidós años, empecé a los trece... ¿Cuántos años van?

Cura: Nueve años, hija mía.

Margarita: ¿Cuántos días tiene un año, padre?

Cura: Trescientos sesenta y cinco, hija.

Margarita: Multiplique por nueve.

Cura: Trescientos mil doscientas ochenta y cinco veces, hija.

Margarita: Más los años bisiestos.

Cura: ¡Hija! Son muchas veces, carajo.

Entra el Ángel de la Guarda.

Ángel: Yo se lo advertí.

Cura: ¿Y tú quién eres?

Ángel: Su ángel de la guarda.

Cura: Muy mal guardada.

Ángel: Quiero confesarle una cosa.

Cura: Dime.

Ángel: Yo me divertía mirando.

Cura: ¿Mirando nada más?

Ángel: No podía hacer otra cosa. Soy un ángel.

Cura: Vaya angelito. *(A Margarita.)* ¿Y ahora qué hacemos? ¿Te arrepientes de todo corazón?

Margarita: Bueno, padre, la verdad es que...

Ángel: Di que sí o te hundes en el infierno.

Margarita: Sí, sí, padre.

Cura: Ego te absolvo.

Entran otros curas, cantan cantos gregorianos. Entra Nanina.

Nanina: ¿Señora, se siente mejor? Prométame no al-
terarse.

Margarita: ¿Qué pasa?

Nanina: Una gran alegría.

Margarita: ¡Armando! ¿Dónde está?

Armando: Aquí estoy.

Margarita: ¡Armand!

Armando: ¡Margueritte! (Se abrazan.) Ahora nada nos separará.

Aparece La Muerte con una guadaña.

Margarita: Ya no soy bella.

Armando: La misma de siempre: mi dama de las camelias.

Margarita: Nanina, quiero salir. Dame mi abrigo, péname. Pasearemos juntos, volveremos a bailar, iremos al campo... (La tos le impide hablar. El Angel y Nanina lloran. La Muerte se acerca.) Tarde o temprano hay que morir de lo que se ha vivido. He vivido de amor, de amor me muero. (La Muerte la abraza.) ¡Ah, qué extraño! (La Muerte le da un gran beso.) Me parece que vuelvo a la vida. Siento un bienestar desconocido. Voy a vivir, a vivir... (Muere en brazos de La Muerte.)

Armando: Dios mío, ¿qué va a ser de mí? ¡No quiero vivir!

Dos hombres traen un ataúd. Colocan dentro a Margarita. Armando llora arrodillado. Colocan cirios. De pronto Margarita se levanta del ataúd. Todos huyen, menos Armando.

Margarita: Armando, mi Armando.

Armando: (Se acerca lentamente, asustado) ¿Qué quieres?

Margarita: No me dejes sola, ven a mis brazos. Viviremos una larga noche de amor, interminable. Mira, el ataúd es tan cómodo. Todo forrado de seda y con almohada de plumas. Dormiremos abrazados, unidos en el frío eterno de la muerte. Los gusanos pasarán de mi cuerpo al tuyo, se confundirán nuestros cabellos, se

mezclarán nuestros huesos y al final sólo un perito podrá diferenciar tu calavera de la mía. Ven, Armando, ven. Ya nada se opone a nuestro amor.

Armando lanza un grito y huye, se puede decir desparovido. Margarita mira al público.

Margarita: Dios mío, qué solos se quedan los muertos. (Se acuesta en el ataúd y ella misma pone la tapa. La acción vuelve al cementerio como en la primera escena.)

Armando actor: Y así termina mi historia.

Enterrador: ¡Qué triste! Parece una novela.

Armando: La vida es más triste que las novelas.

Enterrador: ¿Y qué va a hacer ahora?

Armando: He venido a trasladar sus restos. ¿Estará conservada?

Enterrador: No sé. Ya usted vio a Yorick.

Armando: Quisiera besar sus labios otra vez.

Enterrador: Manos a la obra.

El enterrador canta mientras cava.

Armando: ¡Cuidado! No le vaya a dar con el pico en la cabeza. ¡Se preocupaba tanto por el peinado!

Enterrador: No se preocupe, llevo veinte años en este oficio.

Armando: Cada golpe lo siento en el corazón.

Enterrador: Ya suena hueco, es el sarcófago. ¡Foo! ¡Cómo apesta!

Armando se lanza a la tumba y se abraza al esqueleto de Margarita. En otras tumbas aparecen Julieta, atravesada por la daga, Ofelia, coronada de flores... etcétera. Estas amantes musitan una melodía romántica mientras Armando abraza a Margarita. Baja la luz muy lentamente.

Fin



Catálogo

de inéditos

Obra: Adorables intrusos.

Autor: Ignacio Gutiérrez.

Personajes: Tres femeninos, tres masculinos.

Duración: Una hora, aproximadamente.

Repentinamente, en la casa de los Mac Allister, aparecen el Actor y la Señora, un par de estafalarios personajes que exigen a María ver al matrimonio conformado por su hija Emily y John, al tiempo que dicen ser los padrinos del niño de ambos. Sin embargo, tras sobrepasar la confusión que la entrada de ambos provoca en María ésta les informa que ya el matrimonio ha partido, llevándose al niño, hacia el aeropuerto donde tomarán el avión que los conducirá a París. La Señora y el Actor se desploman, desconsolados al reconocer que han llegado demasiado tarde. Intentan retirarse pero la llegada de Ramón, el esposo de María, les hace detenerse, y tras una nueva discusión los obliga a identificarse. La Señora se presenta como cartomántica y el Actor les revela que ella sufre visiones de accidentes terribles, la más reciente de las cuales le ha anunciado que el avión que tomarán Emily y John estallará en el aire. Indignados, Ramón y María los echan de la casa. Ramón sale a confirmar la noticia fatídica, mientras María reza. Cuando su esposo vuelve, da como cierto el accidente, asumiéndolo como un castigo. Sólo entonces revela a su mujer que él estuvo involucrado en el crimen de Barbados, si bien nunca tuvo una información precisa del trabajo que le estaban encomendando. María lo desprecia, mientras él delira. En ese instante, sin embargo, aparecen Emily y John, quienes, por una repentina enfermedad del niño, decidieron posponer el vuelo. Ramón, sin embargo, presa del remordimiento y el delirio, en un estado de incipiente locura, ya no los reconocerá.

Obra: Para salir de la noche.

Autores: Rubén Sicilia y Manuel Oña.

Personajes: Uno masculino.

Duración: Cincuenta minutos.

A partir del mito bíblico de Job, y estructurando sus parlamentos mediante intertextos del libro que este personaje centraliza en el Viejo Testamento, un actor, el Relator, recompone ante el auditorio la fábula del hombre a quien Jehová y Satán sometieron a la pérdida de todos sus bienes, confinándolo a una miseria inenarrable, a fin de probar su fidelidad a Dios. A través de un intenso juego de máscaras, donde se combinan la voz de Satán, Jehová, Sarah, los tres amigos y el propio Job, se exponen las bases de la célebre historia, sometida a nuevo enjuiciamiento. La verdadera identidad del Relator es una clave esencial que se mantiene en el misterio hasta el último momento, cuando al despojarse de sus máscaras se aleje danzando en la penumbra, llevando consigo la única luz.

El taller de los títeres

Marilyn Garbey

CUANDO EL VIAJERO LLEGA A MATANZAS, el río San Juan lo invita a continuar camino y al cruzar el puente la ciudad le deparará no pocas sorpresas. Apreciará la luz cantada por la poetisa, escuchará las sirenas de los barcos e irá descubriendo el universo de los títeres porque el encanto prodigado por los titiriteros para dotar de vida a sus figuras despertará el asombro del forastero, quien quedará admirado de la sencillez y el esplendor del mundo titeril y compartirá la alegría de niños y adultos ante un arte capaz de enlazar alma y razón, respeto e irreverencia, perfección y placer.

Los títeres se van al Taller

El IV Taller Internacional de Teatro de Títeres tuvo lugar en Matanzas, entre el 1 y el 10 de abril del año en curso. Como es habitual, las mañanas fueron espacio para el desarrollo de los talleres. Freddy Artiles en Dramaturgia, Zenén Calero en Diseño y René Fernández en Dirección volvieron a compartir su magisterio con los talleristas. Por primera vez, Esteban Villarrocha, del Teatro Arbolé, de España, transmitió su experiencia en el campo de la gestión cultural y despertó grandes expectativas. Tanto es así que creo vale la pena repetir el curso en futuras ocasiones, pues la riqueza de los debates allí suscitados podrían repercutir en un uso más acertado de los mecanismos de promoción de nuestros productos culturales.

Es cada vez mayor el número de titiriteros intere-

sados en participar en este evento y crecen también las opiniones a favor de extender el tiempo dedicado al intercambio con los maestros. Creo que la sesión de la mañana no es suficiente, quedan muchas interrogantes sin expresarse, muchos conocimientos por transmitir. Los Talleres son la razón de ser del encuentro, merecen adquirir mayor protagonismo porque allí se comunican secretos del oficio, técnicas titiriteras, ética humanista.

Muestra titiritera

Los matanceros esperan con impaciencia el regreso de abril porque ese mes siempre se hace acompañar por la primavera y, cada dos años, trae títeres de todos los rincones del planeta. Este año la muestra incluyó puestas aplaudidas en ediciones anteriores, hecho que, a mi juicio, le resta esplendor a la fiesta.

De los invitados de otros países, *Chócala, Historias de Marikris*, de Txonxonguillo, del País Vasco, España, fue lo más aplaudido. El texto de Enkarni Génua mezcla lo didáctico con el humor, la poesía y la claridad propia de los argumentos titiriteros para contar la historia de Marikris, una niña convertida por sus padres en una egoísta y malcriada. Felizmente, se produce un cambio en su conducta. Al desempeño de los intérpretes, Enkarni y Manolo Gómez, se unen el uso de diferentes técnicas titiriteras (luz negra, marotte) y la funcionalidad y belleza de los muñecos para lograr una puesta en escena conmovedora.

El Guiñol de Santiago de Cuba presentó *La muñeca de trapo*, de Ramón Rodríguez Bouduen, obra alejada de la escena desde hace mucho tiempo. Un montaje muy sencillo dirigido por José Saavedra donde los actores se llevan las palmas por su ejecutoria. La solidaridad como elemento indispensable para la vida humana es el tema de este espectáculo, donde no faltan notas humorísticas.

Javier Villafañe es cada vez más representado en estas tierras, cada vez llega más lejos su voz. Le aplauden en las montañas guantanameras, se pasea por la Enramada santiaguera, sube las lomas de la Sierra Maestra, navega hacia otra isla muy pequeña, camina por los portales de la Habana Vieja o contempla la majestuosidad del Teatro Sauto donde Teatro de las Estaciones estrenó *El gorro color de cielo*, entrelazando dos obras de Maese Javier, *El casamiento de doña rana* y *La casa de los fantasmas*. A su última producción, el Teatro de las Estaciones debe revisarle el soporte dramático, pues se pierde el hilo conductor, entonces la magnificencia del diseño y la destreza de los actores opacan la valía de los textos de Villafañe.

Este colectivo, que ya va por cinco años de vida, tiene entre sus virtudes la maestría de Zenén Calero como diseñador, lo cual le imprime un toque de distinción. Zenén conoce como pocos los misterios del arte de los títeres, y de su estrecho contacto con los actores extrae la magia propia de la escena.

A casi todos los participantes, sorprendió *Sueños de Literato (Viaje a la China)*, del grupo Eclipse. Vi esta puesta en escena el día de su estreno hace casi un año, y llamó mi atención el debut en el mundo titiritero de un actor que asumía la dramaturgia y el diseño de su montaje con la intrepidez de un principiante y la seguridad de un experto. La obra hilvana algunas narraciones para niños («Blanca Nieves y los siete enanitos» y «La huida del pintor Li») y acentúa una atmósfera onírica valiéndose de un diseño espectacular.

Títeres bufos son, de la Compañía Hilos Mágicos, lleva al espectador a los alrededores del Teatro Martí, de la mano de quienes allí fueron figuras principales: la mulata, el gallego y el negrito. Tratándose del bufo cubano no podían faltar la música y la picaresca, aunque se abusa de la primera y da la impresión de que la usan como relleno entre un cuadro y otro. La puesta en escena combina títeres de guante y de varilla con actuaciones en vivo y da su aporte, modesto, a la reanimación del teatro de títeres para adultos.

Las tres hojitas de Arbolé

Arbolé es uno de los colaboradores del Taller de Títeres de Matanzas. A su contribución en la promoción del evento por el mundo, se suman presentaciones durante esos días de fiesta titiritera. En esta ocasión narraron otras *Aventuras de Pelegrín*, protagonizadas por Pablo Girón, en una función donde los aplausos obligaron al titiritero a contar otra anécdota. Si bien en las ovaciones iba implícito el agradecimiento por su gestión a favor de los títeres y por su solidaridad con Cuba, también avalaban la excelente manipulación, la gracia en el decir, su capacidad para la improvisación.

Los anfitriones

En la calle de los títeres, Daoíz, reside Papalote, el anfitrión. *Feo*, versión del cuento del patito rechazado por su fealdad fue su propuesta, donde, derrochando imaginación logran transmitir su fe en las virtudes humanas y su rechazo a las falsas apariencias. René Fernández complementa la experiencia de algunos actores con la frescura de los otros para convertir su *Feo* en algo hermoso.

Roberto Espina en Cuba

La presencia de Roberto Espina en Cuba propició algunos descubrimientos. De su obra apenas conocíamos unos títulos, de su fecunda carrera teatral teníamos muy pocos datos. No sospechábamos su afabilidad, no imaginábamos su capacidad para reírse, no suponíamos sus dotes de conversador. Lo cierto es que aquí estuvo. Fue miembro del jurado del Premio de Dramaturgia -declarado desierto-, hizo nuevos amigos y saludó a otros ya conocidos, impartió conferencias en las Facultades de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte y en la provincia de Pinar del Río, fue espectador de sendas versiones de *La república del caballo muerto*, protagonizadas por Armando Morales, del Teatro Nacional de Guiñol y por Luis Enrique Chacón, de La Estrella Azul.

La de Morales, de la cual sólo se vio esta vez «El tiranico», demuestra cuánto se puede crear a pesar de la escasez de recursos si a una excelente animación se une la expresividad actoral. La de Chacón recrea espectacularmente el texto del argentino, en su puesta en escena la música y el color construyen

una atmósfera de suspense. Roberto Espina lleva más de cuarenta años dedicados al arte teatral como actor, mimo, promotor cultural, dramaturgo y titiritero. Es considerado uno de los autores imprescindibles dentro del teatro de títeres escrito en español porque supo trasladar al más alto lenguaje literario la verdad del arte de las figuras animadas. Su visita a Cuba marca un hito en nuestra vida teatral porque, estoy segura, abrirá nuevas perspectivas a los hombres y mujeres que han hecho de la profesión titiritera un acto de fe.



FOTO: RAMÓN PACHECO

Pasacalle inaugural del taller

Los Camejo

En la corta vida del teatro de títeres en Cuba, hay una familia siempre reverenciada: la de los hermanos Camejo. Quienes los admiraron no pueden evitar la nostalgia cuando a ellos se refieren, quienes no compartieron su pasión titiritera no pueden dejar de reconocer sus aportes a la cultura nacional. Fundadores de nuestro Guiñol Nacional y de casi todas las líneas de creación hoy existentes en la franja del teatro de títeres, tuvieron un final poco feliz, silenciado durante mucho tiempo. Hoy, con la perspectiva que da el tiempo, los jóvenes se acercan al mito y descubren innumerables puntos de contacto con Pepe Camejo, su hermana Carucha y su amigo Pepe Carril. No creo exagerar cuando afirmo que la exposición *Pepe Camejo, un día, una vida*, abierta al público en la Galería-

Estudio El Retablo fue un acto de justicia. El movimiento teatral cubano le debía este reconocimiento a los Camejo y a sus compañeros de trabajo. Fue emocionante ver que manos piadosas rescataron para la historia a Pelusín, a Alelé. Admirar algunas de sus creaciones, ver fotos de puestas consideradas antológicas fue tender un puente con una historia abruptamente interrumpida y establecer una línea de continuidad con nuestro aquí y ahora. Sólo me resta agradecer la dedicación de Rubén Darío Salazar y de Zenén Calero, resaltar su rigor histórico y subrayar su exquisitez en el montaje. En mi opinión, este fue uno de los sucesos más relevantes del IV Taller Internacional de Títeres.

