

# tablas

40cts

3/86

- SABADO CORTO: divertida obra de HECTOR QUINTERO
- tablas: premios de crítica



MUSICA Y TEATRO:  
Brouwer, Formell, Marta Valdés,  
J. M. Blanco, Augusto Blanca  
y Edesio Alejandro







# tablas

**NI MUSICA NI TEATRO/ Eduardo Vázquez Pérez/ LA OPERA QUE NECESITAMOS/ Frank Padrón Nodarse/ UN TEMA Y SEIS VARIACIONES/ Vivian Martínez Tabares/ EL QUINTERO NUESTRO DE CADA DIA/ Juan Carlos Martínez/ LIBRETO No. 11: SABADO CORTO/ Héctor Quintero/ LA SEMIOTICA EN EL TEATRO MUSICAL/ Ivo Osolsobe/ PREMIOS DE TABLAS/ LILA: LOS JOVENES NO ESTAN SOLOS/ Eberto García Abreu/ MANITA EN EL SUELO: CARPENTIER, CATURLA Y ALONSO/ Mayda Bustamante y Pompeyo Pino/ INVENTARIO DE INEDITOS/ Amado del Pino/ PARA ROMPER ESQUEMAS/ Vivian Martínez Tabares/ A ELECTRA LE SIENTA EL MITO/ Rosa Ileana Boudet/ LIBROS/ FICHERO TEATRAL: GRUPO JORGE ANCKER-MANN.**

#### **Sábado corto**

El último texto del conocido autor de **Contigo pan y cebolla** y **El premio flaco**: una comedia sentimental de tema contemporáneo.

#### **Un tema y seis variaciones**

En el contexto de una edición dedicada a la relación teatro-música que aborda, entre otros, el concepto del "musical" y su vínculo con la semiótica, hablan para **Tablas** Leo Brouwer, Juan Formell, Augusto Blanca, Marta Valdés, Juan Marcos Blanco y Edesio Alejandro.

#### **Premios de Tablas**

Dos críticas premiadas en nuestro concurso: "Manita en el suelo", un ballet que ha reunido tres grandes figuras, Carpentier, Caturla y Alonso y "Lila: los jóvenes no están solos", sobre uno de los éxitos de Flora Lauten con el Grupo Buendía.

#### **Short Saturday**

The last play of the well known author of **Contigo pan y cebolla** and **El premio flaco**: a sentimental comedy of contemporary theme.

#### **A theme and six variations**

Leo Brouwer, Juan Formell, Augusto Blanca, Marta Valdés, Juan Marcos Blanco, Edesio Alejandro talk —exclusive for **Tablas**— about the relationship between theatre and music in a edition devoted to the definition of a "musical" an its link with semiotics.

#### **Tablas' award**

Two critical works awarded by our magazine: "Manita en el suelo", a ballet linking three great artists —Carpentier, Caturla and Alonso; and "Lila: los jóvenes no están solos" on Flora Lauten's successful work with the Grupo Buendía.

Revista *Tablas* No. 3 julio-septiembre de 1986. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editores: Juan Carlos Martínez, Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Realización: Orlando Silvera. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción Revista *Tablas*, Lombillo No. 605 esq. a Ermita, Plaza. Impresa en los talleres de la imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: Mayra de la Vega y Ovidio González en *Donde crezca el amor*, foto de Eladio Díaz y diseño de O. Silvera. Reverso de portada: Adria Santana en *Electra Garrigó*, foto de Marquetti. Contraportada: *Ganga zumba* por el Joven Teatro de Marianao, foto Marquetti y reverso de contraportada: Luis Alberto García, actor de Teatro Estudio, foto Tito Alvarez.



# NI MUSICA NI TEATRO

**Eduardo Vázquez Pérez**

En marzo de 1984 asistí a la Reunión científica para el análisis de las líneas de investigaciones sobre el desarrollo histórico de la cultura cubana. Cuando debíamos distribuirnos de acuerdo con la manifestación artística que representaba cada uno, surgió la primera dificultad. Lo que para todos era obvio, para mí, que concurrí en representación de la Dirección de espectáculos (musicales) del Ministerio de Cultura, fue motivo de vacilación. Quedé en el salón como el niño que llega después de que se han repartido los dieciocho jugadores entre los dos equipos de béisbol del barrio. "¿Y los espectáculos musicales -pregunté- dónde se analizarán? ¿En la comisión de teatro o en la de música?"

Para mi sorpresa, lo que antes había sido olvidado, después suscitó una animada discusión en la que los miembros de ambas comisiones reclamaban al espectáculo como parte de su competencia. Tanto representantes de una como de la otra argumen-

taron la petición con "amplitud de criterios", tan amplios, en algunos casos, que terminaban negando la particularidad del fenómeno, que en esencia, era casi negarle su existencia. Así, a poco de haber formulado mi pregunta, me sentía como un embajador a quien en un foro internacional se le discute si su país es una república o una provincia.

Al final, más por una facilidad administrativa que por razones conceptuales, trabajamos en la comisión de música. Pero aquella primera discusión, más otras en las que tuve que intervenir, la experiencia de otros eventos y del propio trabajo diario, me sugirieron este trabajo, especie de reflexión en voz alta, sobre la particularidad del espectáculo musical.

Espectáculo musical y teatro musical son dos términos que identifican un mismo fenómeno. En Cuba, debido a que desde 1977 existe una Dirección de espectáculos en



el, Ministerio de Cultura, esta denominación ha extendido su influencia, pero internacionalmente el fenómeno se identifica como teatro musical.

Sin embargo, es un error considerarlo en su conjunto como un género teatral. Teatro musical es en sí una generalización, géneros son, por ejemplo, la ópera, la opereta, la comedia musical, la zarzuela, la revista musical, las variedades, sin que por eso sus regularidades transgredan, ni la fisonomía del concepto teatro musical, ni el universo del teatro. Por tanto, se trata de un conjunto de géneros teatrales a los cuales particulariza el valor esencial que alcanza en ellos la música. Esto los une y también los diferencia del resto de los géneros escénicos.

La música, cuyas potencialidades comunicativas son inmensas, es una de las artes que mayor desarrollo ha alcanzado en este siglo. En consecuencia, son cada vez más

las experiencias teatrales que se acercan a ella para conformar su lenguaje escénico. Esto ha conducido a que algunos especialistas consideren inapropiado un deslinde entre los conceptos de teatro musical y teatro —por llamarlo de alguna manera— "dramático", estimando que han desaparecido las diferencias de género.

Siempre he desconfiado de los juicios que, en aras de una supuesta amplitud, pierden su eficacia como parte de un sistema conceptual. La incorporación de la música al teatro es tan antigua como el propio teatro, incluso existía en las manifestaciones pre-teatrales. Pero su presencia en una obra —en forma instrumental o de canciones— no la hace parte del teatro musical. Shakespeare la utilizó mucho en sus piezas, pero el *Sueño de una noche de verano* no es un musical, como tampoco lo es *El animador*, de John Osborne, a pesar de su ambientación de *music hall*. En obras como éstas,



● Shakespeare utilizó mucho la música en sus piezas, pero el *Sueño de una noche de verano* no es un musical. (Aquí la versión para teatro musical de José Millán: *El amor no es un sueño de verano*).



la música es un canal auxiliar para la comunicación, puede comentar la acción, subrayar ideas, crear o distender tensiones, sugerir atmósferas, etc.; pero la obra, en su sentido de texto, siempre será más importante. La realidad suele ser testaruda. Negar la particularidad del teatro musical ha tenido lamentables consecuencias indirectas, como son los intentos de hacer musicales sin cantantes ni bailarines, pretendiendo que los actores, sin adiestramiento previo, realicen tales funciones; así como la publicación de algunas críticas, cuyos autores —por desconocimiento— se ven obligados a limitar el análisis de la música y la danza a tímidas referencias generales, cuando no a desorientadoras inexactitudes. En estos casos, sin embargo, la ignorancia no ha vencido a la tentación de convertirse en jueces. Por supuesto, los géneros nunca serán pies, pero pueden ser zapatos, y todos preferimos andar calzados, sobre todo, cuando caminamos sobre asfalto caliente.

Es muy dañina también la sutil subvaloración que hacen de la música y la danza algunos realizadores teatrales cuando sobrestiman el texto literario. Quienes piensan que una comedia musical es un conjunto de escenas dialogadas a las que se le intercalan bailes y canciones, nada tienen que hacer en el teatro musical. Ningún género es tan representacional como el de los musicales. Si el libreto de una obra dramática puede considerarse el proyecto de un espectáculo, qué no será una pieza en la cual, además, se cuenta con las partituras para una orquesta, que nunca las ha ejecutado, y destinadas a voces en abstracto e ideas para coreografías que serán muy diferentes en dependencia del coreógrafo y los bailarines de que se dispongan.

Todo musical tiene que crearse desde la naturaleza de su propio lenguaje. No se trata de la sustitución mecánica de diálogos por canciones, sino de hacer "avanzar la acción" mediante ideas musicales y danzarias. Estructuras como la comedia musical, la opereta y la zarzuela son géneros dramático-musicales, en los cuales, con la fusión de términos, pretendemos ilustrar algo más que un proceso morfológico. Es la búsqueda de un lenguaje propio mediante la integración y no la agregación.

Cuando se escribe para cualquiera de estos géneros se está dentro del campo de la dramaturgia, pero sólo se tendrá buen final si se trabaja pensando también en la música y la danza. No se puede escribir una obra de teatro musical absolutizando la literatura o trazando los clímax sólo a través de los elementos dramático-verbales, sino planteándose el libreto a partir del lenguaje de la representación. Y estará la poesía verbal allí donde la palabra hablada es lo más elocuente, pero no donde la poesía del movimiento encuentra su reino, ni cuando la música hace callar cualquier otro diálogo.

Tenemos que desterrar de nuestras mentes que la música y la danza cumplen funciones de divertimentos. Ambas manifestaciones se integran como acción dramática, revelando o haciendo más evidentes aspectos de una escena. Stanislavski, refiriéndose al *vaudeville* —otro género dramático-musical—, alertaba a sus alumnos sobre la importancia de la interpretación de las canciones, señalándoles que "casi siempre sirven de punto culminante de la escena. Esa es la razón por la cual contienen generalmente los problemas de acción más fuertes..."

Cuando se logra el entretrejo con los elementos teatrales, la música, como portadora de un contexto cultural, con su peculiar modo de "decir", su ritmo y su *tempo*, incide sobre la fisonomía de la obra teatral. En géneros de presupuestos y estructuras similares como la opereta, la zarzuela y la comedia musical norteamericana, ha desempeñado uno de los papeles caracterizadores. De igual modo, a pesar de surgir por influencia de sus similares madrileños, los bufos cubanos logran el sentido criollo por el contenido de sus obras y el lenguaje vernáculo que emplearon, en el cual ocupaban un destacadísimo lugar los ritmos nacionales. Tampoco la zarzuela encuentra su camino nacional hasta que a finales de la década del veinte compositores como Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet llevan la música cubana —en un momento de esplendor— a sus obras. El jazz contribuyó enormemente a la consolidación de la comedia musical norteamericana, de quien exigió un estilo propio de interpretación y nuevas fórmulas coreográficas.

La permeabilidad de la música sobre la escenificación hay que buscarla también en





● Tampoco la zarzuela encuentra su camino nacional hasta que a finales de la década del veinte destacados compositores llevan la música cubana a sus obras. (Lola Cruz, de Ernesto Lecuona).

el estrato rítmico y el *tempo*. La interpretación de una pieza musical extiende su influencia de ritmo, *tempo* y tono sobre la actuación de la siguiente escena dialogada. El *tempo* característico de un género influye sobre caracterizaciones, estilo de actuación y tratamiento de temas. Esto nos permite decir que *Jesus Christ Superstar* a pesar de estar construida con la estructura operística, ha asimilado el *tempo* narrativo de lo que los anglosajones denominan *musical play*, en el que, por supuesto, no poco influyó la música *rock* que se emplea a lo largo de toda la obra.

Un creador de experiencia en el teatro musical utilizará la música y la danza en aquellas situaciones donde la singularidad de estas artes enriquezca la obra. ¿Cuándo una canción puede sintetizar con alto valor emocional una situación dramática? ¿En qué preciso momento un actor pasará fluidamente de la palabra hablada a la canción sin que el espectador oyente llegue a preguntarse por qué en vez de hablar canta? ¿En cuáles circunstancias la danza hace innecesarias las palabras o evidencia con mayor certeza la esencia de una escena?

Cualquier tema puede ser expresado por una coreografía o una canción, pero hay situaciones en las cuales éstas pueden revelar con mayor libertad una situación dramática. La música amplía la fuerza expresiva del teatro, pero también impone sus condiciones.

"*The rain in Spain*" en *My fair lady* es un ejemplo elocuente de cómo la unión de la canción y la danza puede evidenciar, incluso con mayor fuerza que en el original de Bernard Shaw, el propósito de una escena. También en esta obra es notable la síntesis de presentación psicológica-social que alcanzaron Loewe y Lerner en "*With a little bit of luck*", en la cual Tomás Morales logró muy buenos resultados con su coreografía de la versión cubana.

Lo más importante de la danza no está en los impactantes bailes acrobáticos, sino, sobre todo, en aquellos momentos en los cuales el lenguaje danzario lleva a un primer plano el sustrato del contenido. Recordemos, por ejemplo, "*The dance at the gym*" de *West Side story*, donde Jerome Robbins logró que la violencia y el odio en-





● Lola Cruz, en la versión del Teatro Lírico Nacional Gonzalo Roig.

entre los Jets y los Sharks matizaran su coreografía, que representaba una fiesta pública. En Cuba es memorable el escarceo amoroso que Alberto Alonso sintetizó en "El baile de la escoba" para la comedia musical *Un día en el solar*.

Podría argüirse que hasta el momento nuestra argumentación se ha referido fundamentalmente a los géneros que, con los medios propios del musical, organizan su material temático en una estructura dramática en forma de argumento. Pero el concepto teatro musical lo utilizamos como una generalización que comprende todas las manifestaciones escénicas de carácter musical, por lo que incluye también géneros como las variedades y las revistas musicales. De esto se infiere, que hay teatro musical, tanto en la opereta como en el espectáculo de cabaret. ¿Qué une entonces los extremos de un espectro tan amplio que se tiende desde la ópera hasta las variedades?: la teatralidad.

Podríamos, es cierto, encontrar elementos dramáticos, incluso en la organización de un número de variedades, pero indudablemente ni las variedades ni las revistas que se presentan en los cabarets podemos considerarlas estructuras dramático-musicales, lo cual no significa que por eso dejen de ser teatro. Obviar esto ha permitido que personas sin conocimiento teatral se con-

viertan en directores de tales géneros, con la consecuente —entre otras cosas— falta de teatralidad que se evidencia en sus puestas en escena. ¿Se podría acaso —pregunto— ser cirujano fuera del campo de la medicina?

Pero tan negativo para el desarrollo artístico del teatro musical es la subvaloración del papel de la música como su desmedida sobrevaloración. En ocasiones, músicos y musicólogos absolutizan la función de la música en detrimento de los elementos teatrales, a los cuales algunos han llegado a generalizar como "factores extramusicales". El criterio más extremista y absurdo sobre la relación de la música y el teatro, se lo escuché a una musicóloga, quien en tono conclusivo me dijo, que las revistas y las variedades, así como la propia televisión, no eran sino formas de "programar" la música.

Pienso que el poco interés que nuestros musicólogos muestran actualmente por esta manifestación, está en relación con el estado endémico del teatro musical en Cuba, al cual, en general, consideran como una escenificación de la música. Sus criterios son muy variados, pero la mayoría coincide en sostener su argumentación absolutizando el análisis de la ópera. Esto, por supuesto, distorsiona cualquier conclusión sobre el problema en su conjunto, y, precisamente, considero que una de las mayores dificultades que padece la especialidad en Cuba, es la falta de un enfoque común de la problemática en su conjunto.

Es cierto que buenas partituras se han escrito basadas en libretos deficientes. También se ha compuesto mucha música insulsa para estos géneros, pero ni lo uno ni lo otro son ejemplos de buen teatro musical. Muchas piezas se han independizado de sus obras originales, por ejemplo, en Cuba recordamos el "Ay, mamá Inés", de Eliseo Grenet y "Damisela encantadora", de Ernesto Lecuona, de las obras *Niña Rita* y *Lola Cruz*, respectivamente. Incluso, la internacionalmente aplaudida "Quiéreme mucho", de Gonzalo Roig, aunque ya había sido estrenada como canción, comenzó su popularidad integrando el sainete de Agustín Rodríguez *El servicio militar obligatorio*, estrenado en el teatro Alhambra en 1917. Pero la posibilidad de disfrutar de manera independiente de la música —algo característico de esta manifestación— no es argumento para determinar el valor cua-

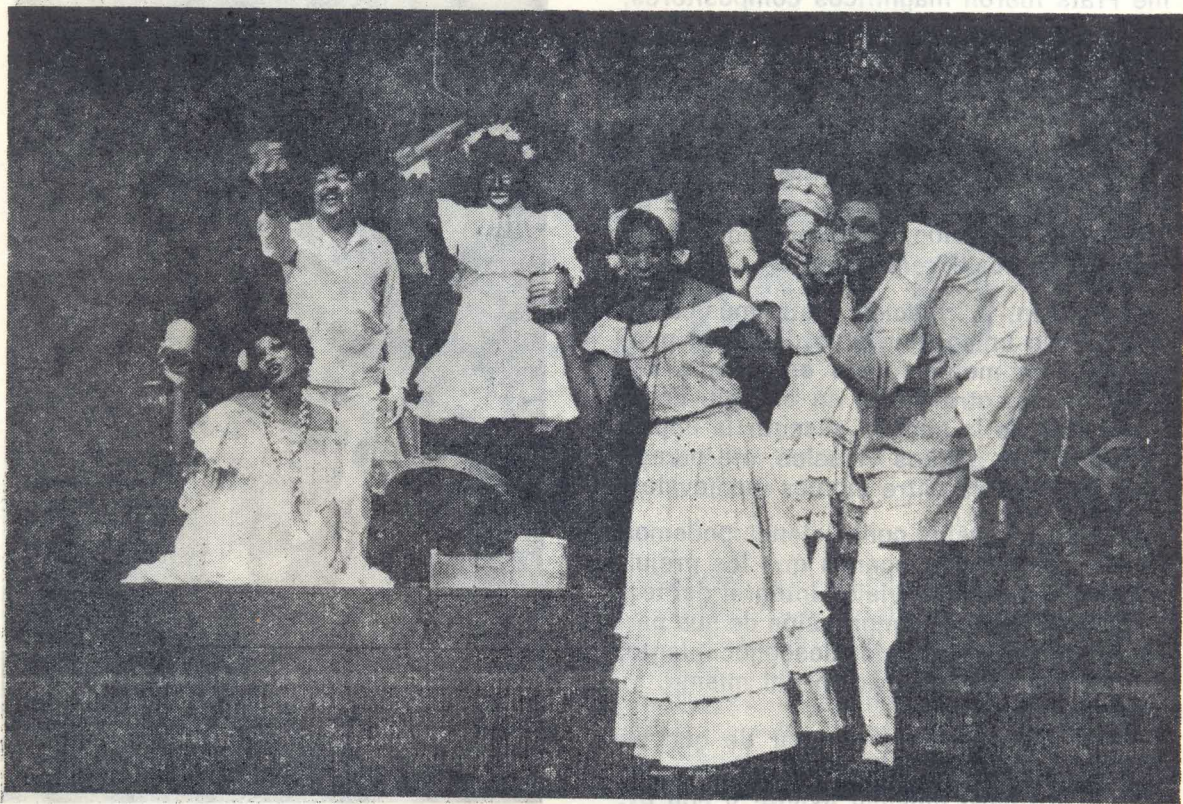


litativo-funcional del resto de los elementos que integran la obra. La numerosa música que se escucha aislada de los filmes para los que fuera compuesta, no invalida la existencia de esas películas. La popularidad de los diferentes temas musicales del serial televisivo *En silencio ha tenido que ser...*, de Sergio y José María Vitier, tampoco minimiza el propio sustento artístico del programa para el que fueron realizados. *La consagración de la primavera* existe independiente de sus versiones danzarias, lo cual no significa que la coreografía que Maurice Bejart hizo de esa obra constituya un lenguaje secundario o una escenificación de la música. Además —y esto es algo que parece obviarse— cuando en una obra teatral la construcción dramática y los medios escénicos movilizadoss son empleados correctamente —en otras palabras, cuando es buen teatro—, la pieza musical obtendrá una dimensión y una fuerza expresiva superior a la que podría alcanzar su ejecución en un concierto.

Las posibles diferencias de calidad entre libreto y música en algunos ejemplos, no demuestran la supremacía de una disciplina sobre la otra, sino lo difícil que es lograr la integridad artística en estos géneros. Integridad, por otra parte, que no depende sólo del nivel texto-música; sino que, como teatro, requiere también de la conjunción de todos los medios escénicos y, en primer lugar, del actor, que en este caso será un cantante-actor, un bailarín-actor o alguien capaz de incursionar en las tres disciplinas.

Considero que la sobrevaloración del plano musical es responsable, en parte, de la subvaloración del texto, fenómeno que ha distanciado del medio a mejores dramaturgos. El propio Richard Wagner, cuando emprende la renovación del drama lírico, plantea, que

... en la ópera, se ha considerado la música como un fin, viéndose en el drama un simple medio de



● La revista musical, una de las manifestaciones más extendidas en nuestro país dentro del conjunto genérico conocido como teatro musical. (*Chorrito de gentess*, por el Teatro Musical de La Habana).



destacarla en primer plano. Yo considero, por el contrario, que la música debe contribuir, por todos los recursos posibles, a poner claridad y luminosidad en el drama, de tal modo que, frente a una ópera cabalmente concebida, el espectador llegue a olvidarse de la partitura.

El teatro musical históricamente ha disfrutado del éxito de público. Su popularidad ha estimulado, en buena parte de sus géneros, la utilización de lo contingente, lo que de manera general se refleja en los libretos, por ser ésta la parte hablada. Las obras que hoy resultan demasiado ingenuas, en los momentos de sus estrenos complacían el gusto de su auditorio, fenómeno que, sin dudas, volverá a repetirse cuando las próximas generaciones se enfrenten a buena parte del teatro —musical o dramático— que hoy tiene mayor respaldo del público. Es falso que las obras triunfaran sin tomar en cuenta las características de sus guiones. Las piezas cuyos libretos no complacían a los espectadores fracasaban, al margen del valor de su música. Jorge Anckermann, Eliseo Grenet y Jaime Prats fueron magníficos compositores, que en las primeras décadas de este siglo musicalizaron con éxito muchos sainetes y revistas. Algunas de esas páginas hoy forman parte de la historia de la música cubana, pero cuando Federico Villoch, Arquímedes Pous o Gustavo Robreño firmaban una de esas obras, esto se convertía en un motivo de atracción, sólo superado por el nombre de los intérpretes.

En resumen, la relación teatro-música es un proceso único, que sólo desde el punto de vista metodológico es posible escindir y, por otra parte, en el siglo de la revolución de la imagen, discutir la importancia de los medios visuales, me parece una controversia entre monjes medievales.

Entonces, ¿a cuáles conclusiones podemos arribar? En primer lugar, a que los prejuicios entorpecen una visión integral del teatro musical; a la incomprensión de sus particularidades, lo que, por desconocimiento, conduce a la subvaloración del mismo.

Pero el caso es que, a pesar de que en Cuba actualmente no atraviesa su mejor época, el teatro musical existe; y con excepción de los géneros líricos continúa atrayendo a centenares de miles de espec-

tadores todos los años, tanto en los espectáculos que se presentan en las provincias del interior del país, como en los abarrotados cabarets o en el Teatro Musical de La Habana y el Karl Marx.

Es cierto que su nivel cualitativo promedio está lastrado por el autoconformismo y la poca creatividad, y que su estado actual no es comparable al desarrollo que las distintas manifestaciones artísticas han alcanzado después del triunfo de la Revolución. ¿Y qué debemos hacer?, ¿volverle las espaldas al público y encerrarnos en las pequeñas salas teatro, dejando sólo a la televisión, el cine y los espectáculos masivos el peso de la influencia que sobre la visión de los espectáculos tenga el público? Me ha llamado la atención que algunos jóvenes que se inician en la crítica, y otros ya



● *MI bella dama*, un clásico de la comedia musical norteamericana.



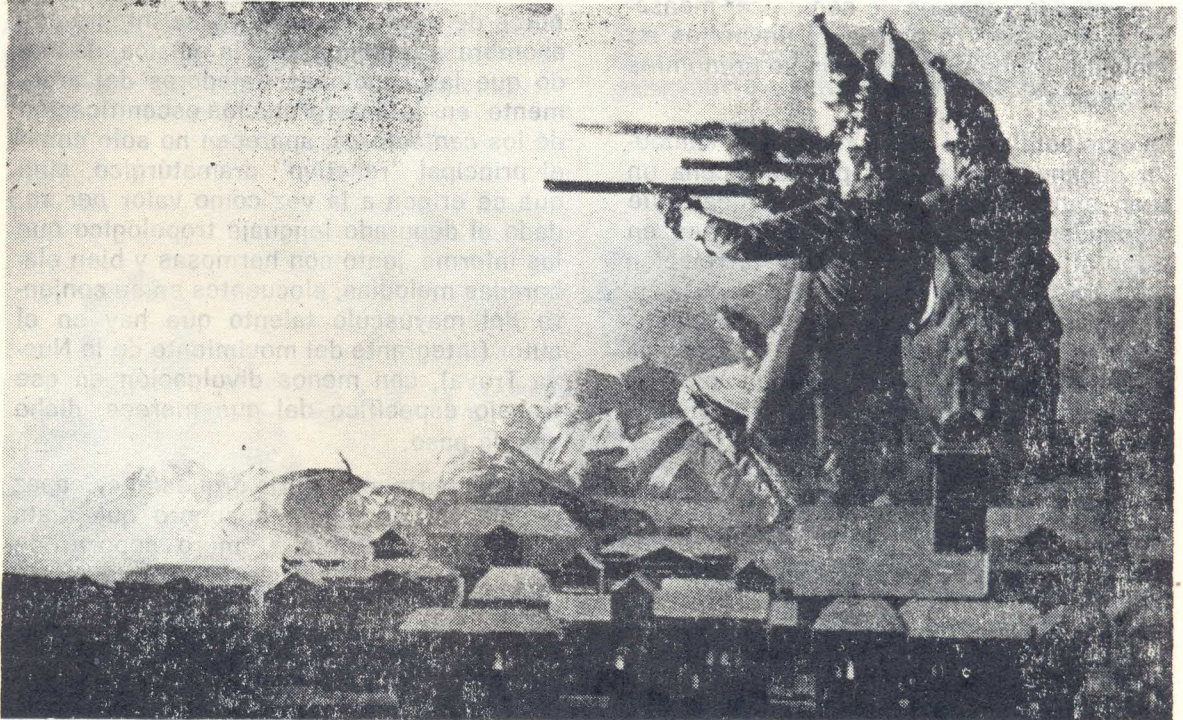
no tan jóvenes, aceptan el musical en abstracto, pero siempre que sea "otro" (?) musical. Pienso que no tendremos "otro", si primero no logramos ni siquiera tener "éste". Por supuesto, ni el criticado por convencional y superficial, ni el hipotético "otro", se crean desde la acera de enfrente. También las transformaciones artísticas surgen desde las entrañas de los fenómenos. Las buenas intenciones dan frutos cuando sus progenitores brindan tam-

bién los brazos para la siembra.

La propia síntesis gramatical nos ofrece la primera explicación: teatro musical, teatro que es modificado por la presencia de la música, en una interrelación dialéctica que produce un nuevo fenómeno con leyes propias. Así, que nuestra respuesta a la interrogante que formulé al principio es la siguiente; ni música, ni teatro: teatro musical.

Lo curioso es que el espectador (en lo más antropológico y libre del estatuto) se que los clásicos principios de Christoph Gluck — el gran reformador alemán de la ópera en el siglo XVIII — esto es, la música debe someterse a la poesía y el drama ha de volver el relato o el espectáculo verbal de los cantantes tan fuerte que no toque el corazón, no a latirán dentro de las relaciones entre las líricas y otras etc. pero la novedad comienza desde la propia concepción artística que postula un perfecto equilibrio entre los elementos coreográficos del espectáculo: todo el texto emerge con una fluidez y espontaneidad que facilita una hora y cuarenta de

Esta primera obra de Angel Quintana... La propia síntesis gramatical nos ofrece la primera explicación: teatro musical, teatro que es modificado por la presencia de la música, en una interrelación dialéctica que produce un nuevo fenómeno con leyes propias. Así, que nuestra respuesta a la interrogante que formulé al principio es la siguiente; ni música, ni teatro: teatro musical.



● *The Civil Wars*, uno de los caminos renovadores de la ópera emprendido por el norteamericano Bob Wilson.



# LA OPERA QUE NECESITAMOS

Frank Padrón Nodarse

Esta primera obra de Angel Quintero —consigna el programa de mano de *Donde crezca el amor*— (...) “ha sido calificada por unos como ópera-trova, y por otros ópera son. Y aunque los términos no son excluyentes, preferimos llamarla sencillamente teatro cantado”.

La cuestión no es de etiquetas, en efecto, pero como quiera que la modalidad genérica en Cuba (o sea: todo lo concerniente a la “nueva ópera”) no trasciende aún la fase embrionaria, experimental, vale intentar al menos la precisión, antes de introducirse en aspectos verdaderamente esenciales.

A mi juicio, no hay lugar para la duda: *Donde crezca el amor* es una auténtica “ópera trova”, según la realidad de que con ese segundo término —sin divisiones temporales— designamos en Cuba esa centenaria y acentuada vocación de comunicar mensajes (amorosos y/o políticos) envueltos en cualquier forma musical, aunque predomina la canción.

En este sentido, el debut teatral del cantautor cubano hace pasear por la escena un buen entramado de criterios e ideas que responden a las nuevas concepciones en torno al amor —en específico: la relación de la pareja, y con más precisión aún, dentro de la juventud—, que llegan al espectador a través de un espectáculo íntegramente musical, donde se despliegan los más importantes géneros y estilos cubanos (son, danzón, chachachá, rumba, bolero, canción) y también foráneos (jazz, rock). Por lo que no me parece más preciso otro término para designar esta obra que el de “ópera trova”, pues “teatro cantado” sería completamente vago, y “ópera son”, restrictivo y simplificador.

## NUEVO CONCEPTO

Ahora bien: lo revolucionario en la empresa acometida por Angel Quintero abarca todas

las esferas de la creación. Su formulación estética lleva en sí el ángel y el demonio de la renovación para la forma y el contenido, en su dialéctico e inseparable engrace.

Lo curioso es que el esquema (en lo más *antiesquemático* y libre del sustantivo) sigue los clásicos principios de Christoph Gluck —el gran reformador alemán de la ópera en el siglo XVIII—; esto es: la música debe someterse a la poesía y el drama, ha de evitarse el alarde o el exhibicionismo vocal de los cantantes (en tanto puede entorpecer el mensaje), no existirán diferencias marcadas entre recitativos y arias, etc, pero la novedad comienza desde la propia concepción artística que postula un perfecto equilibrio entre los elementos conformadores del espectáculo: todo el texto emerge con una fluidez y espontaneidad casi increíbles para una hora y cuarenta minutos de puesta escénica, y se integra con asombrosa organicidad a la música, de modo que las canciones, tejedoras del argumento en la interpretación-escenificación de los *cantactores*, aparecen no sólo como el principal “reactivo” dramático, sino que se erigen a la vez como valor *per se*, dado el depurado lenguaje tropológico que las informa, junto con hermosas y bien elaboradas melodías, elocuentes en su conjunto del mayúsculo talento que hay en el autor (integrante del movimiento de la Nueva Trova), con menos divulgación en ese trabajo específico del que merece, dicho sea de paso.

Por otra parte, el criterio orquestal es capaz de diseñar un universo sonoro que dista mucho de limitarse al mero soporte de esas canciones, sino que se yergue entre los elementos más poderosos de la ambientación: la modernidad en su estructura, es algo descontado; sintetizador y violín confluyen en perfecta armonía, junto con todos los efectos e instrumentos necesarios para cada momento.



Las arias y recitativos han sido trabajados rigurosamente; en su balance radica mucho de la puntería con que el autor levanta su edificio, y la aludida eficacia dramática que consigue de principio a fin.

Se descubre sobre ello, sobre cada tema particular de los personajes, el exquisito trabajo musical que —como he dicho— es lo más importante de esta obra: hay una evidente coherencia, una manifiesta unidad en la partitura toda, que denota una elaboración muy atinada, pues línea melódica general, piezas independientes, transiciones, arreglos, participación de los instrumentistas, temas y variaciones, relación coro-solistas, hacen lo suyo para lograr un trabajo de conjunto que merece la más alta puntuación. Quizás se disienta de algún criterio (preferiría cierta percusión en el guaguanco del padre de Adrián —completamente *a capella*— y refuerzo de viento-metales en su parte jazeada cuando recibe al hijo), pero el conjunto es admirable.

La puesta en escena ha contado, para ello, con un equipo de eficientes colaboradores: Hugo Marcos en la asesoría musical; María Elena Soterías en el montaje de voces; Digna Guerra en el coro vocal y los arreglos corales; en los musicales, quien dirige todo este gran complejo de la letra y la solfa, Nelson Díaz; más Dimitri Ramírez como editor musical.

En particular el coro: eco inescamoteable, sobreviviente del teatro clásico griego, desempeña un papel importantísimo en *Donde crezca el amor*; es el juez, el comentarista objetivo de las situaciones, a veces de modo irónico, otras muy seriamente: *alter ego* tanto de los personajes, como del dramaturgo —hasta de los propios espectadores— va recreando la obra con criterio certero y crítico.

Coda de las canciones a veces; otras, dialogador entusiasta del cantante, lo cierto es que su trabajo resulta indispensable en la trama, y sólo se lamenta por ello, su ausencia *visual* de la escena, aunque se comprenda la imposibilidad concreta de materializar ese deseo.

## LO QUE SE DICE

*Donde crezca...* tiene el más sencillo de los argumentos. Típico triángulo amoroso, conflictos de cualquier drama semejante —teñido con situaciones y problemas contemporáneos y locales— lo novedoso en

este filón de la ópera-trova resulta justamente, su tratamiento.

La pulverización de tabúes en la relación de la pareja, la nueva moral que presupone el socialismo y su construcción en una sociedad sin ataduras ni prejuicios, la concepción verdaderamente integral del amor (que desecha el egoísmo en la realización personal para abrirse sin fronteras a la solidaridad social, internacionalista, y con ello, reafirmarse más) sustentan el plano ideológico de la obra.

El tratamiento dado a la participación cubana de la juventud en la guerra de Angola, por ejemplo, es ejemplar. No sólo se plasma el deber humano, revolucionario que constituye dar el paso al frente en cualquier lugar del mundo, patria gigante, donde un hermano sufre porque otro hombre lo oprime sin derecho, sino que el propio enfoque en torno al amor, a las relaciones humanas, encuentra una admirable elaboración artística; digamos en la canción del teniente, donde se habla de un matrimonio quebrado por la lejanía y la demora; sin embargo, él no se atreve a juzgar a la mujer que le abandona, pues ¿hubiera resistido él?; y reconoce algo así como que "se hace difícil el amor/fuere de nuestro cuerpo".

En todo (lo mucho e importante) que se plantea, radica otro de los grandes valores de *Donde crezca...*, llevado a sus máximas consecuencias gracias al alcance estético de su traducción en imágenes artísticas.

La caracterización de los personajes, así como la evolución dramática general, es correcta; acaso me parece un tanto violenta la elipsis que media entre el encuentro final de la pareja, y el desenlace.

## SOBRE LAS TABLAS

La puesta en escena de Armando Suárez del Villar, ese experimentado director, contribuye decisivamente al éxito de esta nueva ópera; éxito demostrado fundamentalmente en la asistencia masiva al Teatro Nacional, de un público fundamentalmente joven, que es "atrapado" durante casi dos horas ante un espectáculo que expresa su propio lenguaje, se identifica con sus inquietudes e intereses y lo deleita a la vez que lo hace meditar, con una alta calidad, sin concesiones al facilismo o al mal gusto.



Es significativa la escenografía de Raúl Oliva, resuelta por medio de vallas ascendentes y descendentes que hacen las veces de decorados (casas de los protagonistas, calles, etc.) sólo cuando los propios vestuarios o algún elemento no informan sobre el contexto. Tal sencillez, esa economía de recursos, por demás bien accionada y reveladora de soluciones imaginativas, no encuentra, sin embargo, el máximo de agilidad en su manipulación.

Tengo reservas también respecto con el diseño en sí: el moderno y original sentido cartográfico de reflejar toda una casa o locación completa —a través de numeración, leyendas, hasta el orden de las escenas consignado— choca con la elaboración de rostros sin el dinamismo y la ligereza de trazos que requerían, según el carácter juvenil de esta obra; demasiado académicos y sobrios, tales rostros plasmados en los bloques (recordar sobre todo el del campismo), sin un óptimo cuidado tampoco en el color, uniforme y sin la viveza adecuada.

Las luces de Pedro Remírez sobresalen por su funcionalidad y cuidado. La coreografía de Joaquín Banegas —discreta en sentido general— demanda de mayor abundancia desde el punto de vista cuantitativo, lo que resta variedad y riqueza al movimiento de transeúntes, parejas. La utilización del espacio escénico sí contempla una labor mucho más racional y justa, complementaria de la adecuada distribución temporal (escenas, actos, intervención de personajes) estructurada por el autor, muy bien entendida por el director a nivel de puesta.

Pero los mayores méritos de Armando Suárez del Villar radican, a mi juicio, en un aspecto mucho más complejo dentro de esta pieza: las actuaciones.

Para cualquier puesta en escena los actores constituyen un flanco importantísimo, del cual depende en gran medida su éxito o fracaso. Esta vez, también los realizadores pueden sentirse satisfechos, aún cuando —como decía— la faena supone mucho más riesgo y complejidad: pues se trata de combinar canto y actuación, vocalizar mientras se camina o se corre, se gesticula o se medita. Además, el elenco reúne a estudiantes de actuación con actores profesionales que nunca se han dedicado al canto, y jóvenes talentos vocales sin experiencia escénica. El resultado es tan homogéneo, gracias a los asesores y asistentes en las distintas especialidades y —claro— al

pulso seguro de Suárez, que se borran las diferencias, para lograr un trabajo destacado en general. Lo cual no impide, por supuesto, la existencia de niveles donde el talento individual es el único índice demarcador.

La pareja protagónica lleva un peso musical y actoral decisivo: Mayra de la Vega y Ovidio González —Celia y Adrián— logran un contrapunto excelente; ella, con voz pequeña pero afinada y bien encauzada; él, con sobrado arsenal interpretativo e histriónico. Doblaban con ellos Marlene Aquino, Oneida Gamboa y Nelson González; las primeras, con bien encaminados desempeños expresivos, aunque no siempre orgánicas en cuanto a vocalizaciones; lo que sí logra en general el segundo. La madre de Celia revela a una extraordinaria María Isabel Díaz (la "novia" de David), segura contralto y buena actriz, mientras que Mayra García Izquierdo a veces queda por debajo de sus posibilidades vocales, pues el papel —en el sentido interpretativo, sobre todo cuando dialoga con la hija —demanda quizás de una cuerda menos grave que la suya; algo semejante ocurre con el Sergio de Carlos M. Barco, quien compensa con simpatía y desenfado sus limitaciones interpretativas, no halladas en las correspondientes a Alberto Alvarado y José A. Roche. Notables son los padres de Adrián que encarnan Bobby Carcassés y Rodolfo Chacón, el primero más criollo y acorde con la sicología popular del personaje. El teniente de Jorge L. Benítez muestra profesionalismo tanto en lo actoral como en lo musical.

*Donde crezca el amor* es representación genuina de la vanguardia en el teatro musical cubano más actual.

Es ésta la verdadera ópera que demanda nuestro tiempo, con las peculiaridades en que se mueven nuestro país y nuestro continente: ópera revolucionaria desde sus aspectos formales hasta los postulados más internos de su significado, que divulga lo más válido y certero de nuestras realidades, promueve nuestras conquistas y lucha a brazo partido contra lo viejo negado a morir; ópera que canta —en todo sentido— a nuestra época; que encierra altos valores educativos y estéticos, mientras deleita y agrada; ópera, en fin, que utiliza en magistral síntesis diversas manifestaciones del arte —esa poderosa arma de la Revolución— para que siga creciendo el amor.



# UN TEMA

*El teatro contemporáneo rescata un lugar para cada uno de sus múltiples componentes y lenguajes y en ese proceso, los vasos comunicantes entre el teatro y la música se multiplican y ensayan nuevos caminos.*

*En el teatro cubano la relación se expresa de modos diversos: en franca integración enriquecedora, en equilibrio de coexistencia o en fenómenos de particularización que distinguen método y resultado artístico y establecen diferenciaciones genéricas. Sobre diversas facetas del problema opinan seis creadores musicales cubanos.*

## Y SEIS VARIACIONES

**Vivian Martínez Tabares**

**MARTA VALDES.** Destacada compositora e intérprete del filin. Ha compuesto música y ha asesorado numerosas puestas en escena en los grupos Tercer Mundo, Conjunto Dramático Nacional, Taller Dramático y Teatro Estudio, donde es, hace veintiséis años, asesora musical.

—¿Qué es para ti la relación teatro-música?

—Realmente fue en el año 72, después de mucho tiempo trabajando para la escena, cuando la música sola me dijo lo que representaba en el teatro: su capacidad de servir de nexo, de puente entre el escenario y el espectador. Es un lenguaje que acelera la comunicación. Eso lo entendí por primera vez cuando estudié a Brecht, por allá por el año 60. La música le ayudaba a

sintetizar y a fijar lo que quería decir, a acentuar el papel de determinado personaje. Eso he querido incorporarlo incluso a mi canción, a la que no tiene que ver con el teatro. Con *Caminando y cantando* me di cuenta más que nunca del tremendo agarre que tiene la música y de sus posibilidades expresivas. Recuerdo que cogí la versión de Piazzola de "La comparsita", nada menos que para una manifestación estudiantil de los años 30, quise desmentir que el tango sólo podía usarse entre nosotros como elemento melodramático. Estaba en un punto justo, en una dimensión dramática y de esa manera, con una obra conocida y que es además un documento —le dicen "*La comparzola*" por el aporte personal de su creador—, se favorecía mucho la comunicación y teníamos una base ganada. Para mí la música es un eficaz agente expresivo que logra mayor receptividad por parte del público.





Habría que analizarlo también obra por obra, a veces la música es para crear atmósfera; a veces para estimular al actor... Yo generalmente voy a los ensayos y busco, con toda malicia, para ayudar al actor a dar más de sí. Por eso no les pongo la música al inicio sino cuando el trabajo madura, para que no la vicien. A partir de una idea que me propusieron de utilizar la música como punto de partida, traté de insertarme antes en el montaje de *Zenea*... Pero Estorino prefirió que lo hiciera como siempre. No sé hasta qué punto mi participación en el proceso inicial favorezca al actor o lo distraiga. Estoy buscando una obra para hacerlo, creo que con *La zapatera prodigiosa* será posible porque Berta Martínez siempre quiere elementos para impulsar al actor, ya lo hicimos en *Don Gil*... le ponía a los actores mucho *cante jondo* y desde que llegaban estaban oyendo eso porque tenían que expresarse en otro estilo, aprender a manifestarse como unos gitanos.

— *Has nombrado dos de los directores con los que habitualmente trabajas. ¿Cómo*

*caracterizas la relación con ellos? ¿Es armónica, de compenetración o de ruptura?*

— Ay no... si no te compenetras estás frita. A veces una obra o una puesta no me gustan pero tengo que enamorarme, ponerme en función de ella y ser un elemento que ayude. En toda mi experiencia en Teatro Estudio una de las cosas más constructivas ha sido la práctica de sentarse a analizar y a despedazar las cosas. Te tienes que enamorar de la obra pero no te puedes encaprichar con ninguna solución; hay que estar abierto a lo que propone el director porque él se está expresando a través de los actores, de la plástica, de la música... No siempre yo me expreso cuando pongo una música en el teatro, no siempre estoy de acuerdo, pero la última palabra la tiene el director.

— *Però los directores ¿son receptivos a determinada propuesta musical que modifique o enriquezca su visión?*

— ¡Cómo no! pero yo trato de acertar con lo que ellos quieren.



— ¿Es un proceso de subordinación consciente?

— No, no me subordino; me integro. Muy pocas veces he tenido que subordinarme y ésas he tenido la suerte de que han resultado efectivamente grandes fracasos. Yo me integro, trato de meterme en el pensamiento del director. Cada director es un mundo y a mí me gusta ponerme en función de ellos. Es una aventura, es como ser un instrumento de una orquesta, comprenderlos a todos y no preferir a ninguno, entender en qué momento de su trayectoria se encuentran.

Berta Martínez me da libertad extrema. El trabajo con ella me exige mucho desde el punto de vista imaginativo; corresponder con esa espectacularidad suya para mí es muy difícil porque yo no soy así en mi música ni en mi proyección. Estorino me ofrece posibilidades con el teatro cubano que es lo que más me interesa porque es lo mío. Trabajar con él me da una gran paz, una gran estabilidad. Cuando me pide cosas específicas, me da cierta pauta. Berta me da luz verde y empieza a crear allá arriba y dentro de dos semanas lo que hice no sirve y tenemos que ponernos en función de otra cosa. Con ella no puedo dormirme ni acomodarme. Con Vicente Revuelta hace tiempo que no trabajo, él se ha vinculado a la música electroacústica y ha ensayado otros métodos experimentales pero fue quien me incorporó al teatro, de él aprendí el trabajo con Brecht y juntos hicimos espectáculos apasionantes. Además, es músico, igual que es pintor y dibujante, sólo que ha dejado esas cosas colgadas y no las utiliza. Siempre he aprendido mucho de sus conceptos. El trabajo con Armando Suárez del Villar también ha estado en función del teatro cubano. José Antonio Rodríguez es el eterno inconforme: hoy está contento con lo que hiciste y mañana nada le gusta. Es un tormento que me estimula. Raquel Revuelta también me deja en libertad y me pone en tremendos aprietos porque es muy musical y tiene un agudo sentido crítico para analizar qué quiere decir cada elemento, cada forma. Ahora trabajo con Luis Brunet, que ha empezado hace poco a dirigir y estoy ensayando posibilidades de incorporar canciones populares, con una dimensión distinta a la que tienen por radio o televisión.

— ¿Por qué prefieres elegir música de otros para la escena a componerla?

— Porque es mucho más rico, sobre todo si tienes que expresar cosas de una época. No siempre resulta lo que sale de una sola cabeza, a menos que sea una obra contemporánea y tú te pongas de acuerdo con el autor. Me gusta buscar en la música universal y comprobar la posibilidad dramática que tienen materiales que no han sido creados para la escena. He utilizado guarachas de Graciano Gómez, de Rosendo Ruiz; he aprovechado nuestra tradición musical. Yo más bien *compongo* una banda sonora con materiales no necesariamente míos. Estoy empeñada en aprender toda la manipulación del proceso técnico porque no es sólo la concepción, el sentido artístico está también en cómo entra la música, en qué frase... En la última versión de *Bernarda* añadí música de Carlos Fariñas y de Leo Brouwer. El montaje tenía cambios y yo necesitaba cierta atmósfera, me puse a escuchar y encontré una cosa que yo no sé hacer y que parece hecha para la puesta. Me siento tan creativa buscando materiales, haciendo cortes y elaborando con ellos, como si yo compusiera.

— ¿Crees que la música para la escena se desarrolla al mismo ritmo que el resto de la producción musical cubana?

— No. El teatro no tiene posibilidades que ofrecerle al músico y es lamentable. Falta la convicción de que se requieren condiciones de equipamiento para hacer buena música. Quizás yo necesite ahora uno o varios músicos en vivo para una puesta, pero no les puedo ofrecer las cosas que ellos necesitarían y que en un disco sí pueden conseguir. Es tan elemental... hacen falta teclados, sintetizadores, pianos eléctricos, tiene que haber sonoridades actuales para que la gente que oye radio y compra un disco y recibe determinada información musical, cuando venga al teatro no oiga sonidos de chatarra. Yo grabo en la EGREM o en el ICAIC con calidad y cuando llego a la sala Hubert de Blanck se oye la décima parte. No tenemos estéreo en una época en que está superado. Y no se trata de falta de recursos sino de que se cree que un teatro que no es estrictamente musical no necesita esas cosas. Hay que estudiar la posibilidad de variar los formatos de la orquesta del Teatro Musical porque se habla de experimentación y se



crean cosas nuevas pero no se pueden tocar con un formato de *jazz band*. No es que los músicos toquen mal, es que esa estruc-

tura conduce a una manera de sonar ligada a una época, a un estilo que no se adapta a nuestras necesidades expresivas.



**AUGUSTO BLANCA.** Graduado de la escuela de artes plásticas de Santiago de Cuba, se inicia en el teatro como escenógrafo en el Conjunto Dramático de Oriente, después de trabajar como músico en una orquesta. Fundador del Movimiento de la Nueva Trova, forma parte desde su fundación del grupo Teatrova.

— *¿De qué modo consideras que el lenguaje propio de la Teatrova, que trabaja una peculiar combinación de teatro y música, favorece la comunicación con el público?*

— De muchas maneras. Primero: es muy fácil el movimiento, no utilizamos elementos complicados de escenografía y al principio casi todos los montajes se hacían en espacio abierto. Cuando surge la Teatrova nosotros queríamos utilizar el gancho de

la Nueva Trova y un teatro abierto a plantar en cualquier parte. Se buscaba una relación pura, directa, sin artificios. Lo novedoso en el uso de la música era incorporar la tradicional —existía un fuerte movimiento trovadoresco en Santiago— y la Nueva Trova, que como habla de problemas cotidianos y actuales toca a la gente. Yo empezaba a introducirme con canciones y de pronto, sin que nadie se diera cuenta, ya se estaba haciendo la obra. A mí siempre me gustó narrar cosas en la música y tratando de montarme un recital a mí, teatralizando las canciones, se hizo el primer trabajo. Primero eran monólogos de María Eugenia García y yo la acompañaba; luego rompimos el esquema y fuimos en busca de la palabra hablada-cantada: ya no son canciones sino temas, creo que esto se logra muy bien en nuestro último montaje *La flor de Cuba*.

— *¿Cómo es el proceso de creación?*



— Partimos de una idea y se va escribiendo la música y el texto a partir de improvisaciones. El director nos va guiando, se nos ocurren cosas, se discute y él acepta o no. A veces la actriz me propone un tema musical, a veces a mí se me ocurren parlamentos que ella incorpora. Todo el mundo aporta. En esto influye que entre María Eugenia, David García y yo hay una relación de trabajo de años, una comunicación y una identidad de intereses. No ocurrió igual cuando trabajé con otros compañeros, en cada caso se daba el resultado de determinadas inquietudes artísticas. Nosotros nos lanzamos y hacemos el trabajo un poco al revés. Yo sólo hago fuera del grupo el trabajo artesanal, los detalles; la esencia sale de las improvisaciones igual que hace la actriz para encontrar su personaje. La Teatrova es como una trenza. Ya yo estoy tan compenetrado con ese trabajo que cuando lo hago como trovador me falta algo, aunque cante con un grupo musical o con una orquesta. Soy un hombre de teatro y el elemento teatral me ayuda a dar más, si no, es la soledad del corredor de fondo con canciones que traigo masticadas. Hay momentos en la escena teatral en que te juegas la vida porque el mismo carácter de la representación te obliga a improvisar. Y eso es lo que más me gusta.

— *¿Has hecho otros trabajos musicales en el teatro?*

— He hecho varios y pueden haber quedado bien pero hay algunos que no creo que aporten nada. El trabajo de musicalizar obras ya escritas, a veces con la letra de

EDESIO ALEJANDRO. Comenzó en la música como guitarrista pero la escasez de público en las salas de concierto lo llevó a dedicarse a la composición. En 1976 realiza su primer trabajo para teatro en **Guerrilleros del altiplano**, dirigido por Nelson Dorr. Ha compuesto música electroacústica. Actualmente es asesor musical del grupo Rita Montaner.

— *¿Cómo concibes la integración de la música al teatro?*

las canciones, es facilísimo pero no me entusiasma. Sí hice una cosa muy interesante con Flora Lauten y Cubana de Acero en Nicaragua. Era un espectáculo sobre la vida de Carlos Fonseca, creado por ese sistema de improvisaciones y participación conjunta. He podido trabajar como a mí me gusta con tres personas: Adolfo Gutkin, David García y Flora Lauten. El resto te dice: "quiero una canción que hable de esto y de esto y donde la música sea así".

— *¿Qué opinas del teatro musical cubano?*

— A mí el teatro musical que se hace aquí no me interesa. "Estoy hablando de tal forma, ahora voy a cantar, hago una costurita y canto". Luego cantan incluso con voces distintas. Creo que el arte debe ser un todo coherente y orgánico, sin costuras, donde el actor cante y tú ni te des cuenta de que lo está haciendo. Es fundamental que el músico se vincule al trabajo del equipo desde el comienzo y si es posible, que cree de acuerdo al elenco con el que va a trabajar. Para mí lo más novedoso es lo que hizo Angel Quintero con la ópera-trova *Donde crezca el amor*, pero hay que tener cuidado con los elementos musicales, con la tesitura de los actores. Hay que hacer improvisaciones para conocer qué giros melódicos le quedan bien a cada uno. María Eugenia no canta y ha logrado momentos musicales difícilísimos a partir de improvisaciones. Yo no quiero que sea lírica pero sí que pueda hablar con musicalidad. La música es una forma de expresión y el músico debe trabajar con el actor igual que el director que le inicia en el personaje por medio de improvisaciones.

— Yo no puedo escribir música si no tengo una imagen y en el teatro esa imagen me la da el texto. Siempre empiezo a trabajar por ahí, con lo que me sugiere el libreto le hago proposiciones al director. Esto es si conozco su forma de trabajo; si me voy a vincular con él por primera vez leo el texto, me propongo las ideas a mí mismo pero no se las sugiero todavía, espero al proceso de montaje a ver cómo me puedo coordinar con él. Cuando trabajo con un director conocido propongo las ideas pero no hago la música hasta que no se termine el montaje.





— *¿El proceso de montaje no modifica lo que te has planteado? Y ¿no corres el riesgo de que al final la música no se inserte adecuadamente?*

— La puesta en escena, por supuesto me da el acabado. Siempre el proceso de montaje termina de codificar el lenguaje a utilizar. Yo propongo las ideas pero no las escribo hasta el final. Hay veces que los directores se quejan de que la música está tarde pero yo pienso que no puede darse por terminada hasta que no esté terminado el espectáculo. Muchas veces he empezado antes y he grabado la música y he tenido que cambiarla.

La única obra que yo pienso que se hizo en la forma correcta es *El amor no es un sueño de verano* con José Millán. Los dos hicimos juntos el texto y la música y después comenzó el montaje. Aún así hubo que hacer variaciones de acuerdo a las necesidades de la escena.

— *Tú analizas el proceso desde el punto de vista del músico, pero ¿no crees que al actor le ayuda más tener una música que se va conformando al mismo tiempo que su imagen escénica?*

— Claro. Así lo hice con Pirandello. Yo no conocía a Atahualpa del Cioppo y empecé a trabajar a partir de ver las improvisaciones. Lo ideal sería tener ahí mismo los instrumentos y los equipos para ir trabajando con el actor a la vez que estás mirando los ensayos, pero no los tienes. Es terrible que los actores sólo oigan la música cuatro o cinco veces antes del estreno pero eso depende de la grabación y siempre está a última hora. Con *Baño de mar* yo leí el texto y escribí la música seis meses antes del montaje, como conocía la forma de trabajar de María Elena Ortega, pero ella la oyó y no estuvo de acuerdo. Entonces lo guardé todo y cuando empezó a ensayar me integré a lo que ella quería decir y en realidad, lo que yo había hecho no funcionaba. Y es que la música no puede ser independiente. Después, la música de *Baño de mar* ha resultado mi obra para teatro más terminada, marca un nuevo estilo en mi trabajo. Hace tiempo que yo experimentaba con los sintetizadores y estaba estudiando cómo hacer la partitura de orquesta con sintetizador. En *Baño de mar* encontré la solución y va a convertirse en un disco.



— Me has dicho que haces la música a partir del libreto ¿nunca eliges música escrita por otros creadores?

— Como compositor me interesa hacer la música. Como asesor musical no tengo necesariamente que componer pero si no pudiera hacerlo, si tuviera que utilizar música ya creada, no me interesaría trabajar en el teatro. Claro que hay puestas en escena que necesitan una obra musical específica, como en *Esta noche se improvisa...*, hacía falta un pedazo de *Carmen*, un pedazo de *El trovador*. En ese caso, incluso, lo grabé por la partitura original. En *La corte de faraón*, Jesús Gregorio quiso convertir la obra en una opereta rock, ahí utilicé la música original, la rearmonicé y



**JUAN FORMELL.** Guitarrista y compositor, en 1969 formó su propia orquesta, Los Van Van, que dirige desde entonces y que siempre ha ocupado un lugar de preferencia en la popularidad nacional. Ha realizado música para teatro y cine.

la reinstrumenté. Esos también son trabajos interesantes.

— ¿Qué piensas de la crítica acerca de la música en el teatro?

— Que casi no se ocupa de juzgarla. Cuando se puso *Orfeo descende* hice la música e interpreté un pequeño papel. Un crítico escribió: "el trovador de Edesio Alejandro ni canta ni cuenta; sobra en el espectáculo", esa fue la crítica que él hizo pero jamás juzgó mi música. En la mayoría de los casos el reflejo se limita a unos cuantos adjetivos, me parece que el crítico juzga más las cosas que se ven: las actuaciones, las escenografías... Cuando no hablan de la música yo lo tomo como que les pareció bien, pero en general, la crítica me ha dejado al abandono.

— Como compositor de música bailable fundamentalmente, ¿qué significa para ti la música en el teatro?

— Pienso que un compositor de música popular es el idóneo para musicalizar una obra que refleje una problemática cotidiana, como yo hice con *La barbacoa*. Esa



obra refleja un problema nacional, sobre todo de la capital del país, la situación que se crea con toda la gente que viene hacia las ciudades y hacia La Habana. ¿Quién puede ponerle música a eso sino un creador que esté haciendo un trabajo de contacto directo y diario con el público? Yo estoy metido en el contexto, la temática está dentro del mundo en que yo me desenvuelvo. Ahora estoy trabajando en la obra de Nicolás Dorr *Vivir en Santa Fe*, que es una comedia musical sobre la gente de un pueblecito cercano a la playa, jóvenes que se enamoran, etcétera. Aunque es un poco más local también son cosas que uno ve a diario en cualquier población. La diferencia está en los requerimientos dramáticos, es lo más difícil para alguien como yo, sin experiencia. Hacer una canción que sea a la vez un diálogo cantado, dar soluciones dramáticas mezcladas a la solución musical...

— *Acerca de tu trabajo para la película Los pájaros tirándole a la escopeta, un crítico cubano comentó que tus canciones jugaban un papel de plataforma ideológica, que ilustraban la trama para suplir vacíos conceptuales del guión. Yo creo que en La barbacoa ocurrió algo similar, tus canciones lograron ahondar más en el problema...*

— Desde el punto de vista conceptual no fue premeditado. Rolando Díaz se acercó a pedirme un tema y yo hice "Y qué tú crees" después de leer una vez el guión. A él le gustó y me propuso hacer canciones que comentaran o anunciaran situaciones de la película, a la manera quizás de "La guantanamera" y así surgió esa idea. *La barbacoa* es otra cosa. Yo estaba metido en la película, era un trabajo muy complejo —tienes que darte cuenta que todo eso para mí es extra, aparte de mi responsabilidad fundamental en la orquesta— y cuando Abraham Rodríguez me trajo el libreto me gustó. Mucho más que luego la puesta en escena. Y ahí se me ocurrieron los tres temas: uno para la casa de la muchacha, el de "La barbacoa" y "La Habana no aguanta más". Así se hizo el trabajo. Sí es cierto que un compositor con una proyección popular también es un gancho, como decir que una obra tiene música de Los Van Van.

— *Estas canciones se han convertido en éxitos de la música popular independiente-*

*mente del montaje para el que fueron escritas. Además de este hecho concreto ¿la experiencia teatral se revierte en algún aporte para tu música?*

— El teatro me sirve de mucho en el sentido de que a veces se nos agotan un poco los temas de que hablar, no es que se agoten, sino que uno "está en el pueblo y no ve las casas", uno ve los problemas pero a veces no es capaz de sensibilizarse. El teatro que toca temas actuales te hace recapacitar. Para mí sería maravilloso que todos los días me cayera un guión y pudiera musicalizar obras que reflejen problemas sociales. En cuanto a la popularidad de las canciones, *Vivir en Santa Fe* es más local y va a alcanzar otra trascendencia. El texto de las canciones ya está escrito por el autor en función de la obra y yo tengo que ceñirme mucho más a un texto que el público no va a entender si no es viendo la obra. No es como *La barbacoa* donde yo hice el texto y la música. Pienso que aquí las canciones pueden ser muy buenas y populares pero siempre a partir de haber visto la puesta. Hay un número, "La canción de los oficios", que quizás la trascienda. Por esas razones no pude incluir algunas canciones en un disco que preparé, a diferencia del anterior, de 1984, que sí tiene temas de *La barbacoa* y de *Los pájaros*...

— *¿Nunca te has planteado escribir una comedia musical?*

— Sí, hace tres o cuatro años presenté una obra al concurso Marcos Behemaras. Y no es que no la hayan premiado porque tú dices: hay un jurado, se supone que debe revisarlo todo... pero es que ni siquiera me contestaron ni me dieron su opinión, debe haber sido muy mala. Era una comedia musical sobre los jóvenes, sus relaciones y sus problemas en un edificio de becados universitarios. Ahí se quedó, pero la inquietud sí existe. Mi padre escribía música y escribía teatro para el Martí y en mi casa eso era una tradición. Aunque siempre está el problema del tiempo. Ahora estoy en un nuevo proyecto con Rolando Díaz. Es una comedia musical de actualidad que al mismo tiempo trata de satirizar el género. La trama se desenvuelve en un taller automotriz y vamos a utilizar figuras de la orquesta. Posiblemente sí logremos un resultado más universal.





**JUAN MARCOS BLANCO.** Compositor e intérprete. Comenzó a hacer música para teatro en **María** con el Teatro de Ensayo Ocuje. Ha trabajado para Teatro Estudio, Teatro de Arte Popular, Extramuros, Conjunto Dramático de Pinar del Río, Guiñol de Santiago de Cuba, etcétera. Desde 1970 hace música electroacústica y es subdirector del estudio del ICAP. Actualmente es asesor musical del grupo Buscón.

— *¿Cuál o cuáles consideras las funciones de la música en el teatro?*

— La música puede tener varias funciones en un espectáculo teatral: servir, simple-

mente, de apoyo dramático; expresar un contenido, apoyando o poniéndose en contra de lo que plantea el texto. Y puede además, que es la función que más me interesa actualmente, ser un vehículo de motivación para el actor en el propio escenario. Mi experiencia en ese trabajo es excelente. Yo empecé a hacerlo con algunos experimentos en Teatro Estudio y ya de un modo más consecuente, más pensado, con el Buscón. El trabajo consiste en que, independientemente de que yo trabaje música grabada, hago música en vivo, en la escena, con los actores. Mucha de la música que ejecuto, con instrumentos de percusión y sintetizadores, son improvisaciones porque los actores en cada función me motivan cosas diferentes, y a la vez con los estímulos que recojo, yo los motivo a ellos.



El resultado es muy curioso, nunca dos funciones son iguales. No siempre el actor se expresa de la misma forma y es mejor que la música también esté de acuerdo con el estado de ánimo del actor en cada momento.

— En ese trabajo de equipo ¿cómo resulta la interrelación?

— Es lo más interesante. Muchas veces después de la función José Antonio Rodríguez, el director, termina regañándome porque cree que se me fue la mano. Yo le explico que necesitaba responder a algo que pasó en la escena y él a veces me da la razón y a veces no. Como es un trabajo un poco aleatorio no siempre todo puede controlarse pero de esa forma la música está más cercana a la esencia del trabajo teatral que nunca se da por terminado. En ocasiones la música llega a ser un personaje más. Yo he terminado actuando, porque mientras he estado improvisando en el escenario José Antonio se ha visto precisado a moverse con los instrumentos. Y en el espectáculo que hacemos ahora, *Ellos dos y sus fantasmas* todos los actores manejan instrumentos musicales. Ellos se incorporan a mi trabajo y yo me meto en el de ellos, ya no hay diferenciación sino integración, con independencia de que haya especialistas en cada cosa.

— Háblame de tu experiencia en el teatro para niños.

— La primera vez que me propusieron hacer música en el teatro para niños me negué porque me parecía una empresa muy difícil para la que no estaba apto y yo no estaba dispuesto a hacer la música simple y ñoña que generalmente se hace. Roberto Fernández me convenció porque él tenía ideas similares a las mías y con *Blanca Nievés y los siete enanitos* en el Teatro Nacional de Guíñol hice un trabajo que me gustó muchísimo, los siete enanitos tenían un grupo musical, tocaban y quedé embullado para seguir trabajando. El teatro para los niños me interesa mucho pero entre todas mis experiencias la más atrayente y acertada es la del trabajo con el Guíñol de Camagüey. Con la *Balada para un pollito Pito*, a través de muchas sesiones de trabajo y de una comunión muy grande entre el director, el coreógrafo y el músico, logramos un espectáculo que sin palabras,

sólo con imagen y música, cuenta un argumento que resulta perfectamente entendible por todos los niños. El resto de las experiencias son convencionales, cada uno va haciendo por su lado después del trabajo de mesa.

— Entonces, esa integración ¿sólo se da con el Buscón y con el grupo de Mario Guerrero?

— Sí y además sólo con Vicente Revuelta, en los espectáculos que he hecho con él y en las veces que él ha colaborado conmigo en los multimedia. Ahí sí hay un trabajo de equipo y ese es el que prefiero. Hago otras cosas que me piden porque me gusta componer pero es en la integración donde me siento realizado como músico para teatro.

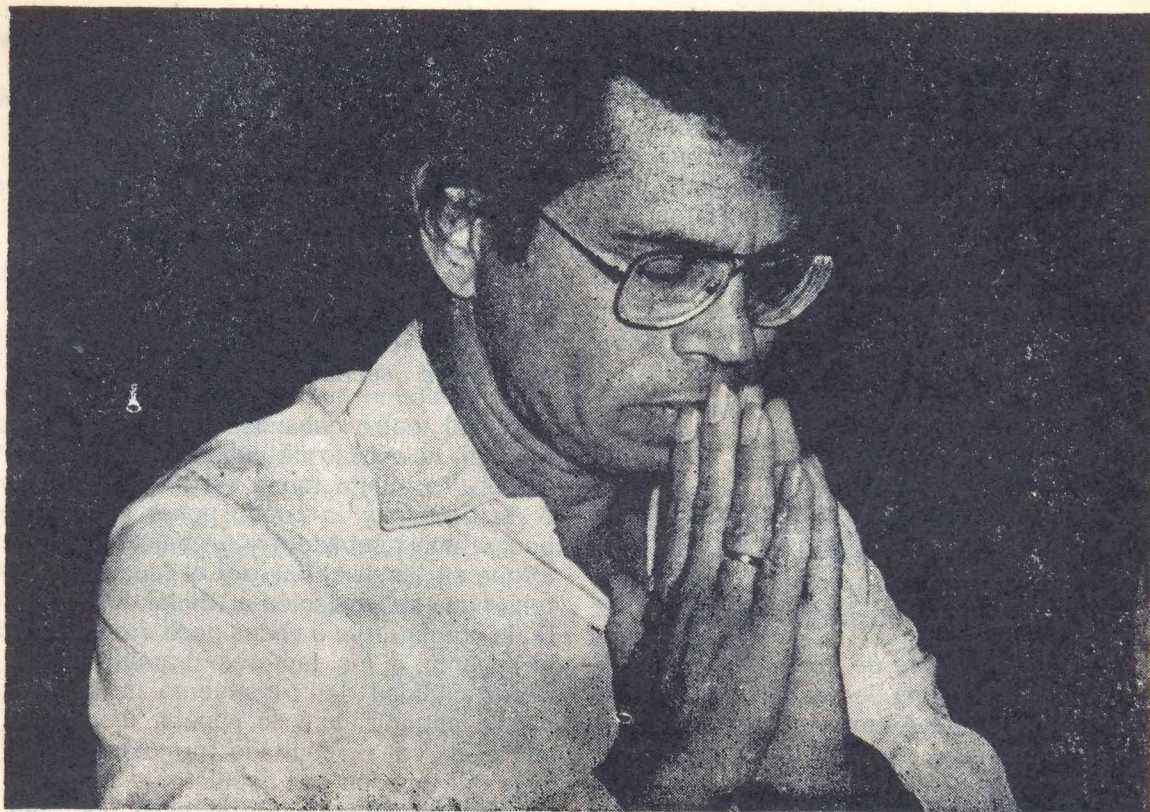
— ¿Qué otras dificultades existen en la vinculación de la música al teatro?

— La falta de entrenamiento que tienen los actores para cantar... y para bailar también, aunque ése es un problema que concierne más a los coreógrafos. Cuando yo empecé en el teatro se hacía entrenamiento vocal y físico en todos los grupos y ahora eso se ha perdido. En el Buscón lo hacemos porque a todos nos interesa. Pero ¿cómo se va a parar un actor sin entrenamiento vocal a cantar? En el montaje de *La linda durmiente* con el Guíñol el trabajo fue muy duro. Los actores que llevan más tiempo tienen la voz colocada y cierta destreza pero la gente joven no sabe cantar. Esa es una deficiencia tremenda en el teatro para niños.

LUAN MARCOS BLANCO. Compositor e intérprete. Comenzó a hacer música para teatro en Maracaibo. Teatro de Ensayo Óculo. Ha trabajado para Teatro-Estudios, Teatro de Arto Popular, Extramuros, Conjunto

LEO BROUWER. Destacado guitarrista, compositor, director orquestal y profesor. Sus obras aparecen en el curriculum obligatorio de escuelas y conservatorios e integran el repertorio de instrumentistas de todo el mundo. Ha realizado música para teatro, cine y televisión. Actualmente dirige la Orquesta Sinfónica Nacional.





— *¿Qué particularidad comporta dentro de su obra la creación para la escena?*

— Lo fundamental es que me obliga a trabajar con la cultura universal en función de la escena, y concibiendo la música no como lo más importante sino como un elemento más de la dramaturgia en general. En mi caso, el teatro y la escena, incluyendo el cine, han influido en mi composición en el sentido de que no me baso tanto en las formas musicales como tal —la forma sonata, la variación, las formas binarias y ternarias— sino en las correspondencias de la dramaturgia escénica: las retrospectivas, las interpolaciones, los *stop motions* cinematográficos, las escenas paralelas, el sentido dramático del silencio y los espacios. Todo esto, que es elemental en la dramaturgia moderna, yo lo trabajo en mi música a partir del contacto con el teatro.

— *¿Qué funciones realiza la música en la escena?*

— La música en función del teatro yo la veo siempre casi en los mismos términos que la música cinematográfica, la veo como

un contrapunto y no como una redundancia a la imagen. El error en general de muchos músicos teatrales está en querer reafirmar situaciones dramáticas que de por sí lo son, querer acentuar el ritmo escénico cuando ya está presente; hacer eso que en términos cinematográficos tiene un calificativo muy gracioso, *mickey-mousing* y se refiere a la redundancia de la música en los cartones, cuando uno sube la escalera la música hace tun, tun, tun... Yo trabajo el contrapunto: si una escena está cargada de dramaticidad, voy a suplir los formantes que no están en la escena, por ejemplo el ritmo, la atmósfera, pero no el concepto dramático. Si una escena tiene mucho ritmo yo no le doy elementos rítmicos en mi música. Es una ley muy simple, aunque no lo he hecho teóricamente sino por intuición —siempre compondré por la ley de lo sensible y lo sensorial, no de lo conceptual y lo formal. Quizás es la única manera de funcionar bien en este sentido.

— *En su caso ¿cómo se produce el proceso de integración con el resto de los creadores?*



*res que intervienen en el espectáculo teatral, especialmente el director artístico?*

— Siempre he trabajado en armonía porque pienso que el director tiene o debe tener la concepción integral del espectáculo, de la dramaturgia, del sonido. Cuando he trabajado con Roberto Blanco en el teatro y Humberto Solás en el cine, por ejemplo, saben perfectamente lo que quieren y coinciden. Cuando estoy en función de la música escénica jamás tomo atribuciones de solista, no asumo el papel del estrellato.

— *¿Usted considera entonces que en el teatro siempre debe estar en función de la propuesta del director?*

— Absolutamente... a no ser que una obra se haya hecho fundamentada en la música. Eso es otra cosa.

— *¿Ha tenido experiencias de ese tipo?*

— Sí, hice *La muerte de Büchner*, de Gastón Salvatore con una de las mayores compañías teatrales de Alemania Federal, hace algunos años. Ellos tomaron como referencia algunas músicas mías y después yo, sobre mi propia música, elaboré el resto. En otra ocasión hubo un guión de uno de los grandes cineastas italianos, Michelangelo Antonioni, que se creó a partir de una obra mía, *La espiral eterna*. Como le ha pasado con seis o siete guiones, ese no fue aceptado por problemas de índole ideológica y comercial. Pero ambos fundamentaron sus obras en mi música.

— *¿Y entre nosotros?*

— No, nunca.

— *¿Por qué?*

— Pienso que en general los hombres de teatro, los hombres de letras, los hombres de la plástica no oyen música y generalmente los músicos tampoco leen. Entonces se crea una *summa* —como diría Carpentier—, *summa* intelectual demasiado estrecha y especializada. Nuestros intelectuales no son propiamente hombres cultos, son hombres especializados. Se aduce la falta de información y yo creo que es falso, porque si yo leo la novelística, la cuentística universal, me pongo en contacto con el teatro, en la plástica mantengo una información al día y la necesito, si me pongo en contacto con las grandes corrientes arquitectónicas, que son, como se dice, la música congelada, y si además descubro

como uno de mis *hobbies*, obras esenciales para la cultura... ¡siendo un músico! Esa coronación no existe, entonces es muy difícil encontrar un hombre de teatro o de cine que se inserte en el mundo de la música porque su concepto de la imagen le absorbe, a tal punto... que he trabajado con directores que son prácticamente sordos, no sólo en la música sino en la banda sonora.

— *¿Qué opina acerca de la música que se hace en la escena cubana?*

— En el teatro cubano se está dando, en general, el exceso de cubanismo entre comillas. Yo puedo tomar un tema de Bach o de Chopin y le puedo poner detrás un bongó, una tumbadora y un bajo, haciendo lo que se llama el bajeo y el tumbao y ahí tengo una cubanización artificial. Igualmente, la dramaturgia a veces peca de artificial en cuanto a los factores dramáticos. La superficialidad del tratamiento de lo vernáculo actualizado y lo popular llevado al teatro, da como resultado fórmulas repetitivas que pueden ser populares a nivel de la desinformación cultural pero que, por supuesto, no trascienden. No quiere decir que todo tenga que ser trascendente; hay obras que están hechas para que duren dos meses, pero el creador generalmente pretende trascender. En primer lugar hay que encanjar, como se hace con el vino, lo perdurable, lo verdaderamente valioso. Si se sedimenta, si se corta lo superfluo, pueden quedar obras que sin perder el carácter popular tengan una trascendencia mayor. Yo creo que hay que utilizar elementos que trasciendan a las modas sin dejar perder la sustancia, el carácter específico. Si ahora se usa el sintetizador y la guitarra eléctrica, puede que dentro de un año no se usen, lo que sí se va a usar es el formato armónico, el rítmico, el melódico, que pueden ser usados en cualquier momento. Cuando se oye, y vuelvo a la carga, una tumbadora, la primera imagen es la de bailar música cubana. Si ese elemento se utiliza para lo que llamamos memoria subliminal hay una operación intelectual más seria, pero como no es así, el resultado es mucho más elemental de lo que parece. El compositor cree que está cubanizando y lo que hace es vestir superficialmente un fenómeno que debe estar lo más desnudo posible porque está en función de la escena.



# EL QUINTERO NUESTRO DE CADA DIA

Juan Carlos Martínez

Ilustraciones: Orlando Silvera

Héctor Quintero es, sobre todo, el dramaturgo de *Contigo pan y cebolla* (1962) y *El premio flaco* (1964). Dos obras ya antológicas del teatro cubano que significaron en su época la revelación de un joven escritor de talla no común y cuyos valores intrínsecamente dramáticos y como fenómeno cultural se ha encargado de perpetuar el tiempo, ese inobjetable medidor de la eficacia artística.

Le hubieran bastado esas dos creaciones —como al mexicano Rulfo en la narrativa— para trascender. Pero no. Hombre de teatro de pies a cabeza como actuante sin reservas en una realidad estremecedora y vertiginosamente cambiante, prefirió afrontar el riesgo de la inmediatez “en aras de dar testimonio de las situaciones, de los hombres, del habla, de las incidencias cotidianas, del heroísmo diario que van conformando la grandeza de nuestra sociedad”. Son palabras suyas de junio de 1970, cuando justamente concluía *Mambrú se fue a la guerra*, pero que marcarían toda su producción posterior hasta nuestros días: *Si llueve te mojas como los demás* (1974), la segunda versión de *Mambrú... (1975)*, *La última carta de la baraja* (1978), la comedia musical *El caballero de Pogolotti* (1983) y los muchos guiones de espectáculos de variedades o revistas que empezaran a centrar —quizás demasiado— su quehacer autoral desde mediados de los setenta con el suceso popular de *Algo muy serio hasta Chorrillo de gentesss* (1985).

Lo anterior demuestra que Quintero no ha dejado de escribir a lo largo de casi tres

décadas. (Y he obviado deliberadamente sus no pocas teatralizaciones de cuentos y otros trabajos autorales para no hacer demasiado extensa la relación.) Entonces, ¿por qué para muchos sigue siendo preferido por *Contigo...* y *El premio flaco*? ¿Es que, acaso, dejó de ser aquel autor afanoso en la búsqueda de lo nacional y de su revalorización, marcado profundamente por el aliento de lo popular? ¿Es que el punto de giro que significó en su obra la apertura hacia otros contenidos y formas a partir de *Mambrú...* debilitó la solidez de su escritura dramática?

Voy a tratar de responder tales preguntas a lo largo de estas cuartillas y a propósito de *Sábado corto*. Que de esto se trata, en fin. Porque Héctor Quintero, después de varios años de tregua nada reposada, nos entrega una obra de toda una noche (la clasificación es de los balletólogos), una comedia sentimental acerca del amor, la soledad, la solidaridad humana, y tantos subtemas como lecturas sea uno capaz de descifrar detrás de la simplicidad aparente de la anécdota. Creo que aquí radica una de las virtudes más apreciables del autor: ese saber apropiarse de lo cotidiano, de eso que uno da por sentado que es externo o epidérmico, pero que él nos descubre en su dimensión humana más profunda.

En tal sentido *Sábado corto* responde en toda su línea al propósito de su autor de hacer un teatro que hable de “los seres anónimos de mi país que cada día realizan pequeñas cosas gigantescas”. La aproxima-



ción entre realidad y ficción es tal que no es difícil reconocer en esta Esperanza Mayor, o en Socorro Porro, o en Bienvenido Flores, o en cualquier otro de sus personajes al vecino de dos puertas más allá. Aquí se manifiesta, como en sus mejores obras, esa "aguda y particular sensibilidad (de Quintero) capaz de captar no sólo lugares tan cercanos a nuestro quehacer cotidiano (...) sino también los ambientes, los personajes, la sicología, los tabúes, el habla, la problemática social y política de la sociedad cubana".<sup>1</sup>

Sin embargo, puede parecer extraño y hasta regresivo, que Quintero retorne ahora —veinticuatro años después— a la estructura cerrada, de un espacio escénico único: el ambiente familiar, que no había utilizado nunca más desde *Contigo pan y cebolla*. Mas, sabemos que Héctor no es aficionado a seguir corrientes estéticas de porque sí ni a afiliarse a tendencias artísticas de extra-muros, por eso estoy seguro que sin ningún rubor ha vuelto los ojos sobre "la antigua casa de la calle Monte" de la familia de Lala Fundora y para hacer transcurrir este "sábado corto" le ha parecido suficiente mover el escenario un poco más al norte: "Amistad casi llegando a Dragones". Y pienso, además, que en ello ha tenido que ver más que otra razón la necesidad de concentrar toda su voluntad de creación en *el qué*, en el contenido a cuyo través habrá de traslucir la reflexión, y ha soslayado *el cómo* que, a juicio mío, en obras intermedias como *Mambrú...* o *Si llueve...* contribuyó a realzar la elaboración formal de ambas piezas pero en detrimento del discurso. Porque aquí, a no dudar, Quintero desarrolla un estilo contenido a favor de esa atmósfera íntima, concentrada, como hacia adentro, que requiere —aunque parezca una paradoja— la revelación del drama interior de Esperanza. Incluso, en la descripción que hace el autor del escenario básico y la escenografía de *Sábado...* hay un interés manifiesto de fijar cierta predisposición, un ambiente que, más que marco referencial de época, connota un espacio vivo, —en términos dramáticos— de acción-reacción entre los personajes y su entorno; y que recuerda mucho los apuntes para *Contigo...* y también, en menor medida, los de *El premio flaco*.

<sup>1</sup> *Teatro*, Héctor Quintero. (Prólogo) Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1978. Primera edición.

¿Esto es un defecto? Creo lo contrario. Ningún creador está obligado a renunciar a un recurso eficaz porque lo haya utilizado antes. Nadie escribiría si así fuera. Más si se trata de un ejercicio de enriquecimiento, como una vuelta atrás en espiral. Y éste es el caso. Quintero, por ejemplo, logra aquí un uso magistral del tiempo. "La acción transcurre entre las siete de la tarde y las nueve de la noche, aproximadamente, de un sábado corto" lo que significa, en términos temporales, una correspondencia casi absoluta entre el tiempo *escénico* y el tiempo *real* de representación. (Incluso él mismo acota que el intermedio entre las dos partes en que ha dividido la acción es "sólo una convención".) Es la primera vez que lo hace luego de haber ido acortando paulatinamente el tiempo escénico desde los tres años, cinco meses y un día de *Contigo...* hasta los tres días de *Si llueve...*; vuelve a ampliarlo en *La última carta de la baraja* (o *El caballero de Pogolotti*) y retoma nuevamente la curva de reducción hasta las dos horas de marras. Puede ser pura casualidad o una intención del autor; de cualquier forma evidencia un progresivo dominio de la síntesis de la acción dramática, una productividad creciente para con una ejemplar economía de medios desarrollar un proceso de conflicto que debe, elementalmente, atenerse al esquema clásico de exposición—progresión—clímax.

Hay otras constantes de la escritura dramática de Quintero que se repiten en *Sábado corto*. Tal, el uso de la canción popular —esa que está en el dial o de boca en boca ahora mismo— para expresar estados de ánimo, adelantar o reforzar una intención dramática o sencillamente como elemento de continuidad entre una situación y otra, y que constituye un recurso expresivo que recorre toda, absolutamente toda, la creación teatral del autor. (Quizás aquí radique uno de los resortes de comunicación que siempre mueven hacia la escena quinteriana a grandes masas de público.) Emparentada con la música está la presencia de la radio. ¿Se puede olvidar el fanatismo radiofónico de la tía Fefa de *Contigo Pan y cebolla*, su valor como signo, su eficacia como mecanismo desencadenante de conflictos? ¿O como punto de equilibrio-desequilibrio en la interrelación de los ancianos de los altos de *Si llueve te mojas como los demás*? Del mismo modo Esperanza Mayor tendrá su VEF en *Sábado corto* para







acompañarla en su soledad forzada por las circunstancias.