Los libros y los críticos

Matanzas tiene un sello editorial al cual podría distinguirse en cualquier rincón del planeta. Son libros hechos artesanalmente, iluminados de forma manual y en cuyas páginas van impresas las más bellas letras escritas por la humanidad. Afortunadamente, las Ediciones Vigía prestan su concurso a la dramaturgia y, como regalo de lujo, lanzaron *Pelusín del Monte*, de Dora Alonso. Compilado y prologado por Freddy Artiles y diseñado magistralmente por Zenén Calero, los lectores podrán encontrar en él cuatro historias de este personaje. Este título sería de mucha utilidad para titiriteros, padres, maestros, niños, pues a su contenido literario, poético y didáctico, se añade su envoltura práctica y atractiva como la de un juguete.

En estos días vio la luz el número 9 del boletín *La Mojiganga*, editado por Papalote, donde puede leerse un brevísimo diálogo lorquiano, *La sabiduría, el loco y la loca*, desconocido en Cuba, hasta ahora; un fragmento de las memorias del titiritero argentino Héctor Di Mauro, una reseña de Freddy Artiles sobre la experiencia pedagógica titiritera en el ISA y algunas noticias del mundo titiritero.

Manita en el suelo, anuario del Centro Promotor de la Imagen del Títere El Retablo, también fue presentado. Diseñada por Ricardo Reymena, incluye una entrevista a Vicente Revuelta, donde el maestro cuenta su experiencia en el ámbito titiritero.

Quiero saludar a ambas publicaciones porque albergo la esperanza de que en estas páginas los titiriteros cubanos, sin importar edad, tendencia estética o zona geográfica, puedan encontrarse, compartir noticias y vivencias.



Inauguración de la exposición dedicada a Pepe Camejo

FOTO: RAMÓN PACHECO

Como parte de su incansable labor por la promoción de la dramaturgia para títeres, el teatro Arbolé sumó dos títulos a su colección Titirilibros: *Reencuentro con los clásicos*, de René Fernández y *Piezas para títeres*, de Enkarni Génuva. En ambos casos son autores que escriben desde el conocimiento de la práctica escénica y que dirigen su atención a los niños. Si René versiona los cuentos clásicos, Enkarni describe los sucesos de la cotidianidad, pero siempre añorando la felicidad de los seres humanos.

En los Talleres siempre hay un lugar para reflexionar sobre el arte que nos ocupa. Esta vez el Coloquio «El siglo de los títeres» reunió a críticos, investigadores, titiriteros, promotores para compartir ideas y descubrir aristas inéditas de la profesión. Como ocurrió en ocasiones anteriores, coinciden otras actividades con el horario del Coloquio y el interesado se ve en la disyun-

tiva de elegir entre aquél y aquéllas. Ya va siendo hora de que se evite la dispersión, de que el evento teórico adquiera todo el realce que merece, pues allí coexisten varias generaciones de estudiosos empeñados en recoger para la historia la presencia de los títeres en Cuba.

Fin del juego

Al Taller Internacional de Títeres de Matanzas, convocado por Teatro Papalote y el Consejo Provincial de Artes Escénicas, debe reconocérsele su permanencia en el tiempo, su empeño en mantener vivo el espíritu de los títeres, la posibilidad de la confrontación entre colegas, el público devoto de los muñecos, ese que va las calles, las plazas, museos, salas, escuelas, a comulgar con la naturaleza a través de los títeres. ■

Nota Bene

Poco después de distribuido el número 1 del presente año, recibimos en nuestra redacción una carta de la entrañable Xiomara Palacio, en la cual la reconocida actriz y titiritera manifiesta su desacuerdo con una expresión del artículo que, en ese número, firmó el no menos entrañable maestro Armando Morales. En ese texto suyo, y refiriéndose al desempeño de la joven Tamara Venereo en su unipersonal *El soldadito de guardia*, Morales advierte: «Más que agradable, inusitada la presencia de una actriz-titiritera asumiendo desde la línea del titerismo solista la presencia femenina, tradicionalmente relegada a la ayudantía-soporte del masculino hacedor de títeres». Y con asombro, según nos dice, reaccionó Xiomara ante esa línea, en tanto «digo asombro porque sé del conocimiento que tiene Morales sobre el teatro de títeres en nuestro país y esa opinión no se ajusta a la realidad. Ahí están para confirmarlo Carucha Camejo, que estrenó en 1963, *Alelé* y curiosamente, con su ayudante soporte-masculino, Ulises García.» Al tiempo que Xiomara ofrece una extensa y pródiga lista de mujeres entregadas al inefable arte del títere (Miriam Sánchez, Gilda de la Mata, Ileana Fernández, Lolita Rodríguez, María Elena Tomás, sin descontar a pioneras como Nancy Delvert, Beba Farías, Dora Carvajal entre otras), también manifiesta su desacuerdo con la referencia a la ayudantía, pues advierte que ese desempeño alcanza, en el teatro de títeres, un valor «tan importante como el protagonismo». Sirva esta nota para acoger los nombres de esas mujeres de presencia imborrable en nuestros retablos, así como para alentar a nuevos diálogos entre nuestros titiriteros que, con estas confrontaciones, siempre nos enseñan algo más.

Los caminos del títere son largos.

Entrevista a Enkarni Génua

Rubén Darío Salazar

LA FIESTA DEL TÍTERE DE MATANZAS, como muchos han dado el llamar al Taller Internacional de esa especialidad que allí se celebra bienalmente desde 1994, tuvo la suerte de contar por segunda vez entre los grupos extranjeros participantes con Txotxongillo Taldea, de España, teatro de títeres para público infantil y familiar. Durante los días del evento se hizo cotidiana la presencia de Enkarni Génua y Manolo Gómez por las calles de la capital yumurina, sonriendo, aconsejando a principiantes, derrochando magisterio desde sus representaciones o regalando sellitos con el logotipo de su agrupación, una manita blanca símbolo de amistad y de aplauso. En el pasado Taller mi colega Yamina Gibert entrevistó a Manolo Gómez, la entrevista a Enkarni no quedaría concertada hasta ahora, también para Tablas.

Recogí a Enkarni a la salida del Teatro Sauto, donde se presentó *El porrón maravilloso* por el Guiñol de Santa Clara. Ella tarareaba las pegajosas décimas del espectáculo con brillo infantil en los ojos. Camino de la Galería El Retablo -en Matanzas se pueden recorrer a pie todos los espacios oficiales del Taller- le pregunté en complicidad si le había sucedido como a mí, que de niño jugaba con los títeres como una especie de escape lúdico revelador.

-Yo no jugué con títeres, sí al teatro desde pequeña y cantidad. Lo recuerdo con un gran gozo, pero no había títeres. Tengo que decir que en el País Vasco no existe tradición, casi la hemos iniciado nosotros, Manolo y yo. Había un Guiñol tradicional llamado Colorín que actuaba en las plazas con el clásico títere de cachiporra, pero a mí



realmente no me emocionó. Yo he llegado al títere a través del teatro y en conexión con los niños, pero no porque yo haya jugado, no tuve esa fortuna.

Yo añoro la ingenuidad de los comienzos

Más de 21 espectáculos, 14 cuentos publicados, varios libros didácticos y 20 discos conforman el historial de Txotxongillo. ¿Desde cuándo los títeres?

-Desde el año 71, llevamos veintinueve años de actividad continuada, sin ninguna interrupción o crisis, sólo la crisis que supone montar una nueva obra, un parto que cada vez es más difícil. Yo añoro la ingenuidad de los comienzos, donde yo no recuerdo haber sufrido tanto para hacer títeres y ahora resulta que cada vez sufro más. El oficio -en mi caso- no te da seguridad, al contrario, el oficio y los años te dan la angustia de tener listones que mantener.

¿Por qué con esa gracia natural como actriz para comunicarse prefirió entregar su energía a los títeres?

-No lo sé exactamente, para mí el títere es una ayuda en esa comunicación, nunca lo he visto como un impedimento. Yo he actuado con los títeres durante muchos años detrás del retablo, vosotros me habéis conocido comunicándome directamente, pero jamás ha sido un impedimento para mí el retablo. Yo he sentido la comunicación con los niños a través del títere permanentemente. Yo no necesito ver a los niños para saber cómo reaccionan, cómo los tengo, cuál es ese hilo de unión. Yo no he renunciado a nada, al contrario, creo que con el títere me he enriquecido.

Algo que llevamos en el corazón

Le chispearon un poco más los ojos con el orgullo por la profesión o quizás por el sol de abril. Ante nosotros El Retablo con su mundo de muñecos e imágenes, entramos y pregunté nuevamente:

¿Cómo se ubica la poética escénica de Txotxongillo en el panorama actual del títere español?

-Esta pregunta es de tercero de carrera, yo no puedo contestar. El panorama del títere español es muy amplio y hay mucho de todo. En cuanto a la poética escénica, yo creo que cada grupo va marcando un poco su estilo. Nosotros desde luego, sin pretenderlo, porque no hemos pretendido hacer un títere tierno y poético, nos ha salido así, creo que esa es la marca de Txotxongillo. A veces nos preguntan cuáles son nuestros estilos de títeres y hemos hecho diversas técnicas de animación: marotte, guante, objetos, hilos, últimamente muñecos de mesa, pero lo unifica un deseo

de comunicar algo a los niños, porque cada montaje nuestro dice algo y algo que llevamos en el corazón, algo que sentimos acerca de la vida, del pensamiento, de la relación con los demás. También hay otra marca de la casa que es un cuidado de la estética, no muy perfeccionista, quizás por propia imposibilidad, pero sí cuidada. Yo necesito que cuando los niños entren a la sala digan: ¡Ahhhh!, y sientan ese calor en el estómago. Entonces digo, bueno, ahí vamos. Me desagradan los telones descosidos, descuidados, sucios. Me encantaría ser una fiel discípula de Zenén Calero, pero me falta la habilidad. Me siento absolutamente identificada con su trabajo, por ejemplo, cuando veo los telones azules de El gorro color de cielo, ¡yo digo ¡ya! Que me cuenten lo que sea después de esa belleza. Lo que pasa es que el concepto de belleza es un tema bien complicado. Pero yo prefiero las cosas cuidadas, con un mensaje de amor y respeto hacia los niños.

¿Se puede decir que Txotxongillo realiza un arte de familia?

-Sí, básicamente somos Manolo y yo los que siempre hemos llevado adelante el proyecto, aunque siempre hemos tenido la colaboración de músicos, de artesanos en ocasiones, pero sí, es un arte de la pareja donde los papeles están repartidos de manera espontánea. Manolo y yo somos bastante diferentes, tanto en los títeres como en la vida, pero yo creo que somos diferentes tan sólo en la cáscara, en el interior tenemos muchas cosas en común. Nos hemos ido acoplando e integrando y todo el mundo sabe perfectamente, qué es lo que tiene que hacer dentro del grupo sin que nadie lo diga, de forma natural.

Los espectáculos de Txotxongillo poseen la magia de la sencillez. Existe detrás de cada montaje un complejo proceso donde se imbrican los elementos escénicos a partir de diferentes técnicas. ¿Sobre qué punto trabajan más en la puesta en escena?

-En la puesta en escena todo es importante, pero lo que más me preocupa en principio es tener una historia que contar, una historia que diga algo. En la medida que me voy haciendo mayor me interesa más lo que dice la historia. Una historia que simplemente sea un jí-jí-jí no me interesa. Claro, acto seguido está el cómo decirlo y ahí entra la dramaturgia, el diseño y la dirección artística a jugar su papel, tan importante, pero cuando tienes una buena historia, lo demás viene un poco por añadidura.

Existe cada vez más un reconocimiento de los valores del títere a nivel internacional. ¿Qué está ocurriendo con el arte de las figuras ahora mismo en España?

-Estás hablando con una persona optimista por naturaleza. Yo pienso que cuando se juntan media docena de



titiriteros y gimotean o se quejan, eso me pone un poco mal de los nervios. Yo jamás me he sentido menospreciada o minusvalorada por ser titiritera, yo jamás he sentido mi trabajo menos valorado que el trabajo de actor, para nada, y yo pienso que eso es algo que nosotros tenemos que transmitir. Si vamos diciendo que la gente dice esto o esto otro, la cosa no marcha, no señor. En estos momentos hay censadas en España más de 100 compañías de títeres. Cuando hay un número tan grande no todo el mundo puede sobrevivir en el panorama. Es que hay mucha gente que dice, yo soy titiritero profesional. Y eso lo tiene que decir el público, porque que tú hayas decidido coger una tela y tres o cuatro títeres, eso sólo quiere decir que a ti te está interesando este mundo, no quiere decir nada más. Pero desde luego, hay muchos grupos que están reconocidos, que viven de ello y están ocupando hoy el puesto y el lugar que les corresponde. Nuestro último montaje es una cosa muy sencilla, pero la hemos hecho con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, en el mejor teatro de la ciudad, ¿por qué no? A lo mejor la otra obra precisará hacerse con un ballet. Jamás voy acoquinada, quejándome. Yo hago títeres con la mayor dignidad que sé, con lo mejor que sé. El resultado tienen que decirlo los demás, pero voy pisando con la firmeza que se debe pisar.

Una carrera de larga duración

El tiempo pasa rápido y Enkarni quiere ver todos los espectáculos, por lo que hago un par de preguntas más, yendo al fondo de la gracia y la experiencia de esta amiga. ¿Podrías darme una definición del oficio titiritero?

-Es un arte el títere y como todo arte tiene que ver con la comunicación, entonces el titiritero tiene un instrumento lo mismo que el pintor, lo mismo que el músico, con el cual se comunica con el público. Y tienen que intentar que ese instrumento que tiene entre las manos se convierta en un hecho artístico. El titiritero es aquella persona, aquel artista, que mediante un ser inanimado al que le da vida se comunica con los demás, para decir lo que de verdad quiere decir, pues en la medida en que lo que quiera decir sea verdadero y en la medida en que ponga su ciencia y su arte con ese objeto comunicador, pues el resultado tiene que ser bueno, por fuerza.

¿Qué recomendarías a los grupos de nuevas formación?

-Para empezar, saber que esta es una carrera de larga duración, que no son los cuarenta metros lisos, con lo cual hay que tomárselo con calma y con preparación, que no vale todo en los títeres. Que en esta profesión el listón lo tenemos que poner nosotros. Hay que ser honrado, nada de medio trazo y cuatro bobaditas para que el público pegue un par de carcajadas y ya está. Tenemos que ser exigentes. Hay que ver mucho teatro, ver lo bueno y ver lo malo porque de todo se aprende. Le pediría a los jóvenes que empiezan que pidieran opinión a los veteranos con la idea de escuchar. Los titiriteros somos terribles mal receptores de las críticas y estas son necesarias para crecer y como muchas veces no existe una crítica especializada -por lo menos en España-, pues los titiriteros veteranos tenemos la obligación de dar nuestro criterio.

Los titiriteros tenemos que ser conscientes de que no somos genios. La genialidad está en manos de muy poquitos. Todos los demás vamos a aprender. Yo siempre al acabar los espectáculos les pregunto a las personas de las que yo me fío, por su calidad y porque su forma de trabajar me son interesantes. Siempre, siempre hago caso a lo que dicen. Escucho y rumio la opinión diciendo esto sí y esto no. Algunos piensan que porque pisan un escenario ya son artistas, y no es así, hay que ir despacito. Los caminos del títere son largos. ■

NOTA

¹ Último estreno de Teatro de Las Estaciones, cuyo diseñador es Zenén Calero.

BUSCAR EL ROSTRO DETRÁS DE LA MÁSCARA

Roberto Gacio Suárez

EL FESTIVAL MÁSCARA DE CAOBA, QUE comprende el concurso de los espectáculos escénicos de las cinco provincias orientales, a las que se añaden Camagüey y Ciego de Avila, se celebró del 3 al 10 de abril. Organizado por el Consejo de las Artes Escénicas de Santiago de Cuba con la cooperación de otras instituciones, contó con veintidós puestas en escena concursantes, aunque cuatro de las anunciadas no se presentaron. Además ocurrió un Encuentro de Narradores Orales y presentaciones de espectáculos de figuras extranjeras y nacionales, algunas peñas y otras representaciones en carácter de muestra.