En cuanto al lenguaje, Quintero ratifica su apego al habla popular del pueblo cubano, incorporando sus nuevos giros, modismos y expresiones al uso. Y lo hace sabiamente, que es decir: recreándolos, sirviéndose de ellos para decir lo que quiere y sin dejarse arrastrar —lo que es siempre una tentación— por el fácil efecto comunicante que puede tener para el público una frase de moda. He leído en las "Recomendaciones generales para el trabajo práctico de la puesta en escena" que preceden las cuatro comedias del volumen de *Teatro*, de Héctor Quintero, su ruego a futuros realizadores de su obra que tengan en cuenta que "nuestros coloquiales diálogos (...) han pasado por todo un proceso de cuidadoso ajuste, en el cual hemos tratado de obviar en lo posible la redundancia en el lenguaje y hacer una cuidadosa selección (...)." Y me parece un llamado de atención válido también para *Sábado corto*, por cuanto no es la primera vez que en nuestra escena directores y actores confundan lo cubano con el choteo o lo popular con la vulgaridad, de lo que resulta esa confusión bastante generalizada de que ser nosotros en el teatro es ser la caricatura de nosotros mismos.

A propósito de esta nueva obra he vuelto sobre la producción anterior de Héctor y comprobado, no sin cierto asombro, que no hay un solo modismo ni una expresión al uso de los momentos en que fueron recogidas que no tengan hoy, veinticuatro o dieciséis años después, el mismo valor de significado que entonces. Lo que demuestra, en la práctica, la justeza de esa "cuidadosa selección" y su particular sensibilidad para descubrir o premonizar lo perdurable de entre lo ocasional.

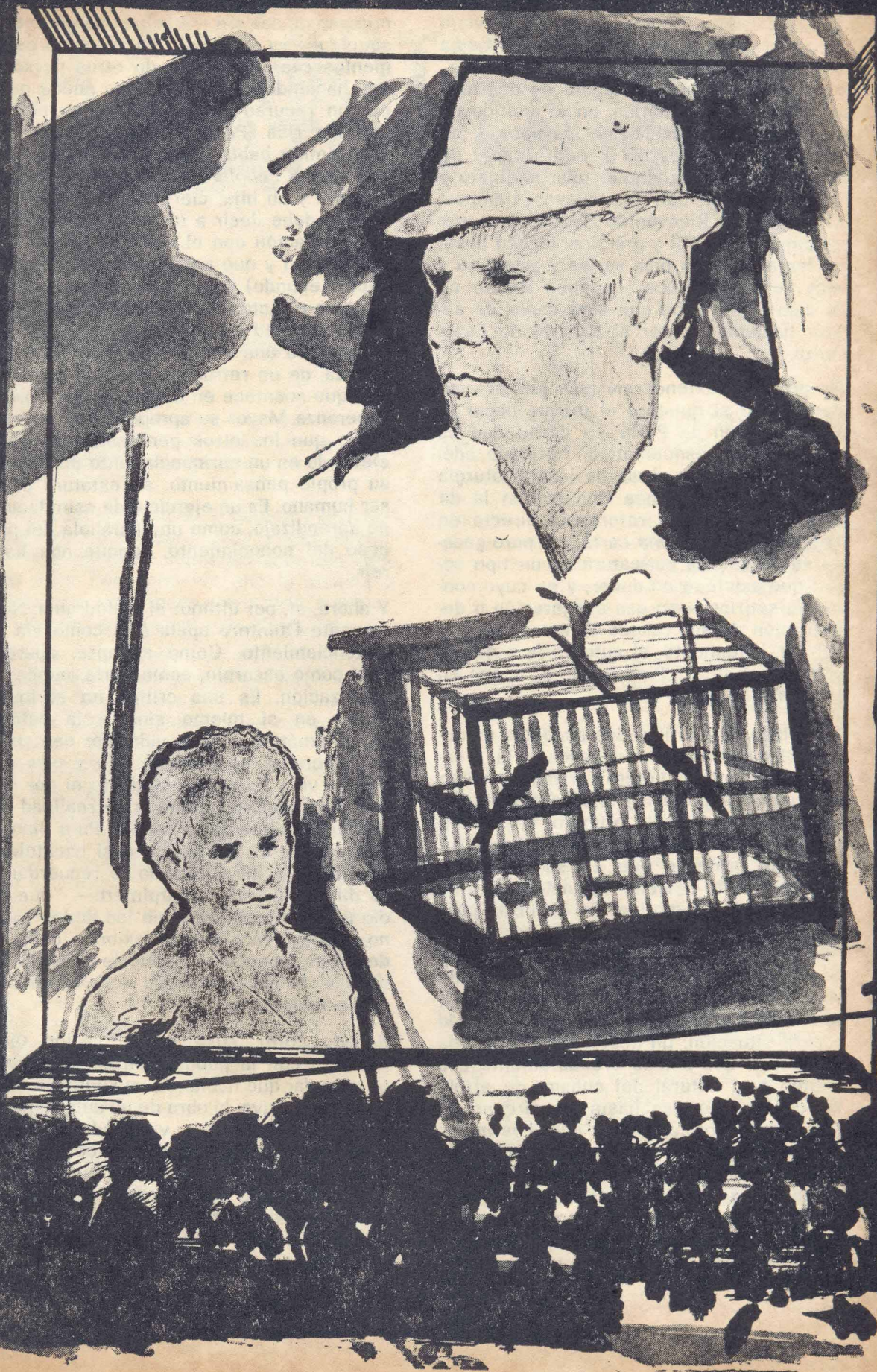
Asimismo, dentro del proceso interno de *Sábado corto*, destaca la construcción de los personajes. Es muy difícil sujetarlos a una clasificación estricta pues, a excepción de Esperanza y un Transeúnte (protagonista indiscutible la una y episódico el otro), el resto: Perla, Angelito, Socorro, Pura, Modesto, Bienvenido y Felito, aun en su carácter secundario o episódico, en su posición concéntrica respecto con Esperanza, todos cumplen una función concatenante, de la cual es imposible prescindir, en relación con el desarrollo lineal del argumento y de la progresión dramática soste-

nida que ha escogido Quintero como estructura interna de la pieza. La cadena de acciones que establece desde la aparición de Pura hasta la última pregunta que lanza Esperanza a Felito en el epílogo, supone a su vez algo así como el diagrama de una reacción en cadena en que cada personaje cumple sucesivamente el rol de detonante.

Del mismo modo se puede reconocer en la hechura psicológica, física y hasta gestual de estos personajes, la vida "pasada" de otros personajes suyos, dados aquí como continuidad o como negación dialéctica. Así, esta Esperanza Mayor tiene mucho que ver con la Esperanza Pérez y Chong que le naciera al teatro de Quintero en el *Café cantante* del Alhambra que él concibió y dirigió en 1984, y a la que el público inmediatamente le dio un sí rotundo. Y tienen mucho que ver las dos entre sí, sobre todo, por esa ingenuidad que les caracteriza, mezcla de candidez, bondad, timidez, con que asumen la vida y sus avatares y que se expresa como una voluntad de pasar inadvertidas. Gente de lo más humilde, de apariencia intrascendente, casi descolorida pero que —parece llamarnos a la reflexión Héctor Quintero— existen, son y deciden —en última instancia— el curso general de la historia. Los héroes, bien que sean, pero qué bueno que también estén las Esperanzas, Socorros y Bienvenidos.

A propósito de estos dos últimos, con ellos el autor ha llevado a su expresión más alta la reivindicación de la vejez que venía anunciando desde *La última carta de la baraja*. Hasta entonces habían sido viejos escleróticos, maniáticos y peleones, un poco víctimas de todos y de las circunstancias, como un pesado lastre familiar (la Fefa de *Contigo...* y la tía Ana de *Mambrú*); ya en *Si llueve...* hay un atisbo de cambio de perspectiva con la tía del Joven que aunque no tiene paraguas, como él, si llueve se moja, y no se ha muerto, y ha encontrado de nuevo el amor, de otro tipo "pero, no por eso menos grande", en contraposición con los ancianos de los altos que se han pasado toda la vida recriminándose su desamor y que sólo con la muerte pueden reconocer que se necesitan. Pero ya en *La última...* hay una definitiva toma de partido por la vejez, un cuestionamiento de cuál es el justo lugar que le corresponde en nuestra sociedad y que queda de alguna manera abierto a la expectativa de la dinámica social. Mas, *Sábado corto* nos







devuelve una imagen otra, una dimensión desmitificadora del concepto de lo viejo como su equivalente cronológico. Ahí está una Socorro Porro, "con temor a la muerte" ¿por qué no?, pero portadora de una lucidez un tanto pragmática, en el sentido de la experiencia ganada con los años, y de una lógica —doméstica y todo— capaz de hacer tambalear cualquier pilar mojigato y echar a andar con los nuevos tiempos. Como mismo Bienvenido Flores, sesentón de alma joven, útil y práctico, jocoso hasta en los momentos más serios y zalamero a más no poder y que —aunque Héctor no lo diga— unó sabe que será capaz de seguir haciendo cantar al canario de Esperanza.

No pretendo extenderme más en este aspecto pero sí quisiera al menos hacer la reivindicación de Perla. Es cierto que es un personaje esquemático, reiterado además en no pocas obras de la dramaturgia cubana contemporánea (incluso en la de Quintero encuentra referencia directa en la Eloísa de *La última carta*...) pero ¿acaso no es ésta la caricatura de un tipo social que existe, a no dudar, y en cuyo contenido satírico —en esa exageración o deformación de sus rasgos característicos— estriba, justamente, el auto de fe a que la condena el autor? Pienso que sí, y que en tanto eso, vale.

He dejado para último dos aspectos medulares indisolublemente ligados a la creación de Héctor Quintero: el humor como vehículo de expresión y el escarnio del melodrama. Tocante a lo primero, en *Sábado corto* da muestras de su amplio registro: desde lo grotesco que en su reducción por contraste deviene intención satírica (por ejemplo, la motivación de Perla para tocar a la puerta de Esperanza) hasta el humor negro con que se venga Esperanza de la supuesta razón interesada que cree adivinar en Modesto. Aquí está el mejor Quintero: ése que sabe sacar el mejor partido a cada situación, un gesto, una frase, una mirada; el que asume creadoramente esa actitud casi natural del cubano de afrontar con una sonrisa hasta las circunstancias menos propicias para ello. Los mecanismos puestos en función también son diversos: desde el simple y puro *gag* hasta el equívoco, la doble intención, el juego de palabras... En este punto merece llamar la atención sobre un procedimiento que ha seguido el autor al construir el per-

sonaje de Esperanza. Ella, mediante un proceso de adición —inteligentemente conseguido— va repitiendo en sucesión parlamentos casi completos de otros personajes, haciéndolos propios. Esto puede parecer un recurso humorístico y, en efecto, provoca risa. Pero detrás hay más. Ya algo similar había usado Quintero en *Contigo pan y cebolla* en la relación de Lala Fundora y su hija; cierta frase que Lala le enseña debe decir a un futuro pretendiente en relación con el agua de la pila (Acto primero) y que aquélla en efecto utiliza (Acto segundo) y que nuevamente Lala retoma en el Acto tercero. Mas lo que expresa en realidad es una situación de círculo vicioso, de una vuelta al mismo punto de partida, de un retroceso. Todo lo contrario a lo que acontece en *Sábado corto*. Porque Esperanza Mayor se apropia de lo más positivo que los otros personajes le dicen, elevando en un enriquecimiento progresivo su propio pensamiento, su estatura como ser humano. Es un ejercicio de asimilación, de aprendizaje, como una parábola del proceso del conocimiento, aunque nos haga reír.

Y ahora, sí, por último: el melodrama. Nuevamente Quintero apela a él como vía de distanciamiento. Como siempre, aparece aquí como escarnio, como burla, nunca revalorización. Es una crítica no al melodrama en sí mismo sino a la actitud melodramática ante la vida. Por eso cuando Esperanza se promete una y otra vez que no va a llorar por Modesto ni por ningún otro hombre (mientras en realidad llora abundantemente) o cuando Pura Blanco, después de un escándalo casi escatológico, rompe a llorar cuando le recuerdan a su difunto marido —carpintero— "que se dio muchos martillazos en los dedos", uno no puede menos que reflexionar, después de reírse, acerca de cuánto le deben la ridiculez, la superficialidad y la bobería al pobre melodrama.

*Sábado corto*, cuya escenificación ojalá coincida con la publicación de este libreto, va a dar que hablar en un sentido u otro. Es, en definitiva, la obra de un autor polémico: criticado por unos, vindicado por otros, y seguido siempre por el público. A mí me parece que ha regresado con nuevas fuerzas, entroncado con lo mejor de su creación y dando voces de que el Quintero nuestro de cada día sigue siendo un dramaturgo para no archivar.



# LA SEMIOTICA EN EL TEATRO MUSICAL

Ivo Osolsobe

Ilustraciones: Eliseo Valdés

Una de las experiencias más apasionantes con la semiótica es que aúna cosas de un modo totalmente inesperado y sorprendente.

Destacados científicos, filósofos y artistas tales como Schönberg, Loos, Freud, Bühler y Wittgenstein se combinan aquí con algo que nada tiene que ver con la ciencia y la filosofía y muy poco con el arte, a saber: la opereta, el musical y la *Singspiel*.<sup>1</sup>

Por muy aventurado que pudiera parecer, me gustaría aseverar que las obras de los géneros de la *Singspiel*, el musical y la opereta deben ser estudiadas como contribuciones extremadamente serias a nuestro conocimiento de la semiosis humana.

Los tres géneros nombrados son formas del teatro musical, y éste es sólo una forma de teatro. El único modo de demostrar nuestra tesis es analizar el status semiótico del teatro.

Como es generalmente aceptado, el teatro es una forma de semiosis. El emisor —generalmente colectivo— que se compone del dramaturgo, el director como autor de la puesta en escena, los actores como creadores de sus acciones escénicas, así como el escenógrafo, el diseñador de vestuario, etcétera, emite un mensaje, digamos, un mensaje artístico, el cual es recibido por el receptor (también colectivo): el público.

Lo más importante es el objeto de la semiosis teatral. Este objeto con el cual tuvo que ver el mensaje de la semiosis teatral no es más que otra semiosis humana o, si se prefiere, otra comunicación huma-

na (o interacción comunicativa): la semiosis de los llamados personajes.

Así el teatro, en tanto que semiosis acerca de la semiosis, tiene exactamente el mismo status que la semiótica misma. Tanto el uno como la otra describen el mismo objeto —la semiosis humana y ambos, por lo tanto, comparten el mismo status como semiosis sobre la semiosis o metasemiosis.

Sin embargo, tener un status común y competir con el mismo objeto de interés no significa automáticamente que el teatro pueda ser declarado una forma de la semiótica. Además de las propiedades comunes, existen algunas diferencias muy importantes. Primero que todo, la semiótica es, o intenta ser, una ciencia. Más aún, hay otras formas del arte que están también interesadas en la semiosis y todas tienen igual derecho a reclamar ser consideradas como formas artísticas de la semiótica. Pero en contraste con las demás formas de metasemiosis, incluyendo la semiótica misma, el teatro tiene que ver con la semiosis no sólo en tanto que su objeto, sino al mismo tiempo en tanto que su herramienta. En otras palabras, el teatro representa la semiosis humana mediante otras semiosis humanas. O, para expresarlo de otro modo, el mensaje teatral específico, el objeto del cual es una situación de comunicación, está hecho del material de otra situación de comunicación, a saber, la situación de cuasi-comunicación artificial generada por los actores.

El teatro es, claramente, *semiosis a través de la semiosis acerca de la semiosis*, una

<sup>1</sup> En alemán, actuación cantada (N. de la t.)



especie de semiosis a la tercera potencia, y su status es, por lo tanto, más semiótico que la semiótica misma.

Naturalmente, esta sabiduría que le hemos atribuido al teatro es de una naturaleza muy especial. Como la tercera semiosis, la artificial, es generada por el uso de todos los hábitos espontáneos y automatismos que reconocemos como comunicación "natural", ésta no puede ser totalmente consciente. Su objeto —la comunicación y la interacción humanas— y los rótulos que utiliza, sin embargo, no son verbales, nombres, sino compuestos por muestras de nuestra conducta, que aun incluyendo la conducta del lenguaje no está articulada en el sistema de Logos (o rótulos verbales), sino en el de sus signos "muestra-muestra", el sistema de Mimos.

Antes de concluir esta parte del trabajo, pongamos una objeción. ¿Es realmente verdad que las posibilidades del teatro para describir o representar el mundo están limitadas al mundo de las comunicaciones, la interacción o la semiosis? Sabemos muy bien que el teatro puede tratar con temas mucho mayores que el estrecho tópico de la conversación superficial de la comunicación e interacción humanas. Sabemos que el teatro puede representar incluso sucesos tales como, digamos, las tormentas, los naufragios y los terremotos. Sabemos que, por otra parte, el teatro no tiene necesariamente que representar nada en absoluto, que simplemente puede mostrarnos objetos o sucesos interesantes que nada representan sino que simplemente son. El teatro, durante sus miles de años de historia y cientos de miles de años de prehistoria, lo ha intentado todo. Desde representar actos de "superioridad biológica" —para utilizar el término acuñado por Bouissac (1976)— como son los actos de increíble precisión de los acróbatas o del virtuosismo igualmente sobrehumano de bailarines y cantantes, hasta entretenernos (o impactarnos) con, digamos, la "inferioridad biológica" de anormalidades panópticas circenses y exhibición de monstruos. Pero ninguna de estas cosas, absolutamente ninguna, ha ganado jamás un éxito mayor y un interés más duradero que la casi cotidiana normalidad biológica y social, tal como la semiosis humana normal. El hombre es un animal que comunica, mejor decir que metacomunica, y todo ser humano adulto es un especialista en esa habilidad

humana universal. Es por eso que nosotros, expertos en comunicación, siempre apreciamos la realización de esta habilidad de nosotros, realizaciones que llevan a cabo todos los posibles trucos y tretas utilizados en la interacción humana; es por eso que siempre somos lo suficientemente curiosos como para que nos intrigue la descripción de algunas semiosis inusualmente exitosas o extremadamente desastrosas. La comunicación humana tiene una infinidad de sutilezas. Muchas de ellas están siendo descubiertas por el desarrollo de la semiótica (filosofía del lenguaje, lingüística, paralingüística, teoría de la interacción y la comunicación humanas, teoría de los juegos, etcétera) y sus descripciones se están presentando en conferencias que han tenido lugar dentro de las tres últimas décadas. En realidad todo había sido presentado antes, en las conferencias y los simposios celebrados todas las noches durante los últimos tres siglos (¿o milenios?) en los teatros del mundo.

El teatro es, y siempre ha sido, por definición, la semiótica del hombre común, tanto la "semiótica de" como la "semiótica para", para (mal) interpretar los adelantos terminológicos introducidos por Pelc (1979): la semiótica del hombre común para el hombre común. Sin dudas, el teatro ha ganado su dote semiótica —si es que se puede ganar algo que parece ser más bien una disposición inherente— independiente de la existencia o no existencia de la semiótica. Paradójicamente, es sólo debido a la existencia de la semiótica que la inherente sustancia semiótica del teatro puede reconocerse y apreciarse. Esta aparente perogrullada tiene algunas consecuencias de largo alcance. Primero que todo, arroja luz sobre el desarrollo del teatro, que puede ser descrito como una comprensión gradual de esta sustancia inherente. Los grandes artistas, desde Esquilo, Shakespeare, Hans Sachs, Chejov a Nestroy, Schnitzler, Odón von Horvath, Brecht o Ionesco, han sentido esto intuitivamente, y gracias a ellos, el teatro en su desarrollo histórico puede ser considerado una estructura de aprendizaje, o, si se desea, un autómatas de aprendizaje. En contraste, los grandes teóricos del teatro nunca han sido capaces de verbalizar principios sentidos intuitivamente por los grandes artistas, y el teatro es así a menudo víctima de prescripciones y prejuicios de-



rivados de falsas teorías y malas interpretaciones de su sustancia.

La segunda consecuencia es aún más paradójica. No hay necesidad y no tiene sentido la llamada aplicación de la semiótica al teatro, esto es, introducir principios semióticos "desde afuera" al teatro. Si intentamos hacer esto, sólo traducimos viejas interpretaciones erradas a nuevos términos semióticos. Es por eso que la sustancia semiótica del teatro es muy a menudo ignorada precisamente por aquellas personas que se autodenominan semiólogos del teatro. El teatro, al ser semiótica, no necesita que le enseñen semiótica: en vez de alumno puede más bien ser maestro.

Está, finalmente, la tercera consecuencia. A través de las épocas, fue en particular el teatro popular deplorablemente resistente a las normas estéticas del período y al mismo tiempo totalmente complaciente con los gustos del público. Exactamente esto lo protegió de influencias deformantes y permitió su desarrollo hacia lo que hemos llamado semiótica del hombre común. Y como el teatro popular casi siempre utiliza la música, lo mismo puede decirse del teatro musical —es decir, teatro musical popular: ópera bufa, *Singspiel* y comedia musical.

### **EL TEATRO MUSICAL: DESCUBRIR LA INTERACCION HUMANA**

Como todo el mundo sabe, en el teatro musical, además de la semiosis teatral "normal", que es de suyo algo complicada, hay una segunda semiosis que marcha simultáneamente con la primera. A veces la complementa, otras simplemente la acompaña de un modo cooperativo, o funciona como un ruido paralelo, en el sentido cibernético de la palabra. Si quisiéramos trazar un diagrama de esta semiosis teatro-musical combinada, usaríamos dos canales del mismo emisor colectivo al mismo receptor colectivo.

No obstante, este diagrama funcionaría más bien como el diagrama semiótico de la ópera, y no estamos particularmente interesados en ella. Para obtener un diagrama del tipo en el cual estamos interesados, tendríamos que alternar el diagrama de la obra hablada con el de la cantada, o, mejor, tendríamos que dibujar un diagrama con un segundo canal opcional que funcionaría durante un tiempo, y durante otro

(una escena hablada) sería desconectado. Como es obvio, los géneros mixtos de la comedia musical, la *Singspiel* y la opereta son más complicados que los puros y relativamente simples géneros del drama hablado, el drama cantado (la ópera) y, digamos, el drama bailado (el ballet). No obstante, nuestra tarea no es describir las complejidades de esta forma de comunicación o metacomunicación humanas, sino mostrar si, y cómo, esta complicada forma de teatro, es decir de metacomunicación, puede contribuir a nuestro conocimiento de la comunicación humana, o de la semiosis humana. ¿Hay logros especiales en este campo? ¿Hay algún descubrimiento que pueda ser atribuido al teatro musical? ¿Existe algún instrumento especial, herramienta o artificio específico del teatro musical que le permita hacer tales descubrimientos?

Nuestras preguntas pueden ser respondidas en un sentido positivo. El teatro musical posee un poderoso instrumento heurístico que hace posibles descripciones extremadamente interesantes y muy singulares de la semiosis. Este instrumento es *la canción*, o más exactamente, *la escena musical en forma de canción*.

Cincuenta años atrás, en su obra clásica sobre la filosofía del lenguaje, Volosinov (1929) postuló "las clasificaciones y descripciones de formas y géneros del discurso" como "la más urgente tarea de la filosofía marxista del lenguaje". El proyecto de Volosinov nunca se materializó, pero inconscientemente e independientemente de Volosinov, su programa fue puesto en práctica por diferentes géneros del teatro musical.

¿Qué hace el teatro musical? Toma canciones y formas cíclicas semejantes a canciones (secuencias de canciones, formas al modo de rondós con repeticiones, estribillos y coros) y las aplica a situaciones para las cuales parecen adecuadas. Así una situación deviene rotulada, denotada, representada o, si se desea, modelada por la canción, y al mismo tiempo, articulada, analizada y clasificada de acuerdo a sus partes respectivas. La canción funciona, por lo tanto, como un cuadro, diagrama o modelo de la situación. Despliega ciertas propiedades, relaciones, propiedades de las relaciones, etcétera, y nos permite



transferirlas del modelo a la situación representada.

La primera, casi trivial, propiedad que puede ser transferida es la propiedad de ser una canción. Al usar una canción de una determinada forma como rótulo para cierta forma del discurso, el compositor pone un signo de igualdad entre la forma de la canción y una forma del discurso. Para utilizar el término de Nelson Goodman (1968), obtenemos así un discurso-como-una-canción cuadro, al igual que, en las artes plásticas, tenemos pinturas del Duque-de-Wellington-como conquistador-de-Waterloo o cartones infantiles de Winston-Churchill-como-niño, para citar el ejemplo de Goodman. Obviamente, el artista emplea aquí el principio de la analogía o aquel de una metáfora realizada. Es una metáfora común, al menos en mi lengua natal, decir "ese es su viejo sonsonete" o "siempre repite su refrán". En todo caso, el teatro musical hace posible que esta metáfora cobre vida en escena.

La segunda transferencia más simple es por lo tanto, la transferencia de repeticiones musicales que nos permiten advertir las veces en que tienen lugar las repeticiones de las semiosis reales.

La tercera y más importante transferencia de una canción al discurso hablado es la transferencia de las propiedades relacionales. Una simple canción —como una forma claramente demarcada, como molde y patrón— forma *un todo* que se puede distinguir muy fácilmente y aprehender. Podemos fácilmente tomar una parte de ese todo y contrastarla con la parte o las partes restantes como su o sus complementos. Tal contraste es muy simple de lograr en particular cuando la canción se ejecuta y cuando las partes complementarias respectivas ("horizontales" o "verticales") están distribuidas entre diferentes personas, como es la práctica usual en duetos, tercetos, coros con solistas, etcétera. A veces, por otra parte, la distribución muestra más bien singulares simetrías y no complementareidad.

Tanto la simetría como la complementareidad son las más profundas —en formas tales como la canción— y a la vez las más obvias propiedades de la música, en particular de la música ejecutada. Aunque abstractas, la complementareidad y la simetría son simples de leer, de modo que

la música que muestra tales propiedades puede fácilmente funcionar como un rótulo que denota la complementareidad o la simetría de algunos momentos particularmente interesantes de la comunicación humana.

El teatro musical en sus diferentes formas —la ópera bufa, la ópera cómica, la *Singspiel*, la opereta y la comedia musical— ha practicado esto desde el comienzo de su existencia. A través de las épocas, éste desarrolló una extraordinaria habilidad para reflejar tales aspectos aparentemente abstractos de la vida. Esto puede demostrarse mediante miles de diagramas trazados por medios musicodramáticos, diagramas que se corresponden perfectamente con las estructuras simétricas o complementarias de sus respectivos objeto-situaciones. Es inconfundible en su clasificación de la comunicación humana mediante escenas cantadas de modo que puede decirse que ha poseído por siglos, si no por milenios, el tipo especial de conocimiento que sólo en las cuatro últimas décadas fue formulado por Gregory Bateson (1955, 1972) quien halló en la simetría y la complementareidad los más importantes principios de la interacción humana. Lo único que Bateson tuvo que hacer fue sustituir los rótulos musicodramáticos por rótulos verbales de su terminología. Bateson, sin duda, procedió de modo diferente, completamente independiente del teatro musical. No obstante, ¿quién puede excluirse de su herencia cultural (la cual, en el caso de Bateson, significaría estar completamente libre de la simetría y la complementareidad en Gilbert y Sullivan) incluso habiendo trabajado durante años como antropólogo en las selvas de Nueva Guinea?

Los resultados de Bateson, extremadamente importantes en la siquiatria, tienen extraordinaria similitud con los resultados de Roland Posner (1972) obtenidos del análisis lingüístico de la conversación cotidiana. La complementareidad de Bateson, la cual establece una especie de subordinación de una persona y la dominación de la otra (es para eso que somos tan sensibles a esas cualidades "abstractas"), corresponde al concepto de Posner de "diálogo reactivo" mientras que la simetría se puede hallar tanto en el "directo" de Posner como en su diálogo "activo". Sin embargo, incluso estos tipos han sido rotulados mu-



sicalmente décadas antes de Posner por las comedias musicales, las *Singspiels* y las operetas.

Finalmente: todo el que esté familiarizado con la teoría de la comunicación social ha trabajado con los digráficos (gráficos dirigidos), y muchas personas han visto al menos la cubierta de los monográficos de Harary, Norman y Cartwright, que muestra la tabla de todos los posibles digráficos construidos con tres puntos, y que no son sino entidades matemáticas abstractas. Sin embargo, los puntos abstractos de esta teoría pura pueden ser interpretados como personas, y las líneas, digamos, como relaciones o canales de comunicación, o incluso como mensajes reales enviados o aceptados durante una determinada situación interpersonal. Esto se hace, por ejemplo, en la teoría de la comunicación social. Exactamente la misma operación de interpretación es realizada por el que escucha una comedia musical en la que la articulación abstracta de la música distribuida a sus ejecutantes (actores que cantan) se

convierte en una descripción de relaciones o vínculos de comunicación o mensajes durante una cierta situación. Los tercetos, tan comunes en las óperas bufas y en las operetas así como en las comedias musicales, trazaron el mismo gráfico que Harary mucho antes que él.

La comedia musical, la *Singspiel* y la opereta durante su larga historia, han descubierto paso a paso todas las leyes básicas de la interacción humana, y cada uno de estos descubrimientos fue muy apreciado y hasta aplaudido cada noche en las sesiones plenarias de expertos en comunicación en los auditorios. Desde *Serva padrona* hasta *Orfeo descende* (que es una de las más profundas sobre el problema de la comunicación alienada), desde Gilbert y Sullivan hasta Stephen Sondheim, cualquier ópera cómica, opereta o comedia musical buena ha tenido la ambición de promover descubrimientos originales en el campo de la interacción humana, hallar algunas formas de semiosis que no hayan sido descritas musicalmente aún, y en sus trabajos





han logrado una buena cantidad de semiótica descriptiva.

### LOS ALEGRES SEMIOLOGOS DE VIENA

El teatro musical en sus formas más desarrolladas es un fenómeno urbano. Sólo las grandes ciudades con su superpoblación han alcanzado una densidad de comunicación suficiente para hacer nacer tales formas regulares (y caras) de metacomunicación como la institución del teatro musical. Viena estaba muy bien dotada para convertirse en este lugar. Mucho antes de que Nueva York se convirtiera en un crisol, Viena era una caldera fundida de naciones. Alemanes, húngaros, eslovenios, croatas, polacos, italianos, eslovacos, checos —todas estas naciones fueron a la capital llevando sus frases idiomáticas, sus hábitos de comunicación, canciones, danza, música. Cuando tiene lugar tal variedad de comunicación, ella misma debe necesariamente convertirse en un tópico muy importante para la comunicación. En todo el mundo las bromas dialectales son fuente inagotable de diversión y los recién llegados son blancos ideales para convertirse en personajes objeto de burlas. Este es el caso de los irlandeses en la escena neoyorkina del siglo XIX, de los ucranianos en la escena moscovita, y de los checos en el teatro popular vienés. Incluso ahora, el modo más rápido de conseguir hacer reír en Viena es dejar caer unas cuantas palabras en checo.

Sería muy interesante reconstruir, teóricamente, un modelo de ontogénesis así como de filogénesis del teatro a partir de la comunicación y la metacomunicación humanas. El teatro popular vienés podría brindar excelentes materiales para tal estudio. Viena tiene maravillosas locaciones históricas —tales como en Neumarkt o la Freihaus en el Wieden— lugares en donde la densidad de comunicación y metacomunicación deben haber sido extremadamente altas. Viena tiene también una admirable tradición de teatro popular que sólo puede ser comparada con la tradición del teatro isabelino. En cualquier caso, la reconstrucción del desarrollo histórico de la escena popular vienesa como una institución semiótica no puede lograrse aún y yo soy la última persona autorizada para lograr semejante programa. En vez de emprender esta reconstrucción, ejemplifiquemos nuestro enfoque mediante unas cuantas obras maestras.

Nuestro primer ejemplo es *La flauta mágica* de Mozart, la obra emblema de la escena musical vienesa. La estrategia musical de su libretista, Emmanuel Schikaneder es generalmente criticada por apoyarse totalmente en efectos exteriores y el sentido de esta obra es percibido usualmente sólo en el nivel simbólico. En realidad, Schikaneder escribió el libreto revelando totalmente el compromiso semiótico suyo y de Mozart. En primer lugar, *La flauta...* se concentra casi exclusivamente en el tema de la comunicación humana, la semiosis humana. Adviértase el papel clave dentro del argumento que desempeñan tales restricciones de la comunicación como la prohibición de la palabra impuesta a Tamino y Papageno o el castigo de la comunicación a Papageno cuando le acerrojan la boca. En cuanto a los instrumentos mágicos, uno de los cuales da título a la ópera, pueden ser considerados herramientas experimentales para el estudio de la función congénita de la comunicación musical, de su función apelativa. Incluso la profesión de Papageno —comerciante de pájaros— profesión semiótica, parcialmente zoosemiótica con respecto a la técnica de atrapar pájaros, parcialmente antroposemiótica con respecto al uso de los pájaros: el canto de los pájaros tenía en aquella época, en los hogares vieneses, la misma función que las canciones de radio o de tocadiscos en la actualidad.

Similares observaciones pueden encontrarse en muchas obras de la opereta vienesa tanto de los siglos XIX como XX, en *Una noche en Venecia*, de Strauss; en *Bocaccio*, de Suppé; en *Der Opernball*, de Heuberger; *La viuda alegre*, de Lehár; en *La princesa de las Csardas*, de Kálman; *Polenblut y Winzerbraut*, de Nedbal, etcétera.

La opereta, en particular la opereta vienesa, es generalmente considerada como algo burgués y artísticamente inferior. Esto se demuestra a menudo en la denuncia a los argumentos de las operetas como simples y triviales. Como fue demostrado por Kowsan (1970), el poder del teatro no ha residido nunca en la invención de argumentos sino en la recreación de cualquier argumento adecuado en una secuencia fluida de atractivas situaciones de comunicación. De modo similar, las llamadas letras, que son el texto de los números musicales, han sido acusadas de carecer de cualidades poéticas genuinas y de no contener sino



lugares comunes. Debe subrayarse algo al respecto. Las llamadas letras, aunque escritas en verso, no son poesía. La poesía describe, o expresa, todo el universo. Las letras de las comedias musicales y las operetas no describen sino la comunicación humana, es decir, sólo las expresiones particulares de los personajes. En consecuencia deben a veces expresar sus preocupaciones ridículas así como repetir sus tontos argumentos. La poesía nunca puede mentir; las letras no sólo tienen que mentir, si es necesario, deben ser parlanchinas. Por supuesto que contienen simplezas, al igual que los diálogos de Chéjov. No es tan importante lo que dice la gente; lo importante es lo que de este modo están haciendo. Y todo el que ha estudiado la teoría de los actos del discurso puede sorprenderse por la profunda percepción de la vieja opereta en estos ejemplos aparentemente recientes.

Opereta y semiótica; opereta vienesa y semiótica vienesa. Aparentemente no hay puntos de conexión entre estas dos materias. Hemos intentado demostrar que se puede encontrar tal nexo. Se puede apoyar esto con un ejemplo muy vienés. Una de las más grandes personalidades de la pre-semiótica vienesa, de hecho su figura central, fue Karl Kraus. Para el lector contemporáneo Karl Kraus es mejor conocido como autor de un voluminoso libro que es más un drama para ser leído que una obra dramática verdadera, una sátira irónicamente trágica que describe la Primera Guerra Mundial: *Los últimos días de la humanidad*. La más importante obra de Kraus, sin embargo, no es ésta sino su *Die Fackel*, una publicación irregular que editó desde 1898 hasta su muerte en 1936. Estos pequeños folletos rojos, generalmente editados tres veces al mes y en su mayoría escritos por el propio Karl Kraus, se convirtieron inmediatamente en el centro de la Otra Viena. Practicamente todas las personalidades de la Viena pre-semiótica, en particular Adolf Loos, Arnold Schönberg, Oskar Kokoschka, así como Ludwig Wittgenstein consideraron a *Die Fackel* su publicación y a las polémicas de Karl Kraus sus polémicas. Dicho sea de paso, *Die Fackel* era una publicación semiótica. La mayor preocupación de Kraus fue con lo que él denominó *Sprachkritic*, crítica del lenguaje, crítica de la forma en que la gente utiliza el lenguaje, en particular en los medios masivos en los diarios y los comerciales.

Pero no era sólo el lenguaje lo que fascinaba a Kraus sino también otras formas de comunicación humanas. El desenmascaró la ostentación burguesa con casi las mismas palabras que Thorstein Veblen (1899) en América; y junto a Adolf Loos luchó contra la ornamentación y por la arquitectura moderna. Tuvo observaciones extremadamente profundas sobre los carteles y comerciales, o sobre los comerciales de nosotros mismos mediante lo que utilizamos en nuestros rostros y nuestras ropas. Su sarcástico ensayo sobre *La piel de castor* de Gerhart Hauptmann es de hecho una descripción de la semiosis de la ropa. En cuanto a los reales actores de la real escena (en contraste con los políticos cuya vía de comunicación él describe como una mera ilusión escénica) los evaluaba como importantes instituciones semióticas, en particular a celebridades vienesas tales como Alexander Girandi, el actor cuya contribución al desarrollo de la opereta vienesa fue tan significativa como la de los compositores y libretistas. ¡La opereta! Exactamente treinta años antes que Gombrowicz, en 1908, Karl Kraus advirtió que la opereta, en particular la opereta absurda de Offenbach, es la única forma capaz de describir los absurdos del mundo en que vivimos. Su *Los últimos días*... no es sino, después de todo, una "opereta burlesca con el negro trasfondo de la muerte": Y comenzando en la década del veinte, dedicó su periódico *Die Fackel* casi por entero al tema de la opereta, en particular al tema del Renacimiento-Offenbach. El no sólo analiza las operetas y las critica (¡oh, cuánto odiaba a Lehár!) sino que las actúa. Paralelo a sus actividades periodísticas y literarias está también su espectáculo *Conferencias*, en el cual se revela como un verdadero artista que actúa (más tarde bajo el título explícito de *Teatro de un actor*).

En estos espectáculos unipersonales lee a Shakespeare y a Goethe, Nestroy y Brecht, así como sus propios poemas (¡algunos de los cuales son incluso acerca de Offenbach y la opereta!). Tras haber obtenido éxito en la rehabilitación de Nestroy anuncia la rehabilitación de Offenbach y por más de doce años continúa actuándolas y escribiendo acerca de ellas. Hoy día es muy difícil reconstruir su modo de interpretación, que una vez fue muy bien conocido en los centros intelectuales de toda Eu-



ropa central. No obstante, cabe suponer que él subrayó los propios elementos en que solía centrar su obra literaria —es decir, la semiótica, comunicacional e interaccional.

Así tenemos en Karl Kraus un pilar más para nuestra afirmación de que el teatro, especialmente el teatro musical, es un importante semiólogo, "le semioticien sans le savoir, naturellement".<sup>2</sup> Otro campeón puede hallarse en Bertolt Brecht y su concepción interaccional del teatro tal como fue delineada en las páginas de su *Messingkauf*; más argumentos se pueden hallar en Kurt Weill (1928) y en su —y de Brecht— teoría de la "música gástica", es decir la música interaccional. En todo caso, no estamos buscando apoyo para nuestra teoría. Más bien para nuestra evaluación de los méritos semióticos de la opereta vienesa. No es una búsqueda fácil. Las personas tienen sus prejuicios para sobrevivir. Más aún, la opereta y la *Singspiel* no siempre han dado lo mejor de sí. La opereta es un género rico, más rico que otras formas teatrales. Y la riqueza tiene sus tentaciones, una de las cuales es la satisfacción con la ostentación de las riquezas de uno y no con las virtudes semióticas de uno. A pesar de esto, en sus mejores obras la opereta ha alcanzado un nivel que merece plenamente el reconocimiento como un tipo de logro pionero en el campo de la semiótica. Al declarar esto, tomamos en cuenta lo que Norbert Wiener, el cibernético, dijo acerca de la diferencia entre un científico y un guerrero (Wiener, 1954). El éxito de un científico, a diferencia del éxito de un guerrero, depende de los momentos más fuertes de su vida más que de los débiles. Y la opereta como la *Singspiel* merecen ser juzgadas como científicos ya que en sus mejores obras se comportan como verdaderos científicos. Después de todo el teatro es una ciencia alegre acerca de la semiosis, una sólida semiosis. Y los placeres del teatro han sido siempre los placeres de la semiosis que interpreta el papel de otra semiosis solamente por el placer de la (meta) semiosis.

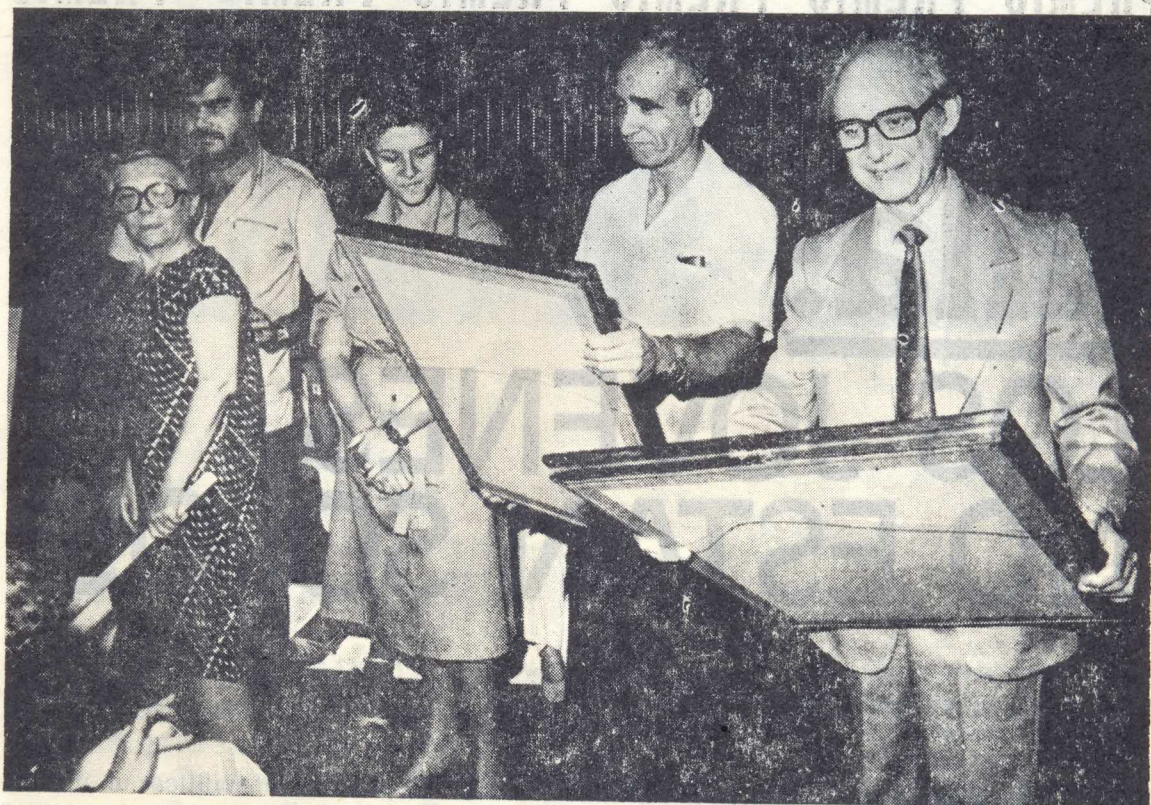
(Trad. Blanca Acosta Rabassa).

2 "el semiótico sin saberlo, naturalmente" (N. de la t.)





# PREMIOS DE tablas



● Graziella Pogolotti, Rine Leal y Mario Rodríguez Alemán reciben el reconocimiento de *Tablas* de manos de Jóvenes críticos (Foto: Tony López).

En un acto celebrado el 27 de marzo —Día Internacional del Teatro— *Tablas* reconoció el ejercicio meritorio y ejemplar de tres pilares de la crítica teatral en Cuba: Graziella Pogolotti, Mario Rodríguez Alemán y Rine Leal, cuya labor, además ha estado ligada a la formación de nuevos especialistas teatrales.

Además se dieron a conocer los resultados del segundo concurso de crítica. El jurado, integrado por la Dra. Graziella Pogolotti, María Elena Ortega y Raquel Carrió, acordó premiar en el primer nivel (para críticos profesionales) a Magaly Muguercia Arias, por "De cómo cada cual interpreta y cuenta una dolorosa historia" por los valores "de una crítica que centra su atención en el análisis de las relaciones entre la dramaturgia y la puesta



en escena, utilizando un instrumental técnico adecuado." Y otorgar mención a Mayda Bustamante y Pompeyo Pino, "por la importancia del tema tratado y el interés de su divulgación", en su trabajo "Manita en el suelo: un acto de justicia histórica".

En el segundo nivel, para estudiantes y críticos no profesionales, los premios recayeron en Eberto García Abreu, por "La dolorosa historia: del texto a la escena" y "Lila la mariposa: el peso de la madurez" de acuerdo a "el rigor de su método de análisis y la audacia de una visión personal" y Miguel Ángel Sirgado Llanes, "por los valores de una crítica participante que testimonia con creatividad una experiencia reciente del movimiento teatral" en "Pequeña crónica de una experiencia anunciada".

Tablas publicará a partir de esta entrega los trabajos premiados.

---

**PREMIO PREMIO PREMIO PREMIO PREMIO PREMIO**

---

# **Lila: LOS JOVENES NO ESTAN SOLOS**

**Eberto García Abreu**

Aproximarse a *Lila la mariposa*, puesta en escena de Flora Lauten con sus alumnos del Instituto Superior de Arte, implica el acercamiento crítico a un proceso creativo que apunta —a través de *La emboscada*, *El Lazarillo*, *Electra* y finalmente *Lila...*— una coherencia estilística y conceptual que lo identifica, dentro del panorama teatral nuestro, como un camino definido en vías de maduración y desarrollo.

Muchos coincidirán conmigo en que *Lila la mariposa* es, entre las tres últimas puestas de Flora, la más clara, la más legible. Y lo es no porque se hagan concesiones en la elaboración de la imagen teatral que

permitan al público descodificar un mensaje elemental, ni lo es tampoco porque se abandonen los caminos ya recorridos por este grupo que, evidentemente, han marcado una teatralidad y estilo propios. De lo que se trata ahora es de una superación de esa primera e inevitable fase de búsquedas y tanteos, para arribar con este espectáculo a un período que marca la mayoría de edad de estos jóvenes teatristas.

Decía que era una puesta de fácil lectura para cualquier espectador, pensando en un conjunto de elementos que tanto el texto de Rolando Ferrer como el propio espectáculo en una dimensión mayor, ofrecen



en aras de conformar una imagen de lo nacional, de lo cubano, sobre el escenario; al reflejar el cómo somos, cómo actuamos, cómo vivimos, cuáles son las raíces y las influencias que han modelado nuestro carácter como pueblo, nuestra idiosincrasia. Hay por esta vía un intento de apresar la realidad y desentrañarla desde una perspectiva crítica que, sobrepasando lo fenoménico e incidental, se dirige a la esencia de nuestro contexto y, por supuesto, del individuo que en él se mueve.

El concepto del diseño escenográfico y musical contribuye, desde el principio, a perfilar tal propósito dentro del espectáculo. Leandro Soto ha trasladado al escenario un conjunto de objetos de naturaleza y estilos totalmente diferentes, los cuales al coincidir en un mismo espacio, y por encima del eclecticismo global, logran una sensación de armonía. Imagen armónica que se inspira analógicamente en nuestros ambientes cotidianos, en esas salas, comedores, cuartos "adornados" incoherentemente, donde confluyen diferentes tipos de muebles, cuadros, porcelanas, yesos, afiches, etcétera. Y es en esa incoherencia donde descansa el lenguaje plástico de la puesta que, sin caer en la reproducción naturalista de cualquier habitación, permite el reconocimiento por parte del espectador, de ese ambiente, esa atmósfera que le es propia, cercana y que ahora aparece en la escena distanciada, sometida también al cuestionamiento.

Juan Antonio Leyva, por su parte, ha creado una estructura musical que comprende un amplio diapason de ritmos: desde un mambo hasta un pasodoble, desde un tango hasta un bolero. Pero tal diversidad sonora alcanza su verdadera sustantividad dentro de la puesta en la medida en que se convierte en un instrumento esclarecedor del planteamiento dramático, al integrarse plenamente al suceso escénico sin llegar a ser una simple música de fondo. Esta selección musical se orienta también hacia la búsqueda de nuestra identidad; de ahí que en determinados momentos —especialmente en el segundo acto— los personajes expresan su situación interior por la vía de diferentes géneros. Todo ello pone en evidencia, por una parte, las influencias y las raíces de las que se ha nutrido nuestra cultura; y por otra, ayuda a desmitificar ambos patrones en medio de un pro-

ceso artístico que conduce insistentemente a un conocimiento más profundo de la realidad y de nosotros mismos.

Desde que el espectador llega a la sala conoce de la muerte de Lila. Sus funerales constituyen el prólogo, invirtiéndose así el orden del argumento de Ferrer y comenzando el juego temporal y espacial que encierra la estructura de la puesta. Ello permite a Flora eliminar —a la manera brechtiana— el interés por la evolución del carácter del personaje, por la continuidad de la acción, para centrar la atención del público en el suceso en sí, haciendo de éste el punto de ruptura para la reflexión.

Luego del velorio se anuncia el comienzo de la historia desde el principio. Parte de la vida de Lila, Marino, Hortensia, Juan Alberto, Mariana... volverá a desarrollarse ante nosotros, como un suceso del pasado que en el presente se "historiza" para ser valorado a partir de las circunstancias que analógicamente se manifiestan en un tiempo y otro, los cuales sirven de punto de partida al colectivo para elaborar su propuesta.

Como apunté antes, el tiempo es sometido a un proceso de fraccionamiento que va desde la retrospectiva hasta la antecisión de hechos que nunca llegaron a ocurrir, los cuales son producto de la imaginación de los personajes (Hortensia y Juan Alberto. Acto primero.) Este recurso escénico que aporta mayores posibilidades expresivas al planteo dramático y enriquece la teatralidad del espectáculo, permite a su vez dar una imagen más abarcadora de los caracteres que articulan el conflicto.

Sin embargo, no ocurre lo mismo con el tratamiento del espacio. En este sentido los límites son más precisos, en tanto determinan y están determinados al mismo tiempo, por la actitud de los personajes que en cada una de las zonas han de moverse, y por el carácter de la situación dramática que allí se desarrolle. Hacia el centro, dentro de un gran círculo, estarán Lila, Hortensia, Mariana, Juan Alberto, La Cotorrona y su hija. Este será el terreno de su acción, el escenario de su historia, de sus conflictos, de sus frustraciones. En esos límites el hombre se consume paso a paso, va mutilando sus fuerzas al "tratar de detener la dinámica real de la vida", e incluso, al obviar esta verdad irrefutable, asume una



manera de actuar y de pensar en abierta contradicción con sus intereses vitales y con sus verdaderas condiciones. Vive, en fin, tras una máscara, alejado de la realidad misma.

Fuera de ahí está el mar, está el mundo, está la vida en toda su plenitud. Y será ese espacio abierto el terreno propio para Adelfa, Capitán y finalmente Marino. Será éste también el espacio de las tres Costureras, quienes, a modo de conciencia crítica, guiarán el juego hacia el encuentro de la verdad, de la esencia de ese mundo cerrado y los nexos que lo unen con el exterior. Son ellas las que delinearán los roles de cada uno de los personajes y pondrán a la luz la cara oculta de la moneda en el momento necesario, tratando de impulsar la salida de Marino "desde el interior a la calle", y de hacer ver al público los resortes del engranaje que ahora se intenta descomponer.

Bajo tales condiciones el espectador se compromete directamente en este conflicto, en tanto forma parte de ese espacio abierto que cuestiona, aprueba o rechaza lo que sucede dentro de ese círculo cerra-

do, enajenado y enajenante. La platea deviene así sitio de reflexión y ese individuo que por las más disímiles razones ha venido a parar a una butaca, es también sometido a la duda, se ve obligado a encontrar una respuesta a las adivinanzas que le están siendo lanzadas; o lo que es igual, se ve obligado a pensar en sí mismo y en la gente que le rodea, al menos por el momento.

Durante todo el primer acto se nos presenta la vida que transcurre dentro del círculo como uno de esos melodramas a que nos tienen acostumbrados las peores radio y telenovelas. Sin embargo, la crítica no se dirige a esas producciones sino a los individuos que asumen la vida como si tal, como una gran novela en la que ellos juegan los papeles principales. A éstos que no afirman sus pies sobre la tierra y que no logran por tanto desarrollar todas sus fuerzas en función de los demás; a éstos que no pueden trascenderse a sí mismos y se aferran a un espacio y a los seres que tienen a su alrededor, con una sobreprotección enfermiza y asfixiante.

Y es precisamente esa sobreprotección que se apoya, como en el caso de Lila, Marino



● Las costureras guiarán el juego hacia el encuentro de la verdad en el montaje de Flora Lauten. (Foto: Tony López).



y Hortensia, en un reiterado chantaje emocional que niega todo intento de vida, contra la que se alzan Ferrer, Lauten y este grupo de jóvenes, apuntando uno de los caminos de solución de este conflicto: la ruptura necesaria e ineludible del cordón umbilical, la ruptura con la dependencia, el choque violento con la realidad que los haga "crecer", para asumir consecuentemente y con lucidez el peso de la madurez y la independencia personal, con todo lo que ello implica en la vida del hombre.

Tras un aparente salto en el lenguaje, que pudiera significar incluso un cambio genérico en la puesta, comienza a desarrollarse una nueva versión del velorio inicial. Se trata ahora de un *show* de cabaret, con sus estridencias y resplandores, en el cual aparecerá la visión sintetizada del conflicto de los tres personajes principales (Lila, Hortensia y Marino). Pero he aquí cómo este *show* se convierte en una imagen distanciada y crítica al revelar la esencia de esta ceremonia social, o mejor aun, al poner en tela de juicio el comportamiento de cada uno de nosotros en una situación semejante.

Más allá de esta lectura, la imagen ofrece durante todo el segundo acto algunos elementos que apuntan con mayor insistencia la necesidad de la ruptura de que hablaba antes. Marino baja a la platea y su lugar es ocupado por otro actor que sí participará en el *show*. Ante los ojos del joven se efectuará una delirante representación donde cada número, además de girar en torno a Lila —la gran estrella— expone esencialmente sus propias contradicciones. Marino se ve a sí mismo sobre la escena. Violentamente se enfrenta a esa realidad y comienza a descubrir las trampas que lo retienen, comienza pues a *crecer*. Ya está en caminos de hacerse un hombre, aunque nadie pueda responderle su desesperada interrogante. "¿Qué es un hombre?"

Y es lógico que nadie pueda aclarar su duda, pues esa debe ser su tarea ahora que ha descubierto las reglas que han regido su vida, ahora que ha visto lúcidamente su eterno *show*. Ahora las puertas están abiertas para que el mar entre en su casa, ese

mar de todo el mundo al cual él debe necesariamente lanzarse, para encontrar su propio espacio, para definirse a sí mismo en relación con los demás. Y en ese proceso de búsquedas que se inicia justamente con la ruptura de las falsas relaciones dentro y fuera de la familia, con la ruptura de los falsos convencionalismos sentimentales, el individuo —o mejor, el joven— tiene que actuar solo, independiente, asumiendo la responsabilidad necesaria para enfrentarse, con sus propias fuerzas, a la realidad en la que ha de imponer su verdadera identidad.

Sin embargo, cuando estos jóvenes dicen al público: "¡Estamos solos!" y comienzan a despojarse del vestuario de sus personajes para representarse a sí mismos, ¿quieren decir que se hallan angustiados solos?, ¿quieren decir acaso que son víctimas de un aislamiento del resto de la sociedad, que sienten nostalgia por esa dependencia contra la que se están rebelando? Estoy convencido de que no es así, a pesar del tono en que tales expresiones se presentan en la puesta. Lo trascendente del planteamiento está en el intento de hacer valer una verdad que ha de servir de punto de partida para el autorreconocimiento de cada uno de ellos y de nosotros mismos al lanzarnos a cualquier empresa, o lo que es igual, a ese mar de todo el mundo, sin falsos ideales ni románticas aspiraciones.

Cuando iniciaba este trabajo no sabía bien si valorar a *Lila la mariposa* como el ejercicio de graduación de un grupo de compañeros nuestros, que como tal podía presentar sus desajustes; o valorar el espectáculo como una propuesta de carácter profesional, a la que habría que mirar desde otros ángulos. De cualquier forma, la labor de este colectivo resistiría al más intransigente crítico, y lo digo pensando en el buen nivel de actuación en conjunto y particularmente de Evelin Dávila, Caridad Ravelo, Vivian Agramonte, José Antonio Alonso y Elvira Valdés. Lo digo también por esa manera especial de comunicarse con el público y promover la polémica más sutil o la más exaltada. Lo digo, sobre todo, pensando en ese camino que han logrado desbrozar, sobre el cual han de crecerse ahora, para ensancharlo y defenderlo.



# MANITA EN EL SUELO:

## CARPENTIER, CATURLA Y ALONSO

Mayda Bustamante y Pompeyo Pino

La puesta en escena de la obra *Manita en el suelo*, por el Ballet Nacional de Cuba, ha constituido para la historia de la cultura cubana un hecho que, por su trascendencia, rebasa el contexto meramente danzario. En este empeño de rescate de los más altos valores de nuestro acervo cultural, se produjo el estreno mundial de la composición musical homónima de Alejandro García Caturla y del guión inédito de Alejo Carpentier, dos de los grandes de nuestra música y de nuestras letras, respectivamente, a lo cual se sumó una coreografía especialmente creada para la ocasión por el maestro Alberto Alonso. Medio siglo hubo de transcurrir para que asistiéramos a este estreno histórico, que viene a saldar una vieja cuenta contraída con nuestro patrimonio artístico-cultural.

Es muy importante el rescate de esta obra hasta ahora perdida, apuntaría el poeta, escritor e investigador cubano Cintio Vitier, a propósito de la premier con motivo del

octogésimo aniversario del natalicio de Alejo Carpentier. Desde que era muy joven estoy oyendo hablar de *Manita en el suelo*, como de otras ideas de Carpentier para el ballet. Es increíble que hayamos tenido que esperar cincuenta años para verla hecha realidad, lo que ahora agradecemos al Ballet Nacional de Cuba.

El ballet que recién ha pasado a formar parte del repertorio de la compañía danzaria cubana, no ha partido, sin embargo, de un proyecto coreográfico, sino de una ópera bufa de cámara —“farsa afrocubana y acción burlesca” la llamó también Carpentier—, concebida como un divertimento criollo en un acto y cinco escenas, para un narrador (actor-cantante) y títeres. Pero es justo aclarar, que la decisión del Ballet Nacional de Cuba de asumir el montaje en su versión coreográfica para bailarines, no responde a una apropiación arbitraria; lejos de esto, se propuso un acto de lealtad his-





tórica, pues el libreto y la partitura que Carpentier y Caturla dejaron concluidos en 1931, habían surgido en 1928, como la idea de un ballet, *El embó*, gestado durante el encuentro de los dos creadores en París, ambos aún bajo la influencia del acontecimiento que habían protagonizado los Ballets Rusos de Serguei de Diaguilev en la capital francesa y los medios culturales europeos. Si este propósito inicial se modificó fue a causa de la precaria situación artística en que se sumió el movimiento danzario eurooccidental tras el declive de los ballets de Diaguilev. Y muy en particular por la inexistencia de una manifestación danzaria teatral cubana en la época.

¿Pero de dónde viene este extraño título de *Manita en el suelo*? Manita en el suelo, el nombre del personaje que da título a la obra, es un curro del manglar y ñáñigo, a quien este mote le vale por sus largos brazos. La historia elaborada por Carpentier cuenta cómo los tres Juanes —Juan Indio, Juan Odio y Juan Esclavo—, para satisfacer el hambre que padecían, se comen al gallo Motoriongo, el cual Manita tenía destinado para su iniciación en los ritos de la potencia Abakuá. El robo desata la ira de Manita, y éste acude a una misa espiritista en casa del brujo Tata Cuñengue; allí la medium Candita la loca le revela que han sido los tres pescadores los autores del hecho. Enfurecido, Manita sale a la calle con un puñal, en busca de los Tres Juanes,

y por el camino arremete contra la luna y la "apaga" de una "puñalá". El asesinato de la luna desata una tempestad y cuando los Tres Juanes están a punto de sucumbir en su embarcación, aparece la Virgen de la Caridad del Cobre y calma las aguas del mar: los pescadores regresan así sanos y salvos. Manita, en tanto, es perseguido por el Capitán General y la Guardia Civil, pero el Chino de la charada hace aparecer una nueva luna y todos se convencen de que Manita sólo la apagó en su imaginación. El final es un *happy end* a manera de gran sainete.

El argumento de Carpentier, pese a su fantástica recreación, parte de un hecho real: el ñáñigo Manuel Cañamazo hizo huir a su potencia rival anunciándole un eclipse lunar, que por casualidad se produjo, lo cual le dio fama de poder "apagar" la luna según su deseo. El verdadero Manita murió en un asalto a la cárcel de La Habana llevado a cabo por los negros de la potencia Abakuá en 1871, con el propósito de lograr la libertad de un grupo de jóvenes en cuyas casas trabajaban como sirvientes. Y éstos no eran otros que los estudiantes de medicina, injustamente acusados de haber profanado la tumba de un alto oficial español. Años más tarde, Carpentier también estaría preso en esta misma cárcel de La Habana y tal vez haya sido entonces cuando conoció los sucesos que inspiraron su posterior libreto.



Los mayores logros de este guión deben verse en las alusiones que Carpentier, en época muy difícil, hizo sobre la situación social que atravesaba nuestro país. El hambre del pueblo estaba representada en los Tres Juanes, quienes a su vez encarnaban los estratos étnicos fundamentales de la población cubana: la aborigen —Juan Indio—, la hispana —Juan Odio— y la africana —Juan Esclavo.

Por otra parte, Manita no es sólo un marginal detenido por el absurdo de "apagar" la luna; sino un factor social subversivo, a quien Carpentier califica, en la versión original que enviara a Caturla desde París, como "comunista y renegado", términos que luego el compositor cambiaría por el de "cimarrón".

A través de elementos de carácter autobiográfico y un juego metafórico de referencias a la realidad, Carpentier brinda un cuadro de fácil interpretación, en el que se recogen factores candentes del acontecer político y social de la Cuba de Machado.

Otro aporte lo constituye el mosaico de personajes de la mitología popular criolla que suben a escena con *Manita en el suelo*: Papá Montero, el Chino apuntador de la charada, el brujo Tata Cufiengue, la medium Candita la loca... todos representantes de un universo de seres explotados por la situación imperante. Con esto Carpentier rescata parte sustancial del acervo popular de la cultura cubana, incluyendo las tradiciones de carácter religioso y sincrético y la diversidad que surge de la mezcla en la escena culta de personajes criollos y hasta negros, lo cual era muy osado para la época, no obstante la tendencia afrocubana que iba tomando fuerza en algunas zonas del arte y que atrajo al escritor desde el inicio de su carrera.

Una vez más Carpentier se revela como un intelectual profundamente informado para asimilar, no copiar, el legado de la cultura internacional e integrarlo a su mundo vivencial. De ahí que en *Manita en el suelo* se aprecien influencias, algunas de ellas declaradas por el propio autor, de disímil procedencia, tales el *Teatro dei Piccoli*, de Vittorio Pedrecca, *La historia del soldado* y el *Petruska* de Stravinski o *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla. Y todas ellas en un concierto de componentes diversos, como el *deus ex machina* de la apa-

rición de la virgen —antes usado por Carpentier en *El milagro de Anaquillé*—, la presencia de la brujería cubana y de los fenómenos atmosféricos del entorno caribeño —también presentes en su novela *Ecue-Yamba-O*—, la parodia y la adivinación callejeras, los juegos de palabras, y, en fin, el surrealismo y el absurdo que caracterizan buena parte de la cultura europea de nuestro siglo.

Por la denuncia que hace de los problemas vitales de la sociedad cubana de una época, por su introducción de valores autóctonos, por su actualización del lenguaje teatral en arreglo a las tendencias más novedosas en los años treinta, y, sobre todo, por ser Carpentier quien es en la historia de la literatura latinoamericana y universal, el rescate de este guión nos parece más que justificado. Pero el arte y la literatura tienen sus leyes. Unas obras quedan, trascienden por sus valores intemporales, mientras que otras no sobreviven a su momento, o al menos son olvidadas por largos períodos, por la sencilla razón de que han dejado de responder a las necesidades sociales del nuevo público.

No sabemos qué hubiera ocurrido hoy con el ballet *Manita en el suelo* —y por ahora nos estamos refiriendo, sobre todo, al guión— si hubiera visto su estreno en los años en que fue escrito; en todo caso, lo que sí es seguro, es que ya resulta un libreto envejecido, con el que tal vez el genial autor de *La consagración de la primavera* ahora no estaría de acuerdo.

El defecto fundamental en este sentido está en que la acción transcurre sin tensión dramática, y las soluciones quedan confiadas a mecanismos arbitrarios demasiado arcaicos para la dramaturgia actual; al margen de que el propio Carpentier intuyó que una ópera bufa no era el mejor vehículo para transmitir un mensaje. Por otra parte, el asunto y los personajes están tan alejados ya de nuestra realidad, que sólo con un libreto muy orgánico y de una extrema lógica dramática hubieran podido trascender como argumento o como lección de historia.

Pero si el guión, en sí mismo, resulta débil, lo que sí no puede objetarse es que fue el punto de partida para que el músico Alejandro García Caturla creara una partitura que, por su calidad, sigue vigente, incluso fuera del marco de este ballet.



La música de Caturla posee ante todo el mérito histórico de ser una de las primeras composiciones musicales con elementos afrocubanos escritas para ballet. Y unido a esto, insertando y procesando las corrientes más vanguardistas entonces en boga.

Poco antes de ser asesinado en 1934, Caturla ya había concluido su ópera bufa para voces y piano a tres y cuatro pautas, e incluso parte de la orquestación, con numerosas indicaciones que permitieron a los musicólogos Hilario González y Carmelina Muñoz su restauración general y la instrumentación de los fragmentos inconclusos de la partitura. Y el producto da elocuente muestra del talento compositivo y la modernidad de Caturla, ya en la obertura, ya en el *intermezzo*, ya en el aria o en el toque de clave.

En sus experimentos sobre percusión cubana o en sus recitativos acompañados de toque de claves con una significación más allá de lo musical, Caturla incorporó la tradición del operismo italiano, desde la época en que los maestros venecianos buscaban la omnipresencia del texto en su afán de acercamiento a la música griega. Del mismo modo que aquellos compositores italianos evitaban las inflexiones como rechazo a la polifonía que había llegado a su punto culminante en el 1500, Caturla se decide por los pilares armónicos pero mediante el uso de la clave. Así, con el músico cubano, se logra una continuidad en América de todo el desarrollo del canto operístico internacional. Como correspondió a su época, Caturla utiliza la armonía de una forma muy disonante e introduce en su ámbito cultural latinoamericano y caribeño, la ruptura con la tonalidad tradicional que iniciara Schönberg en la música europea. Y no es que Caturla abandonase completamente la tonalidad, sino que enriquece su obra con todos los avances de la orquestación conseguidos hasta su época, a lo que sumó el toque de originalidad y gracia que aportaban los ritmos afrocubanos.

Junto a los ecos de las tendencias europeas de su tiempo presentes en la obra de cámara *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, y *La historia del soldado*, de Stravinski, la mayor influencia musical de *Manita en el suelo* es posiblemente la del Stravinski de *La consagración de la primavera*, con su interés por las leyendas fol-

klóricas y la percusión como reflejo del laboratorio creativo que constituyeron las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo. *Manita en el suelo*, expresaría la crítica checa Jana Hoskova la noche del estreno, me recuerda a Stravinski en el mejor de los sentidos, por la combinación de la palabra con la acción viva.

Si bien Carpentier y Caturla ya no existen físicamente, y su generación no es la del coreógrafo Alberto Alonso, la unión de estos tres nombres, en una premier mundial del libreto, música y coreografía, representó, sin dudas, el gran suceso de este ballet.

Como Carpentier y Caturla, Alberto Alonso es un nombre fundacional de la cultura cubana actual. En la danza, fue él —además de figurar históricamente como el pionero de la coreografía cubana—, el primero en incorporar elementos del folklore afrocubano a la técnica del ballet académico, para lo cual partió de nuestras tradiciones más populares. Alberto Alonso no ha sido sólo el creador de obras del vuelo internacional de *Conjugación*, *Diógenes antes el tonel*, *Un retablo para Romeo y Julieta*, *Carmen* o *Cumbres borrascosas*, sino también, y quizás, sobre todo, el de *La Rumba*, *La guagua*, *El solar*, *El güije* y otros tantos títulos que hablan por sí solos sobre la raigal cubanía de sus coreografías. No es pues de extrañar que haya sido Alonso el coreógrafo involucrado en el rescate de *Manita en el suelo*.

A partir de estas premisas, hubiéramos podido afirmar a priori que Alberto Alonso haría de *Manita*... una de sus creaciones más relevantes; sin embargo, no ocurrió así: la coreografía no logró resolver los problemas de dramaturgia del guión al no resistir la tentación de seguirlo fielmente. Descriptiva en exceso, la composición coreográfica —pobre y poco imaginativa en su factura— no supera el nivel del mero pintoresquismo y se queda en un trazado superficial de los personajes y la acción. El tono burlesco adoptado no se proyecta hasta la mentalidad del espectador de hoy, para quien esta farsa resulta demasiado elemental, incluso en sus pretendidos momentos de humor. Ni siquiera la acertada interpretación de elencos muy bien seleccionados ha podido, en ninguna de las ocasiones en que *Manita*... ha subido a escena, hacer rebasar estas deficiencias.



El descriptivismo utilizado por el coreógrafo en la interpretación del guión y la partitura de *Manita*... —también con una ostensible y bien asimilada influencia del *Petruska*, de Fokin— no hubiera sido un defecto en sí mismo, si en compensación hubiese apelado a un amplio lenguaje coreográfico. En su lugar, Alonso hace uso abusivo de la pantomima, que, poco ingeniosa además en su elaboración, desbalanceó la relación danza-gesto escénico, e influyó negativamente para que la obra no alcanzara la esperada fusión de lo folklórico con lo bufo.

Los diseños de escenografía y vestuario de *Manita*... fueron confiados a un creador plástico de una tercera generación: Ricardo Reymena, destacado artista gráfico que desde hace algunos años incursiona en el diseño teatral con igual éxito.

Sumarse al conjunto creativo de Carpentier, Caturla y Alberto Alonso, ha de haber representado un reto fuera de lo común para este artista surgido con la Revolución. Y para sorpresa nuestra, su participación como el cuarto pilar de la empresa, se ha convertido en el elemento más atractivo de la puesta en escena, amén de la música de Cartula.

Es evidente la preocupación que animó a Reymena por estar a la altura de los restantes creadores, y tanto fue así que nos devora, tal como lo hace en la escena, con su espectáculo visual. Tenía a su favor una trayectoria con una vocación de cubanía casi obsesiva. Gallos y otros animales mágicos, el ancestro afro-hispano, las religiones animistas, lo onírico y lo real maravilloso, se conjugan en la obra pictórica de Reymena. Experiencias teatrales anteriores como *Erán-Erán* o *Hécuba* y *Dionaea* entre sus creaciones más recientes, dan cuenta de un afán por convertir la escena en un laboratorio de búsquedas, donde la forma y el color cobran por momentos personalidad propia. Y esta tendencia antes sólo esbozada se hace ahora preponderante, debido a la supremacía de los diseños en relación con la mayoría de los factores que intervinieron en el espectáculo.

Reymena asume la imagen visual de *Manita*... a modo de retablo, como un concierto de telones impregnados de cultura popular, elementos del antiguo teatro de revistas, alusiones al folklore y la arquitectura tradicional, barroquismo, color, comicidad, fantasía y realismo... La atmósfera

pueril, mágica y onírica nos recuerda el mundo subjetivo del artista, sus preferencias plásticas. Algunos han descubierto influencias de aires internacionales, la presencia del gestualismo, los ecos de Paul Klee o del cubano Abela.

Pero en Reymena —ha apuntado el destacado artista plástico Umberto Peña— son destellos hábilmente incorporados a su vasta fauna de güijes, animales erizados y agresivos insectos. La importancia de estos telones está precisamente en trasladar, sin ambages y con fuerza, su particular universo, ajustándolo imaginativamente al interés de la obra.

La vena artística de Reymena queda probada con la fuerza de su imaginación; y su oficio también, sobre todo, en la integración de vestuario y escenografía. Tal vez lo único objetable en estos diseños sea la concepción de la luna que "desinfla" *Manita*, accesorio que no cumple su misión escénica y rompe en cambio el hipnotismo que ejerce el decorado en el espectador. La disección analítica de una obra de arte ha de conducirnos a su razón de ser; y *Manita en el suelo*, más allá de su balance fallido como espectáculo totalizador, demuestra, a nuestro juicio, que puede y debe existir, pero sometido a un riguroso replanteo.

Corresponderá posiblemente a Alberto Alonso volver con más tiempo sobre la coreografía —este ballet fue creado en apenas quince días con el criterio mucho más novedoso que le permite la actualidad musical de Caturla. El espectador de hoy merece que la idea del libreto original de Carpentier sea recreada —no adulterada— dando más fuerza dramática a la coreografía y más intensidad teatral el espectáculo, lo cual contribuiría a una mayor comunicación con la sensibilidad de los nuevos públicos.

*Manita en el suelo*, como toda creación danzaria, exige una integración orgánica de sus componentes. Sólo así se alzará como el verdadero monumento que debemos en el ámbito del ballet a Caturla y Carpentier. Y el Ballet Nacional de Cuba, a quien hoy debemos este primer acto de justicia histórica con *Manita en el suelo*, es la compañía con las cualidades necesarias para erigirlo.



# Inventario de inéditos

A cargo de Amado del Pino

## **Accidente**

**Autor:** Roberto Orihuela.

**Obra en doce escenas**

**Duración aproximada:** Una hora y treinta minutos.

**Personajes:** Ocho masculinos y uno femenino.

**Premio en el concurso 13 de Marzo 1986.**

El accidente que sufrió el obrero Marcelino, provocado por una negligencia, es el suceso fundamental de esta obra y el que determina básicamente su estructura. Con un ritmo cinematográfico, la acción transcurre entre la fábrica en la cual se produce el accidente —donde predomina el realismo de los debates sobre aspectos muy concretos de la producción— y la zona donde Marcelino sufre las consecuencias del accidente dentro de una atmósfera fantástica y acompañado por una mujer que recibe un tratamiento simbólico.

La visita de los dirigentes de la fábrica y el interés de todos en compensar a Marcelino, no logran eliminar las causas del accidente. La falta de responsabilidad de la administración ante la masa, la búsqueda precipitada e inmadura del cumpli-

miento de las metas... persisten y dan pie a que se repita la situación y provoque una desgracia aún mayor.

## **Sueño de alas**

**Autor:** Andrés Mari.

**Duración aproximada:** Una hora

**Personajes:** Cuatro masculinos y uno femenino (incluyendo las piezas históricas a las que el autor da categoría de personajes)

El ámbito silencioso de un museo cerrado al público es "invadido" por un niño que se propone convertir al soldado que custodia la institución y a varias reliquias históricas (un cañón, un barco, una máquina) en cómplices de su juego.

El niño choca con la inercia del soldado y con la sorpresa de las piezas museables, pero insiste y usa todas las mañas posibles para que la historia —que él recibe en la escuela como algo estático, frío, lejano— se acerque hasta el mundo de sus vivencias y se ponga en movimiento. Después de recurrentes juegos y variaciones sobre una misma controversia, el niño logra integrar lo todo y a todos a la atmósfera de sus visiones. La fantasía y el juego se adueñan del escenario.



## **Recital para mayas y conquistadores**

**Autor:** José Milián.

**Obra en dieciséis recitales.**

**Duración aproximada:** Una hora y veinte minutos.

**Personajes:** Seis femeninos y ocho masculinos.

Constituido por una serie de pequeñas escenas sobre la conquista de América; en este proyecto no puede hablarse de una anécdota lineal, sino de una progresión dada por el eje temático común que emparenta las situaciones disímiles. La obra se mueve en dos planos fundamentales de acción: el de la corte de los reyes Fernando e Isabel, donde Colón va a pedir ayuda para su empresa y debe someterse a las retóricas reflexiones del rey, a la sabiduría del coro o al atrevimiento de la reina. En otro ángulo, dos jóvenes mayas ven frustrada su pasión por la llegada de los conquistadores.

La interpretación de la historia es aquí libre e ingeniosa. En esencia se refleja la época pero se juega con informaciones y hechos posteriores. La acción crece por acumulación y al final alcanza una atmósfera majestuosa y solemne, sin renunciar al humor y la ironía.

## **La cura por el tabaco.**

**Autor:** José Ramón Brene.

**Obra en dos actos**

**Duración aproximada:** Una hora y cuarenta minutos.

**Personajes:** Cuatro femeninos y tres masculinos.

Gabriela, una escritora de radionovelas, y Fermín, ingeniero agrónomo, comparten sus respectivas soledades entre galanteos, favores y pequeñas discrepancias. Ella escribe *constantemente* y le hace infinidad de encargos domésticos a su vecino. La hija de Gabriela —que quiere al ingeniero como a un padre— y la típica vecina que entra, sale e informa, *constantemente*, le recomiendan que se case con Fermín pero ella rechaza la idea.

Cuando Fermín se va para el trabajo voluntario a la zafra tabacalera, Gabriela descubre "súbitamente" que no puede vivir sin su vecino. Se producen dos escenas fuera de la "sala de un apartamento confortable en el Vedado" —locación fundamental de la obra— porque Gabriela y su hija van a visitar a Fermín a su campamento, allí lo encuentran acompañado de la simpática Edelmira que lo "corteja" entre tazas de café e historias tabacaleras. A partir de ahí la acción sigue las incidencias de los celos de Gabriela que fracasa en sus ardis para recuperar a Fermín y llega hasta el borde de la locura. Finalmente, la incansable escritora parece encontrar su "solución" con un peculiar psiquiatra que le propone como *cura* y como sutil oferta de amor: *irse juntos para el tabaco*.

## **Estación de cambio.**

**Autor:** Rodolfo Pérez Valero.

**Obra en dos actos.**

**Duración aproximada:** Una hora y treinta minutos.

**Personajes:** Siete masculinos y siete femeninos.

**Mención en el concurso José Antonio Ramos de la UNEAC.**

Se proyecta la construcción del metro de La Habana y se nos invita a un recorrido por varias "estaciones" intermedias. Es evidente que el autor plantea un contraste entre las instalaciones super modernas que estos trabajadores diseñan para el futuro y el mundo laboral y familiar lleno de limitaciones que viven en el presente. En cada estación se profundiza en la vida de los personajes y se "complica" la relación entre ellos. La acción se hace simultánea a ratos y alcanza un dinámico, galopante ritmo.

Lo anecdótico (infidelidad matrimonial de Pedro —el ingeniero jefe—, contradicciones en puntos de vista sobre la mujer y la pareja) se va desplazando hacia una reflexión que parte de los incidentes concretos de la obra y se cuestiona las actitudes de casi todos los personajes. Al terminar el "viaje" el autor nos convoca a tomar en la "estación de cambio" una actitud que nos permita llegar a la igualdad plena de la mujer.



# PARA ROMPER ESQUEMAS

**Vivian Martínez Tabares**

Una breve charla sobre el cepillado correcto de la dentadura, repetida con el tono gris de la rutina y la exactitud de una tarea formal en la antesala de un consultorio estomatológico, fue el chispazo que atrapó la retina inquieta del dramaturgo para ser transformado años después en una farsa de aguda perspectiva crítica. Freddy Artiles eligió el mundo laboral, específicamente el ámbito de las oficinas, las reuniones, los memorándums y las asambleas para arremeter contra los mecanismos estrechos e irracionales que acompañan una postura maniquea ante la vida. Su obra teatral *El esquema* denuncia, a través del aparato de la burocracia, las orientaciones absurdas, las actitudes escépticas, las soluciones extremistas, los silencios evasivos para "salir del paso" que nos convierten

en cómplices y las ideas festinadas, pero la referencia a la realidad de nuestra praxis cotidiana extiende su alcance más allá de la inmediatez del radio de acción que abarca la anécdota.

Seis personajes comodines identificados por adjetivos que resumen críticamente la esencia de su caracterización unilateral, se mueven de un nivel a otro junto al "audaz" decreto que pretende regular el empleo del tiempo libre de los trabajadores y a medida que suben o bajan, mientras la resolución se modifica, van transformándose ellos mismos dentro de su esquema. La propia idea básica que maneja el dramaturgo, la ocurrencia de la comisión y su absurdo contenido, comportan en su exageración una advertencia satírica.





La primera lectura pública de *El esquema* en una de las jornadas del encuentro de dramaturgos celebrado en Camagüey, produjo sorpresa entre todos los que entonces la conocíamos. Después de seguir de cerca la dramaturgia de Artilles, marcada por una notoria preferencia por el drama realista, saludé con agrado la aparición de un texto que rompía prevenciones y asumía sin rigidez la teatralidad a grandes trazos de la farsa. El profesor e investigador Francisco López Sacha, en la introducción aparecida en *Tablas 3/85*, ubica el nuevo título en la obra de su autor como la trayectoria final de una vuelta en redondo, un viaje a los orígenes de cierto sello que acusa el mensaje directo y la apelación al público, presentes ya en *El círculo de cuatro puntas* (1967) y *De dos en dos* (1970) abiertamente. Me adscribo a su interpretación para acentuar el calificativo de "modo *rejuvenecido* de hacer teatro", y rectificar que el giro, más que en redondo, describe un trazado espiral que apunta a nuevos niveles de desarrollo. Artilles sigue prefiriendo los temas cercanos a nuestros "aquí" y "ahora" —y ése es un mérito— pero el tratamiento teatral, la envoltura técnica y la variedad de recursos que elige superan su propia obra, ahora más inquieta, imaginativa y cercana a nosotros. El último texto, aún inédito y por estrenarse, *Temas para broncas con posible fechas* lo confirma.

*El esquema* presupone en sí misma una postura antiesquemática. La pieza potencia y reclama un juego teatral inquieto y atrevido, soluciones variadas para agilizar la estructura repetitiva de las escenas de las reuniones; la traducción en imágenes risibles y condenables del Entusiasta, La Equilibrada, El Desconfiado, El Apurado, El Audaz, El Cuadrado y El Conservador, peculiar galería de seres de una pieza, suerte de robots unidireccionales que con sus choques y conciertos hacen progresar el disparate, que de un núcleo cerrado de trabajadores a nivel nacional llega rodando y crecido a toda una asamblea de obreros en una unidad de la base. Así, la concepción demanda un espacio nuevo, deliberadamente no tradicional. El cajón del escenario le le queda chiquito a un problema que sólo el público podrá resolver, no únicamente por el final abierto de la versión original donde el Audaz le increpa, sino porque todo el tiempo el conflicto le está interpelando, obligándole a reconocer y a "hacer *catarsis*" con esta o aquella manifestación del

problema, a nivel individual y colectivo, con perspectiva crítica y autocrítica.