Lo primero que salta a la vista es su coincidencia temporal con el Taller Internacional de Títeres, que tuvo lugar durante los mismos días en la provincia de Matanzas. De modo que algunos valiosos espectáculos del teatro de figuras invitados a Santiago estuvieron ausentes por la simultaneidad de ambas citas. Por el mismo motivo, un grupo de críticos, teatrólogos e investigadores que hubieran podido dialogar a través de sus reflexiones con la muestra escogida y el público en los Encuentros con la Crítica, tampoco estuvieron presentes. Lo peor fue la total ausencia de dichos Encuentros, programados en cuatro ocasiones y nunca celebrados.

Por esas razones se perdió la oportunidad de la tan necesaria retroalimentación entre los creadores de la escena y los del análisis crítico, dos polos que junto al público conforman un triángulo fundamental del quehacer artístico teatral.

Otro aspecto que considero fallido en la organización del evento resultó la falta de selección de las puestas competidoras. Evidentemente podrían haber sido

sólo la mitad, ofrecer al menos dos funciones, lo cual hubiera sido beneficioso para los espectadores y para el general clima del Festival, que disfrutaría de un aumento de los asistentes a las salas y locaciones. La aceptación de todos los inscritos trajo como consecuencia la baja calidad de la programación y, por tanto, del evento.

En términos generales se percibe, en la mayoría de las propuestas presentadas, la ausencia de un concepto o punto de vista conceptual y formal que aglutine y defina los diversos códigos empleados en los discursos espectaculares.

Otro problema se agudiza cada vez más: el papel del asesor teatral se ha visto reducido, está ausente o sencillamente no se toma en cuenta por los directores. Estos últimos, independientemente de su edad, experiencia y posibilidades reales, quieren asumir todas las tareas teatrales: el texto originario, el metatexto escénico, y aun los diseños, la música, y por supuesto su primordial función como directores. Abarcar todas estas labores sólo en casos excepcionales alcanza un notable resultado. Es necesario insistir en que la eliminación de esa mirada otra brindada por el dramaturgista, organizador junto al director del conjunto de ideas o sentido final que nos quiere proponer la puesta, gravita, sobre el tejido ideológico de diversas proposiciones, sólo a medio camino de sus mejores intenciones.

Por razones burocráticas o de falta de coordinación entre instituciones no pude estar presente el primer día del Festival, donde se apreciaron fundamentalmente espectáculos camagüeyanos.



FOTO: JORGE IGNACIO PÉREZ

El último amor del príncipe Guenyi, Calibán Teatro

Camagüey

Más allá de la nostalgia y el recuerdo del Teatro La Edad de Oro, estrenado en 1999, bajo la batuta de Bistermundo Guimaraes y la autoría de Adriana Quesada, quien además asume dos personajes, plantea en sus notas al programa el abordaje del tema lésbico y los encuentros y desencuentros de esas dos mujeres-amantes, más allá de la muerte, en la eternidad. Por otra parte, en un espacio abierto, el Patio del Cabildo, se presentó por el Conjunto Dramático de Camagüey *El retablo de Don Juan*, representación paródica festiva y de alguna manera actualizada del mito donjuanesco. Sí asistí a la presentación de Teatro del Viento, joven colectivo camagüeyano con *La noche, mi abuelo y yo*, versión dramática de *La noche* de la desaparecida Excilia Saldaña. La adaptación peca aún de exceso narrativo y se siente la escasez del conflicto. El director, Freddy Núñez, apela a los títeres, aunque la animación de los mismos deviene primaria, débil y en cuanto al movimiento escénico de la parte en vivo de los actores, las soluciones constituyen reiteradas suertes gimnásticas que muy poco enriquecen la acción, no permiten su avance. La pieza cuenta con una excelente banda sonora, integradora y estimulante a los sentidos y a la propia propuesta.

Por último, dos aportes más de la Ciudad de los Tinajones: *Los farsantes del siglo*, de Pedro Castro, un espectáculo que ha asistido a diferentes Festivales en el país y en cierto modo ha crecido, aunque conserva los mismos problemas dramaturgícos del principio, o sea, de su estreno hace dos años. La puesta ha ganado en fluidez y ritmo, gracias a sus intérpretes Magdalena Domínguez y Espartaco González, quienes han obtenido cierto desarrollo actoral, a la par que han tratado de sintetizar y enriquecer la dramaturgia espectacular, la cual también conserva sus puntos débiles originales.

El Guiñol de Camagüey asistió con *Cuando vuelan las mariposas*, de Jesús del Castillo. El interés del creativo Mario Guerrero fue convertir en un gran espectáculo, una obra endeble en su estructura y planteamientos. De ahí que Guerrero haya insistido en el color, la luz, el diseño de los muñecos y la cubanísima música. La maestría de varios de los actores-titiriteros como Argentina Herrán, Sunilda Fabelo y Luis Montes de Oca

coadyuvan a que esta escenificación para niños adquiera una cierta relevancia, que la hizo merecedora de varios premios, otorgados por diferentes instituciones.

Holguín

Las presentaciones de esta provincia, desafortunadamente, no incluyeron sus dos grandes cartas de triunfo: el Teatro Lírico Rodrigo Prats y el grupo danzario Codanza, porque en materia de teatro dramático y para niños, la realidad es bien diferente.

El Guiñol asistió con la puesta *Los titiriteros cantando y cantando*, a partir de varias narraciones de una escritora fundamental: Dora Alonso. Pero la versión y el trabajo directriz de Eliana Ajo no logran teatralizar el discurso literario que en ocasiones tiene ostensibles caídas en el ritmo; además el movimiento de los títeres, en algunos casos, resulta irregular. Los momentos de actuación en vivo no fluyen ni se integran a la totalidad de la representación, al igual que sucede con el baile campesino de «La Caringa» que cierra la misma.

El monólogo *Primer amor y otros pesares*, dramaturgia espectacular recreada por Arturo Pupo, le ha permitido a este un ejercicio actoral, sin un sentido cerrado, susceptible de cambios cada cierto tiempo. El texto y la puesta han ido modificándose y han ganado en comunicación con los receptores; los códigos plásticos e interpretativos, como el empleo de la voz exhiben ahora mayores potencialidades. Sin embargo, este monodrama en su más reciente arreglo escénico, abre en el desenlace la cuarta pared a un discurso directo con el público. Entonces se transforma el ambiente poético anterior, casi surrealista, donde el diálogo del hombre desde la muerte con su pasado y entre las tumbas, deviene el mayor logro. Esta ruptura final me parece innecesaria porque traiciona un estilo y un tono.

El grupo para niños A las buenas nos trajo de Idangel Betancourt, autor y director, *La niña de las redes*. El texto se hace a veces enrevesado sin necesidad, es decir, se complejiza, alarga y adquiere signos confusos, sobre todo en la relación entre la niña y el árbol. El carácter de ensoñación que cobra el espectáculo se hace muy previsible. No obstante, las soluciones escénicas poseen belleza y plasticidad. Se aprecia un trabajo colectivo bastante homogéneo, especialmente, Elier Alvarez en su bufón-duende malo.

Las Tunas

El Proyecto Teatral Huellas mostró sus *Bodas de sangre* de García Lorca. Un título que excede las posibilidades de un elenco que está integrado en su mayoría por intérpretes muy bisoños. La imagen escénica se consigue con cierta retórica de los paños y mantos portados por los propios actores, préstamo tomado a los maestros Roberto Blanco y Berta Martínez. La concepción de Sánchez King apela al folclorismo y permite la sobreactuación en algunos roles, en tanto otros se hallan infractuados. En definitiva, un esfuerzo que no obtiene sus mejores frutos. El montaje de *El payaso Papirote y su novia Blancanieves*, de Los Zahoríes tuneros abusa de la luz negra, pues la emplea todo el tiempo, con lo cual llega a producir fatiga visual. La dramaturgia y el desarrollo de la acción demasiado abigarrados no permite que la historia se perciba con claridad. El manejo de los muñecos es bastante irregular técnicamente en cuanto a niveles, frontalidad y traslación.

Ciego de Ávila

La compañía Teatro Primero, mediante su director Oliver de Jesús se hizo presente con *Pánico*, basado en cuentos de Guy de Maupassant. A favor de la misma, afirmamos la excelente proyección vocal de sus actores, así como su capacidad para las caracterizaciones. Sin embargo, la teatralización de esta cuentística adolece de simplismo o demasiada ingenuidad, a pesar de algunos aciertos como el uso de las máscaras. Pero un resultado en parte nada desdeñable se opaca por lo ambiguo y/o indefinido del planteamiento estético y la expresión de su sentido ideotemático.

Granma

El reconocido director de los años 80, Norberto Reyes, se apropia de *Te sigo esperando* de Héctor Quintero. Su versión empobrece la dimensión del texto, su contextualización y aumenta sus lunares dramáticos.

Reyes propone al Colectivo Teatral Granma, una lectura que posee dos vertientes: una, la propia historia original y otra, la relación que se establece entre el director y sus actores por el montaje de *Te sigo...* y las limitaciones del período especial para los grupos teatrales. Existe un prólogo donde se hace explícita esta situación. Y durante el transcurso de la puesta, los actores salen de los personajes para comentar de modo supuestamente jocoso, lo que va ocurriendo y sus propios conflictos. De esa manera la pobreza para la creación del espectáculo envuelve al mismo y lo convierte en paupérrimo estéticamente.

Guantánamo

El Guiñol exhibió *Los tres cochinitos*. Su montaje es ágil, chispeante, muy vital. Un tanto caótico en algunos momentos, debería cuidar la precisión en las composiciones. Necesita modificar la dinámica para obtener un balance en los contrastes de las diversas escenas. También deberán enriquecer la manipulación de los muñecos, desigual en ocasiones. Pero, en sentido general, se destaca el gracejo de la representación.

El cuento del zoológico, convertido en monólogo y llevado de la mano de Uri Rodríguez convierte la crueldad del discurso textual en la metáfora de un hombre ridículo, de un pobre loco, nada agresivo, lleno de conmiseración hacia sí mismo. La mixtura de los códigos empleados no convence ni logra traducir el infierno del contexto que nos narra el actor.

Santiago de Cuba

Esta provincia presentó la mayor cantidad de puestas, su calidad refleja niveles demasiado diferenciados y sus resultados son totalmente dispares. Indiscriminada fue la selección: esos polvos trajeron estos lodos.

El Laboratorio Palenque, dirigido por Rogelio Meneses, participó con dos producciones: *Falsa justicia* y *Comunión al monte*. La primera toma la tradición del teatro relacionero y expresa de modo singular una versión muy santiaguera de *Farsa y justicia del corregidor*. Ellos toman en cuenta ciertas leyes de la frontalidad y de la interpretación de arquetipos que devienen mo-

tivos para la crítica social, desenfadada y divertida.

Problemas de organización del evento me impidieron asistir a *Comunión al monte*, de la autoría y dirección de Agustín Quevedo, quien en el programa de mano afirma: «No existe otra historia en el argumento del espectáculo, que no sea la creada por el propio ritual del hombre en su comunión, como acto de fe, ante el hecho de la muerte.»

Por otra parte Calibán Teatro llevó a escena *El pan sano y el cuchillo* de Ricardo Muñoz con la dirección de Jorge Jardines. El tejido literario de gran belleza, no pudo transformarse en un hecho teatral de expresividad y vida. Prácticamente la obra se convirtió en un vaciado en yeso con figuras encartonadas. El mismo colectivo asumió *El último amor del príncipe Guenyi*, una fusión entre algunos aspectos del Teatro No y las teorías de origen barbiano. Marcial Lorenzo Escudero tuvo a su cargo la versión y la puesta. La concubina del príncipe narra con un carácter cíclico las peripecias de su vida y las de su amado, existiendo una gran economía de movimientos y concentración de los sucesos. Al final se hace demasiado explícito lo que se ha estado sugiriendo.

El comienzo del espectáculo recuerda imágenes ya muy vistas de producciones barbianas, quizás constituyen una cita, pero se han visto tanto en el teatro cubano que causan fatiga. Más tarde la representación se torna auténtica y mantiene el interés, aunque podrían eliminarse ciertas reiteraciones de composición escénica. La actriz Claudia Inés Escobar sostiene los diferentes roles por su talento aún en formación, su belleza y carisma, se ve que responde al trabajo minucioso que el director ha desplegado sobre ella. Pienso que la línea interna de actuación, los procesos interiores todavía no tienen el vigor que demanda la propuesta. Este espectáculo ganó los más importantes premios del Jurado principal del evento.

Una propuesta humorística, *Cinésica* por Humore Mío denota equilibrio dramático y buen uso del espacio por parte de la dirección. Se trata de un humor inteligente, donde el gesto y la expresión facial ocupan el primer lugar. Nos permite reflexionar a la vez que sus participantes demuestran el manejo con agudeza del absurdo y su plasmación artística.

Lorca, llevado a escena por Nancy Campos, es ante todo una producción dirigida por su sentido didáctico a ofrecer una síntesis de las principales piezas lorquianas, a mi modo de ver vinculada a los alumnos de la enseñanza media, sin embargo puede ser disfrutada por el resto del público. Aparte del acento folclorista innecesario y acentuado por el baile, el movimiento en general y el ritmo son eficaces.

Dos colectivos santiagueros, Calibán y Estudio Macubá se unieron para la creación de *La plazuela* de Carlo Goldoni (1707-1793). Versión del italiano llevada a cabo por José Pascual y Santiago Portuondo que traslada el original al teatro de relaciones y al carnaval santiaguero. Un nuevo rescate de un modo de hacer que en los 70 y principios de los 80 otorgaron un rango de singularidad y prestigio al teatro de esa provincia. A pesar de que fue dirigida por cuatro personas, alcanzó la unidad, y el consenso de los espectadores. La Asociación Hermanos Saíz propició el estreno de *En alta mar* del polaco Mrozek; el trabajo de la *mise en scene* de Jardines Ulloa tiene un acabado ejemplar en escenografía, vestuario, ambientación, luces y el concepto del espacio. Pero en la actuación es incompleto, irregular, porque los actores sólo han podido construir la cáscara de sus personajes, les faltan las motivaciones internas. Este grupo llamado La Guerrilla, a pesar de los señalamientos, dio muestras de energía artística.

Estudio Macubá abrió su sala, donde realiza presentaciones en las cuales mezcla la narración oral, el canto y la música folclórica y tradicional. El grupo, al frente del cual se halla la valiosa y experimentada actriz Fátima Patterson, una verdadera *griot* de la narración oral cubana, resume en sus espectáculos buen gusto y encanto popular.

En la cuerda de los narradores se hizo sentir el catalán Arnau Vilardebó, quien interpreta en diferentes puestas textos brillantes que enfrenta con gracia, sabiduría en el decir y que, además, permite la participación del público como complemento de su actuación.

El Festival Máscara de Caoba ha perdido su brújula, no obstante las dificultades de índole material y logística que se evidencia en cuestiones de organización. También se manifiestan las deficiencias teatrales de toda una zona del país que debe tomar medidas urgentes para salir de ese estatismo y/o retroceso. Si no existe un conjunto de puestas de relativa importancia no debe realizarse el evento. El mismo podría sustituirse por una muestra que incluyera espacios para el debate y el análisis profundo.

Otra posibilidad que debiera ponerse en práctica es la realización de Talleres especializados en dirección, arte del actor y otros aspectos teatrales.

Espero que los esforzados organizadores mediten sobre la pasada edición del Festival, sus limitados alcances y propongan variantes que permitan dar un vuelco donde los valores latentes puedan convertirse en ejemplos artísticos. ■

Oficio de la crítica

Teatro

■ Otra vuelta para que viaje el alma



Había una vez un carromato de titiriteros que todos los domingos venía «con su pobreza y su arte» por jardines y parques a robarle a los niños su tristeza divirtiéndolos al por mayor. Era el retablillo portátil de unos increíbles artífices que se transformaron en leyenda y dieron luz a míticas figuras, y entre ellas a una célebre personita que aún hoy, a 44 años, insiste en dar la mano a los niños junto a *monsieur* Guignol y a otros remotos compinches en la galería de los muñecos, donde reina con su sombrero de yarey cumpliendo rol de anfitrión a nombre del teatro de títeres de Cuba. Y qué bueno saberlo protegido como un tesoro después de conocer la inmensidad que encierra su simpleza de pequeño títere de guante, bautizado con el nombre como Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, del cual afirma Freddy Artilles que “si en la breve historia del teatro de muñecos cubano hubiera que señalar un personaje que por su diseño, lenguaje, comportamiento y característica, expresara a nuestro típico títere nacional, ése sería por derecho propio Pelusín del Monte”.