La puesta en escena de Miriam Lezcano con el Teatro Político Bertolt Brecht no interpretó de ese modo lo que para mí era un reclamo del lenguaje artístico de *El esquema*. La dirección optó por el enfrentamiento frontal y quedó limitada así una parte importante de la corriente comunicativa entre los intérpretes y su público. Sin que pretenda proponer un debate o un diálogo abierto que la composición interna no contempla —aunque esto último tampoco es decisivo—, sí creo que de haberse elegido otro arreglo espacial, de ruedo, o que incluyera un área para espectadores dentro del diseño de la puesta, el papel activo del público podría haberse estimulado más allá de la mera observación.

Del mismo modo, adjetivos como "cuadrado", equilibrada, apurado, etcétera, tan sugerentes y expresivos en términos gráficos, físicos, incluso de ritmo y movimiento, pueden encontrar miles de plasmaciones posibles que recreen a nivel del gesto y la imagen visual la caracterización. El diseño de Miriam Dueñas recurrió a un vestuario modular transformable y monocromático —para cada personaje un color— que garantizaba una diferenciación simple, pero que sugería un extraño ¿simbolismo? y bastante monotonía en la trayectoria plástica. Al no existir otros rasgos distintivos para cada rol, no se logró perfilar adecuadamente la peculiaridad de los personajes en sí. A nivel interpretativo es justo saludar, sin embargo, la búsqueda gestual de Litico Rodríguez, que trató de matizar el papel con tics y posturas mecánicas con eficacia y sentido del humor.

Una propuesta que apuntaba al componente lúdico, el uso de espejuelos de un solo cristal, se perdió en su estilo aislado y ajeno al resto de los elementos del montaje.

El marco escenográfico resultó también estático y plano, la disposición desaprovechó un elemento clave en la trama y rico en posibilidades escénicas: la escalera, usada como simple marco ambiental y explotada elementalmente en el cambio que precede al último cuadro, sólo para *ilustrar* el ajetreo del Audaz mientras busca, de nivel en nivel, los detonantes del clímax. Así mismo, el despliegue corpóreo de la circular mecanografiada a escala gigante sobre la que se recortaran los personajes, resultó



poco expresivo porque no se tuvo en cuenta el punto de observación del público y se perdía la perspectiva de siluetas físicamente emparentadas con el documento.

Una última observación es a propósito del cambio del final de la farsa. El dedo acusador de Audaz apuntando al público se modifica por el anuncio de una nueva comisión que ha sido creada y la propuesta de introspección de cada espectador consigo mismo se pierde porque es sustituida por la amenaza jocosa de que otra cadena de situaciones absurdas se nos venga encima. Si el desenlace original se dirigía a la responsabilidad social del individuo, éste, con su banalización, se subvierte en un pronóstico fatalista de insolubilidad y conformismo ante los problemas.

Comencé objetando la concepción espacial de la puesta y creo necesaria una nueva mirada reflexiva al problema. En un momento en que el teatro a escala mundial se plantea serias indagaciones alrededor del ámbito de la escena, con la aplicación de recursos y hallazgos de las artes plásticas

contemporáneas, cuando la cuestión del espacio y la relación actor-público está siendo reconsiderada una vez más, y cuando dentro de nuestra propia experiencia teatral se producen hechos, signados por una curiosa interrelación entre las conquistas del movimiento de teatro nuevo y del llamado teatro tradicional, es privilegio —y responsabilidad— de los artistas lograr soluciones y fórmulas que insuflen de aliento vital, riqueza imaginativa y belleza a la escena teatral cubana. No dudo que alguno pensará en limitaciones materiales o en dificultades prácticas ciertas, pero precisamente, en la búsqueda de otros conceptos menos ceñidos a la opción única de las edificaciones teatrales —insuficientes en todo sentido— puede estar la solución de muchos de los problemas que, a la larga, no son sólo organizativos sino en muchos casos profundamente artísticos.

¿No estaremos nosotros aferrados a lo fácil, como la muchacha de la dentadura gigante y el cepillado mecánico, inmersos en otra rutina y ajenos al espíritu de renovación que necesita el teatro...?

---

# A ELECTRA LE SIENTA EL MITO

Rosa Ileana Boudet

*Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, pertenece a nuestra mitología teatral. Negada o reivindicada por la crítica, renace para los nuevos públicos desde que en 1948 la puesta de Francisco Morín lanzó su "escupitajo al Olimpo". Del mismo modo que Cecilia Valdés es un mito de la cultura popular, *Electra* lo es de una cultura de resistencia.

Casi todos nos hemos apropiado de una imagen de *Electra Garrigó* hecha de planos

sucesivos: las crónicas que en su momento la calificaron de batalla de Hernani del teatro cubano, las fotografías ya opacas de la juvenil Liliam Llerena conminando a los "no-dioses" o ese fantasma de nuestra memoria escénica, la escena de Clitemnestra envenenada con una frutabomba, revivida hace poco por Elena Huerta.

Ante cualquier intento de reinterpretar la obra está el peso de una tradición teatral



que, con el tiempo, ha otorgado a *Electra*... la connotación de un "clásico". Corremos el riesgo pues de encorsetar la irreverencia del original, aquietar lo que en la pieza de Piñera es rebeldía contra la tiranía de los padres, mediante la libérrima utilización del mito griego cubanizado, así como los elementos de la cultura popular tradicional (décimas, tambores y aportes afrocubanos) y considerarlos como una pesada losa muerta, que aplasta la obra, concebida con una respetuosidad que es en el fondo incomprensión.

*Electra Garrigó* es sólo en apariencias un juego verbal. Su teatralidad descansa, como casi todo el discurso de Piñera, en la brillantez del diálogo, en su contrapunto de ideas, en el malabarismo cerebral y filosófico que estremeció una escena plagada de melodrama y cursilería y la vinculó con las ideas de nuestra época. Por eso sólo superficialmente es una obra verbalista, cuando se comprende la temprana utilización que hizo el autor de elementos renovadores, como este coro-narrador que, con versos de la guantanamera, relata hechos de sangre o la presencia dentro del texto de rupturas del ritmo, las cuales quiebran el parlamento altisonante o ficticio o esos deliciosos "cubaneos" que pueblan su teatro como una afirmación de identidad.

En los momentos en que Piñera la escribe, a pesar de anticiparse al fenómeno que luego conoceremos como absurdo, aún no ha visto representada su obra anterior. Como casi todos los autores de la "transición", esperó ocho años por la valentía de un director que se atreviera con *Electra*... Y esto trasciende a la pieza que a pesar de recurrir a los códigos no verbales, en ocasiones se apoya totalmente en la palabra y hace depender el avance de la acción exclusivamente de ésta.

Sirva este preámbulo para anticipar que no se me escapa la dificultad de encarar una nueva puesta de *Electra Garrigó*. El montaje de Armando Suárez del Villar considera el texto como una realidad inalterable y trata de ser absolutamente respetuoso con el original, principios que comparto. ¿En dónde reside a mi juicio el defecto de esta puesta? En la ausencia de una perspectiva crítica, capaz de dotarla de una intencionalidad significativa, un "aquí" y "ahora" para el público de hoy.

El regreso a los textos, tendencia contemporánea de la *mise en scene*, no es ajeno a una visión histórica que no se limite a su mera traslación o restauración, sino que entrañe una operación de desmonte y actualización, una lectura contemporánea. Pero el afán de restaurar preside el montaje, del cual se ha suprimido su esencia paródica y humorística. El director ha previsto, con cierta rigidez, los desplazamientos y dispuesto los arreglos narrativos con un hieratismo que distancia de nosotros erróneamente la puesta.

La utilización del narrador es el primer peso muerto. Lo que en su época significó la irrupción de la guantanamera cantada por Radeúnda Lima y después por Joseíto Fernández, hoy es un acto vacío de contenido y fuerza. La puesta en escena no encontró su equivalente para el espectador actual, ni supo revivir en el decimista, el empuje del coro griego cubanizado.

En ocasiones, el montaje no es consecuente con algunas ideas. Por ejemplo, Egisto, al fondo, realiza una especie de contemplación de sí mismo de marcado acento erótico, pero este recurso simbólico es esporádico, por lo que no logra un efecto convincente; las criadas de Clitemnestra actúan a veces como "dobles", pero su empleo es tan tímido y falto de dibujo que resulta difícil definir una imagen. La partida de Orestes se desvaloriza: sale por el patio de butacas como también lo hace Egisto. Así la relación *Electra-Orestes* resulta enrarecida al no estar claros los objetivos de la primera que, en su no-partida prefigura el destino de su hermano. Ella permanecerá atada a las férreas columnas, pues como ha dicho Virgilio, no es una revolucionaria. Incapaz de consumir la libertad por ella misma, la consigue a través de Orestes. De ahí que el momento de la *anagnorisis* devenga aproximación física, pero no intención intelectual.

La ambivalencia preside las interrelaciones entre los personajes, ya que un tono monótono, ficticio y altisonante prima en el decir y no una mirada selectiva que escoja entre la multiplicidad de aristas y vertientes temáticas, su propósito. La partitura de Juan Piñera, de haberse aprovechado más, hubiese contribuido a la creación del universo plástico sonoro que el autor apunta y que no alcanza una definitiva imagen.



La escenografía de Gabriel Hierrezuelo es el elemento de mayor poder de analogía. El escenario, surcado de columnas, sugiere a un tiempo la ciudad a través de la ambivalencia templo-edificio público, que junto a un plato circular, evoca la arena del circo o una valla de gallos, límite de los personajes y encierro fatal en la "educación sentimental" de la familia. Sin embargo, si es posible hablar de unidad entre las columnas y el plato, hay otros elementos que resultan disonantes y traen a la escena una deliberada estridencia: dos columpios y una hamaca, que apenas se utilizan, nos introducen en el ambiente doméstico. De la misma manera está pensado el vestuario, impregnado de una línea de los años cuarenta y matizado por detalles incongruentes o accesorios anacrónicos. La composición general tiene un acento narrativo. En ocasiones, evoca la atmósfera opresiva de ciertos recintos neoclásicos donde se ventilaba la política de la neocolonia y a su vez, la hamaca y el columpio nos retrotraen a la adolescencia de Electra y Orestes, asediada por los "piojos" del patriarcado y el machismo. No obstante, la escenografía no logra unificarse con la idea

conceptual. Permanece como un marco hermoso, pero frío, distante de la obra, además de su pobre funcionalidad (la hamaca se emplea una vez y los practicables cierran mal). Las columnas que atrapan a los personajes muertos no alcanzan fundirse con la luz en un ámbito mágico. Sólo Electra permanece en la puerta de no-partir, que también se cierra con ella.

Aquí, el director, elimina una de las posibilidades de la obra porque, aunque Electra no parte, anuncia y avizora con su *gestus* la liberación de Orestes y de toda la sociedad, mientras que en la puesta Electra consume su no partida y cierra las perspectivas del autor.

¿Qué nos han querido decir? Aplaudo la voluntad de no masticarnos la pieza, de no podarla con innecesarias tijeras, pero me pregunto, ¿acaso Virgilio no fue mucho más lejos? El denunció la educación sentimental deformada por la sobreprotección y el machismo, los hijos devorados por el odio de la tiranía paterna, propugnó la confianza del hombre en sí mismo y defendió que encontrase su destino sobre la tierra.





El montaje, paradójicamente, equilibra la obra y le resta la magia que posee su alteridad, su disonancia intrínseca. Virgilio es un autor que rompía la solemnidad con una sabrosura, una situación tensa con un chiste banal. Y en ese contrapunto, debió encontrar el montaje su cauce, ritmo y modo de decir.

Durante toda la representación se nos presenta entonces un problema de sintonía entre un discurso hilarante, seductor y una mano directriz que lo inmoviliza.

El director abandona a los actores a un juego declamatorio —principal sostén de la actuación que alcanza en Adria Santana como Electra momentos de mucha brillantez. Su personaje es convincente, rico en matices y posibilidades, desenvuelto sobre la escena, con gran dominio del movimiento y la plasticidad. Hilda Oates, sólo por momentos alcanza dibujar un papel original. Su Clitemnestra está basada en los recursos propios, que aunque empleados con su habitual soltura y virtuosismo, care-

## Libros

# LA PARADOJA DE ASENOV

*La aparición de Las ardientes noches de Arcadia, antología del destacado dramaturgo búlgaro Dragomir Asenov, constituye una buena noticia para los, escasos pero sedientos, lectores de teatro. Lo lamentable es que un libro, que tiene como centro temático a lo contemporáneo, llegue con notable retraso y la pieza más cercana en el tiempo sea Una garantía de oro (1974); el desfase obliga a mirar con recelo la actualidad de estos temas en la sociedad búlgara.*

*Asenov se nos revela como un crítico implacable de los vicios, rezagos o deformaciones que pueden presentarse, con una amplia gama de matices, en el período de construcción socialista... "¡Y no son historias! porque el*

*estancamiento, la rutina y el conservadurismo, son tendencias constantes del espíritu humano, formas constantes de su pereza. ¿Debemos permitir que prosperen? ¿Debemos permitir que nos hagan caer?" (El cumpleaños. pág. 49).*

*Desde El cumpleaños (1964), la primera obra que aparece en esta selección (respetuosa del orden cronológico) se hace evidente la vocación ética y moralizante de este autor, sólo que lo ético y lo moral no están dados por un vendaval de conceptos esquemáticos. Asenov asume los argumentos con la complejidad que le viene de la vida. El conflicto se fortalece porque la contradicción se inscribe en*

*cen de la debida interiorización. Su interpretación está lastrada además por el obstáculo permanente que le opone la materialidad del escenario (traje, zapatos, plataforma circular) que le dificultan la agilidad en los movimientos. Luis Alberto García realiza una estilización muy esmerada de su Egisto, mientras que el Orestes de Gilberto Reyes y Patricio Wood junto al Pedagogo de Oscar Alvarez se encaminan por lo coloquial, ajenos al tono dominante.*

*Sin embargo, algo nos atrapa de la obra, acapara nuestra atención y nos agarra por el cuello hasta el final. ¿Serán las excelencias de un texto vehemente, rico en humor y juego teatral? ¿Es que somos benévolo con Piñera, nuestro dramaturgo más importante? Pienso que algo ocurre de todos modos con *Electra*... que aún convaliente de esta difícil sintonía con nuestro momento, renace para nosotros. Y es que el tiempo, como la pátina sobre los viejos muros, la ha embellecido.*

*circunstancias ricas y hasta los que podrían llamarse "personajes negativos" se defienden con razones fuertes y lógicas.*

*Al intentar una sinopsis de las obras antologadas, me percaté de que el autor vuelve una y otra vez sobre ideas similares, y aunque varían las circunstancias o el entorno, su motivación esencial es ofrecer las múltiples manifestaciones del enfrentamiento ético. La reiteración de conflictos similares, junto a un lenguaje que se va haciendo monocrorde, hacen sospechar que se trata de variaciones sobre un gran tema general.*

*En El cumpleaños es un*



dirigente del Partido quien debe decidir qué postura tomar en la reunión del día siguiente y su actitud es decisiva para todos los que lo rodean. Aunque la anécdota se desarrolla totalmente en una casa, no puede hablarse aquí de una obra de la familia, sino en todo caso, de la repercusión familiar de un hecho social y de la posición ética del individuo. A diferencia de otros textos de este tomo (pienso en Una garantía de oro y Profesión para angeles) la acción no se comparte entre la oficina, donde ocurren los hechos, y la casa donde se comentan y modifican. En un espacio y tiempo limitados y de apariencia cotidiana se concentra todo el argumento. El cumpleaños alcanza una intensidad dramática que me hace preferirla en el conjunto de la muestra.

En Rosas para el doctor Shomov (1966) el protagonista se enfrenta al chantaje y decide arriesgar su comodidad y el ascenso profesional para mantener en alto la ética médica y humana. Algo muy similar, en cuanto al par de fuerzas fundamentales, ocurre en Profesión para angeles (1971) y en la muy reconocida Una garantía de oro (1974). En ambas un representante de la actitud intransigente se ve envuelto en una situación límite en donde es imprescindible su complicidad para consumir una situación arbitraria. Pienso que estas dos últimas fueran más eficaces y con un mayor poder de sorpresa y revelación, si tanto el periodista de Profesión... como la ingeniera de Una garantía... fueran menos incorruptibles y monolíticos; así el debate no se daría sólo en el nivel de la verdad que esgrime un personaje contra el otro, sino, como en El cumpleaños, en la lucha entre la grandeza heroica y las pequeñeces que se manifiestan, casi imperceptiblemente, en la vida cotidiana.

Un paseo por la tarde del sábado (1968) se refiere directamente al fenómeno de la corrupción de un hombre que en otra época demostró una vida ejemplar y consecuente. Este enfoque del tema pudo tener grandes posibilidades dramáticas pero el autor lo desaprovecha, a mi entender, recargándolo de conflictos secundarios y demorándose, retóricamente a ratos, en detalles imprecisos. El ritmo se torna lento y cuando se ponen sobre el tapete problemas esenciales (abandono de los hijos, fraude profesional...) éstos se precipitan hacia una solución impuesta externamente.

Es en Las ardientes noches de Arcadia (1970) donde se hace más comprometedor y trascendente la decisión que el hombre debe tomar cuando están de un lado los principios y del otro el espejismo de la comodidad o el placer. La disyuntiva aquí se plantea entre la defensa de la moral socialista y las ofertas que hace el mundo del consumo y la compra venta. Los tres ingenieros que cumplen una misión comercial en el exterior asumen posiciones distintas ante la responsabilidad, pero los términos del conflicto permanecen casi estáticos desde el principio y los personajes se esquematizan al "casarlos" con una posición.

Estamos ante un autor en el que se da una interesante paradoja: el afán de reflejar la realidad y la lucidez para denunciar, descubrir los conflictos esenciales de su época, no se corresponde con un registro amplio de recursos expresivos. Surge el peligro de que la fuerza del tema devore el hecho teatral, porque la complejidad temática no está respaldada por la misma riqueza en lo formal.

Asenov llegó al teatro procedente de la narrativa y se hace evidente su origen. Sus acotaciones son siempre descriptivas. Se puede señalar a su favor que el

autor, a través de la ironía, logra destacar o subrayar en las acotaciones alguna atmósfera o detalle revelador, y hace todo un "primer plano" con algo que le interese especialmente... (... "Puede que no sea superfluo referirnos a las miniaturas ornamentales que demuestran que sus propietarios han viajado al extranjero y han traído consigo pequeños pero perdurables recuerdos")

(El cumpleaños) (pág. 15)

Nos ofrece las situaciones a la manera de cortes en un segmento de la realidad. El dinamismo de sus obras se sostiene por el movimiento enjundioso de las ideas pero la imagen teatral, la poética de la escena ocupa en esta dramaturgia un lugar secundario. El diálogo está construido con inteligencia y buen gusto pero —visto en la totalidad de la antología— se hace reiterativo. Las réplicas van, con mucha frecuencia, de una convincente afirmación a otra idea que la refuta con similar amplitud. Abunda también un contrapunto de ironías y sarcasmos, muy ingenioso y agudo, pero que el autor usa hasta el cansancio y llega a desembocar en una retórica que hace ganar a las obras en densidad y perder en intensidad. (Cuando divagamos a propósito de la juventud, su negación recibe una sola respuesta: "¡otra negación!") (Un paseo por la tarde del sábado. pág. 35)

Un mérito de los textos que incluye este libro es que, a pesar de los años que nos separan de su estreno y de estar remitidos a otra realidad, nos conmueven y abren interrogantes. Ello se logra porque Asenov apuntó a los asuntos esenciales de toda una época de transición y rehuyó el peligro de hacer un teatro condenado inmediatamente al rápido envejecimiento. (Amado del Pino)





## GRUPO JORGE ANCKERMANN

El grupo de teatro Jorge Anckermann se constituyó el primero de abril de 1965 y se mantuvo en activo hasta 1972. Su elenco estaba integrado por actores-cantantes, actores dramáticos, coro, cuerpo de baile y una orquesta de veinticuatro profesores. Tenía como objetivo cultivar la comedia musical e incursionar en el género vernáculo. Su repertorio reunió treinta y siete títulos, seis de los cuales fueron estrenos en el colectivo y los restantes estrenos mundiales. Su sede oficial era el Teatro Martí.

1. **EL VELORIO DE PACHENCHO O TIN TAN TE COMISTE UN PAN.** Francisco y Gustavo Robreño. COM. Manuel Mauri Estevez. Teatro Martí, 2 jul. 1965 (EC). DIR. Idalberto Delgado. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS MUS. Rodrigo Prats. DIS ES Eduardo Arrocha.
2. **EL BRAVO.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí, 2 jul. 1965 (EM) DIR. Gaspar Arias. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Guanarí Amoedo. DIS. ES. Eduardo Arrocha.
3. **LA RAMPA.** Alberto Luberta. COM. Eddy Gaytán, argentino. Teatro Martí, ago. 1965 (EM). DIR. Ernesto Neyra. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Guanarí Amoedo. DIS. ES. Eugenio Elizalde.
4. **EL ESPIRITISTA.** Ramón Espígul, padre. COM. Ramón Espígul, padre. Teatro Martí, ago. 1965 (EC). DIR. Ramón Espígul, hijo. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. LU. Ramón Espígul, hijo.
5. **EL AMOR NACIO EN LA PLAZA.** Marco Antonio Valcarce. COM. Marco Antonio Valcarce. Teatro Martí, sep. 1965 (EM). DIR. Humberto Bravo. DIR. ORQ. Marco Antonio Valcarce. DIR. ORQ. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Eugenio Elizalde.
6. **¡VOY ABAJO!** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí, oct. 1965 (EM). DIR. Erdwin Fernández. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Rolando Moreno.
7. **¿QUE TRAIGO AQUI?** Enrique Núñez Rodríguez. COM. José Urfé, Teatro Martí, nov. 1965 (EM). DIR. Feliciano Salas. DIR. ORQ. y DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS MUS. Rodrigo Prats.
8. **LA VIDA SECRETA DE DON JUAN TENORIO.** Felipe San Pedro. COM. José Urfé. Teatro Martí, ene. 1966. (EM) DIR. Gaspar Arias. DIR. ORQ. y COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS ES. Tomás Oliva.
9. **LA VERBENA DE LA TIÑOSA.** Manuel Montero Ojea. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí, 11 ene. 1966 (EM). DIR. Eduardo Robreño. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats.
10. **EL DENGUE.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí 12 feb. 1966 (EM). DIR. Enrique Núñez Rodríguez. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Carlisse Novo.
11. **¡GRACIAS DOCTOR!** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí, 24 feb. 1966 (EC). DIR. Sergio Nicols. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Rubén Vigón.
12. **MILLONARIOS SOCIALISTAS.** Eliseo Iglesias Novoa. COM. Rosendo Ruíz, hijo y Pablo Ruíz Castellanos. Teatro Martí, abr. 1966 (EM). DIR. Mario Limonta. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Rolando Moreno.
13. **NO TENGO EDAD.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí, 29 abr. 1966 (EM). DIR. Bernardo Anaya. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats.
14. **EL REMERO RESPETUOSO.** Arturo Liendo. COM. Adolfo Guzmán. Teatro Martí, may. 1966 (EM). DIR. Arturo Liendo. DIR. ORQ. Adolfo Guzmán. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Carlisse Novo. DIS. ES. y VE. Raúl Oliva.



15. **EL PREMIO FLACO.** Héctor Quintero. Teatro Martí, nov. 1966. (EM) DIR. Adolfo de Luis. AS. LIT. Eduardo Robreño. DIS. ES. Eduardo Arrocha.
16. **YO SOY AQUELLA.** Arturo Liendo. Teatro Martí, dic. 1966 (EM). DIR. Bernardo Anaya. AS. LIT. Eduardo Robreño.
17. **RECUERDO DEL ALHAMBRA.** Eduardo Robreño y Víctor Reyes. COM. Jorge Anckerman, Teatro Martí, ene. 1967 (EM). DIR. Sergio Nicols. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Luis Márquez, DIS. VE. Eugenio Elizalde.
18. **MIAMI FLA.** José Antonio Cañas Sierra. Teatro Martí, feb. 1967 (EM). DIR. Pedro Alvarez. AS. LIT. Eduardo Robreño.
19. **PEDRO MANSO.** Rómulo Loredó. COM. Enrique Jorrín. Teatro Martí, abr. 1967. DIR. Enrique Núñez Rodríguez. DIR. ORQ. Enrique Jorrín. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats.
20. **TAMBORES.** Carlos Felipe. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí. 16 jun. 1967 (EM). DIR. Modesto Centeno. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Iván Tenorio. DIS. ES. y VE. Eugenio Elizalde.
21. **DIOS TE SALVE, COMISARIO.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Enrique Jorrín, Teatro Martí, oct. 1967 (EM) DIR. Rubén Vigón. DIR. ORQ. Enrique Jorrín. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Ceferino Barrios. DIS. ES. Rubén Vigón y Jesús Ruiz. DIS. LU. Rubén Vigón.
22. **BUENAS NOCHES, COMETA.** José Ramón Brene. COM. Alberto Vera y Adolfo Pichardo, Teatro Martí, mar. 1968. DIR. Armando Quesada, DIR. ORQ. y COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. José Chávez. DIS. ES. José Luis Posada. DIS. VE. José Luis Posada y Cecille O'Loughlin.
23. **LOS NEGROS CATEDRÁTICOS.** Francisco Fernández. COM. José Urfé, Teatro Martí, jun. 1968 (EC). DIR. Paco Alfonso. DIR. ORQ. y COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Ceferino Barrios. DIS. ES. Luis Márquez. DIS. VE. Rodolfo Llanes.
24. **LA PERSIANA.** Gloria Parrado. COM. Enrique Jorrín. Teatro Martí, jun. 1968 (EM). DIR. David Camps. DIR. ORQ. Enrique Jorrín. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Jesús Ruiz.
25. **TERRITORIO LIBRE DE HOMBRES.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Enrique Jorrín, Teatro Martí, ago. 1968 (EM). DIR. Paco Alfonso. DIR. ORQ. Enrique Jorrín. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Rafael Hernández. DIS. ES. Eugenio Elizalde.
26. **GESTA DE SANGRE.** Francisco Domenech Vínageras. COM. Rodrigo Prats. Teatro Martí, oct. 1968 (EM). DIR. Paco Alfonso. DIR. ORQ. Rodrigo Prats. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats.
27. **BUEN ANIVERSARIO.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Adolfo Pichardo. Teatro Martí, dic. 1968 (EM). DIR. Paco Alfonso. DIR. ORQ. y COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Rafael Hernández. DIS. ES. y VE. Julio Castaño.
28. **NUEVA EN ESTA CASA.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Lázaro Valdés. Teatro Martí, abril, 1966. (EM). DIR. Paco Alfonso. DIR. OR. Héctor Márquez. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. DIS. ES. Julio Castaño.
29. **UNA SOLA MIRADITA O LA CONEJA NO FALLA.** Enrique Núñez Rodríguez. Teatro Martí, may. 1969 (EM). DIR. Enrique Núñez Rodríguez. AS. LIT. Eduardo Robreño.
30. **QUIEREME MUCHO.** Eduardo Robreño. COM. Gonzalo Roig, Teatro Martí, jun. 1969 (EM). DIR. Eduardo Robreño. DIR. ORQ. Rodrigo Prats y José Urfé. DIR. COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. AS. MUS. Rodrigo Prats. COR. Rafael Hernández. DIS. ES. Eustaquio Llanes.
31. **ZÁFRA.** Paco Alfonso. COM. Pablo Ruiz Castellanos. Teatro Martí, dic. 1969 (EM) DIR. Paco Alfonso. DIR. ORQ. y COR. José Urfé. AS. LIT. Eduardo Robreño. DIS. ES. y VE. Julio Castaño.
32. **FIESTA DE JULIO EN MARTI.** Enrique Núñez Rodríguez. COM. Rodrigo Prats. Gonzalo Roig, Enrique Jorrín y otros. Teatro Martí, jul. 1970 (EM) DIR. Enrique Núñez Rodríguez. DIR. ORQ. Enrique Jorrín y Santiago Peñalver. AS. LIT. Eduardo Robreño. COR. Rafael Hernández y Rafael Alfonso. Proyecciones: Rafael Gómez.
33. **¡AH, EL ESCAMBRA!** Eliseo Iglesias Novoa. Teatro Martí, dic. 1970 (EM). DIR. Bernardo Anaya.
34. **LA PRIMERA DAMA.** Eliseo Iglesias Novoa. Teatro Martí, abr. 1971. (EM) DIR. Bernardo Anaya. DIR. ORQ. Santiago Peñalver. DIS. ES. y VE. Calixto Manzanares.
35. **UNA LATA DE PINTURA.** Lisandro Otero. Teatro Martí, sep. 1971 (EC). DIR. Bernardo Anaya. DIR. ORQ. Santiago Peñalver. DIS. ES. Rubén Vigón. DIS. VE. Hilda González.
36. **PATO MACHO.** Ignacio Gutiérrez. COM. Enrique Jorrín y Santiago Peñalver. Teatro Martí, sep. 1971 (EC). DIR. Adolfo de Luis. DIR. ORQ. Enrique Jorrín y Santiago Peñalver. DIS. ES. Eduardo Arrocha. DIS. VE. Maikel Sánchez.
37. **SANTA CAMILA DE LA HABANA VIEJA.** José Ramón Brene. COM. Alberto Vera. Teatro Martí, 1972. DIR. Karla Barro, Fabio Alonso y Julio Brabuskina. DIR. ORQ. Enrique Jorrín y Santiago Peñalver. AS. LIT. Juan Martínez. DIS. ES. Tony González.

(Investigación: Ramón Espígul González. Compilación y adición: Jorge Antonio González).



**GANGA ZUMBA**, versión y puesta en escena de Jesús Gregorio sobre la obra **Arena cuenta Zumbí**, de los brasileños Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri, es el estreno más reciente del Joven Teatro de Marianao, con música de Edu Lobo tomada del montaje original. La acción desarrolla la historia del quilombo Palmares desde el monarca Zumbí hasta su nieto Ganga Zumba. Traídos como esclavos a Brasil, Zumbí vuelve a reunir a sus hombres en un reino que subsiste paralelo a la colonia por el amor al trabajo de la tierra y a sus frutos, pues sus productos son necesarios para los portugueses. Las escenas fluyen apoyadas en canciones y coreografías hasta la muerte de Zumbí y la lucha final de Ganga Zumba por continuar la obra del abuelo, pero poco a poco pierden las fuerzas hasta la derrota. **Ganga Zumba** es un hermoso canto a la libertad, a la lucha de los hombres por el derecho a la independencia y el público juvenil y adolescente la ha recibido con agrado. Coincide que, por la fecha de su estreno, tanto el grupo como el director artístico arribaron a aniversarios importantes dentro de sus trayectorias. El Joven Teatro de Marianao cumple quince años ininterrumpidos de actividad y Jesús Gregorio los duplica, con treinta de haberse dedicado a la escena. Para Gregorio esta puesta es muestra de la madurez de un director que sabe lo que se propone y cómo lograrlo; para el grupo, un salto cualitativo digno de tomarse en cuenta.

**LUIS ALBERTO GARCIA** (Ciudad de La Habana, 1961). Participó como aficionado en el movimiento pioneril en la enseñanza media. A partir de su ingreso en la carrera de actuación en el Instituto Superior de Arte, trabaja en varios montajes: **Valentín y Valentina** y **El carillón del Kremlin** con el Teatro Político Bertolt Brecht; **La casa colonial**, **Donde crezca el amor** y la versión teatral de **Guardafronteras** con el Teatro Nacional. Durante sus años de estudios, y como parte de su formación como actor, participa entre otros montajes, en **El Lazarrillo de Tormes**, bajo la dirección de Flora Lauten, y como trabajo de graduación en **Otelo**, dirigido por Armando Suárez del Villar. Al graduarse en 1984 integra el elenco de Teatro Estudio donde ha encarnado varios personajes relevantes en un corto período: el Níco de **Santa Camila de La Habana Vieja**, el Egisto de **Electra Garrigó** y el músico Jesús Armonía, de **Plácido**. En la televisión ha desempeñado roles de significación en **La acera del Louvre**, **Algo más que soñar** y **Un bolero para Eduardo** y estará también en el reparto del serial juvenil **Buenos días profe**. La película **En tres y dos** marcó su debut cinematográfico. Fue seleccionado "Joven destacado de la cultura en 1985". Es miembro de la Unión de Jóvenes Comunistas y de la Brigada Hermanos Saíz. Se encuentra filmando **Clandestinaje**.



**LIBRETO**

**No. 11**

**SABADO  
CORTO**

---

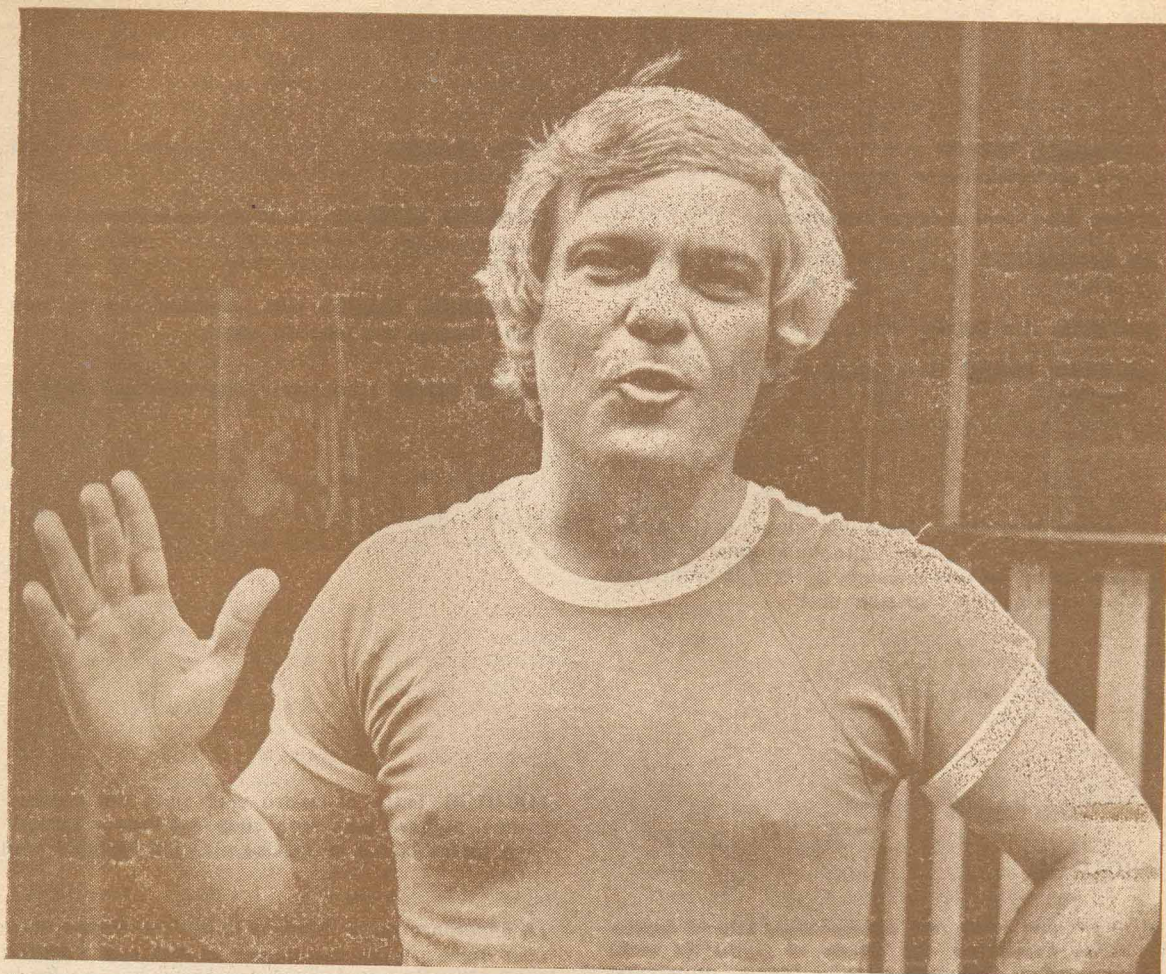
**HECTOR  
QUINTERO**

---









**Héctor Quintero (La Habana. 1942).** De temprana vocación artística, participa desde niño en programas radiales y de televisión. A los catorce años concibe su primera obra: *La habladora* y poco después *Ojos azules* (1960) y *Habitación 406* (1961). Mientras estudia en la Escuela de comercio de La Habana, trabaja como actor en el Lyceum. Es a partir de 1959, y con el triunfo de la Revolución, que se profesionaliza como teatrista y actúa en numerosos montajes. Madura su producción dramática; escribe sus dos principales obras del período: *Contigo pan y cebolla* (1962) —estrenada por Teatro Estudio en 1964— y *El premio flaco* (1964) —que sube a la escena del teatro Martí en 1966 interpretada por el grupo Jorge Anckermann—. Desde finales de la década del sesenta su labor profesional va desplazándose de la actuación a la dirección artística. Dirige sus propias obras y hace versiones de los cuentos de Pushkin, Bocaccio, Gogol y Chejov. Monta también *El millonario* y *la maleta*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Además de los dos grandes éxitos mencionados ha escrito y estrenado: *Mambrú* se fue a la guerra (1970), *La última carta de la baraja* (1978) reescrita posteriormente y convertida en comedia musical bajo el título de *El caballero de Pogolotti* (1983), y los espectáculos musicales: *Los muñecons*, *Los siete pecados capitales*, *Algo muy serio*, *Esto no tiene nombre* y recientemente *Chorrito de gentesss*, entre otros. Sus versiones de la narrativa han aparecido en el libro *Diez cuentos teatralizados*. Sus obras han sido publicadas en el extranjero y traducidas a varios idiomas. Es uno de los dramaturgos cubanos que acumula mayor número de representaciones y espectadores. Recibió, por *El premio flaco*, el premio del Instituto Latinoamericano del Teatro (ILAT) (Caracas, 1965) y el primer premio del Instituto Internacional del Teatro (París, 1968). En la actualidad es director general y artístico del Teatro Musical de La Habana y miembro del ejecutivo del comité de teatro musical del ITI.



## PERSONAJES

**ESPERANZA MAYOR** (Obrera, treintona, ama de casa, preferiblemente mestiza)

**PERLA** (Una mediotiempo conservada)

**UN TRANSEUNTE** (Fugaz aparición de sólo dos bocadillos)

**ANGELITO** (Un pepillo de hoy)

**SOCORRO PORRO** (Una anciana con temor a la muerte)

**PURA BLANCO** (La mamá de Angelito. Da escándalos)

**MODESTO TOYO** (Un guajirote mediotiempo y con sensibilidad)

**BIENVENIDO FLORES** (Un sesentón con encanto, que maneja una pipa de agua)

**FELITO VELOZ** (Dieciséis años desesperados)

La acción transcurre entre las siete de la tarde y las nueve de la noche, aproximadamente, de un sábado corto, en una vivienda de la calle Amistad, Centro Habana, en nuestros días.

## PRIMERA PARTE

### PROLOGO

*Al abrirse el telón nos encontramos con la habitación de Esperanza que desde el punto de vista escenográfico deberá responder (según propósitos del autor) al más recalcitrante naturalismo. El espacio concentra en una sola habitación todas las posibilidades de una casa. Hacia la zona derecha (del espectador) se encuentra la puerta que da a la calle, una pequeña mesa redonda, tres sillas, una máquina de coser con otra silla diferente y una mesita con un radio VEF. No demasiado lejos se encuentra un televisor Caribe sobre el que se exhibe un búcaro con varias flores plásticas. En esta misma zona pero pegado a la pared del foro, se concentra todo lo concerniente a la cocina que incluye un refrigerador de la INPUD sobre el que hay varios vasos. Hacia la izquierda se agrupan las piezas de un juego de cuarto completo con sobrecama "hecha en casa" y una muñequita sentada hacia la cabecera. Un viejo teléfono negro está colocado sobre la mesita de noche. Por último, en la pared del foro se halla la puerta que conduce al bañito y junto a ella vemos una linda jaula con un canario amarillo. Otros detalles a gusto.*

*Al comenzar la acción, Esperanza, una mujer común de apariencia treintona, está en bata de casa y chancletas sentada frente a su máquina de coser dando las últimas puntadas a una camisa de hombre. Su cara se muestra limpia de maquillaje y su cabeza está cubierta de rolos. De su VEF proviene una canción suave que ella escucha con mucho agrado. Al concluir la canción, se escucha la voz de un locutor.*

**LOCUTOR.** Entre el cuatro y el siete del próximo mes, nuestro país será sede del Primer Congreso Internacional de la Organización Mundial para la...

*(A Esperanza no le interesa la noticia. Desea escuchar música y por eso mueve el dial. Logra agarrar el finalito de una canción amorosa que a ella le complace muchísimo. Pero concluida ésta, entra la voz de una locutora).*

**LOCUTORA.** Y ahora las noticias. A partir del ocho, y hasta el próximo día once, La Habana será sede de un Simposio Internacional de Reumatología al que asistirán ochocientos delegados de todo el mundo. Esto, en Ciudad de La Habana, pero al mismo tiempo, la más occidental de nuestras provincias, Pinar del Río, será la anfitriona del Primer Fórum Internacional de Colombofilia al que asistirán 1200 delegados de todo el continente americano, cada uno con sus respectivas palomas. Pero por si todo esto fuera poco, otro evento internacional de gran magnitud albergará a 1600 delegados en la playa azul de Varadero. Pero antes de decirles de qué evento se trata, escucharemos otra entrega musical.

*(Comienza un número musical).*

**ESPERANZA.** *(Comenta mientras cose.)* En ese aeropuerto deben armarse cada tranques.

*(Se escuchan toques de nudillos en la puerta. Esperanza deja de coser y apaga la radio.)*

**ESPERANZA.** Vaaa. *(Se levanta y camina hacia la puerta. Abre.)*



LOCUTORA. Se trata del Primer Encuentro Internacional de Agencias Turísticas TURISWORLD.