Cuenta Dora Alonso que en 1955 los hermanos Camejo y Pepe Carril, insistiendo en buscar un teatro nacional para niños, le solicitaron un libreto para actores y muñecos porque este público debía tener algo teatral nuestro como en la literatura; los textos motivados fueron

Pelusín y los pájaros (1956) y *Pelusín frutero* (1957), sabias propuestas escénicas para títeres de guante. El año 1963 marca un acontecimiento definitorio. Se inaugura la sala del Teatro Nacional de Guíñol, y en ella se quieren ubicar puestas de gran formato que hagan vibrar con nuevos recursos expresivos al enorme mundo de las figuras. Entonces Dora Alonso -dada las condiciones que se establecen y la necesidad que existe de «otro» cuento de hadas para el hermoso palacio que es casa de titiriteros-, ofrece su bellísima y singular obra *El sueño de Pelusín*, la cual se incorpora de inmediato al selectivo repertorio de la agrupación.

En los años siguientes Pelusín del Monte se perdió de la memoria teatral activa; la labor de los Camejo fue interrumpida y Dora silenció su voz para el teatro. Es en 1974 que se vuelve a retomar, cuando el actor titiritero Pedro Valdés Piña lo incluye en su unipersonal *Juegos titiriteros de Cuba*, y recorre con él Europa, Norte, Centro y Sudamérica. Después sus otras apariciones ocurren coincidiendo con sus 30 años, por el Guíñol de Santiago que pone *Pelusín y los pájaros* y el Teatro Nacional de Guíñol que estrena *El teatro de Pelusín*, puesta que no es bien calificada. Tras algún que otro retorno, debido al propio Piña y Julio Cordero, en 1994 el proyecto El Trujamán, encauza su *Pelusín frutero*, una edición atractiva de pequeño formato que fácil se ajus-

ta a cualquier espacio, una de las estampas más aceptadas del teatro cubano de los 90.

En mayo de 1999, Teatro de Las Estaciones estrenó *Pelusín del Monte*, y el camino hacia el logro de este montaje ubicó al equipo realizador frente a la investigación fascinante de una historia ancestral. A la rápida captación y sensibilidad infantil le es lícita una apropiada aceptación de valores, y esta obra, plena de lirismo y magia, consistente por el manejo de atractivos básicos del teatro titerista, se acopla al deseo de ofrecer «arte», una empresa no de gente débil ni de mercaderes, que pide viajar a la profundidad del alma y a la historia del arte humano con honestidad absoluta. Desde este punto de vista, Rubén dice que él prefiere optar por este cuento de hadas esencial en el patrimonio titiritero cubano haciéndole valer su fuerza emocional y reflexiva, capaz de ensalzar la espiritualidad. Al principio tuvo la lucha entre la conservación íntegra del clásico y la imposición de otra versión; después, fue la planeación de los cambios en función de la síntesis. Ya en la nueva construcción apareció el ambiente inspirado en la propia plástica cubana. Surgen del óleo de Abela *Los guajiros* titiriteros-campesinos que narran el ensueño, y se vislumbra el amparo de una caracterización musical en la estructura espectacular que propone armonizar todos los recursos.

Es el anochecer en el campo, en el bohío de la Abuela Pirula, donde nace otra historia del nieto poeta que improvisa décimas. A este niño se le ocurren tonadas muy raras; es mejor que se entretenga mirando a la luna o se duerma. Pero el astro baja a tomar café y mueve la noche con su abanico mágico. Da paso a una fábula que teje una historia animista de estrellas y seres nocturnos, definiendo el conflicto perenne entre fantasía y realidad grotesca, entre naturaleza y el pensamiento caleidoscópico que hace la inteligencia. Aquí, son cuatro los hábiles titiriteros que animan en vivo o tras el retablo a una veintena de figuras en técnicas disímiles. La selección de estas técnicas por personajes se corresponde con su objetivo teórico y escénico. Por ejemplo, Pirula es títere de guante o actriz con máscara porque se quiere el contacto físico entre abuela y nieto. La luna es retablo, pantalla de sombras, títere de varilla o marote gigante. Son objetos con múltiples funciones que se manifiestan para subrayar su caracterología y el espíritu mágico y móvil que ordena el libro inicial.

A este riguroso trabajo de pluralidad, la dirección le aporta soluciones kinéticas inteligentes. Encontramos una agrupación que oficia al demostrar entrenamiento y dominio, que se exige unidad orgánica y sincronismo al mostrar un complejo mundo objetual. Acontecen conversiones, efectos mágicos sorprendidos que dan garantía del ensueño a transcurrir en un bohío-retablo que abre y cierra su interior como una casa de juguetes. Un diseño artístico coherente y práctico, que incorpora objetos de potencialidad escultórica. De ahí el

preciosismo estético de la bella y primitiva artesanía y de la hechura del *atrezzo*, las construcciones ajustadas a las tipologías y al sentido de la imagen. En este sentido Zenén Calero, realizó una investigación exhaustiva para recomponer las figuras, extrayendo de la historia las imágenes protagónicas. Hizo una reproducción del títere original de los Camejo que había sido conservado por Dora Alonso y trabajó su línea de ojos y narices, buscando un estilo con respecto al color, la forma y el volumen. Con ellos se rompie-



FOTO: CORTESÍA TEATRO DE LAS ESTACIONES

ron las escalas de las dimensiones reales y se reconsideró su apariencia en caricaturas no creíbles. Reforzando este dibujo está el discurso lumínico y el sonoro. La luz negra redimensiona el hogar y la banda sonora de cubanía explícita escolta a la acción, contextualiza y caracteriza. Elige diversos ritmos tradicionales para los personajes, convierte textos en canciones y mezcla sonoridades que patentizan un am-

biente típico o una idea cósmica.

Evidentemente, el trabajo es posible por su recreación colectiva y por el alto grado de experiencia individual de sus hacedores. Fara Madrigal, la actriz que dignifica a Pelusín, aparece acompañada del oficio y dominio de Rubén Darío, Migdalia Seguí y Freddy Maragotto. Todos sobrevaloran a Pelusín, lo sienten como un flujo espiritual que viene del contexto geográfico menos contaminado, el monte. Apremiar esta proposición actuada por títeres y actores con igual entrega, da la medida del crecimiento de Las Estaciones como grupo que defiende con plenitud emocional la fábula a la que le salvan su esencia. La búsqueda de sublimación, el efectismo y lo bucólico aparente, no traen una razón desacertada de cubanidad. Los serios criterios de nación que se reafirman están en la defensa del sueño, en cómo se admira la belleza nuestra, en la apología al cuento de hadas como una correría infantil, en el campo al que se prende la visión individual del artista que visita lo tradicional desde la modernidad conociendo el paso de la historia.

Al final, comprendo un poco más la anécdota exuberante de Dora Alonso, la irrealidad nacida de su libertad onírica y buen tino didáctico, y queda promovida la visualización de lo que parecía imposible para Las Estaciones. Pero ver cómo el color nos salva, cómo los titiriteros necesitan del rito y danzan llevando en brazos a Pelusín del Monte y le cantan, arrullan y cubren mientras cierra los ojos, nos da placer, nos mejora. Pensamos que podemos volver al teatro para dar otra vuelta. ■

Yamina Gibert Núñez

■ Oscuro testamento para muerte en el bosque

Ha venido a ser una presencia recurrente entre nosotros la temática homoerótica, avanzando hacia un espectador que, en el mismísimo principio de los 90, recibía entre asombrado o molesto esa clase de abordajes. Sobreponiéndose a largos años de férreo prejuicio, el homosexual y su difícil inserción en un ámbito que durante siglos lo ha estigmatizado vienen a ser hoy giros comunes en nuestro teatro, si bien no asimilados siempre con la naturalidad ni la entereza artística que sus conflictos debieran merecer. Cuando en 1990 Carlos Díaz recicló aquellas tres célebres piezas del teatro norteamericano estaba proponiendo no sólo una mirada desacralizadora de esos textos venerados, sino además posturas reivindicatorias que incluían como tesis el respeto tácito a una diferencia que no haga, de quien la elija, un cuerpo marcado para el rechazo. Desde ahí, lo que ya en la literatura se había empezado a revelar mediante un discreto pero sensible coming out, se creció en las tablas, como un poderoso atractivo para el público y los propios creadores. En algún texto inacabado e inédito que recorre la presencia del sujeto gay en nuestro arte teatral¹, he podido constatar la presencia de roles y situaciones que evidencian cómo el homosexual ha podido dialogar aquí con la platea, proyectándose desde la caricatura que se le destinaba en el teatro bufo —persistente aún en la superficialidad de piezas bien recientes— a la sutileza con la cual no pocos de nuestros autores se han acercado a la angustiosa travesía que el gay o la lesbiana han debido recorrer. No creo, en todo caso, que esos rodeos o asunciones francas alcancen a darnos la suficiente espesura que en otros cardinales ha acuñado el término de teatro gay. Una mirada rápida a los textos que definen la cultura gay en países donde ha llegado a imponerse como todo un

cuerpo generador de arte, política e industria, diría las razones que me impiden catalogar esas piezas dentro de un marco que no es en verdad tan amplio ni tan estrecho. El paso es todavía arduo, insisto, y el teatro cubano está iniciándose en esos gestos. Ahora mismo, dos puestas me llevan a estas reflexiones. Hablar de ellas será pretexto también para reacomodar estos diálogos, que en su conjunto, no pretenden sino alzar nuestra escena como prisma de la diversidad que ineludiblemente somos.

II

Muerte en el bosque y *Testamento* subieron al escenario de El Sótano a fines de 1999. Basada la primera en la novela *Máscaras*, de Leonardo Padura; y asumida la segunda como el estreno en la Isla de esta pieza del barcelonés Joseph M. Benet y Jornet, comparten ambas algunos elementos que permiten un análisis conjunto. No sólo porque se hayan presentado en el mismo teatro, ni porque en las dos puestas el tema gay sirva de eje, sino porque, además, en un orden de factura, arrastraron desórdenes que impidieron considerarlas sucesos artísticos de verdadera contundencia. El mero hecho de que en un espacio como El Sótano se sucedan dos producciones sostenidas sobre conflictos que impliquen al sujeto homosexual podría levantar determinadas suspicacias; trataré de pasar sobre ellas para referirme antes a las puestas en sí.

Una frase tajante para definir la versión de Tony Díaz quizás pudiera reducirse a la afirmación de que, lejos de lo ejercitar lo contrario, su *Muerte en el bosque* no hizo sino sacar a flote los defectos del original. Me explico sin aspavientos: la novela de Padura, a pesar de ser la más exitosa de la tetralogía que la incluye, dista a mi juicio de ser su mejor pieza.² La mezcla de una estructura policial con un tema siempre tan atrayente como prohibido da la clave que, en la puesta, ha sido convertida en la casi única virtud propiciatoria del diálogo con la platea. Desde el inicio, con un decorado de mallas y ramajes que se extiende hacia el lunetario, el montaje

intenta implicar al espectador en lo que, durante dos horas, sucederá en las tablas. La presentación de la obra, que parodia los créditos de un thriller, abren la expectativa de una ironía que luego apenas si se cumple, frustrada en el débil desempeño actoral del conjunto que no hace creíble el juego de máscaras y rostros que en la novela pretende volverse un leit motiv. Aquí, el uso arbitrario de las propias máscaras (diseñadas bajo un afán expresionista que sólo se resuelve en franca fealdad), y la simpleza que denota una alfombra cuyas líneas remiten a un tablero de ajedrez debilitan esa vieja idea, que desde Esquilo —ya se sabe, máscara en griego = persona— ha sido tan manipulada, sin alcanzar ahora ningún ribete de originalidad. La trama literaria, basada en la muerte de un gay a manos de su padre, llega al Sótano en una adaptación que peca, justamente, de literalidad; y así, un actor puede entrar, colocarse la máscara de otro intérprete que escuchaba al protagonista y permanecer junto a él durante unos minutos, tras los cuales devuelve la máscara a su primer dueño y salir de escena sin que ese mero subtexto (digamos: cualquiera puede tomar la apariencia de los amigos), gane aquí otra hondura. El hierático comportamiento de Gerardo Frómata como Mario Conde —el investigador que se adentra en un mundo cuyo machismo apenas si le deja entender— contrasta vivamente con el exceso *pajareril* en el cual basa Jorge Luis del Cabo su caracterización, ya que si en uno sobró mesura en el otro faltó control, y se llega a pensar que si el amanerado Alberto Marqués es uno de los pocos personajes que no carga con una máscara es, justamente, porque el intérprete tanto se ha empeñado en dar sólo el aspecto más externo de su rol que el objeto encubridor resulta ya innecesario. Después del primer acto, cerrado con la pretendidamente teatral fiesta de travestis y un asombroso desnudo del protagonista que se dispone a hacer el amor con una muchacha que avanza hacia él perfectamente *vestida*; el segundo insiste en los defectos de la parte inicial, con-

virtuéndose en un agotador cambio sucesivo de muebles a fin de sugerir con rapidez los espacios de acción, pero despojando a la ya endeble intriga del necesario suspense, desfalleciendo hasta que el espectador descubre lo que hace ya mucho sospechaba. La aparición de Gina Caro, en el monólogo de la madre, resuelve con oficio un instante melodramático, y la actriz, sin demostrar nada nuevo en su carrera, consigue sin embargo un cierto alivio entre tanto sillón y muebles de oficina que corren a sus espaldas. El resultado es, pues, intención no consumada. Recuerdo, por ello, lo mucho que se ha hablado de lo casi siempre acontecido cuando una gran novela pasa al cine o al teatro. *Máscaras* no es una gran novela, pero reconozco que ante el desempeño de Tony Díaz, sigue, como literatura, triunfante.

En cuanto a *Testamento*, viene a ser el nuevo esfuerzo de Joseph María Coll entre nosotros. Como otros extranjeros, este español ha convocado al público cubano con varios montajes anteriores, y siento decir que ninguna de sus puestas me ha merecido interés. Valdría la pena analizar con nitidez lo que sucede con esos proyectos, que transcurren por nuestros escenarios sin penas ni glorias, pero tampoco nos dan mucho respiro... No dudo que *Testamento*, la pieza de Benet que ahora ha llevado al Sótano, quiera tratar un tema tan delicado (y apenas entrevisto aquí) como el de la prostitución masculina con cierta osadía³. Descreo, sin embargo, que su resolución —apoyada en giros proporcionados por exasperantes llamadas telefónicas— y en una palabra que pocas veces incita a la acción, convierta esta historia entre un hombre mayor y su alumno dedicado a trabajar en una línea de contactos en un reflejo lo suficientemente arduo de asunto tan tremendo. La puesta en escena, basada en un orden acomodaticio de sus elementos, y debilitada por la escasa solidez interpretativa de sus actores, poco logra hacer durante el tiempo de su representación, que se alarga tediosamente hasta el desnudo final del Muchacho, al cual puede

colocársele entre los menos justificados de cuantos se hayan visto desde que nuestros actores perdieron el pudor. El drama verdadero de estos seres apenas queda a la vista entre timbraos y respuestas al contestador automático, sobre el espacio blanco que ha diseñado el propio director. Confundir franqueza con chatura es el principal vicio de este montaje, que no el vicio nefando del cual se acusaba siglos atrás —y todavía hoy— a quienes recurren a esa media vida temiendo el estallido del conflicto que engendran sus enmascaramientos. Es de lamentar la poca altura del montaje, la escasez de logros que renueven la mirada sobre el tema, sobre todo cuando, en este mismo país, se han ganado en la brevedad de la década avances no desdeñables al respecto, y las obras de numerosos dramaturgos, directores y coreógrafos afirman una saludable posibilidad de confrontación que, según parece, tendrá que convivir con otros acercamientos de no tan acendrado buen gusto ni acabado tan agudo como los que aseguran, desde una mirada seria y responsable, la entrada del homosexual en un ámbito artístico fundamentado desde la calidad intrínseca de las propuestas⁴. Me pregunto, en fin, qué deja un montaje como este en la memoria del espectador. Trataré de responderme en las próximas líneas.