*(Esperanza apaga el receptor. Avanza hasta los paquetes que Perla ha dejado sobre la mesa y los mira. Tiene la intención de tocar uno, pero no se atreve. Mira hacia la puerta cerrada del bañito y avanza hacia ella. Después de unos segundos, intrigada por el silencio y la demora, decide pegar la oreja. No escucha nada y su cara se llena de preocupación. Está muy tensa. Perla se está demorando demasiado dentro de su baño. ¿Quién es esa señora? ¿Qué ha ido a hacer verdaderamente a su casa y a su baño? ¿En que lío se habrá metido de repente bajo su propio techo? Esperanza se yergue y toma una decisión. Avanza en puntillas, pero muy rápida y con pasos muy largos, hasta la puerta de la calle y... ¡la abre a todo lo que da en una acción veloz y silenciosa! Luego, caminando del mismo modo, llega hasta su escaparate y abre una de las hojas con gran cautela para no hacer ruido y entonces busca con precipitación y arma de repente un gran reguero hasta que al fin encuentra lo que buscaba. Se trata de un bate de pelota de niño que extrae de inmediato de su guarida. Cierra el escaparate y cada vez más sigilosa avanza con su arma hasta quedar estratégicamente colocada junto a la puerta cerrada del bañito y al llegar allí se pega a la pared y alza el bate con sus dos brazos. Ella se ha puesto evidentemente muy nerviosa, pero la sospechosa no escapará. Esperanza sabrá defenderse a tiempo de su enemiga, le tomará la delantera, y al salir del escondite recibirá por sorpresa un golpe mortal que la lanzará al suelo y entonces ella tendrá tiempo de revisar los paquetes y de correr en busca de auxilio. Buscarán su carne de identidad y podrán saber entonces quién es aquella mujer misteriosa que ha llegado cargada de paquetes para esconderse en su bañito. Al fin, luego de unos interminables segundos, Esperanza escucha el sonido del agua cayendo del cubito al inodoro y la voz de Perla que dice desde adentro:)*

PERLA. ¡Ay, qué alivio!

*(La puerta del bañito se abre bruscamente y reapparece Perla con el cubito vacío en la mano. Esperanza ha quedado oculta detrás de la hoja de la puerta.)*

PERLA. Compañera, ¿cómo hago para dejarle el cubo lleno otra vez? *(No la ve. Llama.)* Compañera... *(Ve la puerta de la calle abierta y piensa que Esperanza ha salido por lo que se dispone a ir en esa dirección. Pero antes cierra la puerta del bañito y entonces descubre a Esperanza tras ella con el bate en alto. Perla se sorprende.)* Ay, ¿qué pasó?

ESPERANZA. *(Tensa.)* Hay que esperar por la pipa.

PERLA. ¿La pipa?

ESPERANZA. Hasta por la noche no viene. *(Camina rápida hasta el escaparate y guarda el bate.)* Ese era el último cubito que me quedaba.

PERLA. Ay, qué pena.

ESPERANZA. *(Ya más confiada, comienza a ser amable.)* Ninguna, compañera. Déjelo ahí. Ya yo me bañé y el tanque del inodoro está lleno.

## ESCENA UNO

*Aparece Perla, una mujer de mediana edad, pero con buen aspecto. Viste pitusa, pull-over, reloj digital y espejuelos oscuros. Viene cargada de paquetes de tienda y de un gran cartucho del supermercado Centro.*

PERLA. Buenas tardes.

ESPERANZA. Buenas.

PERLA. Ay, compañera, se me cae la cara de vergüenza, pero me estoy reventando y en esta Habana no hay un lugar adonde una pueda ir a hacer su necesidad. ¿Usted tomaría como una frescura el que yo le pidiera de favor que me dejara pasar al baño?

ESPERANZA. *(Muy seria. Pequeña pausa. La idea no le gusta. Está desconfiada.)* ¿Al baño?

PERLA. ¿Es que usted sabe lo que pasa? Que estoy tomando unas pastillitas para bajar de peso y me tienen eliminando líquido todo el día.

ESPERANZA. *(Pequeña pausa.)* Ay, pero es que yo a usted no la conozco. Y el baño de la casa de uno es una cosa tan...

PERLA. ... tan privada, claro, yo lo sé. Si al mío yo no dejo pasar a nadie que no sea de la familia. En su lugar, yo también lo pensaría dos veces. Pero si estuviera en el mío no le daría tiempo de pensarlo ni siquiera una porque, compañera, si usted no me deja pasar ahora mismo, me orino en la puerta de su casa.

ESPERANZA. Ay, no, hija, si es así pase. Mejor hacerlo aquí adentro. *(La hace pasar y cierra la puerta.)*

PERLA. ¡Ay, gracias! Se lo agradeceré hasta que me muera. ¿Dónde puedo poner los paquetes?

ESPERANZA. Ahí, en la mesa. *(Señala el bañito.)* Mire, es aquella puerta.

PERLA. ¡Corro! *(Entrando al bañito.)* ¿Tiene agua?

ESPERANZA. Ahí hay un cubito que le puede echar.

PERLA. Ay, qué pena. *(Cierra la puerta.)*

*(Esperanza camina hacia su radio VEF y lo enciende. Se escucha la voz de la misma locutora anterior.)*



PERLA. *(Entrando al baño para dejar el cubito vacío.)* Oye, que lo de Centro Habana con el agua es grave.

ESPERANZA. Centro Habana, Habana Vieja... Imagínese, si no acaba de llover lo suficiente.

PERLA. Por eso es que yo lo pienso para venir a las tiendas y al supermercado Centro. Entre que por ahí no hay un baño adonde puedas entrar y que te mueres de sed y no encuentras no digo ya un refresco sino ni siquiera un vaso de agua fría que tomar...

ESPERANZA. ¿Quiere un refresco?

PERLA. Ay, no, chica, sería el colmo de la frescura.

ESPERANZA. ¿Por qué? Si yo tengo en el refrigerador.

PERLA. No, no, se lo agradezco, pero ya es bastante conque me haya dejado pasar al baño y hasta que le gastara el último cubito de agua que le quedaba. Además, el refresco engorda y yo estoy a dieta. Mire, mejor, ya que usted es tan amable, si quiere me regala un vasito de agua.

ESPERANZA. Como guste. Pero siéntese. *(Cierra la puerta de la calle.)*

PERLA. Gracias. *(Lo hace.)*

*(Esperanza va al refrigerador para servir el agua.)*

PERLA. Hace tanto calor. Y con estas pitusas una suda que es una barbaridad.

*(Esperanza le trae el vaso de agua.)*

PERLA. Gracias. *(Toma.)* Y el trabajo que da... Ay, qué rica está esta agua... El trabajo que da quitárselas y ponérselas. Tan ajustadas y con el sudor... Pero, figúrese, es la moda en todo el mundo y una no puede quedarse atrás. *(Le entrega el vaso.)* Gracias.

ESPERANZA. ¿Quiere otro poquito?

PERLA. No, no, gracias. No puedo abusar del líquido. ¿Usted no vio lo que me demoré en el baño? Fue bajándome y subiéndome este pantalón.

ESPERANZA. ¿Quiere una tacita de café?

PERLA. No, por favor. Sería el colmo.

ESPERANZA. No hay que hacerlo. Es sólo calentarlo. Digo, si es que usted toma café calentado...

PERLA. No es que no lo tome, pero es que de verdad me da tanta pena...

ESPERANZA. Qué bobería. Lo caliente para las dos y tomamos cada una un buchito.

*(Avanza hasta la zona de la cocina para realizar estas acciones.)*

PERLA. Bueno, está bien. Y ahora me doy cuenta de que ni siquiera me he presentado. Mi nombre es Perla.

ESPERANZA. Ah, y el mío Esperanza. *(Va y le da la mano.)* Esperanza Mayor. Mucho gusto.

PERLA. Para servirle.

*(Esperanza regresa a lo suyo en la cocina.)*

PERLA. Ay, mira que los cubanos somos hospitalarios. Yo dudo que esto suceda en cualquier otro país del mundo. Que alguien le abra la puerta de su casa a una desconocida por muy limpia y decente que parezca y la deje pasar a su baño... Claro, vivir con puerta a la calle trae esas cosas. *(Con cara de asco.)* ¡Y en Centro Habana!

ESPERANZA. ¿Usted vive en altos?

PERLA. Sí. Un tercer piso. En Miramar.

ESPERANZA. Ah. En Miramar. *(Regresa a ella con el café.)*

PERLA. Pero viví diez años en Centro Habana. Gracias. Ay, ¡cada vez que lo pienso! Tan sucio que es todo esto por aquí. *(Toma.)* En la calle Belascoaín. Con ese ruido de tráfico todo el día y la noche, que para poder oír la televisión tienes que ponerla a todo volumen. Una locura. *(Toma.)* Pero nada, fui permutando y permutando hasta que al fin me empaté con lo que yo quería. Miramar. *(Se levanta para poner la taza vacía en la mesita y buscar un cigarro dentro de su cartera.)* Porque ya ni en el Vedado se puede pensar. De "vedado" no tiene nada. ¿Usted fuma, Esperanza?

ESPERANZA. No, gracias.

PERLA. Felicidades. *(Lo enciende y regresa a su asiento.)* En Miramar no tengo problemas ni con la sequía porque mi marido me instaló tres tanques en la azotea —yo creo que como de 10 000 litros cada uno, de lo grandes que son— y puede estar sin entrar agua una semana que a mí no me falta.

ESPERANZA. *(Alcanzándole un cenicero.)* No, y en última instancia el mar le queda muy cerca. Cualquier cosa se da un chapuzón y ya. ¿Y por qué quiere bajar de peso? Usted no está gorda.

PERLA. *(Halagada.)* Gracias. Pero imagínate... Ay, chica, ¿puedo tratarte de tú, verdad?

ESPERANZA. Claro.

PERLA. *(Íntima, en plan de chisme.)* Tengo un marido doce años más joven que yo, al que las mujeres le pintan fiestas de todos colores, ¿te das cuenta?

ESPERANZA. Ya.

PERLA. Y aquí donde me ves ya yo tengo cuarenta y cuatro cumplidos.

ESPERANZA. Ay, pues mire, que no los parece. Luce muy bien.

PERLA. *(Muy halagada.)* ¿Tú crees?

ESPERANZA. Cómo no.

PERLA. Gracias, chica. Los ojos con que tú me miras.

ESPERANZA. No, de verdad.



PERLA. Y eso que ahora no estoy arreglada para salir, que si tú me ves cuando me pongo todos mis féferes. Claro, también yo tengo cosas muy buenas. Pero el caso es que son cuarenta y cuatro. Y que he parido tres veces y tú sabes lo que eso significa. Por eso, mucha dieta y ejercicios para mantenerme. ¿Tú no haces dieta?

ESPERANZA. No me hace falta. Yo soy bastante desganada.

PERLA. ¿Y ejercicios?

ESPERANZA. Tampoco. Pero cojo mucha guagua, que para el caso es lo mismo.

PERLA. Ah, trabajas en la calle...

ESPERANZA. Sí.

PERLA. ¿Dónde?

ESPERANZA. En un taller de confecciones en Guanabacoa.

PERLA. *(Con cara de asco.)* Por tu madre. ¡Guanabacoa! *(Mira a la máquina de coser.)* Yo pensé que eras modista aquí en la casa.

ESPERANZA. No. Si no tengo ni licencia. Aquí hago mis boberías. Para los vecinos y eso. Qué va, no tengo tiempo. Hoy porque es sábado corto. Y a veces los domingos. Pero por lo regular... Mire, ahí le estaba terminando una camisa a un muchacho de la otra cuadra que me dio la tela hace más de un mes. Le prometí que hoy por fin se la terminaba. Ahorita la viene a buscar.

PERLA. ¿Y tú vives sola aquí?

ESPERANZA. Bueno, de un tiempo a esta parte, sí. Mi marido... me dejó por otra.

PERLA. ¿Ves lo que te digo? Una no se puede descuidar, mi amor.

ESPERANZA. Por una rubia que vivía en la Lisa.

PERLA. *(Con cara de asco.)* La Lisa.

ESPERANZA. Y mi hijo se casó hace dos meses nada más.

PERLA. Ah, ya tienes un hijo casado. ¿El único?

ESPERANZA. El único.

PERLA. ¿Qué edad tiene?

ESPERANZA. Dieciséis años.

PERLA. *(Asombrada.)* ¿Y ya se casó? Ay, qué prisa tenía.

ESPERANZA. El es muy desesperado. Para todo es así. Y suerte que por lo menos logré que no me dejara los estudios.

PERLA. Qué va. Por eso yo le advierto a los míos porque como los tres son machos: "Diviértanse y disfruten, pero ni sueñen con casarse por ahora que en mi casa sólo cabemos ustedes, mi marido y yo".

ESPERANZA. Es chiquitico el apartamento, ¿no?

PERLA. No, no lo digo por el tamaño. Tiene tres cuartos. Sino porque no quiero matrimonios por ahora. Y el que lo decida, pues allá él. Que se busque donde vivir porque con nosotros que ni lo piense. Qué va, mi'ja, no quiero muchachitas jóvenes viviendo bajo el mismo techo que mi marido.

ESPERANZA. No, y que eso puede ser un problema a la hora de irse, la verdad.

PERLA. ¿A la hora de qué?

ESPERANZA. De irse.

PERLA. ¿Irse de dónde?

ESPERANZA. ¿Usted no se va del país?

PERLA. ¿Yo? Chica, ¿quién ha dicho eso? Oye, ¿tú me has visto a mi cara de gusana?

ESPERANZA. Sí, digo, no. Ay, perdón, Perlita. ¡Qué nerviosa me he puesto, por su madre!

PERLA. ¿Tú crees que si yo pensarairme dejaba que mi marido pusiera tres tanques de agua en la azotea?

ESPERANZA. No, claro, hubiera puesto uno solo mientras tanto.

PERLA. ¿Entonces?

ESPERANZA. Ay, le ruego que no se ofenda. Es que... Dulce me lo dice: ¡Yo siempre estoy metiendo la pata!

PERLA. ¿Quién es Dulce?

ESPERANZA. Mi mejor amiga. Una compañera de trabajo.

PERLA. ¿Se puede saber por qué tú me hiciste esa pregunta?

ESPERANZA. Ay, por favor, no le dé tanta importancia. Es que yo pensé... Como usted pone cara de asco cada vez que se habla de un barrio de La Habana que no sea Miramar. Yo creí que es que no le gustaba vivir aquí.

PERLA. Pues te equivocaste. Y de qué manera. ¿Tú no ves que yo alcancé el capitalismo y pasé mucho trabajo, mi amor? Yo no te digo que no haya cosas que no me gusten como, por ejemplo, eso de que Centro Habana esté tan sucia y no haya ni agua fría que tomar en ningún timbiriche. Pero a eso se le buscará solución. Como al burocratismo y a tantas otras cosas.

ESPERANZA. ¿Y Guanabacoa por qué no le gusta? Ay, yo encuentro aquello tan bonito.

PERLA. Pero queda demasiado lejos, Esperanza. Y las guaguas tienen épocas muy malas.

ESPERANZA. Sí, eso sí, la verdad.



PERLA. Por lo demás, en este país se vive muy bien. Por ejemplo, ¿que te enfermas? Los hospitales son gratis. Mira, ahora mismo, yo estoy en trámites para hacerme una cirugía plástica y estirarme un poco. ¿Cuánto me costaría eso en un país capitalista? Un ojo de la cara. A mí no hay quien me haga cuentas que yo veo películas de video, las que no ponen en los cines ni en la televisión y sé cómo está la vida de cara por ahí. Y la gente muriéndose de hambre. Y vi- viendo en las calles.

ESPERANZA. Ay, pobrecitos.

PERLA. ¿Tú sabes cuántos sueldos entran en mi casa? Cuatro, porque el más chiquito de mis hijos es el único que sigue estudiando. ¿Qué significa eso? Mírame el atuendo. Dime algo.

ESPERANZA. No. A la última.

PERLA. Ah. Y en mi casa tengo... bueno, ya te lo dije. Hasta video cassette, que después de eso no hay más invento. Por cierto, hay cada película tremenda, mi amiga. Que te ponen... *(Se toca la sien)*... ¡a millón! Y en la sala tengo un búcaro repleto, pero repleto, y cuando te digo repleto es repleto, de flores plásticas de las de a veinte pesos cada una.

ESPERANZA. *(Mirando su búcaro.)* Las mías son de a doce. Pero, claro, aquí entra uno solo.

PERLA. Y en esos paquetes, por favor. Registra el cartucho del supermercado y verás que lo que llevo en comida es mamey.

ESPERANZA. No me diga que sacaron mameyes en el Centro.

PERLA. No, chica, quiero decir que allí hay de todo.

ESPERANZA. Ah, sí.

PERLA. Y en el cartucho también. Por otra parte, en la calle no ves pordioseros ni mujeres de la vida como las veía yo cuando era jovencita por estas mismas calles.

ESPERANZA. Pobrecitas.

PERLA. Y tus hijos no corren el peligro de las drogas ni de la perversión que hay por ahí que tú ni te lo imaginas. Pero mira, ni por aquí te pasa. Yo únicamente porque lo he visto en las películas del video que si no nadie me lo hubiera hecho creer. El mundo está podrido, Esperanza, mientras que en Cuba se vive con mucha tranquilidad. Esa caja la cuadré yo hace unos cuantos años y es lo que mi familia, la que está del lado de allá, nunca ha querido entender. Yo nací en Cuba, aquí vivo ¡y aquí me muero!

ESPERANZA. ¿Usted es del Partido?

PERLA. Chica, tú eres divina. Lo mismo me preguntas si me voy del país, que si soy del Partido.

ESPERANZA. Ay, es que habla tan... de una manera... no sé cómo explicarle...

PERLA. Yo ni siquiera soy de las MTT, mi amor.

ESPERANZA. ¿Ah, no? Pues mire que yo sí.

PERLA. Qué va, yo no puedo. Tengo la columna malísima. Si fíjate que a veces ni la guardia del Comité, que me toca cada dos meses, yo la puedo hacer porque cuando dice a dolerme me pongo arrebatada. Si te hablaba así era porque yo viví el pasado. Nada más que por eso. Y puedo comparar, ¿tú me entiendes? Y darme ahora lujos que antes no hubiera podido ni soñar como, por ejemplo, ese de la cirugía plástica y también, ¿por qué no?, el lujo de tener un marido doce años más joven que yo. ¿Y tú? ¿No tienes a nadie?

ESPERANZA. ¿Yo? Le dije que...

PERLA. Sí, que el padre de tu hijo te dejó por una rubia... *(pone cara de asco)*... de Marianao.

ESPERANZA. De la Lisa.

PERLA. *(Más asco.)* Peor. Pero de eso, ¿qué tiempo hace?

ESPERANZA. Dos años y pico.

PERLA. ¿Y después de él no has tenido a nadie?

ESPERANZA. Boberías. Cositas sueltas. No, en realidad no puedo decir que he tenido a alguien.

PERLA. Ven acá, Esperanza, ¿qué edad tú tienes?

ESPERANZA. Treinta y ocho.

PERLA. ¿Cuántos? Ay, hija, yo te echaba mucho más. Perdóname, pero estás ¡hecha leña!

ESPERANZA. *(Dolida.)* Ay, Perlita, tanto que yo la he celebrado a usted desde que llegó a esta casa orinándose ¡Contra!

PERLA. Ya te dije que me perdonaras, pero es que... ¡No concibo a una mujer de tu edad que...! A no ser, claro, que estuvieras muy enamorada de tu marido. ¿Era eso?

ESPERANZA. Yo lo quería mucho, sí. Cantidad. Cuando me casé con él. Pero ya cuando me dejó... Me había hecho tantas porquerías. Me había hecho sufrir tanto, Perlita. No, ya no era lo mismo.

PERLA. ¿Entonces?

ESPERANZA. Me resigné. Y un día, no sé por qué, me dio por comprarme un canario. Aquél.

PERLA. Ya lo había visto, sí. Está muy lindo.

ESPERANZA. No está lindo nada. Y no es macho sino hembra, que no canta. Yo lo quería para que cantara. Pero a mí siempre me estafan.

PERLA. ¿Y de verdad... después de él, no has puesto tus ojos en ningún otro hombre?

ESPERANZA. *(Pausa. La mira.)* No.

PERLA. Pues no seas boba, que cuando vengas a ver entonces ya vas a ser una vieja de verdad



y entonces no a haber quien te mire. Espabilate, muchacha. Mira que la vida no se puede vivir así.

ESPERANZA. Se puede. Cómo no. Además, yo tengo mi trabajo, mi hijo, mi casa, mis responsabilidades. *(Sonriendo.)* Tengo muchas cosas importantes de las que preocuparme, Perla.

PERLA. Pero el amor también es importante. Muy importante. No te olvides de eso. Y un canario no resuelve ese problema. Aunque cante. *(Tran-sición.)* Oye, y con la conversación se me ha hecho tardísimo. Mira para eso la hora que es. Ay, ¿por qué yo seré tan latosa? *(Se acerca a la mesa para buscar los paquetes.)* Tengo que llegar a mi casa enseguida por que ya esa carne debe estar descongelándose. *(Saca una libretita y un lápiz de su cartera.)*

ESPERANZA. ¿Qué guagua coge?

PERLA. ¿Guagua? Voy a buscar un taxi.

ESPERANZA. Ah.

PERLA. Con esta cantidad de paquetes. Y la hora es muy mala *(Termina de escribir una noticia, arranca la hoja y se la entrega.)* Mira, aquí tienes mi dirección. Porque después de hoy ya tú y yo tenemos que seguir siendo amigas.

ESPERANZA. Claro. Muchas gracias.

PERLA. La 132 te deja cerca de mi casa. Nada más tienes que caminar siete cuadras.

ESPERANZA. Ah, cerquita.

PERLA. El teléfono no te lo doy porque todavía no lo tengo. Pero estoy puesta para eso y seguro que lo resuelvo. Todo está en que yo me lo proponga. Llégate un día por casa, chica. Para que conozcas a mis hijos y veas una buena película.

ESPERANZA. *(Con sana envidia.)* Se ve que usted es una mujer que consigue todo lo que se propone en la vida, Perla.

PERLA. A eso puedes ponerle el cuño. Y es que en la vida no hay nada imposible, Esperanza, te lo digo yo. Depende de una. Lo que hay es que aprender a quitarse de encima todo lo que signifique sacrificio y agarrar todo lo que se pueda que el mundo es de los vivos y no de los bobos. ¿Entendiste? Fíjate, lo mejor que te deseo es que cuando volvamos a vernos ya yo tenga mi teléfono —uno de esos de un color bonito porque ya los negros no se usan— y tú... un hombre que te quiera.

ESPERANZA. Ojalá. Y de cualquier color, Perlita, que en los teléfonos no será, pero en los hombres todos los colores se usan.

PERLA. *(Riendo.)* ¡Así se habla! *(La besa.)* Bueno, y mil gracias por todo. *(Sale.)*

ESPERANZA. *(Despidiéndola en la puerta.)* No hay de qué. Ya sabe donde me tiene. Cuando vuelva a La Habana de compras cualquier sábado corto, dese su brinquito por aquí... para echar su orinadita. *(Cierra.)* Ay, no me dijo si el café le gustó. ¿Estaría muy malo?

## ESCENA DOS

*(Esperanza avanza para recoger las tazas y las lleva hasta la zona de la cocina. Luego va a entrar al baño para registrarlo —por si acaso— pero antes se detiene ante la jaula del canario. Lo mira y le dice:)*

ESPERANZA. ¡Te tengo una roña! Tan fea como eres. *(De repente cambia y dice en otro tono.)* Pero... ¿ella qué culpa tiene, la pobre? *(Entra al baño y de inmediato vuelve a salir.)* La boba fui yo que dejé que me dieran gato por liebre. Como siempre. *(Se mira en el espejo.)* ¿Qué edad me echaría Perla? ¿Estaré muy destruida? Y precisamente hoy... Qué va. Tengo que espabilar-me. *(Comienza a quitarse los rolos con rapidez.)* Perla tiene razón. Pero es que... ¡Ay, esa mujer me ha metido el diablo en el cuerpo! *(Corre al teléfono y disca un número, Habla muy alto.)* A Socorrito, por favor. ¿Quién habla? Es que tengo que hablar muy alto porque este teléfono está malísimo. ¿No me oye? ¿Quién habla? Ah, Yablinska. Mi vida, habla Esperanza. ¿Tu abuelita anda por ahí? *(Grita más fuerte.)* ¡Tu abuela! *(Más aún.)* ¡Socorro! ¡Socorro!

*(Se escuchan toques de nudillos en la puerta.)*

ESPERANZA. ¡Ah, carál! *(Deja al teléfono un momento y va a la puerta. Abre.)* Dígame.

TRANSEUNTE. ¿Le pasó algo, compañera? ¿Tiene algún problema?

ESPERANZA. No, hijo. El teléfono este que estoy cansada ya de reportarlo.

TRANSEUNTE. Ah, perdone entonces.

ESPERANZA. No hay de qué. Y gracias, mi'jo. *(Cierra y corre al teléfono.)* Oye... ¿Socorrito? ¿Es usted? Soy yo, Esperanza. Ah, Yablinskita se lo dijo. Pensé que no me había entendido. Oiga, tengo necesidad de hacerle una consul... ¿Qué se murió quién? ¿Edmundo? ¿El de la mueblería? ¿Cuándo? ¿Y cómo? ¿Usted ve? Por eso yo le tengo terror a las motocicletas ¿Iba sin casco? Oiga, la llamaba para ver si puedo darme un brinquito por allá. Tengo necesidad de hacerle



una... ¿Quién más se murió? Ah, pero eso fue ayer. Sí, esa noticia ya me la había dado. No, a ella yo no la conocía, no. Oiga... ¡Ay, pero que bulla hay en su casa! Entre eso y este teléfono... Tengo necesidad de hablar con us... ¡Dígale a esos muchachos que bajen la música que me estoy desgañitandooooo!

*(De nuevo se escuchan toques de nudillos en la puerta.)*

ESPERANZA. ¡Vaaaa! Espérese un momento, Socorrito, que están tocando a la puerta.

### ESCENA TRES

*(Esperanza deja el teléfono y corre a la puerta. Abre y aparece Angelito, un adolescente.)*

ANGELITO. *(Muy serio.)* Compañera, hable un poco más bajo, por favor. Molesta a los transeúntes.

ESPERANZA. *(Sonriendo.)* Ay, Angelito, mi'jo. *(Lo besa.)* Pasa y siéntate que es que estoy hablando por teléfono. *(Cierra la puerta.)*

ANGELITO. *(Sonriente.)* Larga distancia, ¿no?

ESPERANZA. No, hijo, es aquí a cuadra y media. En casa de Socorrito.

ANGELITO. Ah.

ESPERANZA. Pero es que este teléfono está cada día peor. Siéntate un momentico que enseguida te termino tu camisa. Nada más que le falta pegarle el último botón.

ANGELITO. Okey. *(Se sienta.)*

ESPERANZA. *(Al teléfono.)* No, fue Angelito que llegó. Sí, el hijo de Pura. Oiga Socorrito, ¿a usted le sería mucha molestia llegarse hasta acá un momentico? Es que necesito hablar una cosa con usted y en su casa no se va a poder con tanta gente y tanta bulla. No, no se me ha muerto nadie, Socorrito. Solavaya. Ni es nada grave tampoco, por suerte. Es sólo una cosa que le quiero consultar. Bueno, la espero entonces. No se demore. *(Cuelga.)* Ay, qué tortura. *(Rápidamente camina hasta su máquina y toma la camisa para pegarle el botón.)* ¿Y tú cómo andas, mi'jo?

ANGELITO. De lo mejor.

ESPERANZA. ¿Y por tu casa? ¿Tú mamá y tu hermana cómo están?

ANGELITO. De lo mejor también, gracias.

ESPERANZA. Hijo, yo te podía haber terminado esta camisa hace rato, pero es que se me apareció una visita que no esperaba, una señora que vino a orinar y, fíjate, llegaste tú y el botón no estaba puesto.

ANGELITO. No importa, eso es rápido. Además, yo no tengo apuro. Es temprano todavía. Pero como hay que plancharla...

ESPERANZA. ¿Vas a alguna fiesta?

ANGELITO. Sí.

ESPERANZA. ¿Se casa alguien del barrio?

ANGELITO. No, no se casa nadie. Es un grupo de jóvenes que nos reunimos todos los sábados en cualquier casa para oír música y bailar un rato y eso.

ESPERANZA. ¿Todos los sábados? ¿Los largos y los cortos?

ANGELITO. Bueno, siempre que no estemos en época de exámenes, ¿por qué no?

ESPERANZA. Ay, pero aun así me parece demasiado. ¡Todos los sábados!

ANGELITO. Los jóvenes tenemos que distraernos, Esperanza.

ESPERANZA. Sí, ya lo sé, pero...

ANGELITO. La juventud que hay es mucha y los lugares para distraernos pocos. Hay que inventar.

ESPERANZA. Sí, claro. Yo creo que ese es uno de los problemas que no se han podido resolver del todo, ¿verdad? Que los jóvenes tengan bastantes lugares donde poder meterse los fines de semana.

ANGELITO. Me parece que no está resuelto, no.

ESPERANZA. Y si te descuidas, esa es una de las razones por las que se están casando tan pronto, digo yo. A lo mejor creen que por ahí hay una solución. *(Le da la camisa.)* Pruébatela, para ver cómo te queda.

*(Angelito, que trae puesto un pull-over, se lo quita para probarse la camisa nueva.)*

ESPERANZA. De todas maneras, qué diferencia. *(Guardando el hilo y la aguja y recogiendo la máquina.)* Ustedes no corren el peligro de las drogas y de la perversión que hay por ahí. Y por las calles no se ven pordioseros ni mujeres de la vida, pobrecitas. Tú verás que a eso se le busca solución. Como al burocratismo y a tantas otras cosas.

ANGELITO. ¿Y usted piensa que el burocratismo se solucionó? Ay, Esperanza, no sea ingenua. En la práctica no ha sido así.



- ESPERANZA. Bueno, a lo mejor tú tienes razón. Pero algún problema teníamos que tener, ¿no?
- ANGELITO. Ah, por supuesto. De lo contrario estaríamos ya en el comunismo.
- ESPERANZA. Yo puedo hablarte así porque alcan-  
cé el capitalismo y puedo comparar, mi'jo. Aquí todo lo verdaderamente fundamental lo tenemos resuelto. Y a eso de la distracción para ustedes, los jóvenes, también se le buscará una buena solución, tú verás. Porque, por otra parte, tampoco me parece bien lo de que se reúnan todos los sábados para la bebedera esa, la verdad.
- ANGELITO. ¿Bebedera? Pero si nosotros no tomamos, Esperanza.
- ESPERANZA. ¿Ah, no?
- ANGELITO. *(Sonriente.)* No. Bueno, una vez más que otra. Si alguno del grupo tiene dinero, va y aparece una botella. Pero a nosotros no nos interesa beber.
- ESPERANZA. Si quieres ve hasta el espejo para que te mires.
- ANGELITO. *(Haciéndolo.)* Lo que nos interesa es encontrarnos, reunirnos... *(Por la camisa.)* ¡Mortal! Le quedó mortal.
- ESPERANZA. ¿Te gusta? Ay, qué bueno. Y lo lindo que te queda ese color.
- ANGELITO. Oír música, descargar...
- ESPERANZA. ¿Y qué toman en esas fiestas de los sábados, Angelito?
- ANGELITO. A veces limonada, a veces refresco y, a veces, ¡agua a pulso!
- ESPERANZA. Ay, qué cómico. Mira que esa edad es linda. Con tan poco se es feliz.
- ANGELITO. *(Quitándose la camisa.)* La bebida cuesta muy cara, Esperanza.
- ESPERANZA. Ay, hijo, menos mal, porque por otra parte es tan mala consejera. ¡Yo sufrí tanto con Feliciano! *(Tomando la camisa.)* Te le paso plancha en dos minutos.
- ANGELITO. *(Rápido.)* No se moleste, Esperanza. No es necesario. Mi mamá...
- ESPERANZA. Eso yo te lo hago en un santiamén, muchacho. Siéntate. *(Comienza a preparar las condiciones para el planchado.)* De contra que me demoré más de un mes en hacértela, lo menos que puedo hacer ahora es entregártela planchada.
- (Angelito se sienta y después de una breve pausa, pregunta:)*
- ANGELITO. ¿Y Felito?
- ESPERANZA. Ahí, en lo suyo.
- ANGELITO. ¿Le va bien?
- ESPERANZA. Supongo que sí. Pero tú sabes cómo es eso. Al principio todo es color de rosa. Pero deja que pase un tiempo que yo te voy a hacer un cuento. Eso dura lo que un merengue. Y si no, ya tú verás. Si yo no lo conociera. Pronto le pesará haberse casado tan temprano en lugar de estar yendo a esas fiestas de los sábados con otros muchachos de su edad, sin más obligaciones que la de sus estudios.
- ANGELITO. Yo estoy seguro de que si el asunto es conmigo, mi mamá no lo hubiera permitido.
- ESPERANZA. Ah, por supuesto. Yo conozco muy bien a Pura. Ella sí que es todo un carácter. Pero yo... Yo no me gano el respeto ni de la canaria muda esa. Sin embargo, tu mamá...
- ANGELITO. Ahora estamos en pique ella y yo.
- ESPERANZA. ¿Por qué?
- ANGELITO. Porque la vieja mía es muy dominante, Esperanza. Y ella siempre quiere que tanto mi hermana como yo hagamos lo que ella decide. Y ahora estamos en pique porque yo no quiero seguir estudiando.
- ESPERANZA. ¿Cómo? Pero, ¿tú estás loco, muchacho?
- ANGELITO. Yo no. Pero ya tengo una base. Y ahora quiero trabajar y ganar mis pesos y no depender más de ella que, la pobre, hace más de lo que puede. Además que para lo que yo quiero ser en la vida, con lo que sé tengo de sobra. Pero ella con la cantaleta de la universidad. ¡Le da un infarto si mi hermana y yo no somos universitarios! Y mi cabeza no da para eso, Esperanza. La de Purita sí, pero la mía no. Y, por otra parte, en un país hace tanta falta el que barre las calles, como el que es profesional.
- ESPERANZA. Ay hijo, pero ¿tú no pensarás barrer las calles, no? No es que eso sea un trabajo denigrante, que ningún trabajo lo es, pero hoy día, aquí en Cuba, los jóvenes tienen la posibilidad de poder aspirar a otra cosa.
- ANGELITO. Por supuesto. Pero a mí lo que me gusta desde que era chiquitico y lo que yo siempre he querido ser es carpintero, como el viejo mío.
- ESPERANZA. Que en paz descanse.
- ANGELITO. ¿Y acaso los carpinteros no hacen falta?
- ESPERANZA. ¡Muchacho! Si no, ¿dónde se sienta una?
- ANGELITO. Ah. Y por el sueldo no es porque hoy día, en este país, cualquier obrero gana igual o más que un profesional si se lo propone. Todo está en que no majasee. Imagínese que yo tengo en casa un barquito, mejor dicho, es un botecito de remos, que lo hice cuando yo era fiñe-cito así, ni me acuerdo cuántos años tenía. Claro, el viejo me ayudó, pero óigame, qué lindo me quedó. Y siempre he soñado con poder hacerme yo mismo un bote grande, con sus remos y salir al mar y remar y remar. ¿Usted se imagina qué lindo debe ser eso? ¿Que uno pueda navegar en una barca que se ha construido con las propias manos? Y uno remando, y las gaviotas volando por encima de uno, y uno mirándolas, sonriendo y diciéndoles: "Lo hice yo. ¡Lo hice yo!"



ESPERANZA. Hazme el favor, suelta el remo un momentico y ayúdame, que se me salió el cordón de allí.

*(Angelito se levanta y va a reenchar el cordón de la plancha.)*

ANGELITO. Pero para la vieja mía, hablarle de estas cosas es casi una herejía.

ESPERANZA. Hijo, porque ella querrá que tú remes, pero en otra lancha.

ANGELITO. Como si se hubiera casado con un médico en lugar de con un carpintero.

ESPERANZA. Ella lo hace por tu bien, Angelito.

ANGELITO. Yo lo sé. Pero también pienso que detrás de todo eso, hay un poco de vanidad, Esperanza. A la vieja mía le quedan muchos rezagos.

ESPERANZA. ¿Qué edad tenía ella cuando enviudó?

ANGELITO. Veintiocho años.

ESPERANZA. Fíjate. Y ella sola, cará, con sus dos hijos, trabajando en la calle y en la casa como una mula. Todo por ustedes. Es digna de admiración, después de todo. Yo debí haberme puesto dura con Felito y negarle el permiso para el matrimonio. Como hubiera hecho tu mamá si la cosa es contigo. Y fíjate, no es que yo esté en contra del amor. Al contrario. Pero es que a esa edad es muy difícil. Sin embargo, ya después... Por ejemplo, una mujer de la edad de tu mamá, de la edad mía. Tenemos la madurez suficiente. Nosotras sí podemos enfrentar el amor con... con fundamento. ¿No te parece? *(Deja la plancha y va a él.)* O, por el contrario, ¿tú crees que ya las dos estamos muy viejas y no debemos pensar en eso?

ANGELITO. *(Sonriente.)* No, ¿por qué?

ESPERANZA. Angelito, ¿tú te reirías de mí si te enteraras por alguien de que... de que me voy a volver a casar, por ejemplo?

ANGELITO. ¿Por qué me iba a reír, Esperanza? Eso es normal. Usted todavía es joven.

ESPERANZA. ¿Tú crees? ¿Tú no me ves hecha leña?

ANGELITO. *(Riendo.)* No, hombre, no.

ESPERANZA. *(Regresando a la tabla de planchar.)* Ven acá, y si eso ocurriera con tu mamá, tú, como hijo, ¿cómo lo tomarías?

ANGELITO. Bueno...

ESPERANZA. *(Planchando.)* ¿Ella no te ha dicho nada nunca?

ANGELITO. ¿De qué?

ESPERANZA. De que tiene un... enamorado. O que ha tenido varios. Sí, claro, desde que enviudó hasta la fecha...

ANGELITO. *(De repente se pone muy serio.)* No. Nunca me ha dicho nada de eso.

ESPERANZA. Y si te lo dijera, tú, como hijo, ¿cómo lo tomarías? ¿Te caería mal? ¿Te disgustaría?

ANGELITO. No sé. Depende. Si se trata de un buen compañero para ella...

ESPERANZA. ¡Esa es la cosa! Eso es lo que a mí me gustaría que pensara Felito. Y es que el amor también es importante. Muy importante. *(Sonriendo.)* Y un canario no resuelve el problema, ¿verdad? Aunque cante. *(Termina de planchar la camisa y busca un sobre para guardarla.)*

ANGELITO. Hasta ahora, a la vieja mía no le ha dado por comprarse ningún canario, Esperanza.

ESPERANZA. *(Sonriendo.)* No, ya sé. Esa locura nada más que se me ha ocurrido a mí. ¡Y con lo que ensucian! *(Dándose la.)* Aquí tienes tu camisa. Planchadita.

ANGELITO. *(Serio.)* Gracias. *(Le entrega el dinero.)* Tome.

ESPERANZA. Oye, el dinero no me apura. Si estás apretado, me lo puedes traer otro día.

ANGELITO. No, Esperanza, no estoy apretado. Lo que estoy es... ¿Quiere que le diga una cosa? Me agüó la fiesta de hoy.

ESPERANZA. ¿Quién? ¿Yo?

ANGELITO. De verdad que no me parece mal. Pero hubiera preferido enterarme por ella. Gracias y buenas tardes. *(Sale como una flecha.)*

ESPERANZA. *(Confusa.)* ¿Enterarte de qué? *(Va rápida a la puerta.)* Oye, Angelito...

ANGELITO. *(Fuera de escena. Lejos.)* Perdóneme, pero estoy apurado, Esperanza.

ESPERANZA. Ay, ¿qué bicho le habrá picado? ¿Qué habrá dicho yo? No comprendo nada. *(Cierra la puerta.)* Decididamente, a los jóvenes no hay quien los entienda. *(Comienza a recoger la tabla de planchar y la plancha.)* Que yo le agüé la fiesta. ¡Oigan eso! Aguada la hacen ellos, que él mismo me lo dijo. ¡Allá él!

## ESCENA CUATRO

*(Camina hasta su radio y lo enciende. Se escucha una canción que a ella le agrada y que versa sobre el amor. Avanza hasta el escaparate y saca unos*



vestidos. Trata de seleccionar uno de ellos, pero no se decide hasta que al fin lo hace eligiendo uno amarillo, de falda ancha, juvenil y algo antigüito. Se cambia de ropas y aún en chancletas comienza a darse cepillo en el pelo recién amoldado. En esto, se escuchan toques de nudillos en la puerta y de repente ella se preocupa. Corre a mirar un relojito despertador que tiene junto a la cama y al ver la hora se aleja de su rostro la preocupación. Camina hasta la puerta y abre. Aparece Socorro, una anciana.)

ESPERANZA. Adelante, Socorrito. (*La besa.*) La estaba esperando.

SOCORRO. (*Grave.*) Hija, por favor. Baja esa música, que hay luto en la cuadra.

ESPERANZA. ¿Sí? ¿Quién?

SOCORRO. Acabo de tropezarme con Domingo, el de trabajo voluntario del Comité, que salía con su mujer para Jagüey Grande. Se le murió el papá.

ESPERANZA. Ay, qué pena. (*Corre a apagar el radio.*)

SOCORRO. (*Cerrando la puerta.*) ¿Y tú esperas visita o vas a salir?

ESPERANZA. Sobre eso precisamente es que quería hablarle.

SOCORRO. Ah. (*Camina para sentarse. Cojea.*) Si no fuera tan lejos, yo me llegaría hasta allá. Tú sabes que a mí me gusta cumplir. Pero la distancia es mucha y estos zapatos ortopédicos me tienen loca. ¡Yo no sé lo que va a ser de mi vida con los zapatos ortopédicos! Qué malos están, chica.

ESPERANZA. (*Sonriendo.*) Ay, Socorrito, algún problema teníamos que tener. Si no estaríamos ya en el comunismo.

SOCORRO. Verdad que sí. Bueno, ¿qué era lo que tú querías?

ESPERANZA. Primero, preguntarle cómo está.

SOCORRO. Ay, yo muy bien, gracias. Pero loca con la bulla de mi casa. Si me alegré de que me llamaras porque así tuve un pretexto para perderme un rato. Fíjate, todos los sábados cortos es lo mismo. Se me reúnen allí los siete nietos y bisnietos: Yerbois, Niulkimia, Yablinska, Arademia, Gueltulio, Nebrasko, y Jaguaryú. ¡Y cada uno con su grabadora! La locura.

ESPERANZA. Los jóvenes tienen que distraerse, Socorrito. La juventud que hay es mucha y los lugares para distraerse son pocos. Hay que inventar. Por otra parte, ¡debe ser tan lindo tener una familia grande!

SOCORRO. Ah, eso sí.

ESPERANZA. ¿Usted se imagina, con lo viejita que usted está, el día en que se muera, lo llena que va a estar esa funeraria?

SOCORRO. (*Molesta.*) ¡No digas esas cosas, Esperanza!

ESPERANZA. Ay, ¿por qué? Algún día hay que morirse.

SOCORRO. Ya lo sé. Por desgracia. Pero a la muerte no hay que andar llamándola. ¡Y con el miedo que yo le tengo! ¿Qué era lo que tú querías hablar conmigo?

ESPERANZA. Socorrito... Usted sabe que yo sólo tengo dos grandes amigas en la vida: Dulce, la del taller, que es como si fuera mi hermana, y usted, que es para mí como una madre.

SOCORRO. Gracias.

ESPERANZA. O mejor, como una abuelita linda.

SOCORRO. Déjalo en la madre que yo ni soy linda ni tan vieja como para ser tu abuela.

ESPERANZA. Usted sí es muy linda, no diga eso.

SOCORRO. Linda fui yo en mi juventud. Pero ya no me queda nada, hija. El almanaque es implacable. Con todo el mundo. Si por eso no me gusta ver las fotos de antes porque cuando comparo lo que fui con lo que soy... Pero, bueno, lo más importante es que estoy viva. Y que los que me quieren, como tú, todavía me ven linda. ¿No es así?

ESPERANZA. (*Abrazándola.*) Claro que sí. Muy linda y muy buena.

SOCORRO. Bien, pero acaba de contarme que las viejas no seremos bonitas, pero sí somos todas muy curiosas.

ESPERANZA. Yo no me había atrevido a decirselo a nadie, pero... ¡Necesito que alguien sea mi confidente! ¿Y quién mejor que usted que me quiere tanto y que es una persona de experiencia?

SOCORRO. Claro. ¿De qué se trata?

ESPERANZA. Socorrito... creo que estoy enamorada.

SOCORRO. (*Sonriente.*) ¿De verdad? Ay, qué bueno, chica. (*La besa.*)

ESPERANZA. ¿Se alegra?

SOCORRO. ¿Cómo no me voy a alegrar?

ESPERANZA. Pero él no sabe nada todavía.

SOCORRO. ¿Cómo?

ESPERANZA. Es decir... El asunto está clarísimo entre él y yo. Pero todavía no se ha hablado con... con formalidad, ¿usted me entiende?

SOCORRO. No mucho. Primero que todo: ¿quién es él?

ESPERANZA. Modesto, el nuevo administrador que mandaron para el taller. Usted sabe que al anterior, a Pirolo, lo tronaron hace un mes porque le encontraron medio taller en su casa y la otra mitad en casa de un primo suyo.

SOCORRO. Oigan eso.



ESPERANZA. Ah, sí. ¿Yo no se lo había contado? Si estuve interrumpida una semana por falta de materia prima. Claro, ¿cómo iba a haber materia prima si toda la tenía Pirolo entre su casa y la del primo?

SOCORRO. Oye, que la guardia no se puede abandonar.

ESPERANZA. Ni aunque a una le duela la columna. El caso es que desde la primera semana de estar administrando allí, a mí Modesto me llamó la atención. Y no tanto por su físico como por su trato. Yo quisiera que usted viera cómo ese hombre trata a los trabajadores, Socorrito. Da gusto. Pero, claro, a mí ni por aquí me pasaba que él pudiera poner sus ojos en mí. Yo suponía que me trataba así porque... vaya, era su modo. Pero ya para la segunda semana empecé a meterme en la piña porque era demasiado lo de Modesto. Yo quisiera que Dulce estuviera aquí para que no me dejara mentir. Yo le he dicho que ella trabaja al lado mío, en la máquina de mi izquierda, ¿no? Bueno, pues pregúntele a Dulce cuántas veces al día Modesto se llegaba hasta nosotras con cualquier pretexto. Y mira que te mira, mira que te mira. Y yo sin poder alzar los ojos de la pieza, pero sintiendo la mirada de Modesto como un cuchillo. Hasta que me enteré de que era divorciado y entonces ya no me cupo la menor duda de que él andaba buscando a la sustituta.

SOCORRO. Y aparte de eso, ¿qué más ha pasado?

ESPERANZA. Ayer, cuando ya yo estaba recogiendo, vino disimuladamente, muy nervioooooooooo, y me dejó caer un papelito en el bolsillo del delantal.

SOCORRO. ¿Qué decía el papelito?

ESPERANZA. Que tenía urgente necesidad de hablar conmigo y que si podía pasar hoy sobre las ocho de la noche por aquí.

SOCORRO. Tú le dirías que sí, por supuesto.

ESPERANZA. Me puse tan nerviosa yo también que a lo único que atiné fue a mover así la cabeza... (*La mueve asintiendo.*) y a salir corriendo como una potra desbocada que no sabe a donde va.

SOCORRO. (*Mirando su reloj pulsera.*) Entonces ya está al llegar. Son más de las siete y media.

ESPERANZA. ¿Qué usted cree de todo eso, Socorrito?

SOCORRO. ¿Qué voy a creer? Si la cosa es como tú dices, ese hombre se te va a declarar.

ESPERANZA. Ay, ¿usted cree?

SOCORRO. Y si no se te declara hoy porque a lo mejor es muy pronto, al menos piensa invitarte a salir porque para otra cosa hubiera venido a otra hora y no a las ocho de la noche. Y menos de un sábado.

ESPERANZA. Claro. Eso mismo fue lo que yo pensé. Pero fíjese si soy fatal que justamente

esta noche yo no puedo salir con él si me invita, Socorrito.

SOCORRO. ¿Y por qué?

ESPERANZA. Porque no tengo agua y hoy viene la pipa.

SOCORRO. Ay, hija, lo pones a cargar agua y así lo aprovechas que esos cubos pesan mucho. Y después que lo tengas todo lleno se van por ahí.

ESPERANZA. Bueno, sí. Esa sería una solución. Y a lo mejor, el día menos pensado, va y a él mismo se le ocurre ponerme tres tanques en la azotea, ¿verdad?

SOCORRO. ¿Por qué no?

ESPERANZA. Pero... ¿y si la cosa no funciona, Socorro?

SOCORRO. No sea pájaro de mal agüero, muchacha. ¿Por qué no va a funcionar?

ESPERANZA. Es que... Hay algo que usted no sabe. Ni usted ni Dulce, porque yo nunca me he atrevido a contarle. Me da pena.

SOCORRO. ¿Qué es?

ESPERANZA. Después que Feliciano me dejó... como al año y pico... yo tuve una... aventurita. Con un músico que le decían Fofó.

SOCORRO. Ah, sí, me acuerdo. Si tú me lo contaste. Que tocaba el güiro. ¿No era ése?

ESPERANZA. Sí, el del güiro. Pero lo que nunca le conté por qué se terminó aquello. Ay, me da pena decirle estas cosas, pero es que yo necesito hablarlo para que me aconsejen...

SOCORRO. No te dé pena, muchacha, habla, que yo estoy de vuelta de todo.

ESPERANZA. Resulta que una noche Fofó y yo nos dimos unos tragos y casi sin darme cuenta... cuando vine a ver... Ay, Socorrito, no lo vaya a tomar como una falta de respeto a usted...

SOCORRO. Muchacha, ¡acaba!

ESPERANZA. Llegué a la cama con él.

SOCORRO. Anjá. ¿Y qué?

ESPERANZA. Me besaba, me besaba. Y el tiempo pasaba y pasaba. Y los dos en la cama y... ay, qué pena... Desnudos, Socorrito...

SOCORRO. ¿Pena de qué, Esperanza? ¿Cómo iban a estar? ¿En payama?

ESPERANZA. El caso es que después de mucho rato... Fofó dejó de besarme y de repente se puso... (*Se calla.*)

SOCORRO. ¿Cómo se puso?

ESPERANZA. Se puso a hablarme, acostado boca arriba en la cama.

SOCORRO. ¿A hablarte de qué?



ESPERANZA. De cómo se tocaba el güiro. Parece que no se le ocurrió otra cosa.

SOCORRO. (*Pausita. Piensa.*) Esperanza, ¿y eso no sería una insinuación? A los hombres a veces hay que estimularlos.

ESPERANZA. (*Angustiada.*) Pero yo no sé, Socorro. Y esa es una de las razones por las que Feliciano empezó a alejarse de mí y a buscar otras mujeres. Porque decía que yo era una masa boba. Y por eso a Fofó le pasó lo que le pasó. (*Con el llanto abocado.*) Porque soy una masa boba, porque yo no supe excitarlo. (*Llora.*) Y nunca más quiso verme.

SOCORRO. Quítate esa idea de la cabeza. Si Fofó no quiso verte más, seguramente fue porque estaba apenado. Para un hombre eso es lo peor que le puede suceder. Sobre todo cuando le pasa con una mujer con la que va a la cama por primera vez. La culpa no fue tuya, quítate ese complejo. Hay muchísimos factores que llevan al hombre a eso.

ESPERANZA. ¿Como por ejemplo?

SOCORRO. A lo mejor no estaba bien alimentado ese día. Un buen vaso de leche y dos huevos duros tal vez hubieran resuelto el problema.

ESPERANZA. El caso es que después de eso yo me quedé tan mal, que me hice el propósito de no llegar a nada con ningún otro hombre nunca más.

SOCORRO. Qué disparate. Eso lo puedo decidir yo a mi edad, pero no tú a la tuya.

ESPERANZA. Es que si tengo otro fracaso, yo creo que me voy a morir del corazón, Socorro. Incluso hasta hoy mismo, con Modesto, estaba decidida a tirarle hielo. Y por miedo, nada más que por miedo. Pero de repente hace un rato una visita se puso a hablarme sin querer de estas mismas cuestiones... y fue como si me metiera el diablo en el cuerpo. Me hizo cambiar de idea. Y entonces pensé en usted. Necesitaba hablarle para que me aconsejara y me dijera lo que debo hacer.

SOCORRO. Lavarte ahora mismo esa cara...

ESPERANZA. Se me acabó el último cubito de agua que me quedaba.

SOCORRO. Echate polvo entonces. Y colorete.

(*Esperanza corre para comenzar a maquillarse delante del espejo.*)

SOCORRO. (*Tras ella. Rápida.*) Píntate los labios. Perfúmate. Y todo con prisa porque si el hombre es puntual ya está a punto de aparecer por esa puerta.

ESPERANZA. (*Maquillándose.*) ¿Usted cree que yo necesite una cirugía plástica, Socorro? ¿Estoy muy vieja?

SOCORRO. Para lo único que tú estás muy vieja es para ser tan ingenua, Esperanza. ¡Si es que tú podrías ser tan feliz!

ESPERANZA. ¿Yo?

SOCORRO. Claro. Lo tienes todo. Una vivienda, que para mí eso es lo más importante que puede tener una persona: su techo.

ESPERANZA. Y que de éste ya hasta me dieron la propiedad. ¿Quién me lo iba a decir?

SOCORRO. Tienes refrigerador, radio, televisor. ¡Hasta un teléfono, que muchas personas no lo tienen!

ESPERANZA. Pero es negro, Socorro. Y ya los negros no se usan. (*Aclara.*) En los teléfonos. Me parece que lo voy a cambiar. Además, ese está malísimo. (*Se maquilla con prisa. Está muy excitada.*)

SOCORRO. Por lo demás, tienes un buen trabajo y todavía no eres ninguna vieja. No tienes que levantarte cada día con dolor en los huesos y el miedo de que la muerte te pueda tocar a la puerta, como me pasa a mí.

ESPERANZA. Socorrito, ¿por qué usted le tiene tanto miedo a la muerte?

SOCORRO. ¿Yo? Si supieras... No estoy muy segura de si es miedo a la muerte... o pena por dejar de vivir. Y es que yo pienso que vivir es algo tan bonito.

ESPERANZA. (*Con un cofrecito.*) Ay, ayúdeme a buscar unos aretes que me vengan bien, Socorro.

SOCORRO. (*Haciéndolo.*) Por otra parte, tu único hijo ya está encaminado... A su manera, pero encaminado.

ESPERANZA. (*Buscando también.*) ¿Cómo lo tomará él? Seguro que no le gusta la idea.

SOCORRO. ¿Y a ti qué? Tampoco te gustó la suya y mira. Hizo lo que decidió, así que tú tienes que hacer lo mismo. (*Elige unos.*) Mira, yo creo que éstos te pegan.

ESPERANZA. Sí, pero es que a esos les faltan unas piedrecitas.

SOCORRO. Ah, sí. (*Sigue buscando.*) Así que por tu hijo no debes preocuparte que ya bastante te has sacrificado por él. (*Elige otros.*) Mira a ver estos otros.

ESPERANZA. (*Poniéndoselos.*) Así que usted piensa que yo puedo ser feliz, Socorrito.

SOCORRO. Claro está que sí. Las primeras necesidades de la vida tú las tienes resueltas. Cuando eso ocurre entonces se puede pensar en el amor con tranquilidad. Y en cualquier caso. El amor siempre es necesario.

ESPERANZA. (*Mirándose al espejo.*) Estos mismos. Me quedan bien ¿verdad?

SOCORRO. Sí. Lo único que te falta es un compañero. Y a lo mejor en el Modesto ese está la posibilidad de tu vida.

ESPERANZA. Ay, ojalá. (*Comienza a perfumarse.*) El es un hombre tan correcto, tan fino, tan deli-



cado. Ah, ¡y hasta toca la guitarra y hace canciones!

SOCORRO. ¿No me digas?

ESPERANZA. Y detesta los gritos y la chusmería. Siempre está hablando de eso y de... ¡ay, ahora que me acuerdo!

SOCORRO. ¿Qué pasó?

ESPERANZA. Un día me dijo que le encantaban las mujeres que se ponían medias de nailon. *(Comienza a buscar las medias en una gaveta con gran rapidez.)* Y no le gusta que las obreras vayan en chancletas al taller. *(Las encuentra y empieza a ponérselas.)*

SOCORRO. Claro que no. Esa moda que algunas mujeres tienen ahora de ir con las chancletas de goma a todas partes. Eso es para la playa.

ESPERANZA. Natural. ¡Y lo sucios que se les ponen los pies! Yo no. Pero las medias nada más que las uso para salir, las pocas veces que lo hago. ¿A quién se le ocurre ir a trabajar a un taller con medias de nailon, verdad? Únicamente a Dulce, la pobre, que lo hace para taparse las várices. *(Se levanta a buscar.)* Ahora no sé dónde tengo las ligas.

SOCORRO. Fíjate, Esperanza, una última cosa antes de que el hombre llegue.

ESPERANZA. ¿Qué, Socorrito?

SOCORRO. Tienes que poner de tu parte. No se lo dejes todo a él. No des lugar a que Modesto se te ponga fofo y tenga que empezar a hablarte de cómo se toca el güiro!

ESPERANZA. Despreocúpese, Socorrito, que yo me voy a esmerar. ¡Y es que tiene que ser! Porque si tengo otro fracaso a mí se me parte en dos el corazón.

*(Se escuchan unos fuertes toques en la puerta.)*

ESPERANZA. *(Excitada.)* ¡Ay! ¡Ahí está!

SOCORRO. Puntual como supuse.

ESPERANZA. ¡Y yo todavía con las ligas en la mano!

SOCORRO. *(Rápida.)* Métete en el bañito para ponértelas, que yo le abro y lo entretengo. *(La empuja.)*

ESPERANZA. *(Entrando al bañito.)* Ay, qué nerviosa estoy.

SOCORRO. ¡Ah, oye!

ESPERANZA. *(Se detiene.)* ¿Qué?

SOCORRO. ¿Qué zapatos te vas a poner?

ESPERANZA. ¡Verdad! Los blancos de taconcitos.

SOCORRO. ¿Dónde están?

ESPERANZA. Ahí, en el escaparate.

*(Se repiten los toques.)*

SOCORRO. ¡Vaaaaa! *(Muy rápida.)* Ve poniéndote las ligas que yo los busco y te los alcanzo.

ESPERANZA. Está bien. *(Entra al bañito.)*

*(Se repiten los toques.)*

SOCORRO. *(Nerviosa.)* Ay, qué apurado está. Mejor le abro y después sigo buscando. *(Grita.)* Un momento. *(Camina para abrir.)*

## ESCENA CINCO

*(Aparece Pura, la mamá de Angelito. Es una mujer de mediana edad y trae cara de muy pocos amigos.)*

SOCORRO. *(Sorprendida.)* Eh, Pura, si eras tú. ¿Cómo andas? *(La besa.)*

PURA. *(La besa de mala gana.)* ¿Qué tal, Socorro?

SOCORRO. Ay, ¿qué te pasa? ¿Por qué traes esa cara?

PURA. ¡Porque es la única que tengo!

SOCORRO. Qué grosería.

PURA. ¿Dónde está Esperanza?

SOCORRO. En el baño.

PURA. Dígale, por favor, que salga urgentemente, que tengo imperiosa necesidad de hablar con ella. ¡Pero de hablar con ella ya!

SOCORRO. Ay. *(Llama.)* Esperanza... *(A Pura.)* Pero pasa... *(A Esperanza.)* Aquí te buscan.

ESPERANZA. *(Fuera de escena. Extremadamente fina.)* ¿Y quién si se puede saber?

PURA. ¡Claro que se puede saber!

SOCORRO. Es Pura. *(Va a buscar los zapatos.)*

ESPERANZA. *(Extrañada.)* ¿Pura?

PURA. *(Muy excitada.)* ¡Pura, sí! ¡Purísima! ¡Duéla-le a quien le duela! ¡Moléstese quien se moléste!

*(Esperanza sale del baño. Continúa en chancletas ya que sólo le ha dado tiempo de ponerse una de las dos ligas, en tanto trae la otra en la mano.)*

ESPERANZA. ¿Y ese milagro? ¿Hubo algún problema con la camisa?



- PURA. No. Con la camisa no hubo ningún problema. *(Zafia.)* ¡Tú sabes muy bien que no es por la camisa por lo que yo estoy aquí!
- ESPERANZA. Ay, chica, por tu madre, no entiendo nada. ¿Por qué tú estás así?
- PURA. ¿Y todavía tienes el descaro de preguntármelo? Ven acá, chica, ¿de dónde tú sacaste que yo, a escondidas de mis hijos, me había echado un montón de maridos desde que enviudé hasta la fecha?
- ESPERANZA. ¿Yo? Pero, ¿qué barbaridad estás diciendo? Pura, a mí me parece que aquí hay un malentendido. Yo no sé de lo que tú me estás hablando. *(A Socorro.)* Socorro, por favor, córrame.
- SOCORRO. Yo estoy buscando los zapatos.
- PURA. No, claro, ahora te echas para atrás. Después que le pusiste la cabeza así a mi hijo con el chisme y que me ha dado tremendo escándalo.
- ESPERANZA. Pura, yo insisto en que aquí hay un malentendido. Aquí la que está dando un escándalo eres tú. Y me lo estás dando a mí. Y sin motivos, injustamente.
- PURA. ¿Injustamente? ¡Tú eres tremenda chismosa, Esperanza!
- (Aparece Modesto en el marco de la puerta abierta. Es un cuarentón corpulento, trigueño y de bigote, que viste guayabera. Porta una guitarra y en su otra mano trae un cartucho inflado y con huecos. A ratos, a lo largo de su participación en la comedia descubriremos en él una especie de manía nerviosa, un movimiento de cuello que no llega a ser tic, pero anda cerca. Nunca deberá el actor que lo interprete incorporar este elemento por el camino de la farsa ni la caricatura. Su manía no la colocamos para hacer reír sino para acentuar consecuencias de una personalidad que conoceremos verdaderamente sobre todo en la segunda parte.)*
- PURA. ¡Tú tienes la lengua más larga de esta calle Amistad con todas sus cuadras!
- MODESTO. Buenas noches.
- ESPERANZA. Modesto...
- PURA. *(Frenética.)* ¡Buenas noches!
- (Esperanza siente deseos de desaparecer. No sabe qué hacer. La media de nailon sin liga se le ha ido cayendo y ahora descansa arrugada sobre sus tobillos.)*
- ESPERANZA. Buenas noches, Modesto. *(Muriéndose.)* Adelante.
- SOCORRO. *(Rápida, acercándose a Esperanza con los zapatos en la mano, habla a Modesto.)* Ella se iba a poner los zapatos ahora mismo, ¿sabe? Buenas noches. *(Le entrega los zapatos a Esperanza.)*
- ESPERANZA. *(Bajito.)* Mira que soy fatal.
- MODESTO. *(Cortado.)* Se supone que interrumpo, ¿verdad? *(Va a irse.)* Yo puedo venir en otro momento.
- SOCORRO. *(Rápida, va a tomarlo del brazo.)* No, no, ¿qué va a interrumpir? *(Por Pura.)* Si ya ella se iba. *(La empuja un poquito hasta la puerta.)* Pase y siéntese, Modesto. *(Muy amable.)* Si quiere deme su guitarra para ponerla encima de la cama. *(Lo hace, muy solícita.)*
- PURA. Fíjate, te salvaste porque te llegó una visita. ¡Pero ésta a mí tú me la pagas, Esperanza! ¡Yo no me quedo con esa calumnia por dentro! ¿Tú no ves que yo tengo el nombre muy bien puesto, chica, para que tú me lo vengas a desprestigiar?
- ESPERANZA. *(Con la cabeza baja. Casi sin matices en su voz.)* Yo no he desprestigiado nada, Pura.
- PURA. ¡Lo intentaste, mosquita muerta! Pero lo que pasa es que conmigo te sale el tiro por la culata. ¿Tú no ves que yo soy como mi nombre, chica? Pura. ¡Puuraaaa!
- SOCORRO. *(Poniendo carácter.)* ¡Pura, está bueno ya! ¡Has venido demasiado descompuesta, chica!
- PURA. *(Muy alterada.)* ¡Descompuesta está mi perra! Y yo no soy una perra sino una mujer decente que no se echa maridos y que ha sabido criar a sus dos hijos sola, sin ponerles padraztro porque a mis hijos no me los sopapea nadie. ¿Cómo tú vas a decir entonces lo que dijiste, chica? Lo que pasa es que me tienes envidia porque te da roña que tu hijo se te haya casado y que en cualquier momento te deje los estudios, mientras que los míos van los dos de cabeza para la universidad como que me llamo Pura Blanco. *(Sale veloz.)*
- (Esperanza reacciona y le grita después que Pura ha desaparecido. Es como una niña acorralada que trata de defenderse.)*
- ESPERANZA. ¡Tu hijo va a ser carpintero! *(Pura regresa más veloz de lo que se fue.)*
- PURA. *(Como enloquecida.)* ¿Cómo que mi hijo va a ser carpintero? ¿Quién te ha dicho que mi hijo va a ser carpintero?
- (Esperanza siente miedo y baja la cabeza. Además, le apena haber gritado delante de Modesto. La avergüenza terriblemente todo lo que está sucediendo delante de él.)*
- SOCORRO. Pura, por favor, ya tú te habías ido. Mira que hay visita, chica.
- PURA. ¡A mí no me importa que haya visita! ¡A mí hay que aclararme lo del carpintero!
- SOCORRO. *(Tratando de sacarla con delicadeza.)* En otro momento. Mañana vienes por aquí y lo aclaras. Parece mentira, Pura. Ni que ser carpintero fuera una deshonra. Mira tu marido, que en paz descansa, qué bella persona era.
- PURA. *(Rompe a llorar y habla en voz muy alta.)* ¡Pero se dio muchos martillazos en los dedos!



mucho que se los machucó. ¡Y yo no quiero que mi hijo se los machuque también! Yo quiero que mi hijo sea universitario, que en mi familia nadie lo pudo ser. Y si ahora tiene la posibilidad de serlo, yo no quiero que sea carpintero. Yo quiero el título colgado en la sala de mi casa. El primero de la familia. *(Llora.)* Encima de que dijo de mí lo que dijo, ahora quiere que mi hijo sea carpintero... *(Se va lenta y llorando desgarradoramente su tragedia y una vez que llega a la puerta de la calle se vuelve y grita:)* ¡Mi hijo no será nunca carpintero! *(Mutis violento.)*

*(Se produce un silencio y los tres personajes permanecen estáticos en su posición, sin saber qué hacer ni qué decir. Al fin, es Esperanza quien lo rompe, pero sin abandonar su posición, con la vista clavada en el piso y hablando en un tono bajo y lento.)*

ESPERANZA. Modesto, le presento a una vecina. Como de la familia.

MODESTO. *(Se levanta para darle la mano.)* Mucho gusto. Modesto Toyo.

SOCORRO. El gusto es mío. Socorro. *(De repente decide también decirle el apellido.)* Porro.

*(Otro silencio. La situación es harto embarazosa para los tres.)*

MODESTO. Se supone que el esposo de ella no era muy buen carpintero, ¿eh? Si se dio tantos machucazos...

ESPERANZA. *(Después de una pausa grave.)* Pobre Angelito. Me parece que nunca va a tener su bote de remos...

*(El telón comienza a cerrarse lentamente.)*



MODESTO. Eso es cuestión de mentalidad.

ESPERANZA. Yo nunca pensé que Pura fuera una mujer tan agresiva.

SOCORRO. Es una fiera.

MODESTO. ¿Y se supone que en este barrio hay muchas personas así?

SOCORRO. Qué va. Oye eso Esperanza. Aquí todo el mundo es muy fino y muy educado. Nada de griterías ni cosas de esas. En realidad, Pura es la oveja negra porque por las demás... Y por aquí usted no ve a las compañeras con chancletas de goma por la calle ni nada de eso. A no ser, claro, cuando van a la playa. ¿No es así, Esperanza? *(Pausita.)* ¿Y usted de dónde es?

MODESTO. Bueno, yo soy de Quemado de Güines.

SOCORRO. Ah, de Güines.

MODESTO. No, de Güines no, de Quemado. Pero aquí en La Habana estoy viviendo ahora con un hermano mío que le dieron casa en Alamar hace poco. Estoy allí agregado.

SOCORRO. Verdad, porque Esperanza me dijo que usted es divorciado.

MODESTO. Dos veces.

SOCORRO. Ah, dos veces. Yo creía que era una sola. Mire para eso. Tan joven.

MODESTO. No tanto. Ya cumplí cuarenta y uno, Socorro.

SOCORRO. Ah, ¿y qué son cuarenta y un años? ¡Si yo le dijera los que tengo! Además no son sólo los que se tienen sino los que se representan. Y a usted no hay quien le eche más de treinta, la verdad.

MODESTO. Gracias. Y con dos hijos ya grandes, que el varón trabaja en la Pesca y la muchachita está terminando el pre.

SOCORRO. Nadie lo diría. Ahora lo que usted necesita es volver a casarse, Modesto. Y preferiblemente con una mujer que tenga casa, aunque sea chiquita.

MODESTO. *(Con una sonrisa de cumplido.)* Se supone que sí.

SOCORRO. Para que no tenga que seguir agregado con su hermano. ¿Verdad, Esperanza?

*(Esperanza ha permanecido estática en su misma posición, con la cabeza baja, apenada, pensativa.)*

MODESTO. Quite ya esa cara, Esperanza. Olvídese del incidente.

ESPERANZA. *(Grave.)* No es fácil. Si usted supiera cómo yo me siento en estos momentos por dentro, Modesto. Y todo por un malentendido. Por un estúpido malentendido.

MODESTO. Yo le traía este regalito. *(Le extiende el cartuchito inflado.)* Abralo, a ver si eso la pone contenta y se le pasa el disgusto. Pero no lo abra demasiado no vaya a ser que el animalito salga volando y se nos escape.

## SEGUNDA PARTE

*El telón se abre lentamente y nos encontramos con la misma imagen que dejamos al final del acto anterior. Es decir, el intermedio ha sido sólo una convención. Como recordamos, se hallan en escena Esperanza, Socorro y Modesto.*

## ESCENA UNO

SOCORRO. Qué absurdo. Ni que tener marido fuera una impureza. *(Va a cerrar la puerta de la calle.)*



ESPERANZA. *(Mirando el contenido del cartucho.)*  
Pero si es... Ay, Modesto, ¿por qué se molestó?

MODESTO. Eso no es molestia ninguna, Esperanza.

ESPERANZA. ¿Yo no le había dicho que éste era un hombre muy delicado, Socorrito? Mire lo que me trajo... *(Lo extrae.)* Un canario.

MODESTO. Canaria. Hembra. Como alguien me había dicho que usted tenía uno, pues para que tuviera la parejita.

ESPERANZA. *(De repente rompe con su estado anterior definitivamente y lanza un:)* ¡ja!

SOCORRO. *(Se echa a reír.)*

ESPERANZA. *(Sonriente.)* No le dieron la información completa, Modesto.

SOCORRO. *(Idem.)* Lo de ella también es una hembra. Sólo que se la vendieron como si fuera un macho.

MODESTO. *(Desalentado.)* No me diga...

SOCORRO. Si por eso le puso el nombre que tiene.

MODESTO. ¿Cómo se llama?

ESPERANZA. Estafa.

*(Ríen los tres.)*

MODESTO. Ah, caramba, qué pena. Si yo lo hubiera sabido...

ESPERANZA. No importa. De todas maneras le estoy muy agradecida por su gentileza, Modesto. De verdad que sí. *(Camina para echar la nueva ave en la jaula, junto con la otra.)* Y ella también debería quedarle agradecida. Mira, Estafa. Ya tienes una amiguita con quien conversar, a ver si te embullas. Vamos, dale las gracias al compañero que fue el que te la trajo. *(Pausita.)* Anda, chica. Aunque sea un solo trinito. *(Pausita.)* Nada. Muda como una hache.

SOCORRO. A Esperanza le encantan los canarios. Yo creo que lo que más le gusta a ella en la vida son los canarios y ponerse medias de nailon para salir a pasear. A propósito, Esperanza, te quedaste a medio vestir. Termina de ponerte la liga de la media y los zapatos que mientras tanto yo te atiendo a la visita. Y después me voy, que ya para mí es tardísimo.

ESPERANZA. Sí. Con su permiso, Modesto, voy a pasar al baño para ponerme la liga y los zapatos, ¿sabe? *(Con una sonrisa penosa)* Y quitarme estas chancletas.

MODESTO. No tenga pena.

*(Esperanza entra al baño. Modesto intenta preguntarle algo, pero Socorro no le da tiempo de abrir la boca.)*

SOCORRO. Es que ella se acabó de bañar ahorita mismo y como es poceta, no bañadera, entonces usa chancletas.

MODESTO. *(Alto.)* Se supone que usted está vestida como para salir, Esperanza. Oígame, por mí

no se preocupe que yo me voy enseguida. *(Hace ademán de incorporarse.)*

SOCORRO. *(Rápida y con delicadeza, pero sentándolo.)* No, hijo, si ella no va a ninguna parte. Ella lo que está esperando es la pipa del agua para llenar los cubos.

MODESTO. ¿Y se supone que ella se vista tan elegante para ponerse a cargar agua?

SOCORRO. Es que Esperanza siempre ha sido una mujer muy presumida. De toda la vida. Y como hoy es sábado. Ella siempre se arregla aunque sea nada más que para quedarse en casa. Y lo de la pipa es lo de menos porque Esperanza siempre se encuentra con algún compañero amable que le hace el favor de cargarle los cubos.

*(Esperanza sale del baño.)*

ESPERANZA. ¿Quiere que le haga café, Modesto?

MODESTO. No, gracias, Esperanza. Se lo agradezco, pero yo no puedo tomar café.

ESPERANZA. ¿No? ¿Y eso?

MODESTO. Tengo úlceras.

ESPERANZA. Ah.

MODESTO. Eso es veneno para mí.

SOCORRO. ¡Uj! Malísimo.

ESPERANZA. Entonces, si no puede tomar café, muchísimo menos podrá tomar ron.

MODESTO. ¡Qué va! Eso es una brasa de candela. Me vira el estómago al revés.

ESPERANZA. Entonces, qué pena me da, Modesto, pero no tengo nada que brindarle. A no ser un refresco. ¿Quiere?

SOCORRO. Dale leche. La leche es lo más indicado para las úlceras. Leche y... ¿los huevos duros también le hacen daño, Modesto?

MODESTO. Se supone que no me caigan muy bien, no. Pero, además, no hay que molestarse. Si yo no tengo hambre. Comí antes de salir para acá.

SOCORRO. Ah *(Con intención.)* ¿Se alimentó bien?

MODESTO. Sí, cómo no.

SOCORRO. ¡Qué bueno! *(Mira a Esperanza, muy contenta.)* No hay problema entonces.

MODESTO. Claro está que no. Despreocúpese, que usted no tiene que brindarme nada, Esperanza. Digo, excepto una buena amistad, como el nombre de su calle.

ESPERANZA. Con esa puede contar seguro, Modesto.

SOCORRO. Bueno, creo que mi misión ya está cumplida *(Se pone de pie.)* Ha llegado el momento de retirarme.

MODESTO. *(Se incorpora para darle la mano.)* Encantado de conocerla, señora.



SOCORRO. Igualmente. El gusto ha sido mío. Claro, ya yo lo conocía de referencia porque desde que usted llegó a administrar ese taller Esperanza no hace más que hablarme de usted y de todas sus virtudes. Pero hasta hoy no había tenido la oportunidad de verlo aquí. Y espero que de hoy en lo adelante pueda seguir viéndolo a menudo hasta que llegue el momento en que ya pueda considerárselo en esta casa como uno más de la familia.

ESPERANZA. *(Yendo a ella muy rápida y apenada con Modesto.)* Se le hace tarde, Socorro. *(Le abre la puerta de la calle.)*

SOCORRO. Claro, si por eso me iba. *(Camina y llega a ella. Le habla muy bajito.)* Creo que más no te puedo ayudar.

ESPERANZA. *(Bajito igual.)* Me parece que se le fue la mano.

SOCORRO. *(Alto.)* Bien, ¡buenas noches!

MODESTO. Buenas noches.

SOCORRO. *(En susurro.)* Y acuérdate de todo lo que te advertí. La cosa no pinta difícil porque a mí me parece que lo que ése está buscando es una mujer que tenga casa.

ESPERANZA. ¿Qué usted dice? Ay, yo no había pensado en eso. *(De repente se apodera de ella una nueva preocupación)*

SOCORRO. ¡Suerte! *(Mutis.)* *(Esperanza cierra la puerta.)*

MODESTO. *(Recorriendo toda la estancia con su mirada.)* Ya estaba viendo, ya estaba viendo...

ESPERANZA. ... y que luzca presentable.

MODESTO. Televisor, refrigerador, hasta teléfono. Y se supone que el día que se le ocurra puede hacer incluso una barbacoa porque el puntal es alto. ¿Nunca ha pensado en eso?

ESPERANZA. Es que en realidad no me hace falta. Para mí sola...

MODESTO. Sí, claro. Pero, bueno, uno no está solo toda la vida se supone. Y usted es una mujer joven todavía. Puede muy bien pensar en casarse otra vez.

ESPERANZA. *(Sonríe cortada.)* Ay, Modesto...

MODESTO. Natural. Para algo tiene virtudes, ¿no?

ESPERANZA. ¿Usted cree?

MODESTO. ¿El gas es de la calle?

ESPERANZA. *(Molesta, de repente.)* Sí, Modesto. Es de la calle. *(Le disgusta mucho suponer que Modesto venga por su vivienda y no por ella.)*

MODESTO. Lo único malo es que le falte el agua, pero, bueno, eso no es culpa de la casa. Hay muchas zonas con ese problema ¡Yo no sé qué va a ser de nosotros con esta sequía! ¿Hace mucho que vive aquí?

ESPERANZA. Desde que era muy niña. Aquí vivía mi abuelito que fue quien me crió. Ya yo le he dicho que soy huérfana de padre y de madre, ¿no?

MODESTO. Sí, lo sabía.

ESPERANZA. Ah. *(Quiere molestarlo, probarlo.)* En esa misma silla en que está usted sentado se murió mi abuelo.

*(Modesto mira la silla ligeramente impresionado.)*

ESPERANZA. Yo lo quería tanto. Era tan bueno conmigo. Y con todo el mundo. Era lo que se dice un hombre extraordinario, la verdad. O al menos a mí me lo parecía. Sobre todo porque fue el único que me dio cariño y porque tenía una virtud que para mí es fundamental en cualquier persona y que, por desgracia, no abunda mucho. Y es que mi abuelo era un hombre muy desinteresado. *(Se levanta y camina en dirección a la cama.)* Esta muñequita que usted ve me la regaló él. *(La toma de la cama y la contempla.)* Cuando yo tenía creo que como seis o siete años o cosa así. Me dijo que se llamaba Natividad. Y es que me la regaló un día de reyes magos. Fue la única muñeca que tuve en mi vida. Y el único recuerdo realmente bonito que conservo de mi niñez. Porque por lo demás... todo fue tan feo. Por eso la tengo en la cama y de vez en cuando le hago sus vestiditos nuevos. *(La vuelve a colocar donde estaba.)* Suerte que ya después vino la Revolución y enseguida las cosas empezaron a cambiar. *(Regresa al lugar anterior.)*

MODESTO. ¿Murió muy mayor?

ESPERANZA. ¿Mi abuelito? No, no tanto. Tenía ochenta y nueve.

## ESCENA DOS

*(Esperanza se demora unos segundos en volverse de frente a Modesto. Al fin se decide y lo hace. Camina con cierta torpeza, hasta quedar sentada cerca de él, pero no demasiado cerca. Durante unos segundos los dos se miran. Al fin es él quien rompe el silencio.)*

MODESTO. Tiene muy bonita su casita, Esperanza.

ESPERANZA. Ah, gracias. ¿Le gusta?

MODESTO. Cómo no.

ESPERANZA. Bueno, en realidad no es una casa sino una habitación con baño. Pero como es bastante grande, pues puedo tener todas mis cosas...



- MODESTO. Ah, no.
- ESPERANZA. Y pudo haber durado mucho más verdaderamente porque fuera de lo que a él lo mató, por lo demás tenía una salud que parecía la de un muchachito.
- MODESTO. ¿De qué murió?
- ESPERANZA. Se le reventó una úlcera que tenía.
- MODESTO. *(Se impresiona y de inmediato saca un aparatico de asma de uno de los bolsillos de su guayabera.)*
- ESPERANZA. *(Sorprendida)* ¿Y usted es asmático, Modesto?
- MODESTO. *(Aspirando.)* Por desgracia.
- ESPERANZA. Ah, mire eso, primera noticia. Nunca lo había visto con el aparatico. Pues, sí, volviendo a los conejos de España... ¿De qué le hablaba? Ah, de mi abuelito. A él le agradezco vivir en esta casa. Y a la Revolución el que ahora sea mía.
- MODESTO. Oígame, y lo importante que es eso. La tranquilidad que da dormir bajo un techo que se sabe que es de uno.
- ESPERANZA. No digo yo. Por eso una no se debe quejar. Como quiera que sea tengo un buen trabajo, estas cuatro paredes, mi hijo, que no es como yo hubiera querido, pero tampoco es un mal muchacho.
- MODESTO. ¿Cómo lo hubiera querido usted?
- ESPERANZA. Más cariñoso, Modesto. Yo no sé cómo será ahora con su mujer, pero conmigo ha sido siempre tan seco. Parece que lo heredó.
- MODESTO. ¿De usted?
- ESPERANZA. ¿De mí? ¡Qué va! Si cuando a mí me permiten dar cariño, yo soy una melcocha, Modesto. Por lo demás, es verdad lo que usted dice. No soy ninguna vieja. Todavía no tengo que levantarme todo los días con dolor en los huesos y el miedo a que la muerte me llame a la puerta. ¿Ya se le pasó el asma?
- MODESTO. Sí, ya, gracias. No, la mía es emotiva, ¿sabe? Y en realidad me da muy poco, por suerte. Pero siempre ando con el aparatico a cuestas, por si acaso. *(Lo guarda en un bolsillo.)* Por lo que me hablaba, entonces se supone que usted se considera una mujer con todo lo necesario para ser feliz, ¿no, Esperanza?
- ESPERANZA. Bueno, no tanto. Nunca se está completa. Yo tengo resuelto... digamos... todo lo material, ¿me entiende? Pero me faltan otras cosas también importantes que yo sé que no voy a tener nunca. Como por ejemplo, carácter.
- MODESTO. Lo mismo me pasa a mí. Si yo no sé cómo soy administrador.
- ESPERANZA. La gente siempre ha hecho de mí lo que le ha dado la gana. Y eso en la vida también hace mucha falta. Carácter, criterios.
- MODESTO. Se supone.
- ESPERANZA. Según Dulce yo no los tengo. Dice ella que yo sólo sé repetir lo que dicen los demás.
- MODESTO. Dulce... Es muy amiga suya, ¿verdad?
- ESPERANZA. Más que una amiga para mí es como una hermana.
- MODESTO. Muy buena muchacha.
- ESPERANZA. De oro. Y ya ve. Ella tampoco ha tenido suerte.
- MODESTO. ¿En qué?
- ESPERANZA. Quiero decir con los hombres. Como yo. A ella porque nunca se le ha acercado ninguno que valga realmente la pena. Y a mí...
- MODESTO. ¿Será por eso que ella es tan arisca?
- ESPERANZA. ¿Le parece? Conmigo no lo es.
- MODESTO. Bueno, pero usted es su amiga. Yo digo con los demás.
- ESPERANZA. Ah, no me he fijado.
- MODESTO. Dulce tiene mucha razón en eso que le ha dicho acerca del carácter que hace falta tener en la vida. Yo tampoco tengo el suficiente y por eso a veces me he sentido muy desgraciado. Porque como supondrá, ser débil resulta mucho más grave si se trata de un hombre.
- ESPERANZA. ¿Por qué? Yo pienso que tan grave puede ser para un hombre como para una mujer.
- MODESTO. Claro. Pero la mujer, se supone, que siempre tiene un hombre en quien apoyarse para que la proteja.
- ESPERANZA. Usted lo ha dicho: "se supone". Pero hay tantas mujeres solas en este mundo, Modesto, mujeres que no tienen a nadie en quien apoyarse y que, además, viven con tanta desconfianza.
- MODESTO. ¿Desconfianza por qué?
- ESPERANZA. Porque como usted sabe hay un refrán que dice que "vale más estar solo que mal acompañado", ¿no?