III

Recuerdo, en la función de *Muerte en el bosque*, a un espectador que llevaba un ejemplar de la novela. Recuerdo, en la función de *Testamento*, a otros levantándose indignados. Si la primera puesta contó con la sala abarrotada, la segunda obtuvo una convocatoria más tibia, acaso fundamentada en una permanencia menor en cartelera o la menor fama, aquí, del autor español. A Tony Díaz lo aplaudieron con fervor espectadores muy diversos, entre los cuales no faltaron quienes se sienten implicados, en lo personal, con algún aspecto de la trama. Su trabajo, con todo y la endeblez, tenía garantías que no le regatearon esa respuesta: el exorcismo de los fantasmas de la represión sufrida en los 60 y aún hoy,

prometía saltar sobre los puntos muertos del montaje. Pero una visión concentrada en el logro artístico, no puede esconder las fisuras de un resultado más atento a la inmediata recepción de lo que se dice que al cómo. La puesta de Coll fue todavía más frágil: ahora mismo, no muchos podrían recordarla. Faltó en ambas la profundización que ciertos temas nos exigen. Y cuando se habla de la necesidad de un grupo humano de ser aceptado, la ligereza puede ser un pecado realmente ominoso. Sólo digo: alerta.

Entre nosotros, las obras que intentan abordar esta problemática han sido generalmente ignoradas por la crítica. Incluso, a esta producción de Tony Díaz ha querido atacársele por algo que ni siquiera es teatral: el rechazo a reconocer, en la escena, a seres que intentan demostrar su derecho a ser y vivir plenamente en esta sociedad, defendiendo valores morales y éticos que más allá del sexo, son los mismos para cualquier habitante del planeta⁵. Esa reacción, ya retrógrada, tal vez ponga un gesto a favor de estos montajes: el hecho de contar con ellos podría sumarlos —así sea discretamente— a esos puntos de partida que ha de tener, en el futuro, un teatro donde el hombre todo pueda saberse reflejado en la escena de la Isla, sin discriminación ni autocensuras, más allá de las opciones que tenga por suyas al enfrentar su realidad. Puntos de partida sobre los cuales puedan recibirse, en un orden de calidad y sinceridad ascendentes, textos y montajes que sin depender de una garra comercial ni de una postura de supuesta agresividad u osadía, logren arrebatar a muchos la máscara final y mostrarnos los rostros verdaderos, en un juego de absoluta teatralidad, y una verdad, para la cual pueda no haber ya muerte ni oscuro testamento posible. ■

El título del texto, que a fuerza de acumular informaciones y datos ha devenido en una investigación aún mayor de lo que imaginaba, es "El eco y la máscara: dramaturgia y representación del sujeto homoerótico en el teatro cubano contemporáneo". Algunos de sus

fragmentos se han leído en la Jornada de Arte Homoerótico, evento anual de la Asociación Hermanos Saiz.

- 2 Al respecto, puede tenerse en cuenta la polémica que, en El Caimán Barbudo y La Gaceta de Cuba sostuvieron algunos críticos sobre la novela. Omar Valiño, desde el Caimán, y Fernando Rojas y Eugenio Marrón desde La Gaceta, apuntaron diálogos encontrados sobre este tema.
- 3 Ahora mismo, la reciente versión que Alberto Sarraín ha estrenado con su colectivo La Ma Teodora de la pieza Alto riesgo, escrita por Eugenio Hernández Espinosa, convierte a la pareja protagonista de la trama en roles de una relación gay: la jinetera del original se transforma en un joven que acude a la cita con el Profesor para echarle en cara todos sus desmanes.
- 4 Mientras reviso estas líneas, en estos mismos días: primera quincena de mayo, en la sala Hubert de Blanck, se presenta una temporada de El beso de la mujer araña, la pieza de Manuel Puig que el escritor argentino creara a partir de su novela homónima. El montaje, firmado por Elio Martín, redundo en los defectos de las puestas aquí analizadas, añadiendo a ellos una cursilería que, de pretendido afán poético, no se resuelve sino en retórica ridiculidad. Agréguese al conjunto otro par de desnudos, cuyo valor estético es, a semejanza del hecho mismo de lo que propone en general la puesta, cosa difícilmente justificable. En otro extremo, como posibilidad de exaltación o alivio, las recientes (y por desgracia solitarias) dos funciones de Fresa y chocolate, versión de Carlos Díaz sobre el cuento de Senel Paz «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», en el Trianón, ofrecieron un resultado que, tras largas y exitosas confrontaciones en el extranjero, llega ahora a La Habana para reafirmar no sólo el talento de su director, quien asume sin concesiones de estilo una pieza de indudable valor en el mercado, sino que, además, reivindica una estética personalísima que a la vuelta de diez años, no ha perdido validez ni osadía en el abordaje de lo que, entre nosotros, hoy por hoy, dice y siente el sujeto homosexual.
- 5 Ver «Lo irreconocible en Máscaras», reseña de Ada Oramas en Tribuna de La Habana, octubre de 1999.

Norge Espinosa Mendoza

■ **Madonna y Víctor Hugo: la tragedia de la soledad**

La piedra que desecharon los edificadores. Ha venido a ser cabeza del ángulo. Salmos, 118:22

Que Alberto Pedro Torriente es un cronista de su tiempo, es una verdad que se tambalea con el estreno, por Teatro Mío, de su última pieza, *Madonna y Víctor Hugo*, dirigida, como ya es habitual, por Miriam Lezcano. Este texto de uno de los autores debutante en los 80 y que, en el decenio que concluye, se ha convertido en una de las voces más singulares de la dramaturgia cubana contemporánea, es, a fin de cuentas, la imagen desgarrada de un mundo caótico, absurdo e irracional que reduce a sus criaturas a una demencial, paradójica y trágica soledad.

Raigalmente emparentada con buena parte de su teatro, *Madonna y Víctor Hugo*, coloca a sus protagonistas en una situación donde el desamparo y la confusión de que son víctimas los empuja al margen de un mundo centrifugado por la colosal fuerza del mercado, el irracionalismo y la unipolaridad.

El marginalismo de estas criaturas no es del mismo signo del de Andoba, María Antonia o Nico. No es un código ético, la pertenencia a un grupo donde la inamovilidad de los valores vigentes contrastan con los del resto de la sociedad resuelta al cambio perfeccionador. El signo de su marginalismo es otro, la fuerza que los rechaza, e incluso acorralla, no emana de la desobediencia a un conjunto de preceptos o tabúes establecidos de antemano, sino de un nuevo ordenamiento impuesto y riguroso que no alcanzan a comprender y que tiene su génesis en razones de tipo económico. El nuevo orden de cosas es generador del caos en medio del cual les resulta imposible orientarse

y vagan sin brújula por nocturnos mares de alcohol, alucinógenos o sexo. Huyen en balsa de su país, crían un «puerco» en plena Habana en los umbrales del siglo XXI o construyen la utopía de un bar mitificado donde, en aquellarre magnífico, confluyen muertos y ausentes para, en franca evasión del hostil presente, soñar despiertos un mañana de promisión.

Es esta una pieza de sólo dos personajes donde el juego seducción-rechazo es constante. Que transcurre en la noche, entre un hombre y ¿una mujer? Donde los personajes se confiesan sus verdades más hondas en sucesivas y desgarradoras anagnórisis. Y en la que tiene lugar un duelo entre lo femenino y lo masculino, entre el allá de la extranjera *Madonna* y el aquí del santiaguero *Víctor Hugo*, quien afirma que le gusta Cuba, pero se niega a practicar la «autocomplacencia compartida», no se resigna a que lo reduzcan a la imagen de un hombre aferrado a su bicicleta y que noche tras noche va al malecón para en un acto de pueril, pero de liberadora transgresión, afirmarse mientras orina retador rumbo al norte. En este personaje veo a un hombre cercano a Esteban, pero sumergido en una urdimbre de circunstancias inestables y cambiantes, con tan vertiginosa celeridad, que no le permiten ver claro.

Víctor Hugo, como Esteban, es un intelectual, profesor de cibernética que «pesca» para vivir. Pero mientras el personaje de *Weekend en Bahía* vive agregado en la casa de su madre y con resolución ante los ataques de su antagonista, Mayra, reconoce las imperfecciones de su mundo, las dobleces de su jefe y el materialismo de su ex-esposa, para finalmente preferir entre «las dos enajenaciones» la suya; Víctor Hugo es palestino, vive hacinado en una habitación con un grupo numeroso de personas, protege a su bicicleta -quizás su única propiedad- y desde el inicio mismo clama misericordia, reclamo que patentiza la confusión y el desamparo de que es víctima y que lo reduce, como a los personajes de Piñera, al absurdo.

Si el Esteban de *Weekend...* ha desembocado en el Víctor Hugo de *Madonna...*, esta última, personaje ambiguo, del que no sabemos a ciencia cierta quién es, de dónde viene o a dónde va, que se obsesiona por una bicicleta que tiene «imán» y a la que utiliza, provocativamente, como un fetiche sexual, que al mismo tiempo que acusa de represivas a todas las sociedades, enarbola discursos colaboracionistas o enumera la lista de posibles artículos que le permitirán lucrar, que intenta el suicidio o se refugia en la autosatisfacción sexual, la droga y la noche, es pariente cercano de Mayra.

La nocturnidad es una constante temporal de este autor. *Weekend...* comienza en la madrugada y termina al amanecer. *Delirio habanero* igualmente transcurre en ese horario y cuando llega el alba con ella también lo hacen los demoleedores del espacio evasivo que constituye el bar. *Manteca* discurre la noche de fin de año, como también es la noche el único horario en que criaturas como *Madonna* son aceptadas. Pero mientras *Manteca* y *Delirio...* fueron escritas y estrenadas al centro mismo del azaroso «período especial», *Madonna...* nos llega cuando ya la precariedad no es tan acuciante. Sin embargo, el autor opta por ubicar su relato en un tiempo errático en el que coinciden el protagonismo de la bicicleta con las visitas recientes de ilustres huéspedes o la *tabuización* del dólar. Es aquí donde se resiente, pues si hasta ahora su teatro se había caracterizado por la elección de temáticas de álgida actualidad que garantizaban la cómplice respuesta del público, en *Madonna...*, pese a no ser totalmente ajena, la realidad plasmada no posee la inminencia del aquí y ahora que en otros textos igualaba a los personajes de la ficción con los concurrentes a la platea.

Mientras en buena parte de las piezas de Alberto Pedro, la locación cerrada limitaba un espacio físico, que sólo era trascendido por los personajes con sus utopías o la partida, en *Madonna...* el espacio se abre. No es ya el dormitorio de Esteban, el se-

creto bar de Varilla o el impenetrable apartamento de Celestino, Dulce y Pucho, sino el malecón. Pero la apertura es relativa. Como en *Mar nuestro* los personajes se hallan atrapados por la circunstancia alternativamente bendita o maldita del agua por todas partes.¹ La clausura del agua, la insularidad se encarga de dotarla de esa atmósfera de encierro, de reclusión que se respira. Sin embargo la ampliación de la clausura pone fin al «infierno olfativo» que en *Manteca* preocupa a los hermanos, encerrados para evitar que la peste llegue a los vecinos o que en *Delirio...* hace que La Reina exija la desinfección de un lugar que «huele a ratón». En *Madonna...* el olfato reconoce alternativamente el olor a brea o a «hembra en celo», siendo en ambos casos mar o sexo vías posibles para la momentánea fuga.

De nuevo el autor opta por enfrentar a dos personajes representativos de dos mundos distintos, pero cada vez mas cercanos. Pero mientras Víctor Hugo en raptó desesperado, en urgente búsqueda de asideros, de solventar la difícil situación que atraviesa, llega a confesar -con el mismo énfasis con que había recriminado momentos antes a aquellas que buscan un nuevo «becerro de oro»- que quiere casarse con una extranjera que tenga dólares y tener hijos con doble ciudadanía, con lo cual está aludiendo por un lado a la necesidad de solucionar sus problemas materiales y por otro a su apego al «aquí», a lo «suyo» que también ha de ser de sus hijos para luego y en espera de la prometida «revolución del mundo sin stress» que anuncia *Madonna*, advertir que «hasta ese día tenemos el deber de resistir»; *Madonna*, en abierta proclama de su enajenación, de que está a merced de un mundo globalizado y errático: gigantesca e incomprensible Babel que, en su fabulación, está al borde de un apocalipsis benefactor, que llegará de la providencial mano de Zadquiel (engendro producto de una reformulación mística) que cobra cuerpo en medio de la urgente necesidad de replantearse, explicarse un mundo

y una historia que para algunos ha llegado a su fin, espera con esa suerte de «reclamo místico» que el «enviado» ordene el caos irremediable que la confunde. En ese encomendarse a la divinidad hallo un clamor idéntico al de los desvalidos ciegos de Maeterlinck quienes en medio de la noche, la soledad y el frío exclaman resignados: «quien quiera que seas, ten piedad de nosotros».

Al final, cuando *Madonna*, símbolo de la confusión, especie de nostálgico andrógino evocador de la unidad primordial, y que trae a la mente el profético lienzo facturado por Martin de Vos en el siglo XVI,² orina rumbo al norte, está compartiendo con Víctor Hugo un «gestus» entre iracundo, irreverente y retador, franco desafío de estos modernos falóforos que, reconocidas las diferencias y similitudes de sus mundos y habiendo encontrado cada cual con quien compartir su respectiva y frustrante soledad, lanzan contra quien consideran gestor de sus males.

Miriam Lezcano es una directora de sostenida trayectoria. Colaboradora de Evgueni Radominslevski en el antológico montaje de *El carillón del Kremlin*. A partir de 1986, con la puesta de *Weekend en Bahía*, inicia un diálogo con Alberto Pedro Torriente que la lleva a estrenar el grueso de su producción. Sus puestas no se distinguen por una intención expresa de alteridad, o la búsqueda de recursos expresivos novedosos en el terreno de la actuación, sino más bien por una inclinación al realismo, a «ilustrar» el texto respetándolo a conciencia y reconvirtiéndolo en protagonista indiscutible e inigualable, en «sistema tutor primero de la fábula».

En este terreno se mueve con eficacia. Los montajes de *Desamparado*, *Weekend en Bahía*, *Manteca* o *Delirio Habanero*, dan fe de ello. Por otra parte, generalmente, consigue entablar un diálogo abierto y franco con el espectador. Si algo signa de manera indeleble sus producciones es esa vocación por lo popular, lo contingente. Esto la convierte en una creadora a cuyo conjuro acude un espectador ne-

cesitado de verse reflejado, lo cual se cumple con incisiva causticidad, devolviéndole una imagen dolida e hilarante al mismo tiempo. Sólo que en esta ocasión esa certeza que invade al auditorio, cuando la escena resulta «espejo y reflejo» no fragua con la intensidad que era perceptible en anteriores propuestas.

Uno de los aspectos que disminuyen la efectividad de *Madonna...* tanto en el plano textual como escénico, es el hecho de que pese a ser obvio el interés inicial de que este personaje, de engañoso nombre, fuera un travesti, con todo lo que esto significa en esta hora del mundo, así como esa calidad transgresora, violatoria que le imprimiría a la situación dramática, dándole una connotación bien diferente a la que tuvo al ser asumido el rol por una actriz debutante, de criolla y exuberante belleza, pero que no consigue hacer creíble su condición de hombre-mujer. Ni tampoco, y aquí juega un papel importante la inexperiencia, alcanzar la natural sinceridad que exige esta manera de hacer teatro. María Teresa Carrasco no consigue convencernos de su ambigüedad sexual, su condición de extranjera y mucho menos del morbo creciente que recorre a su personaje. No logra establecer una correspondencia entre lo que dice y lo que hace, pues mientras el personaje es portador de un discurso descentrado, errático, la actriz se manifiesta en lo corporal atildada y coherente.

Por su parte Erom Jimmy (Víctor Hugo) crea una cadena de acciones con la cual logra que su personaje obsesionado, como Varilla, por la limpieza, con manía de persecución y acosado por sus impulsos sexuales, se haga creíble en el plano físico. Pero si bien es cierto que por medio de este canal comunicador se acerca a sus referentes reales, no lo logra en igual medida a la hora de proferir sus parlamentos, pues abusa de inflexiones disonantes, de apoyaturas paralingüísticas que no empastan con el matiz realista y hasta en ocasiones minucioso que distingue a la caracterización física.

La escenografía, de Miriam

Lezcano, se afilia a esa intención de la puesta en escena de ilustrar, recreando con la mayor veracidad posible, las pautas del texto. Sin embargo ese tinglado estático, que si bien nos remite al malecón habanero, ubicándonos en una zona de la ciudad donde confluyen personas disímiles y deviene «zona franca», pasarela en que se exhiben nocturnas mercancías, resulta entorpecedor y llega a estorbar visualmente por su inmovilidad y la ausencia de esa magia que pese a la erosión y el deterioro aún posee ese lugar de encuentro entre la isla y el mar.

La música de Guido López Gavilán, impecablemente ejecutada por la Camerata Romeu, adquiere un valor similar al que en *Manteca* tuvo la antológica composición homónima de Chano Pozo. Resulta un elemento perturbador que constantemente insiste en dejar en el aire preguntas, enigmas, atacar en el momento justo en que arrecia la tensión para llevarla a un punto muerto, que obliga a los protagonistas a comenzar una y otra vez la indetenible espiral de sus confesiones.

El vestuario es sencillo y persigue ubicar a los espectadores en un presente inminente, tanto es así que resulta tan cotidiano, de un naturalismo tan acentuado que perfectamente pudieran los actores salir del teatro con tales atavíos sin que se notara su profesión, ni su impostura.

Con *Madonna* y Víctor Hugo Alberto Pedro Torriente elabora una suerte de pastiche, donde se reconocen muchas de sus preocupaciones recurrentes. En ocasiones da la impresión de que el autor ha reunido fragmentos dispersos o excluidos de piezas anteriores o reescritos ahora en continua e irónica cita de situaciones, criaturas o dilemas. Todo lo cual, matizado por la agilidad de los diálogos, la natural simpatía con que está dotado, erotismo, violencia, transgresión, nocturnidad... consiguen despertar cierto interés en el público. Sin embargo no es perceptible ni ese don de anticipación, ni la certera o incuestionable actua-

lidad que se constituyen en «piedra de ángulo» de otras de sus producciones. Con este material y sin contar con un elenco de la envergadura de otras ocasiones, Miriam Lezcano no logra una propuesta acorde a las expectativas que dos creadores tan valiosos despiertan. *Madonna...* no es un producto acabado, máxime si tenemos en cuenta que el teatro, gracias a su naturaleza, es un organismo vivo, susceptible de transformaciones y por supuesto de crecimiento y madurez. ■

¹ En *Manteca, el mar se convierte en frontera benefactora, en fosa aislante de la posible invasión hostil de un «afuera» amenazante y caótico:*

Dulce: Yo les tengo pánico. Por suerte hasta aquí no llegan por el mar.

Boudet, Rosa Ileana. Morir del texto (antología). Ediciones Unión, La Habana, 1995, p. 188.

² Me refiero a «*El arcángel San Miguel, rodeado de cuerpos celestiales y con la personificación de nueve órdenes de ángeles, vence a Lucifer*», que atesora el archivo del Museo de Arte Moderno y en el cual *San Miguel de regreso de la batalla exhibe sus dos pechos heridos, mientras amamanta en sus pechos de nodriza, a una criatura.*

Oswaldo Cano

■ Una joven compañía habla de la soledad

El primer ¿detalle? que me llamó la atención en Teatro de Noviembre, el colectivo que dirige Erom Jimmy es su composición. El grupo está integrado por teatristas muy jóvenes, casi todos procedentes de nuestras escuelas de teatro y con un sentido del espectáculo común y apasionadamente compartido. Esa vocación de búsqueda simultánea ha abundado menos de lo deseable en las últimas hornadas de promociones escénicas. No desacreditado la posibilidad de un joven actor insertado en una institución de larga

trayectoria, pero muchas veces el recién graduado debe esperar años para demostrar sus capacidades. Jimmy y su tropa han manifestado una clara vocación por lo narrativo como base. Además de la versión de *Cien años de soledad*, que comentaré en estas páginas, pude ver un ensayo de otro dinámico acercamiento al clásico García Márquez, en este caso a «Un señor muy viejo con unas alas enormes». El torrente verbal del colombiano es asumido con bastante fidelidad en cuanto al contenido de las palabras, pero constantemente contrastado en la dramaturgia y, sobre todo, en la puesta en escena. El juego con las situaciones resulta inteligente y convincente, aunque por momentos los signos se yuxtaponen con natural prisa y la imagen se oscurece. Vale aclarar que distingo entre la voluntaria ambigüedad y la falta de precisión para discernir entre la referencia textual y el aporte del intenso proceso de búsquedas, en la que abundan resonancias del contexto de los propios teatristas.

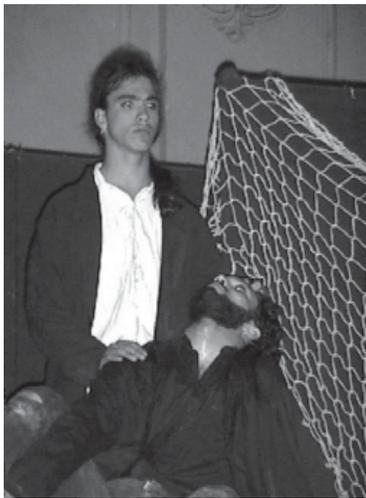
Teatro de Noviembre me recuerda los primeros años de Buendía. En el diario *Granma* hice esta afirmación, pero entonces la remisión tenía que ver con los resultados concretos, visibles sobre el escenario tales como culto a lo paródico, formidable entrenamiento físico o constantes entradas y salidas en lo argumental. Podría haberse añadido, si damos un dato puntual, que Flora Lauten y su colectivo llevaron a las tablas *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* hace casi una década. Pero los puntos de contacto con Teatro Buendía van más allá. Estos jóvenes heredan una estética de lo irreverente a partir de referencias sólidas y la vocación de hacer de lo experimental no un estilo concreto sino todo un sentido de su labor escénica.

Otro homenaje que rinde Teatro de Noviembre es al maestro Grotowski. Es raro que un director que comienza se permita tiempo para reflexionar sobre su práctica artística. Erom, sin embargo, atesora unas palpitantes cuartillas en las que describe las etapas fundamentales de su proceso creador y enumera como regalos

de la experiencia del Teatro Pobre la eliminación de resistencias y obstáculos en el actor, así como los pasos hacia la búsqueda de la autorrevelación.

Un Macondo para habaneros de veinte años

Estamos ante un espectáculo coral. La reiteración de la diversidad de planos expresivos resulta coherente junto a las composiciones escénicas de marcada intención colectiva. Tal vez el personaje que se individualiza con mayor precisión es el gitano Melquíades que interpreta con encanto Raymel Marrero. Pero tampoco se trata del todo de la leyenda brumosa, pero viviente que imaginamos en las páginas del Gabo. Lo que cuenta Melquíades, como lo que sufre el coronel Aureliano Buendía (asumido



con eficacia pero con cierto apresuramiento por Jean Pierre Monnet) no forma parte de un discurso que pretenda imitar el universalmente identificable mito garcíamarquiano. Teatro de Noviembre pone el libro sobre la escena y dialoga con él con entera naturalidad. Si alguna intención hubo de acercarse al delirante universo de Macondo está en la relación de los actores y los objetos o en el contrapunto entre la acción dramática y la banda sonora. Todavía los muchachos de Teatro de Noviembre tienen demasiado marcada la gimnasia

del juego escénico y atropellan, más de lo que su estética sugiere, algunos parlamentos claves.

Se trata de un espectáculo dinámico, con una concepción escenográfica y un diseño de vestuario que se complementan y no se contradicen. Las luces también resultan amables cómplices de una travesura teatral bien pensada.

La triste historia... posee, además, el mérito de ser una puesta en escena viva y cambiante. Por esas calles habaneras de la gente de a pie, me encuentro de vez en cuando con Erom o alguno de sus muchachos y, antes que complacerse o discrepar con mi reflexión inicial, procuraban que supiera más sobre las otras funciones, sobre los nuevos procesos. Tania Tamarit, que aporta al espectáculo una hermosa y singular Eréndira, estuvo exterior en una noche de estreno que después «combatió» y negó en otras representaciones. No se trata del caos sino de un sentido de la continua búsqueda que en otros casos puede ser retórica pero que aquí fluye con naturalidad. Ahora el colectivo estudia a Kafka, procura encontrar el máximo en un trabajo con el silencio y es fácil barruntar que ese nuevo desvelo emparará también las próximas temporadas de su medio triste y bastante desenfadada historia inicial. ■

Amado del Pino

■ Ser cubano: redimir toda culpa

Y se funden la oscuridad y el calor. Y de esta unión nace una voz, oscura y cálida a la par. Y esta voz se hace cuerpo, y se convierte en una criatura inexplicable, con una estrella en la cabeza. Su voz agónica da la bienvenida al público. Comienza a guiarlos a través de una Cuba estereotipada y recorreremos con ella la geografía del cliché nacional.

Los tres espectáculos producidos hasta el momento por El Ciervo Encantado se sitúan dentro de los sucesos más notables ocurridos en estos últimos años teatrales del siglo. En su diminuta sede del ISA, alejado de los céntricos circuitos capitalinos, El Ciervo Encantado es también un típico laboratorio, quizás el más fecundo de los que se encuentran en actividad hoy en Cuba. Los espectáculos de Nelda Castillo, directora del colectivo, siempre parten de diferentes fuentes: literarias, musicales, plásticas -casi nunca textos propiamente teatrales- a partir de los cuales comenzará el proceso de investigación, que irá dirigido tanto a un plano, digamos, intelectual, como a la búsqueda de un entrenamiento particular resultante de los estímulos que dichas fuentes vayan provocando. Un entrenamiento basado en la libertad, tanto de las tensiones que bloquean la energía del actor como de su movimiento, su peso o la emisión de la voz. A través de un estado de semitrance se logran activar en el actor toda una serie de energías que lo conducen a lograr un estado de expresividad no cotidiana, que revela una memoria oculta en el cuerpo y los sentidos del actor, y lo conduce, según palabras de la propia Nelda, a recuperar una animalidad, una organicidad perdida. El trabajo con la Máscara, no sólo como objeto sino también en un concepto más amplio, que involucra a todo su cuerpo, lo encamina hacia la búsqueda del personaje.

«¿Las encuentra graciosas? Envueltas en un mantón de flecos, el pelo retorcido en hélice borrominesca, cayendo en conchas van seguidos de hilitos de oro como en los autos de ciertas fotos nocturnas». ¹ *Son Auxilio y Socorro, que ya han terminado de maquillarse y desfilan por la pasarela. Juegan con el público muestran sus fotos, hasta dan consejos: «el que no cambia se estanca», «El poder está en las caderas». Pero el ritmo que mantenía el espectáculo decae, y ni Auxilio ni Socorro, con todo su empeño, pueden darle solución al problema.*

De donde son los cantantes, la novela de Severo Sarduy, se dio a cono-

cer en 1967, y en su momento fue considerada por muchos como una novela revolucionaria, paradigmática dentro de la corriente neo-barroca de la cual es precisamente Severo uno de sus exponentes más genuinos. Se trata de una obra compleja en su construcción y que ofrece una multiplicidad de posibilidades interpretativas. De todas ellas es fundamental la presencia de lo teatral, no sólo por la visión en la novela de una realidad que es un espacio puramente ficcional, de representación, sino también por la inserción de



FOTO: CORTESÍA REVISTA CONJUNTO

elementos tradicionalmente reconocidos como intrínsecamente teatrales. Habría que destacar otros dos elementos, indisolublemente ligados en la novela y que entroncan de manera particular con la poética que vienen desarrollando Nelda y sus actores: 1) Lo cubano. La indagación en los orígenes, en la propia naturaleza de la cubana; y 2) El universo sensorial que construye el autor, donde lo visual, lo sonoro y lo olfativo, el sentido del gusto y del tacto se recrean vigorosamente. El

proceso investigativo de este espectáculo comprendió otras novelas de Sarduy, así como su zona ensayística, con el propósito de lograr una visión más completa del universo y el imaginario de este autor.

«Parecía un prisionero, un ahogado. Tenía los ojos hundidos y acuosos (...) Si tosía, sentía algo abrírsele por dentro (...) Respiraba apenas, sonaba como un asmático chupando aire. Encorvado. Jadeante. Pez en seco. El Cristo esperpéntico entrando en la muerte» *La Pasión y Muerte de Severo, que cruza la*

escena, travestido, y se dirige hacia el otro extremo, hacia Auxilio y Socorro, hacia la luz. «Dios mío, tírame la toalla». El creador se funde con sus criaturas, se borran los límites entre ambos.

En el año 1996 se estrena *El ciervo encantado*, espectáculo de graduación de los tres alumnos de Nelda Castillo que luego conformarán el grupo homónimo. Partiendo fundamentalmente del cuento de Esteban Borrero y de *La isla en peso*, de Virgilio Piñera, esta puesta enfocaba con pupila crítica los orígenes y el devenir

de la nacionalidad cubana con un acentuado carácter ritual. Nacionalidad y Ritualidad eran ya dos tópicos en los que Nelda venía investigando desde su montaje de *Las ruinas circulares* en 1992 con el grupo Buendía. Otros dos espectáculos de El Ciervo Encantado continúan después: *Un elefante ocupa mucho espacio* y *Café teatro*. El primero es un remontaje de la puesta realizada en 1990 con los actores de Buendía. El segundo fue construido con el material «sobran-

te» del proceso de trabajo de *El Ciervo*... y que valía la pena rescatar. La estructura de *Café teatro* estaba conformada por dos pequeños escenarios situados uno frente al otro y conectados por un pasillo central, a ambos lados del cual se ubicaba el público. El espectáculo consistía en la presentación de varios números, sin una relación evidente entre sí, por los que desfilaba una galería de personajes ambiguos, grotescos. Con el estreno de *De donde son los cantantes* puede notarse el vínculo orgánico entre estos tres montajes, donde *Café teatro* se revela más bien como un espectáculo de transición.

De *El ciervo*... está presente lo ritual, si bien con un carácter menos acentuado, menos «severo». Es una celebración, una fiesta que involucra tanto a los espectadores como a los actores. En él hay alusiones más o menos explícitas al ritual católico, donde Auxilio y Socorro serían un par de acólitos, y Severo el sacerdote encargado de dar la absolución y bendición a los participantes. Misa-Cabaret. Misa-travesti. El travesti de Sarduy, metáfora de transculturación, es asumido por Nelda y los actores desde la ambigüedad, destinada a conciliar todos los polos: Hembra y Macho, Culto y Popular, Realidad y Ficción, Cuerpo y Artificio, Trágico y Cómic, Bello y Feo, Solemne y Ridículo, Culto y Popular, Oriente y Occidente, Actor y Personaje, Insular y Continental...

Del *Café teatro* está presente en primer lugar la estructura. *De donde son los cantantes* se divide en varios momentos que alternan entre sí, que como es lógico, tienen mayor ilación. También está presente el carácter lúdico, el ambiente marginal, la Máscara: objeto y concepto.

Luego, ¿hay algo novedoso en *De donde son los cantantes*? Considero que este espectáculo podría dar culminación a algunas de las investigaciones desarrolladas por este colectivo.

En una poética como esta, centrada y construida sobre la base del trabajo actoral, es indispensable la presencia de actores versátiles, rigurosamente entrenados. No cabe

duda que los de Nelda reúnen estas condiciones. No obstante, en cuanto a los espectáculos de *El Ciervo* Encantado se tiende a generalizar el trabajo de los actores, cuando estos tienen características que los diferencian entre sí. Eduardo Martínez se distingue por un particular dominio corporal y energético, así como por poseer una vis cómica con la que logra establecer una empatía inmediata. Su caracterización de Severo, aunque llena de patetismo y desgarramiento, no deja de tener una impronta irónica, risible.

Mariela Brito es notable por la organicidad con que incorpora la máscara. Es una actriz sumamente sensible a la hora de interactuar con los estímulos provocados por el público y el resto de los actores, que posee una gestualidad facial y corporal particularmente elocuente. En cuanto a Ana Domínguez puede decirse lo mismo que del resto de los actores. Tiene un registro vocal camaleónico, capaz de abarcar una amplia gama de sonidos. El trabajo actoral de Sara Susaeta es más difícil de caracterizar, justamente porque le falta la madurez necesaria para resaltar sus especificidades. Aún así sus personajes están contruidos con creatividad.

Estos cuatro actores re-crean con sus recursos vocales y corporales, el universo sensorial que demanda el espectáculo, no para «complacer» los sentidos del espectador, sino en la búsqueda de otra forma de alcanzar el conocimiento que sustituya o complementa al proceso intelectual, analítico. La utilización de timbres y sonoridades extracotidianas conjugadas con un decir coloquial produce una relación ambigua de identificación-extrañamiento en el espectador.

El vestuario, abigarrado hasta el exceso, deforma el cuerpo del actor, o más bien conforma otro cuerpo: limita, pero a la vez ofrece nuevas posibilidades. A las criaturas que habitan la escena el artificio les resulta ajeno y esencial a la par. El actor debe llegar a un límite lo más cercano posible a la imposibilidad.

Plumas. Sí. Deliciosas plumas arrastrando cabezas de mármol. Plu-

mas en la cabeza. Sombrero de plumas, colibríes y frambuesas. Auxilio y Socorro han mutado y alcanza la apoteosis del artificio, de la máscara y el disfraz. Se pasean por el cementerio de Camagüey: hace calor y el mármol refresca. Encuentran el sepulcro de Dolores Rondón, quien fuera en vida amiga de ambas. Le piden a difunta. Resucita Severo.

Es difícil pensar en otro lugar para representar este espectáculo, pues su concepción responde a las dimensiones, la estructura, la temperatura y la acústica de ese espacio. Más aún, el espacio de la representación, el lugar donde ocurre la ficción de la puesta es el espacio real, ese teatro.

Anteriormente mencionaba la relación que se produce entre identificación y extrañamiento, y a esta oscilación hacia una perspectiva y otra se debe gran parte del atractivo de la puesta. El espectáculo muestra su condición de **teatro**, de artificio, y de esta forma no distancia al espectador, sino que le revela su esencia primordial y lo involucra más estrechamente.

¿De dónde son los cantantes? Unos de aquí y otros de allá -nos responde Severo con desenfado, y así nos recuerda la pluralidad de nuestra cultura, su polifonía. Y al mismo tiempo la necesidad de preservarla en toda su riqueza y diversidad. El espectáculo indaga en la naturaleza del cubano y nos lo presenta como un híbrido: hijo de mil leches y todas distintas. Místico, pragmático, trágico, cómico, obsceno y lírico. Al final de la ceremonia Severo nos absuelve y nos da la bendición.

El solo hecho de ser cubano nos ha redimido de toda culpa. ■

¹ Las oraciones entrecomilladas pertenecen a la novela *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy.

Arturo Infante



■ Marianela Boán a escena

Con una vieja idea, Marianela Boán volvió al escenario: hacer su propia versión de la Blanche Dubois de Tennessee Williams. El pasado 18 de febrero tuvo su estreno mundial en el Noveno Piso del Teatro Nacional de Cuba un ballet-monólogo, que Raúl Martín dirigió para Marianela Boán, en lo que parece ser una permanente y saludable colaboración de estos dos creadores.

Al estreno de *Blanche Dubois* le antecedió *Un tranvía llamado deseo*, un cuarteto que la coreógrafa montó para Danza Contemporánea de Cuba por su aniversario cuarenta, con música original de Roberto Carcasés y que rompió con los cánones de las propuestas anteriores de Marianela, al menos en los últimos años.

Con *Blanche Dubois* me sucedieron dos cosas. Primero tuve la posibilidad de verla en un pequeño salón del Conjunto Folclórico Nacional, a unos escasos pasos de distancia. En aquel momento quedé impresionada, porque a pesar de no contar en su totalidad con el andamiaje de la puesta en escena, el espectáculo funcionaba de manera imponente. Una cuidadosa selección de textos se insertaba en un meticuloso trabajo de gestualidad. *Blanche Dubois* salía de los moldes de Tennessee Williams para, sin dejar de ser ella, convertirse en mujeres con diferentes situaciones y diferentes épocas. La manipulación de signos locales le permitían al espectador identificarse con lo que estaba proponiendo Marianela Boán. Y debo confesar que salí conmovida de aquel ensayo, muy cercano al día del estreno.

Blanche Dubois se me antoja una propuesta similar a *El pez de la torrada en el asfalto* y *El árbol y el camino*, pero con la diferencia de que esta vez llegaba en el cuerpo y la piel de la propia Marianela Boán, una artista que

sigue preocupándose por mantener una estrecha comunicación con el espectador a través de lo que ella ha insistido en llamar *danza contaminada*, una especie de laboratorio donde se mezclan la palabra, el gesto, la emoción, el canto, la sutileza de la crítica social, lo cubano con sus símbolos y problemáticas.

Blanche Dubois llegó al escenario con pocos elementos escenográficos, pero cada uno tenía la utilización justa, para hacer coherente los movimientos de Marianela, una mujer que ha dejado de ser una bailarina, en el sentido estricto de la palabra, para convertirse en una intérprete de alto calibre.

Una caja alargada es el primer objeto que aparece en el escenario y a partir de ese momento puede convertirse en una especie de concha-protectora, que cubre a un ser raro, una especie de animal-mujer, que se cubre todo el tiempo de la luz. La luz prácticamente lanza a Blanche delante de todos con su concha-escaparate y su estandarte negro. Con *Blanche Dubois* los estados de emoción cambian continuamente y las situaciones de risa se funden con otras de verdadera desesperación.

En el salón de ensayos del Folclórico, *Blanche Dubois* fue todo esto y fue un espectáculo que prácticamente me agredió. Hubo momentos en que incluso me sentí molesta por la insolencia del personaje, pero también sentí compasión por esa mujer que no sabe cómo ni por qué aparecen situaciones tan contradictorias en su vida.

Algo sucedió después. El Noveno Piso del Teatro Nacional me alejó un tanto aquella primera impresión. Definitivamente el espacio no favoreció la propuesta de Raúl Martín y Marianela Boán. Quizás demasiado grande o demasiado impersonal, el Noveno Piso me distanció lo que había visto y disfru-

tado muchísimo en aquel pequeño espacio. Ni siquiera los elementos de la puesta en escena lograron crear una atmósfera. El Noveno Piso es un buen espacio alternativo, pero indudablemente hay cosas para las cuales no funciona y *Blanche Dubois* necesita un lugar más íntimo, más pequeño, un lugar donde las energías se queden entre la obra y el espectador, de lo contrario corre el riesgo de convertirse en una obra larga, donde dejan de funcionar muchísimos resortes.

De todas formas *Blanche Dubois* sigue siendo una obra interesante, en la cual se ponen a prueba una vez más, que los códigos de Marianela Boán funcionan y muy bien. De seguro ese es uno de los objetivos de su *danza contaminada*: lograr que el espectador sienta cierto grado de transformación. Marianela le mueve el pensamiento a la gente y su *Blanche Dubois* está dentro de la tónica de sus últimos trabajos, lo que hace más coherente aún sus propuestas de todos estos años.

Después de más de una década, el trabajo de Marianela Boán no ha perdido frescura y en medio de un impasse de la llamada danza-teatro en nuestro país, ella sigue experimentando, probando, tocando ciertas fibras sensibles del espectador, movilizándolo el pensamiento del público. Marianela va en busca de las pisadas exactas en ese largo camino de la creación, camino difícil, donde los problemas de la sociedad cubana actual tienen un lugar privilegiado. Ella sigue siendo una creadora de vanguardia, dinámica y segura de lo que busca. Por eso su *Blanche Dubois* estuvo respaldada por un público que la sigue y trata de no perderse ni uno solo de sus estrenos. ■

Mercedes Borges Bartutis



■ Por la memoria del títere

Pelusín del Monte era un libro necesario para los teatristas, los niños, los padres, la memoria de Cuba. Nacido en 1956 de la escritura de Dora Alonso y el diseño de Pepe Camejo, Pelusín del Monte Pérez del Corcho es un niño campesino, musical y juguetero como cada niño que ha sido y será en esta tierra que él ama tanto, a la que pertenece ya para siempre. Sin embargo,

(1956), *Pelusín Frutero* (1957), *El sueño de Pelusín* (1963) y *El teatro de Pelusín*, versión estrenada en 1986 sobre un libreto que en 1962 formó parte de la serie televisiva «Aventuras de Pelusín del Monte», están reunidos para conocimiento y consulta de estudiosos o interesados en la historia de la dramaturgia para niños y títeres en Cuba.

«Estos libros son objetos de deseo» dijera uno de los presentes en el lanzamiento del tan esperado volumen, durante el IV Taller Internacional de Teatro de Títeres, Matanzas 2000, y tenía razón. Sabido es que Ediciones Vigía en sus quince años de trabajo se ha caracterizado por hacer de cada ejemplar un hecho único: lo ha logrado de nuevo. Viendo sus colecciones se retrotrae uno a los tiempos en que cada libro manuscrito era un tesoro irrepetible en las manos del lector. Esa posibilidad

nos la devuelven ahora en el exquisito diseño, donde los dibujos de Zenén Calero respetan y enriquecen los modelos originales de Pepe Camejo. En la ya conocida factura de papel reciclado de diversos colores, texturas y gramajes se nos ofrecen las imágenes de los caracteres junto a toda una atmósfera campestre que atrapa las intenciones dramáticas de estas

obras alrededor del amor en sus muchas manifestaciones (amistad, respeto a la naturaleza, laboriosidad), tal y como se descubren desde la perspectivas del niño que es su protagonista. En el prólogo de Freddy Artiles se establece la importancia de Pelusín dentro de la cultura cubana como émulo de Karagoz, Polichinelle, Punch o Kasperek a nivel internacional, aunque tenga un origen literario, a diferencia de la voz popular tradicional de los otros personajes mencionados. En su estilo limpio y sintético traza Artiles la breve pero vital trayectoria del pequeño criollo a través de la escena y la televisión, dando a la edición un valor histórico sumado al literario. También tiene este artículo introductorio el mérito de anunciarnos otro libro que desde ya estamos esperando: los mejores guiones televisivos de la serie «Aventuras de Pelusín del Monte», que se transmitiera por más de dos años desde el canal 6 de la televisión nacional en la primera mitad de los años 60. Libro que vendrá a enriquecer la historia del guajirito más joven de los escenarios cubanos.

La idea original de Rubén Darío Salazar, los dibujos de Zenén Calero, la presentación de Freddy Artiles y los maravillosos textos de Dora Alonso han tomado cuerpo en los talleres de Vigía, a cada uno debemos agradecer esta batalla por la memoria, nuestra memoria del títere cubano, del teatro cubano, de toda Cuba. ■

Yasmín Portales



Pelusín del Monte, el libro, no había nacido en estos 44 años de vida del títere nacional. Nadie antes de las Ediciones Vigía, Teatro de las Estaciones, y la Galería El Retablo, había aunado fuerzas para poner en un volumen los cuatro textos teatrales que lo han mantenido en los escenarios durante este tiempo, sin perder vigencia ni frescura, raigalmente cubanos. Así *Pelusín y los pájaros*

nos la devuelven ahora en el exquisito diseño, donde los dibujos de Zenén Calero respetan y enriquecen los modelos originales de Pepe Camejo. En la ya conocida factura de papel reciclado de diversos colores, texturas y gramajes se nos ofrecen las imágenes de los caracteres junto a toda una atmósfera campestre que atrapa las intenciones dramáticas de estas

EN TABLILLA

a cargo de Abel González Melo

Alicia Alonso: Premio Benois de la danza

El jurado internacional del Premio Benois de la Danza, uno de los más prestigiosos en su especialidad a escala mundial, confirió en el mes de abril tal galardón, por unanimidad, a Alicia Alonso, *prima ballerina assoluta* y directora general del Ballet Nacional de Cuba. La entrega ocurrió durante una gala celebrada por la Opera de Stüggart, Alemania, en la cual participaron otros nominados junto a un selecto grupo de artistas. El premio, auspiciado por diversas instituciones culturales de Francia, debe su nombre al pintor y diseñador escénico Alexander Benois, quien laborase en el ballet ruso durante las primeras décadas de este siglo, bajo la dirección artística de Serguei Dyághilev.

Tablas en tablilla

En busca del acercamiento imprescindible a los espacios de trabajo donde nacen las puestas en escena, el equipo de *Tablas* se ha propuesto visitar, a partir del trimestre que corre, cada zona de la Isla que acoja espectáculos o fenómenos escénicos de real valía. El programa se apoya en la necesidad que muchos de estos colectivos tienen de establecer un diálogo inmediato con la crítica, diálogo a menudo imposible por la inexistencia de un enfoque especializado. Al proyecto se suma la participación en eventos y talleres a lo largo de la geografía nacional, con vistas a entregar desde nuestras páginas un panorama verdaderamente representativo del mejor arte escénico cubano.

Durante el mes de abril, reco-

rrimos Matanzas en el marco del IV Taller Internacional de Títeres; allí presenciamos las producciones más recientes -e incluso gran parte del repertorio- de Papatote, Las Estaciones y Mirón, junto a grupos de otras provincias. Una estancia en Santa Clara nos permitió acudir a tres estrenos recientes: *La quinta rueda* (Estudio Teatral de Santa Clara. Dir. Joel Sáez), *El teatrino del abuelo Paco* (Guiñol. Dir. Allán Alfonso) y *Putá vida* (Laboratorio Teatral. Dir. Roberto Orihuela). Remedios y el Guiñol Rabindranath Tagore nos recibieron con *Piratas en la villa de sin ton ni son de los Remiendos*, texto y puesta de Fidel Galbán.

Tablas acompañó al dramaturgo argentino Roberto Espina a la provincia de Pinar del Río; en su crónica sobre el Taller de Títeres, publicada en la presente entrega, Marilyn Garbey ofrece un comentario acerca de la visita a Cuba de este prestigioso autor. Algunos criterios a propósito de las Romerías de Mayo, en la ciudad de Holguín, evento en el que nuestra revista estuvo presente, aparecen como mención aparte en esta misma sección.

Toda la programación escénica

Desde principios del 2000, la cartelera mensual del Consejo Nacional de las Artes Escénicas se ha propuesto crear un espacio que informe la programación de salas teatrales de todo el país. En sus páginas se recogen, además, reseñas de agrupaciones, noticias breves y anuncios de próximos estrenos. A medida que avanza el año, este boletín orienta a especialistas y público en general, y aunque en ocasiones el programa no sea exacto a cau-

sa de diversos contratiempos, sí actúa como medidor de la creciente suma de espectáculos que semanalmente acoge cada provincia.

Un viajante llamado Arthur Miller

Arthur Miller, figura cumbre de la dramaturgia norteamericana contemporánea, visitó nuestra capital entre el 8 y el 12 de marzo, en compañía de William Styron y una delegación de reconocidas personalidades del arte en los Estados Unidos.

Dentro de una apretada agenda en cuatro jornadas, el autor de *La muerte de un viajante* conversó con teatristas cubanos en un encuentro organizado por la Fundación Ludwig de Cuba en su sede del Vedado. Los estudiantes y profesores de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, y el colectivo El Ciervo Encantado, sostuvieron un diálogo con el prestigioso dramaturgo, padre también de *Las brujas de Salem* y *El precio*. Miller y Styron -a este último debemos *La decisión de Sofía*- expresaron en sus charlas criterios artísticos de esencial agudeza, signos del inestimable valor que poseen estas dos joyas de la literatura mundial.

En su próxima entrega, *Tablas* dedicará un espacio a reseñar con mayor amplitud el recorrido de Arthur Miller por La Habana.

Premios «Mario Rodríguez Alemán»

La tarde del 27 de marzo, tuvo lugar en los jardines de la UNEAC la actividad central por el Día Internacional del Teatro. Junto a la

presentación del número 9 de *La Mojiganga*, por Miriam Muñoz, ocurrió el lanzamiento de la más reciente entrega de *Tablas*; los artistas plásticos Elsa Mora y Arturo Montoto, a quienes nuestra revista dedicó sus contraportadas durante 1999, donaron dos piezas. Invitados a mostrar su arte estuvieron, entre otras agrupaciones, Teatro Buscón y Pupalote.

Los Premios «Mario Rodríguez Alemán», auspiciados por la Sección de Crítica y Teatrología, se otorgaron también en dicha ocasión. Un jurado compuesto por Bárbara Rivero, Miguel Sánchez y José Roberto Gacio, luego de valorar textos de diversos investigadores publicados entre 1997 y 1999, decidió unánimemente conceder un reconocimiento único en cada género convocado. El galardón de ensayo correspondió a Esther Suárez Durán, por «La puesta en escena en el teatro de títeres en los albores del nuevo milenio» (*Tablas*, no. 2/98). Asimismo fueron premiados Osvaldo Cano, por su crítica «Los siervos: ¿otro escupitajo al Olimpo?» (*Tablas*, no. 3-4/99), y Omar Valiño, por su entrevista «Viaje siempre con la Isla en peso. Un diálogo con Alberto Sarraín» (*La Gaceta de Cuba*, no. 3/98)

Teatro D'Sur: veinte años

Fundado en 1980 por Pedro Vera en la Casa de la Cultura de Unión de Reyes, Matanzas, con el nombre de Teatro D, asumieron como su primer montaje la obra de Virgilio Piñera *La sorpresa*; así iniciaron una relevante trayectoria en el movimiento de artistas aficionados, que los condujo a obtener innumerables premios en eventos nacionales con obras

como *Réquiem por Yarini y Weekend en Bahía*. En 1990, se profesionalizan, gracias a la iniciativa del Consejo Provincial de las Artes Escénicas y la Dirección de Cultura, con el estreno de *Dos viejos pánicos*.

En 1996, Pedro Vera dirige en Chile *Clitemnestra o el crimen*, de Marguerite Yourcenar, a la actriz Shenda Román, texto con el cual había obtenido el premio Segismundo durante el Festival del Monólogo de La Habana en 1990. La intérprete y el director son galardonados en el Encuentro de Nuevas Tendencias de Santiago de Chile, y la pieza visita las principales salas del país y aparece reseñada en múltiples diarios.

Teatro D'Sur cumplió a principios de mayo su vigésimo aniversario. Tal suceso fue celebrado con el estreno de *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, y un homenaje a los miembros del colectivo en el Teatro Sauto, Monumento Nacional. (Ulises Rodríguez Febles)

Exposición «Vivencias del teatro cubano»

Como parte de las actividades por el 27 de marzo, el Museo de Arte Colonial acogió en su sala transitoria la exposición «Vivencias del Teatro Cubano». Junto a la directiva de la instalación y el grupo Teatro D'Dos, coordinadores de la muestra, las palabras de apertura fueron pronunciadas por el maestro Roberto Blanco, quien expresó: «no es frecuente que las puertas de los museos se abran para que en ellos penetre el arte de los teatristas; por tanto, esta es una deuda y un imposterizable compromiso».

Tratándose de compromisos, piezas y nombres de los más relevantes de la escena nacional contemporánea, coincidieron en recorrido que comienza por un texto original inconcluso de José Jacinto Milanés y culmina con los jóvenes creadores de hoy.

Virgilio Piñera ocupa, por derecho propio, sitio seguro: el manuscrito de *Clamor en el penal*, notas de su diario, presupuesto de *Electra Garrigó* -en su estreno- de puño y letra de Francisco Morín, programas y posters de las sucesivas puestas de *Electra...* y *Aire Frío*. Teatro Estudio, hito indiscutible de nuestras tablas en el siglo XX, aparece representado por trajes pertenecientes a Vicente, Raquel Revuelta y Berta Martínez, entre otros, y a obras tan memorables como *La duodécima noche*, *Santa Juana de América* y *Madre Coraje y sus hijos*, respectivamente.

Distinciones a integrantes del Escambray, elementos escenográficos de Irrumpe, telones diseñados por Ismael Gómez para el *Fausto* de Reinaldo Montero en puesta de Julio César Ramírez, se suman a esta exposición coronada -luego de avistar también las firmas de José Milián y Nelda Castillo- por una colección fotográfica de las diversas caracterizaciones que incorporase Gustavo Robreño en el Alhambra -que ilustran, desde la portada, este número de *Tablas*-, así como un fragmento del telón de boca del legendario teatro.

Crítica itinerante

Con el fin de establecer un diálogo profundo a propósito de las creaciones escénicas de hoy, ha surgido, amparado por la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la

UNEAC, el Taller Itinerante de la Crítica. Hasta el segundo trimestre del 2000, se han convocado cinco encuentros: con Danza Combinatoria, acerca del proceso coreográfico de *Dador*; con Danza Abierta, antes del estreno de *Blanche Dubois*; un panel alrededor de la temporada de Teatro de la Luna en el Nacional, y otro sobre la temporada de Teatro D'Dos en la Sala Alternativa del Bertolt Brecht; y el debate *Dramaturgia: definiciones, problemas y retos en la escena*, que tomó como punto de partida el tema: relación entre la composición de la fábula dramática y sus posibles interpretaciones.

Un unicornio inatrapable

Entre el 25 y el 29 de abril tuvo lugar en Ciudad de La Habana la sexta Fiesta del Teatro Unicornio, auspiciada por el Centro Provincial de Cultura Comunitaria. La cita bienal, que desde 1990 se efectúa en las plazas capitalinas, contó con la presencia de colectivos profesionales y aficionados de nueve provincias -entre ellos, el Universitario y el Olga Alonso- y la visita del argentino Teatro del Tablón, responsable del espectáculo *Extraño juguete*.

Junto a las representaciones en los jardines del Nacional, las barriadas marginales y la Casa de Cultura de Plaza -sede permanente del VI Unicornio-, el evento propuso un encuentro teórico alrededor de la intervención escénica comunitaria. Mayra Navarro, Freddy Artiles, Johanna Boiser (especialista invitada del Puppet Theater) y Judith Martínez, impartieron talleres y clases magistrales de narración oral, dramaturgia y labor de crea-

ción grupal con niños, respectivamente. Más de cincuenta puestas albergó esta Fiesta del Teatro, cuya próxima edición se celebrará en abril del 2002.

De Holguín... Las Romerías

Convertida en la capital del arte joven por séptima ocasión, Holguín acogió la fiesta popular más importante del año en esta ciudad oriental: las Romerías de Mayo, celebradas entre el 2 y el 8, bajo el auspicio de la Asociación Hermanos Saíz

Investigadores, críticos y creadores participaron en el coloquio *Teatro joven cubano: tradición viva y ruptura. Aproximaciones en los 90*, a propósito de tópicos como la consolidación de una academia, los nexos existentes entre arte e institución, la dramaturgia espectacular y el papel de la crítica. El encuentro incluyó un ciclo de videos de teatro latinoamericano y cubano. Las sesiones de debate reunieron a teatristas de Granma, Cienfuegos, Sancti Spíritus, Holguín y Ciudad de la Habana.

El cuarto concurso nacional de danza Solamente Solos, que tradicionalmente se efectúa en el marco de las Romerías, tuvo por sede la sala del Suñol los días 7, 8 y 9. El jurado, integrado por José Antonio Chávez (presidente), Hilda Rosa Barrera, Guido Galí, Raúl Martín y Noel Bonilla, decidió otorgar premios de interpretación a Nalia Escalona y Karel Marrero, ambos miembros de Codanza. Las menciones correspondieron a Jorge Rizaldi (Instituto Superior de Arte) y Yatsuji Yaser (Danza del Alma). El premio de coreografía fue declarado desierto.

Un teatro andante

Uno de los grupos más avezados en el teatro de calle en Cuba, el bayamés Andante, participó en el desfile inaugural de la séptima edición de las Romerías, con un pasacalle que incluyó un dragón de más de tres metros de largo y la capacidad de soltar humo por la boca. Los integrantes de este proyecto de la Asociación Hermanos Saíz en Granma realizaron presentaciones en parques y espacios abiertos con dos obras: *El otro Pinocho* y *La ronda de los cuenteros*.

La primera está basada en un texto del italiano Gianni Rodari, con puesta en escena y dirección artística del dramaturgo bayamés Carlos Leyva Bonaga, diseño de Félix Viamonte y dirección general de Juan González Fiffe. Pinocho continúa siendo un muñeco de palo, con nariz inmensa a causa de sus mentiras, pero, como afirma el título de la obra, no es el mismo de la historia conocida. Ahora la solución teatral le permite tres finales para su cuento. *La ronda de los cuenteros* recoge fábulas tradicionales y música cubana; con un criollismo exquisito, los actores muestran el dominio de varias técnicas implementadas en esta pieza escrita y dirigida por el propio Fiffe.

Este grupo mantiene un sólido trabajo comunitario en varios sitios de Granma. Entre sus principales acciones se destacan las realizadas en la comunidad de Cabezada, en la desembocadura del río Cauto. También levantan campamentos en las montañas de Santo Domingo, en el municipio Bartolomé Masó, y recientemente concluyeron un bojeo por la costa sur de la provincia con el proyecto Expedición. Andante tuvo la posibilidad de participar, a finales de 1999, en el Festival Na-

cional de Teatro Joven de la red colombiana de teatro comunitario. Así, en ciudades como Medellín y Bogotá fue disfrutada la propuesta del grupo bayamés. (Martha María Montejo)

Elsinor regresa al castillo

Creado a finales de los 80, el Festival de Teatro y Danza Elsinor, de los estudiantes de artes escénicas del ISA, llegó a su decimocuarta edición. La semana del 7 al 13 de mayo, fue pródiga en charlas, talleres y representaciones en las aulas y tabloncillos de la Facultad que ahora devuelve, en el marco de esta fiesta anual, danza folklórica, contemporánea, ballet y teatro.

Durante la cita académica, sesionó el Primer Coloquio sobre Teatro para Niños y de Títeres, con la lectura de varias ponencias y una abundante muestra del quehacer del joven colectivo Titirisa. Talleres de *tap*, voz y dicción, manipulación de muñecos y *body contact*, entre otros, fueron impartidos en las mañanas, mientras las tardes se destinaron a la competencia, esta vez liderada por el cuarto año de la especialidad de arte teatral. El jurado otorgó premios a las actrices Tamara Venereo y Beatriz González, a los actores Michel Labarta y Sándor Menéndez, y a los estudiantes de dirección Sergio Barreiro, Patricia Pérez y Eduardo

Eimil, por las puestas *El soldadito de guardia*, *Fábula de un país de cera* y *Mozart y Salieri*, esta última codirigida por Patricia y Eduardo. El premio de Crítica, y asimismo el de la Asociación Hermanos Saíz, fue a manos de Jaime Gómez Triana por su texto «Atrapar a El Ciervo Encantado».

Estorino en New York y Bogotá

La pieza *El baile*, del dramaturgo Abelardo Estorino, tuvo su estreno mundial con el colectivo Repertorio Español, en New York, durante noviembre del pasado año. Interpretada por Adria Santana, Ricardo Barber y Juan Sebastián Aragón, la obra fue celebrada por la crítica y reseñada en *The New York Times*. El texto íntegro de *El baile* apareció recientemente publicado en la revista mexicana *Tramoya*.

Durante el pasado abril, el espectáculo *Las penas saben nadar* visitó la ciudad de Bogotá, en el marco del Festival Iberoamericano. Adria demostró ante el público colombiano la vigencia y calidad que este monólogo, luego de doce años, continúa portando.

Teatro suizo a la cubana

En la hermosa ciudad suiza de Locarno tiene su asiento el Teatro dei Fauni, agrupación dirigida por Santuzza Oberholzer, quien invitó

a nuestro titiritero Armando Morales para que asumiese la dirección artística de su última producción escénica. El estreno de *L'uccello del paradiso (El ave del paraíso)*, espectáculo a partir de un texto del dramaturgo Gerardo Fullea León y adaptado para el teatro de figuras por la propia Oberholzer, tuvo lugar el 26 de febrero.

Morales realizó una pequeña gira por ciudades de la Confederación Helvética. Titiritero de cepa, cargó consigo sus muñecos de *La república del caballo muerto*, pieza del argentino Roberto Espina y que el miembro del Teatro Nacional de Guíñol ha mantenido en su repertorio desde 1993. A la presentación en el Spacio Culturale La Rada, en Locarno, siguió otra en la industriosa villa La Chaux-de-Fonds, en la sala La Turlutaine, donde asistió invitado por la Asociación de Amistad Cuba-Suiza. En el marco de la programación del XIV Festival Internacional de Cine de Friburgo, se presentó en La Spirale. De Friburgo pasó a la ciudad de Aarau, para la gala por el veinte aniversario de Theater-Pack, en el Fabrik-Palast, sede de dicha compañía. Los asistentes aplaudieron la propuesta de nuestro titiritero, cuyas presentaciones culminaron en el Centro I Grappoli, en Sessa.

Entrevistas para la radiodifusión suiza y para la revista especializada *Figura*, se ocuparon de la presencia de Morales en su amplio periplo suizo.



CARICATURA: MAD

El teatro que nos falta

Vivian Martínez Tabares

En primera persona mi maestro Rine Leal examinó a fondo, como con un escalpelo verbal y analítico, el teatro de su más activa y sistemática etapa como crítico, con la lengua y la pluma sueltas, a veces demasiado descarnadas y caústicas, pero sobre todo sinceras, algo que tenemos que agradecerle y tomar —críticamente— como paradigma, en tiempos en que somos más elípticos y más cautelosos, mientras nos esforzamos —quienes pretendemos ejercer la profesión con respeto a los demás pero ante todo hacia nuestras propias ideas— en lograr un verdadero clima de diálogo en el cual quepa la opinión discrepante.

Más de una vez en los últimos años, al intentar caracterizar el rostro del teatro cubano contemporáneo apelando a su diversidad, he estado a punto de caer, al igual que otros colegas, en la temible trampa del lugar común, formulado en frases como “pluralidad de géneros, temas y estilos” y otras variantes contra las que ya me he rebelado, sin que haya logrado superar del todo cierta sensación imprecisa, como de no haber acabado de expresar lo que quizás más que el diagnóstico de una realidad es una aspiración inconsciente. Porque si existe la diversidad, creo que no tan amplia como en otras épocas, está limitada, de modo general, por los polos que configuran el teatro de investigación y el que se afana en apresar la realidad social sin preocuparse demasiado por su elaboración artística.

¿Cuántas formas teatrales antiguas y nuevas están ausentes en ese muestrario?

El teatro musical, por ejemplo, a contrapelo de nuestra proverbial riqueza cultural en ritmos y melodías. No reclamo una recuperación de la práctica que hasta hace poco más de diez años tuvo lugar en la sala de Consulado y Virtudes, bien limitada a fórmulas artísticas que reducían su repertorio a comedias y revistas musicales tradicionales, y que condujeron a su desaparición, por falta de un sólido proyecto artístico. Me refiero más bien al infinito caudal de formas y acercamientos posibles de la escena dramática a la música que se revela en el teatro contemporáneo, y para el cual también podríamos rescatar algunos referentes propios, desde los esfuerzos de Jesús Gregorio por consolidar un musical latinoamericano y diferente, ajeno a los repetidos esquemas de Broadway; el intento aislado de dialogar con los más jóvenes que fue *Donde crezca el amor* (Ángel Quintero-Armando Suárez del Villar), hasta la potencialidad que representan tantas figuras de la música popular inexploradas en esas búsquedas, en un momento de *boom*. Hace quince años Juan Formell me respondía —a una encuesta realizada a un grupo de músicos en estas mismas páginas— lamentándose de la pobre acogida a sus intentos de producir un teatro musical.

Y el musical me conduce al cabaret, un género que Brecht explotó con inteligencia y que ha significado una línea de desarrollo versátil para muchas figuras en el mundo a la vez que una fuente para audaces hibridaciones, en modo alguno asociables con el concepto ligero, turístico y de diversión etílica que generaliza esa manifestación para nosotros. Sueño con ver a Nelda Castillo y El Ciervo Encantado en el Nacional de Prado o en Las Vegas, alternando *De donde son los cantantes* y su visión del cabaret.

Otro tanto podría decirse del desaprovechamiento del espacio natural de la calle, escenario para el cual disfrutamos de un clima y una luminosidad privilegiados. Ni las dos visitas del Bread and Puppet, ni la posibilidad de intercambio con el Teatro Taller de Colombia, han logrado generar más que pequeñas y asistemáticas experiencias. Una amiga dominicana residente en Puerto Rico encontró muy organizada, en el mejor sentido, una de nuestras recientes marchas políticas que compartimos juntas, en contraste, según entendí luego, con las que ella conocía en su país contra la presencia de la marina estadounidense en Vieques porque allí participaban pleneros, tocadores de bomba y actores sobre zancos, en activo y abierto ejercicio artístico en función del contenido de la manifestación. Me pregunto por qué nuestra expresividad escénica no ha generado formas semejantes, más allá de declamaciones solemnes, para acciones políticas en la que tenemos una vasta experiencia de organización.

Para no insistir en que el humor sigue siendo una vía colateral, en espectáculos fragmentarios sin gran elaboración escénica.

Por último —no se me acaban los ejemplos pero sí el espacio—, quién ha decretado aquí que el ámbito del llamado performance —a falta de un buen equivalente en español—, es privativo de los artistas plásticos. Cuánta potencialidad actoral se pierde tras la ausencia de prácticas que representan para el intérprete un alto nivel de riesgo, compromiso intelectual y aprendizaje hacia otra dimensión de la presencia escénica; capacidad de improvisación y ejercicio de una relación con el público de elevado rango energético.

En primera persona les confieso cómo me gustaría encontrar, en algún espacio perdido, esos teatros que nos faltan.

Vivian Martínez Tabares.

Lea en este número



La afrocubanía

en el Teatro Nacional de Guiñol
un estudio

de **Armando Morales**