MODESTO. Anjá.

ESPERANZA. Y a nadie le gusta sufrir, Modesto. Y por eso a veces una prefiere no correr ese riesgo y quedarse sola, que no deja de ser otro tipo de sufrimiento.

MODESTO. Ya. Pero no entiendo muy bien lo que usted quiere decir con eso.

ESPERANZA. Quiero decir que la calle está llena de gente interesada. Muy interesada. Yo, por ejemplo, no soy más que una simple obrera. Pero tengo mi casa. Y usted sabe que las viviendas escasean. Y yo me he enterado de algunos casos que... bueno, ¿para qué contarle? Es asqueroso.

MODESTO. Ya entiendo, ya.

ESPERANZA. No le niego que a mí me gustaría volver a casarme, pero si se aparece alguien que viene por la casa en lugar de por mi persona...

MODESTO. Ah, no, pero eso es humillante.

ESPERANZA. *(Con un brillo de esperanza diferente.)* Usted lo piensa, ¿verdad?

MODESTO. Claro. Humillante y además indigno. Se supone que uno debe casarse sólo por amor. Nunca por interés.

ESPERANZA. Pero hay casos, Modesto.

MODESTO. Ya lo sé. Pero esas son personas despreciables. Yo, por los menos, las desprecio.

ESPERANZA *(Ya casi convencida.)* ¿De verdad, Modesto?

MODESTO. ¡Con toda mi alma!

ESPERANZA. *(Ya la venció.)* Ya me lo presentía. Por su manera de ser usted no me parece un hombre de esos.

MODESTO. Bueno, la prueba la tiene cerca. Hasta la fecha me he casado dos veces y si por interés hubiera sido ahora yo no estaría viviendo modestamente, agregado en casa de un hermano. Se supone que tendría algo mío de la parte de acá.

ESPERANZA. Verdad que sí.

MODESTO. Sin embargo, a mí sólo me acompaña en la vida aquella guitarra. Y es porque se supone que me sustituye tantas cosas. *(Va a buscarla.)* A propósito, la traje conmigo porque quería someter a su consideración una cancioncita que hice la otra noche.

ESPERANZA. *(Contenta.)* ¿No me diga? Ay, qué bueno.

MODESTO. ¿Quiere oírla?

ESPERANZA. Cómo no. Si a mí la música me apasiona. Si siempre estoy con el radio puesto.

MODESTO. Me alegro entonces. *(Comienza a afinar.)*

ESPERANZA. Ay, qué lástima que usted no pueda tomar alcohol. La verdad es que la ocasión lo pide. Yo no bebo nunca, ¿sabe? *(Salpicona.)* Pero ahora un traguito de ron con un poquito de refresco no vendría nada mal, ¿verdad?

MODESTO. *(Afinando.)* Pues no le dé pena. Sírvase, Esperanza. Beba por los dos. Por usted y por mí.

ESPERANZA. ¿De verdad que no le parece mal?

MODESTO. ¿Qué me va a parecer? Vaya y sírvase, que yo la espero.

ESPERANZA. Ah, está bien. *(Va hacia la zona de la cocina a prepararse el trago.)* ¿Cómo se llama su canción, Modesto?

MODESTO. Si supiera que todavía no le he puesto título.

ESPERANZA. ¿No? ¿Y eso?

MODESTO. Se supone que es lo primero que un compositor debe hacer cuando termina una canción, pero a mí me cuesta trabajo, ¿usted no sabe? Será porque como no soy en realidad un compositor. Así tengo una pila de canciones que nunca les he puesto título.

ESPERANZA. Ay, pero eso no me parece que sea tan difícil. Hacer la canción, sí, pero ponerle el título...

MODESTO. Ah, ya usted ve. Mire, ¿por qué no hacemos una cosa? Se me acaba de ocurrir algo. ¿Por qué no oye bien la canción y después usted misma me sugiere un título?

ESPERANZA. Ay, sí ¡Me gusta la idea!

*(Se acerca con su trago en una mano y la botella de ron en la otra, que coloca encima de la mesa.)*

ESPERANZA. Hasta el momento, a lo único que yo he podido darle nombre en esta vida ha sido a mi hijo. Y para colmo, como me vi obligada a ponerle el mismo de su padre...

MODESTO. ¿Cuál era?

ESPERANZA. *(Con una mueca.)* Feliciano.

*(Ríen los dos. Ella brinda.)*

ESPERANZA. ¡Por su canción!

MODESTO. ¡Ahí va! *(Comienza a cantar acompañándose con su guitarra.)*

Hay que ocuparse del amor  
como si fuera de una flor

ESPERANZA. *(Comenta.)* Ay, que bonito.

MODESTO. Porque si no la vida no tiene sentido.

ESPERANZA. Y bien que no.

MODESTO. Porque sin él es como un ave  
que ha perdido su nido  
y vuela triste, triste, muy triste  
por los caminos.

ESPERANZA. Ay ¡preciosa, Modesto!







ESPERANZA. (*Riendo.*) No nos vamos a ganar ni una bandera más. ¡A usted hay que sacarlo urgentemente de allí, Modesto! (*Se deja caer en la cama, con el trago en la mano, y muerta de la risa.*) Y lo voy a plantear en la próxima asamblea. El amiguismo en Cuba se acabó, Modesto.

MODESTO. Se supone.

ESPERANZA. Su hermano tendrá que ayudarlo de otra manera.

MODESTO. (*Serio, se sienta en la cama, cerca de ella.*) Esperanza, ¿no le parece mejor que hablemos de otra cosa?

ESPERANZA. (*Al ver su expresión, cambia.*) Ay, sí, perdóneme. Pero si miren qué carita ha puesto. Le aseguro que yo estaba bromeando, Modesto.

MODESTO. Se supone. Yo lo sé. Pero el caso es que llevo mucho rato aquí y no hemos hablado de lo que me trajo a su casa en realidad.

ESPERANZA. ¿Qué le trajo?

MODESTO. Se supone que usted se haya sorprendido con el papelito que le dejé caer ayer en el delantal, ¿verdad?

ESPERANZA. (*Coqueta.*) ¿Sorprendido por qué?

MODESTO. Bueno, porque a lo mejor fue algo brusco.

ESPERANZA. ¿Brusco? No, nada de eso. Al contrario. Si usted se caracteriza por ser un hombre delicado.

MODESTO. Gracias. Pero es que como hasta ese momento yo no me había atrevido verdaderamente a...

ESPERANZA. ¿A qué?

MODESTO. Vaya... A decir lo que tenía que decir. En realidad... Bueno, ya se lo he comentado. Aunque no lo parezca, yo soy un hombre tremendamente tímido.

ESPERANZA. Puede. (*Tocándole la barbilla.*) Pero se ha casado dos veces, pícarín. Y no creo que su hermano le haya hecho el favor de declararse en su nombre. Jajajajaja.

(*Modesto baja la cabeza. Ella va a buscar más ron y no ve que él se da golpes con los puños en las dos rodillas.*)

ESPERANZA. (*Sirviéndose ron.*) Y desde que llegó al taller no hizo más que acercarse a donde estábamos nosotras, todos los días. Y una no es boba.

MODESTO. Entonces, ¿usted sospechaba?

ESPERANZA. (*Acercándose a él con el trago en la mano.*) Más o menos.

MODESTO. Vaya. Comprenderá entonces por qué hice esa canción, ¿no? Quién me la inspiró.

ESPERANZA. (*Sentándose muy cerca de él sobre la cama y mirándole a los ojos.*) ¡Es una canción preciosa, Modesto!

MODESTO. Entonces, ¿usted estaría dispuesta a...?

ESPERANZA. (*Insinuante.*) ¿Dispuesta... a qué?

MODESTO. A... vaya, como se dice vulgarmente, a... ponerme una piedrecita.

ESPERANZA. (*En otro tono.*) ¿Ponerle una piedrecita dónde, Modesto?

MODESTO. Ya sabe. Con Dulce. Con su amiga.

ESPERANZA. (*Pausa. Cree no haber oído bien. Pregunta con muy poca voz.*) ¿Cómo? ¿Qué cosa es lo que usted me ha dicho?

MODESTO. ¿Usted no me acaba de decir que lo sospechaba? ¿Qué yo estaba interesado en Dulce?

ESPERANZA. (*Cambia de actitud totalmente.*) Ah, en Dulce. Sí, claro. Yo lo sospechaba. (*Aparta suavemente la mirada de él. Se ha puesto muy seria de repente.*)

MODESTO. Ella es tan arisca. No me da entrada. (*Se da golpes nuevamente.*) ¡Y a mí me da tanta roña lo guanajo que soy! ¡No me atrevo a lanzarme! Pero si usted que es su mejor amiga, hasta ahora no me ha dicho lo contrario, entonces debo entender que yo tampoco le soy indiferente a ella. ¿No es eso, Esperanza?

(*Ella se levanta de la cama y camina hasta la mesa para poner encima su vaso de jaibol.*)

MODESTO. Yo creo que desde el primer día en que llegué a ese taller estoy cogido, cogido con la Dulce esa. Es tan bonita. ¡Y tan dulce como su nombre! ¡Tiene unos ojos y unas piernas! ¡Siempre con medias de nailon puestas!

(*Esperanza comienza a recoger la botella de ron y el vaso para llevarlos a la zona de la cocina.*)

MODESTO. Y tengo entendido que nunca se ha casado, ¿verdad?

ESPERANZA. ¿Por qué no se lo pregunta usted mismo si tanto le interesa saberlo? Perdóneme, pero a mí no me gusta hablar de la vida privada de nadie. Y menos de la de mi mejor amiga.

MODESTO. ¡Eh! (*Se levanta.*) ¿Se ha puesto brava?

ESPERANZA. Yo no. ¿Por qué iba a ponerme brava?

MODESTO. No sé. Me parece que de repente usted ha cambiado.

ESPERANZA. Claro. Es que no estoy acostumbrada a beber y parece que el ron me ha caído mal.

MODESTO. Ah, caramba.

ESPERANZA. Me gustaría quedarme sola para acostarme un rato, Modesto.

MODESTO. (*Rápido, yendo a buscar su guitarra.*) Cómo no. Me voy enseguida. Si se supone que yo no pensaba estar tanto rato aquí, la verdad. (*Le extiende la mano.*) Y muchas gracias por todo, Esperanza.



ESPERANZA. De ninguna manera. Gracias a usted.

MODESTO. ¿A mí? ¿Por qué?

ESPERANZA. Por el regalito que me ha hecho esta noche. De verdad que no lo esperaba.

MODESTO. Ah, el canario...

ESPERANZA. Me parece que no lo voy a olvidar nunca.

MODESTO. No las merece. *(Mirando la jaula.)* Lo que lamento es que no haya sido un macho que, se supone, es lo que usted necesita.

ESPERANZA. Se supone.

MODESTO. Bien. Que se le quite pronto su malestar y hasta el lunes, Esperanza.

ESPERANZA. Hasta el lunes. Y dele saludos míos a su hermano.

MODESTO. Serán dados. *(Mutis.)*

*tracciones para aguantar el llanto, pero éste brota inevitablemente en medio de la rabia.)* Tan grande y tan gordo y tan ridículo. *(Imitándolo sarcásticamente.)* Esto se supone que no por la úlcera, aquello se supone que tampoco por el azúcar y que si la hipertensión y que si el asma. Ya sé lo que te voy a regalar el día en que te cases con Dulce: ¡una maletica de primeros auxilios! *(Comienza a quitarse las medias sentada en el borde de la cama.)* ¡Medias de nailon! Te hacen cerebro, ¿no? Degenerado. Yo no las usaré todos los días, pero ¡mira! *(Se da golpes en las piernas y en los muslos.)* Ni una venita. ¡Con treinta y ocho! *(Avanza de nuevo hasta la puerta, hablándole.)* Tú vas a saber lo que son cajitas de dulce guayaba, bobo, porque si la pobre Dulce no se acaba de operar las várices de una vez, vas a tener que comprarle bandas elásticas en la botica para que se enrolle hasta la cintura, en lugar de medias de nailon. *(Regresa al escaparate para guardar las medias. Al cerrar, su mirada tropieza con la jaula.)* Y para colmo, mira lo que me viene a traer de regalo: una pájara muda como la otra, que ahora lo que hará será ensuciarme más. *(Al canario, agresiva, muy molesta.)* ¿Qué me miras? ¿Se te perdió una igual que yo? Mira pa'llá, anda. A mí tú no tienes que estar mirándome. *(Le habla ahora a la muñequita de la cama.)* Y no voy a llorar. Tú verás que no. *(Está ahogada en llanto.)* Te juro por mi madre, que en paz descansa, que no voy a llorar. *(Le habla de nuevo a la puerta.)* ¿Y quieres que te diga una cosa? ¡Buena basura es el danzón ese que hiciste! ¿Quién ha visto hacer una canción de amor para hablar de un gallo ronco, chico? ¡Tú tienes de poeta lo que yo de inseminadora artificial! *(Dando patadas en el piso.)* ¡Y no lloro porque no, porque no y porque no! *(Abre el escaparate para sacar un rollo de papel sanitario del que toma un pedazo para sonarse la nariz.)* Y lo peor es que en cualquier momento esto me va a volver a pasar. Yo sé que me va a volver a pasar porque soy tan estúpida que siempre me doy más de una vez con el mismo palo. *(Se suena. Camina para botar el papel sucio en un latoncito de basura. Vuelve a hablarle a la puerta.)* Pero, claro, tampoco todas las culpas te las voy a echar a ti. La primera culpable fui yo, por boba, y la segunda ella, sí, la Perla esa, que cuando ya yo estaba decidida a tirarte hielo, fue la que llegó aquí y me llenó la cabeza con sus tres tanques y sus flores de a veinte pesos y el marido ese que está criando. Yo estaba muy tranquila con mi casita y mi trabajo y sin pensar en ningún hombre, que eso a mí no me hace falta. Yo no necesito a ninguno para vivir. Y nunca he llorado por estar sola. Ni lo voy a hacer. Por suerte vivo en un país en donde la mujer puede arreglárselas perfectamente ella sola para todo. Bueno, para casi todo. ¿Y si el que viene lo hace por mi vivienda? ¿Eh? De eso nada. Aquí no hay más barbaoca que yo. Y eso lo tenía bien claro hasta que llegó la Perla de porra esta con su sangre caliente y sus peliculitas de relajo. Y yo, que soy tan débil, me dejé arrastrar. Y por eso hice el ridículo. *(Toma a la muñeca de la cama y la abraza a su pecho llorando.)* Ay, Naty, en este momento quisiera ser como tú: una mu-

### ESCENA TRES

*(Ella cierra la puerta y durante unos segundos se mantiene estática, con la frente pegada a la madera del marco y con los brazos caídos, muy relajada, como medio muerta. Pero poco a poco se va contrayendo hasta quedar muy tensa. Aprieta los dos puños, despega la frente de la puerta y comienza a hablarle a ésta como si la puerta fuera Modesto.)*

ESPERANZA. ¿Que te ponga una piedrecita, no? ¿Que te ponga una piedrecita, no? ¡Un seboruco es lo que tengo ganas de ponerte en el medio de la cabeza y partírtela en dos con él, sinvergüenza! *(Se aparta de la puerta con violencia. Está llorando.)* Y no voy a llorar. Tengo ganas, pero no voy a llorar. ¡No me da la gana! *(El sollozo le brota, pero hace unas contracciones muy fuertes para no llorar. Parece como si pujara. Comienza ahora a ordenar las sillas, a quitarse los aretes, los zapatos, todo con gran violencia.)* Y para que te enteres: a partir del lunes, ¡voy a ir a trabajar en chancletas! Y no vas a poder sancionarme por eso. Porque en el Código del Trabajo no se dice nada de que las chancletas estén prohibidas. ¡Así que si no te gustan, reviéntate, que para eso lo hago! Pero tú no me vas a hacer llorar. Yo soy muy llorona, pero ese gusto no te lo voy a dar. Por tu culpa no voy a derramar ni una sola lágrima. *(Repite las con-*



ñeca que ni siente ni padece. Si tú supieras el dolor y la vergüenza que una experimenta cuando sabe que ha hecho el ridículo, el más penoso y cruel ridículo. *(Estalla.)* ¡Y todo por culpa de la... "meona" esa! Espero que no se le ocurra volver por esta casa nunca más porque si lo hace ¡a mi baño no pasa! Si quiere orinar, va a tener que hacerlo agachada en el medio de la calle y con el cartucho del Centro cargado. Pero ella no me calienta mas la sangre. Y por culpa de un hombre no voy a llorar. *(Enciende la radio. Se escucha una música moderna, electrónica, ruidosa. Ella grita por encima de la música.)* ¡A mí ningún otro hombre me hace llorar! *(Sube la música a todo volumen, tira a la muñeca en la cama, toma violentamente el rollo de papel sanitario que había dejado en la cama y entra con él al bañito... para llorar.)*

## ESCENA CUATRO

*(La escena permanece a solas durante varios segundos. Sólo se escucha la música de forma penetrante y molesta. Al cabo de un cierto tiempo, se escuchan unos golpes de nudillos en la puerta, pero Esperanza no los escucha. Transcurren otros segundos y al cabo de ellos vuelven a escuchar se. Al fin, Esperanza sale del bañito, pero aún no ha escuchado los toques. El volumen de la música se lo impide. Se ha puesto nuevamente su bata de casa, sus chanquetas y trae el vestido colgando del brazo. Está más calmada y abre el escaparate para buscar un perchero y guardar el vestido, cuando se repiten los toques una vez más y entonces sí los escucha.)*

ESPERANZA. ¿Tocaron? *(Camina hasta el receptor para bajar el volumen y escuchar mejor, aún con el vestido y el perchero en la mano)*

*(Se repiten los toques.)*

ESPERANZA. ¡Vaya, caramba! ¿Quién será ahora? ¡Para visitas estoy yo!

*(Se acerca a la puerta y abre. Aparece Bienvenido, un sesentón de aspecto saludable que trae cubierta su canosa cabeza con una gorrita playera y muy deportiva. Se trata del chofer de la pipa de agua. Un arraigado encanto de su personalidad no ha logrado desprenderse de él a pesar de su edad.)*

BIENVENIDO. Oyeme, ¿hay fiesta aquí?

ESPERANZA. Ah, si es usted, Bienvenido. ¿Ya está ahí la pipa?

BIENVENIDO. Perdóname que tocara tan insistentemente, pero es que como oí música...

ESPERANZA. ¿Ya está ahí la pipa?

BIENVENIDO. Sí, pero llegué roto. Por eso te molesto. Porque en cuatro manzanas a la redonda no hay un solo teléfono público que esté sano.

ESPERANZA. Qué barbaridad. Y eso que aquí estamos a un pasito de la empresa. Pero, claro, es la gente la que los rompe.

BIENVENIDO. ¿Me podrías hacer el favor de dejarme pasar un momentico?

ESPERANZA. Sí, hombre, cómo no, adelante. Está en su casa.

BIENVENIDO. Gracias, mami.

ESPERANZA. Este está malísimo también, ¿sabe? Tiene que gritar para que lo oigan.

*(Ella ha ido hacia el escaparate para guardar su vestido ya colgado y él hasta el teléfono para discar.)*

ESPERANZA. Oye, pero mira que la gente es. La pipa ahí y nadie me avisó. Si hubiera sido yo...

BIENVENIDO. No, no, yo sé que te estuvieron llamando, china linda. ¿Cómo se llama la negrita prieta esa que tiene como siete muchachos?

ESPERANZA. Ah, Blancanieves...

BIENVENIDO. Esa misma. En cuanto yo parqueé ella empezó a llamarte, pero si tú no oías ni los toques de la puerta...

ESPERANZA. Ah, sí. Es que puse el radio muy alto.

*(Esperanza apaga su radio y camina hasta el bañito.)*

BIENVENIDO. *(En el teléfono.)* ¿Es la base? ¿Que si es la base?

ESPERANZA. *(Desde el interior del baño.)* Le dije que tiene que gritar. Si no, no lo oyen.

BIENVENIDO. *(Grita.)* Oye, habla Bienvenido. ¿Quién está ahí de Mantenimiento? ¿Quién? ¿Pepe Ponche? Pónmelo, anda.

*(Esperanza sale del bañito con dos cubos vacíos, uno grande y otro más chico.)*

ESPERANZA. Bienvenido, voy a marcar en la cola, ¿sabe? Está en su casa. *(Sale.)*

BIENVENIDO. *(A ella)* Un millón de gracias, mami-ta. *(La mira y le sonrío. Dice para sí.)* Mulata, cará. ¡Está dura todavía! *(Al teléfono)* Oye Pepe. Te habla Bienvenido. Hermano, me quedé tirado aquí en la calle Amis... ¿Qué? ¿No me oyen? *(Más alto.)* ¡Que me quedé tirado en la calle Amistad casi llegando a Dragones! Sí. Primero: el problema de las bujías. Le sigue su bien... ¿Que no me oyen? Es que este teléfono está de madre. Esperáte, que le voy a dar la vuelta al cero. *(Lo hace.)* ¿Me oyen mejor? ¿Igual?



Bueno, es rápido. Las bujías siguen con el problema de que les sube el aceite. Sí, tengo una que ya no hace chispa. Pero lo que me dejó tirado no fue eso sino la manguera del agua. Sí, la del radiador. Está podrida, compadre. El motor está hirviendo.

*(Regresa Esperanza con los dos cubos llenos. Deja el chiquito en la puerta de la calle y avanza con el grande hasta el baño.)*

ESPERANZA. *(A Bienvenido.)* Blancanieves me había marcado.

BIENVENIDO. *(En lo de él.)* Chico, si tuviera una de repuesto no estaría llamándote.

ESPERANZA. *(Saliendo del baño con el cubo grande vacío.)* Y ahora puso a rotar a los siete enanitos. *(Va a buscar el chiquito para vaciarlo.)*

BIENVENIDO. *(En lo suyo.)* Ah, cará ¿Y hasta qué hora tú no tendrías el transporte? Si eso se puede mandar hasta en una bicicleta, compadre.

ESPERANZA. *(Saliendo del baño con el vacío.)* La cola está controlada. *(Avanza hasta la puerta de la calle donde ha dejado el otro vacío para volver a salir a la cola con ellos.)*

BIENVENIDO. Bueno, okey, vamos a hacer lo siguiente.

ESPERANZA. ¿Qué fue lo que se le rompió, Bienvenido?

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* Espérate un momento. *(A ella.)* La manguera del agua. Y tengo una bujía que no me hace chispa. Espérate un momento, Esperanza.

*(Con un gesto en la mano le hace señas para que se espere un momento antes de salir nuevamente con sus cubos a la calle.)*

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* Oye, Pepe, fijate. Yo estoy en una casa de la calle Amistad. *(A Esperanza.)* ¿Puedo dar tu teléfono en la base?

ESPERANZA. Cómo no.

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* Oye, yo voy a esperar aquí. Si dentro de diez minutos tú no has resuelto lo del transporte, entonces me llamas para acá y me lo dices que yo veré entonces cómo invento para llegarme hasta allá. ¿Okey? Anota el número. *(A ella.)* ¿Cuál es el número, mimita?

ESPERANZA. Seis uno cuatro uno tres dos.

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* ¿Oíste?

ESPERANZA. Bienvenido, pierdo el turno.

BIENVENIDO. *(A ella.)* No, ya, ve, ve.

ESPERANZA. Gracias *(Sale.)*

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* Seis uno cuatro uno tres dos. Oye, no más de diez minutos. Y procura conseguirme aunque sea una carriola, ¿me oyes? Mira que hoy es sábado, hermano, y quiero que me quede un pedacito de noche aunque sea para ver la segunda película. Bueno, chao. *(Cuelga.)*

*(Bienvenido avanza hasta la puerta de la calle y se tropieza con Esperanza que regresa nuevamente con los dos cubos llenos.)*

BIENVENIDO. *(Quitándole los cubos de las manos.)* A ver, mi china, dame acá.

ESPERANZA. No se moleste, Bienvenido.

BIENVENIDO. *(Quitándose los.)* Dame acá, majadera. ¿Dónde los echas?

ESPERANZA. *(Señalando.)* Ahí en un tanque que tengo en el bañito.

*(El va con los cubos hasta el bañito.)*

ESPERANZA. ¿Resolvió?

BIENVENIDO. *(Desde el interior del bañito.)* No sé. Lo sabremos dentro de diez minutos.

ESPERANZA. Qué paquete son los carros. Feliciano tenía un cacharro y era más el tiempo que estaba roto que el que caminaba. Y cuando más embullado uno estaba te dejaba tirado en cualquier parte. Claro, era un carro muy viejo.

BIENVENIDO. *(Saliendo del bañito con los cubos vacíos.)* El tanquecito se llenó ya. ¿Vas a traer más?

ESPERANZA. Sí, para la cocina. Dos más y ya. *(Va a coger los cubos.)*

BIENVENIDO. *(Sin soltarlos. Muy cerquita de su cara y muy cariñoso)* Déjame hacerte el favorcito, chica.

ESPERANZA. *(Separándose.)* Ay, Bienvenido, ¡usted siempre con sus cosas!

BIENVENIDO. *(Saliendo.)* Esperanza, cará. Si tú me dieras nada más que un chancecito. *(Mutis.)*

ESPERANZA. Qué viejo más salido del plato. Ah. *(Avanza hasta la puerta y dice en alta voz hacia la calle:)* Oye, Blancanieves, después de esos dos cubos que me va a traer Bienvenido, ya yo no necesito más así que puedes retirar la guardia, ¿oíste? Y gracias, mi amiga.

*(Esperanza camina hasta la zona de la cocina, saca una cafetera y la llena de agua y café para luego ponerla a la candela. Regresa Bienvenido con los dos cubos llenos.)*

BIENVENIDO. El agua...

ESPERANZA. Déjeme el chiquitico aquí mismo, hágame el favor, que después voy a llenar unas vasijas.

*(El lo hace y lleva el grande para el bañito.)*

ESPERANZA. ¿Y ahora hasta cuándo, Bienvenido?

BIENVENIDO. Bueno, toca cada dos o tres días. Depende. Según como pinte la cosa. *(Camina para cerrar la puerta de la calle.)* Pero tú sabes que tú careces de agua porque te da la gana. *(Grita a la calle.)* Oye, muchacho, bájate de ahí. ¡Qué te bajas, cará! *(Cierra la puerta.)* Tú sabes que eso sólo depende de ti. Ya te he dicho un



montón de veces que yo soy tuyo en cuerpo, alma, corazón y vida y que para eso lo único que hace falta es que tú me digas: "Sí, papii..." Y, por supuesto, a la mujer de Bienvenido, el que maneja la pipa, no le puede faltar el agua nunca. Pero como tú no quieres hacerme caso...

ESPERANZA. Como siga con sus saterías, no sea a tomar el café. que le estoy colando.

BIENVENIDO. (*Frotándose las manos.*) Ay, qué riiiiicoooo. Ya le está colando a papi y todo. ¡De esta noche no pasa!

ESPERANZA. Y hágame el favor de abrir ahora mismo esa puerta que yo soy una mujer decente y toda la cuadra sabe que usted está aquí adentro, No estoy para murmuraciones.

BIENVENIDO. (*Canta, yendo a abrir la puerta.*) "Que murmuren, ¿qué te importa que murmuren?"

(*Al abrir la puerta Bienvenido se dirige a los que están en la calle, asumiendo un gracioso estilo de bufón.*)

BIENVENIDO. Compañeros, compañeras, estimados vecinos de la calle Amistad, no quiero relajito con mi vehículo, ¿eh?, que es del Estado. Yo voy a estar aquí adentro unos minuticos y si cuando salga a arreglarle la avería que tiene me encuentro conque le falta alguna cosita, les advierto que no van a tener agüita en una semanita, ¿oyeron? (*Entra a sentarse.*)

ESPERANZA. (*Vigilando la cafetera.*) Ay, Bienvenido, mire que usted es cómico.

BIENVENIDO. Cómico y aprobado para todas las edades. Ya tú sabes. Eso es para que me hagan cola.

ESPERANZA. Ay, qué alardoso.

BIENVENIDO. ¿Alardoso? Bueno, sigue durmiendo de ese lado. O decidete de una vez a probar para que compruebes que no hay alarde sino justicia.

ESPERANZA. Si ya usted está en edad de retiro, Bienvenido.

BIENVENIDO. Bueno, eso es verdad. Pero apto todavía para buscarme mis contraticas por ahí.

ESPERANZA. (*Risueña.*) Mire, ya está el café.

BIENVENIDO. ¿Tú sabes lo que pasa? Que yo siempre estoy bromeando y por eso la gente nunca me toma en serio. Pero tú puedes estar segura, Esperanza, de que a ti yo te hablo de verdad, sinceramente, desde el primer día que llegué a este barrio con la pipa y te descubrí. Tú me gustas, chica.

ESPERANZA. (*Echándole el azúcar a las tacitas.*) Ay, no, Bienvenido, no. Hoy precisamente no, viejo. Hoy no. (*Sirve el café.*)

BIENVENIDO. ¿Y por qué, chica? ¿Hoy es un día especial? Que yo sepa, es un sábado corto igual que los otros ¿Es algo más para ti?

ESPERANZA. (*Trayendo las tazas.*) Deje eso. Es demasiado para un solo corazón. (*Le da la taza.*) Revuélvalo.

BIENVENIDO. (*Haciéndolo.*) Bueno, tú sabrás por qué lo dices. Y no sé por qué yo me lo imagino.

ESPERANZA. Qué va.

BIENVENIDO. Oye, tengo unos cuantos años más que tú. Y lo que te puedo aconsejar sanamente es que recuerdes ese refrán que dice que "un clavo saca otro clavo". (*Toma el café.*)

ESPERANZA. No. Déjeme el mío aquí adentro. No quiero espacio para que entre ninguno más. Ya me ha dolido bastante.

BIENVENIDO. Oye, el café te quedó bárbaro.

ESPERANZA. ¿Le gusta?

BIENVENIDO. No tanto como tú, pero éste al menos me deja que lo saboree...

ESPERANZA. ¡Ahh! Qué manía.

BIENVENIDO. Tú no puedes seguir así toda la vida, muchacha. Eres muy joven todavía. Si a tu edad yo me hubiese retirado de la circulación... ¿Tú sabes qué edad yo tenía cuando enviudé? ¡Cuarenta y nueve años! Y de entonces acá...

ESPERANZA. Ay, Bienvenido, pero los hombres son distintos. Además, yo pienso también que son menos sufridos que una.

BIENVENIDO. ¿Quién dijo? Oye, yo quiero que tú sepas que yo adoraba a mi mujer y en trece años que lleva de muerta no ha pasado un solo cumpleaños suyo en que yo no haya ido al cementerio a ponerle flores. Gladiolos rojos, que era lo que a ella le gustaba. Y cuando no los hay, me paro delante de su tumba y con la moral muy alta, le digo: "Maruca, hoy no sacaron, mi vieja. Conformate con las extrañas rosas."

ESPERANZA. (*Sonriendo.*) Ay, Bienvenido, ¿usted no puede hablar en serio ni siquiera cuando se trata de una cosa así?

BIENVENIDO. Oye, pero si te estoy hablando en serio. De verdad que lo hago, muchacha. ¿Y quieres que te diga otra cosa? Cuando me acuesto con alguna mujer es porque alquilé un fin de semana en la playa o porque me fui a una posada. Pero no porque la lleve a mi casa. Y es que aquel caserón viejo yo lo respeto. Y a los que fueron vecinos míos y de Maruca durante veinticinco años también. Allí sólo entra la mujer que se haya casado conmigo o ninguna. ¿Qué te parece?

ESPERANZA. Me parece que su mujer debió haber sido muy feliz a su lado, Bienvenido.

BIENVENIDO. Y dilo. Los dos lo fuimos. Muy felices, a pesar de que ella no pudo darme ningún hijo que era lo que más nos hubiera gustado a los dos en esta vida. Pero la felicidad nunca es completa.

ESPERANZA. (*Caminando para llevar las tazas vacías hasta la zona de la cocina.*) Oígame, de



verdad que no. Cuando se tiene una cosa falta la otra y así con todo. *(Se pone a fregar con agua depositada.)*

BIENVENIDO. Yo tenía un tío que decía... el viejo Paco, cará, era maestro; se murió de gorrión a los cinco meses de enterrar a su mujer... él siempre decía que el ser humano es inconforme por naturaleza y que eso será así mientras el mundo sea mundo. "Siempre lucha por alcanzar algo —decía él— y cuando al fin lo logra, entonces se interesa por algo nuevo. Y el día en que el hombre llegue a conseguirlo todo, seguirá siendo inconforme. Porque entonces ya no le bastará con las cosas de la Tierra y descubrirá que quiere tener en su bolsillo... al sol". Y yo pienso que el viejo Paco tenía razón. Ni las personas nos conformamos nunca con lo que tenemos ni la felicidad es completa jamás. Por eso yo trato de vivir con buen humor, chica, porque de lo contrario... Estoy claro en una cosa: y es que el día en que yo me muera, Maruca se quedó sin gladiolos y a mí no va a haber quien me lleve ni una extraña rosa. No tengo a nadie. *(Volviendo al tono bromista de antes.)* A no ser que una una mujer inteligente, preferiblemente vecina de la calle Amistad...

ESPERANZA. *(Regresando a él.)* ¡Y vuelta a lo mismo! Oiga ¿usted no se cansa?

BIENVENIDO. No seas pesada, chica. Mira, hoy es sábado. Después que yo arregle lo del camión, lo dejo en la base y puedo venir a recogerte para ir al cine. O mejor, me acompañas, lo dejamos y seguimos.

ESPERANZA. Cómo no. ¿A las tantas de la noche?

BIENVENIDO. Te repito que hoy es sábado, Esperanza. Mañana no tienes que levantarte temprano. Y es al cine nada más a lo que te estoy invitando. Mira, podemos ir al Payret, a la tanda de las doce de la noche.

ESPERANZA. ¿Qué están echando?

BIENVENIDO. El título no me acuerdo. Pero leí una crítica que salió esta mañana en el periódico. Le echan con el rayo así que seguro que está buena. *(Pausita.)* ¿Qué? ¿Te decides?

ESPERANZA. *(Suspira.)* ¡Ay, Bienvenido! ¡Precisamente hoy!

BIENVENIDO. ¡Y dale con eso! Mira, después de las doce de la noche ya es otro día. Y esa es precisamente la tanda a la que yo te estoy invitando. Anda, chica. Fíjate que vas a ir al cine con un millonario.

ESPERANZA. ¿Con un millonario?

BIENVENIDO. ¡Siete zafras, compañera!

ESPERANZA. *(Sonríe.)* Ah.

BIENVENIDO. Oye, el caserón del viejo está muy solo y muy abandonado. Necesita una mujer como tú, que le cosa manteles y le ponga cortinitas nuevas... *(La toma de la mano. Ella se deja.)* ¿Me vas a decir que sí?

## ESCENA CINCO

*(Hace su entrada Felito, el hijo de Esperanza, empujando la puerta abierta. Carga una maleta y una mochila.)*

FELITO. Buenas noches.

ESPERANZA. *(Se sorprende y retira la mano rápida.)* Eh, pero, ¿y eso?

BIENVENIDO. *(Para sí.)* Se chivó la cosa.

FELITO. *(Yendo a poner la mochila sobre la cama y la maleta en el suelo.)* ¿Y qué, vieja?

ESPERANZA. ¿Y esta sorpresa?

FELITO. Ah, ya tú ves.

ESPERANZA. ¿Y ni siquiera vas a darme un beso? Mira que tú eres poco cariñoso, muchacho.



*(El se le acerca para darle un beso.)*

ESPERANZA. ¡De verdad que eres igualito a tu padre!

FELITO. ¡Ah, vieja! ¿Acabo de llegar y ya vas a empezar con las descargas?

ESPERANZA. Mire, Bienvenido, éste es mi hijo.

FELITO. *(Extendiendo su mano, pero serio.)* Mucho gusto, compañero. Veloz, para servirle.

BIENVENIDO. *(Correspondiendo.)* Hola, muchachón. Bienvenido Flores, un nuevo amigo.

*(Felito lo mira significativamente de arriba abajo. Bienvenido siente la mirada y baja la cabeza algo cortado.)*

ESPERANZA. El es el pipero.

FELITO. ¿El qué?

ESPERANZA. El chofer que maneja la pipa del agua.

FELITO. *(Cortante.)* ¿Y la despacha a domicilio? *(Camina para empezar a sacar las cosas de la mochila.)*

ESPERANZA. *(Yendo tras él.)* Al pobre se le rompió la manguera...

BIENVENIDO. *(Bajito.)* Ah, cará.

ESPERANZA. Y la bujía no le hace chispa. ¿No es eso, Bienvenido?

BIENVENIDO. Eso mismo.

FELITO. No es de extrañar. Ese carro está muy viejo ya.

BIENVENIDO. *(Bajito.)* Usted va a ver...

*(Suena el timbre del teléfono.)*

BIENVENIDO. *(Bajito.)* Te salvó la campana.

*(Esperanza camina hasta el teléfono y descuelga.)*

ESPERANZA. Oigo. *(Grita.)* ¡Oigo! Ah, sí, un momento! *(A Bienvenido.)* Bienvenido, su llamada. *(Le alcanza el auricular.)*

BIENVENIDO. *(Yendo a tomarlo.)* Gracias.

ESPERANZA. *(Yendo a su hijo.)* Muchacho, ¿y esto a qué se debe?

BIENVENIDO. *(Al teléfono. Grita.)* Dime, Pepe...

ESPERANZA. ¿Qué pasó?

*(Felito le hace señas a la madre de que no va a hablar delante de un extraño.)*

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* Contra, menos mal. Así no tengo que embarcarme hasta allá.

ESPERANZA. ¿Por qué no me llamaste por teléfono para decir que venías?

*(Felito le hace nuevas señas a su madre, regañándola. Ella se molesta con el regaño gestual del hijo)*

*y le riposta del mismo modo con abuso de manoteos y miradas retorcidas.)*

BIENVENIDO. *(Al teléfono.)* Okey, hermano. Bárbaro. Acláralé que es en la calle Amistad, casi llegando a Dragones.

ESPERANZA. *(Al hijo.)* ¿Comiste?

BIENVENIDO. Oyeme, dile que venga rápido y que no se ponga a comer bolitas de gofio por ahí.

ESPERANZA. ¡Muchacho, te estoy haciendo una pregunta!

BIENVENIDO. Bueno, gracias. *(Cuelga.)* Resuelto. En quince minutos todo está aquí.

ESPERANZA. Menos mal.

BIENVENIDO. Así que me voy para allá afuera, que los muchachos se me empiezan a encaramar en la pipa y ponen mala la cosa.

*(Felito entra al baño y cierra la puerta.)*

ESPERANZA. Y como hay en esta cuadra. Bueno, solamente con los de Blancanieves...

BIENVENIDO. Por eso. Así que voy echando. *(Mira la puerta cerrada del baño y se le acerca a ella para secretarle.)* Por si te decides, a las doce menos cuarto te espero frente a la taquilla del Payret.

ESPERANZA. *(Mirando a la puerta del baño, en susurro.)* ¿Usted está loco?

BIENVENIDO. *(También en susurro.)* A lo mejor el muchacho se va por ahí, que hoy es sábado. O se acuesta a dormir temprano. ¿Quién sabe? A las menos cuarto en el Payret.

ESPERANZA. Usted está loco.

*(Se escucha el cañonazo de las nueve. Felito sale del baño.)*

FELITO. ¿Y eso qué fue?

ESPERANZA. El cañonazo de las nueve. ¿Nada más que dos meses que no vives aquí y ya se te olvidó cómo suena?

BIENVENIDO. Pues mira, que eso es algo que sobre todo ustedes los jóvenes no deberían olvidar nunca. Para que aprendan a respetar.

FELITO. ¿A respetar qué cosa?

BIENVENIDO. A los viejos. Mira ese cañón los años que tiene. Y, sin embargo, todos los días, será uno solo, pero todavía dispara su cañonazo. Abur, familia. *(Mutis.)*

FELITO. ¿Se las da de gracioso, no? *(Comienza a quitarse la ropa.)*

ESPERANZA. *(Yendo a cerrar la puerta.)* Es muy buena persona. Y millonario. Tiene siete zafras ahí donde lo ves. Por lo visto no piensas contarme nada, ¿no?



No me toma de sorpresa. En absoluto. Se caía de la mata. Demasiado jóvenes para el matrimonio. *(Va a sacar un canapé que guarda cerrado debajo de su cama.)* Yo estaba segura de que eso duraba lo que un merengue.

FELITO. *(Viendo que su madre va a abrir el canapé.)* No lo abras todavía, que es muy temprano. Además, yo voy a salir. Pero primero quiero darme un baño.

ESPERANZA. ¿Te pongo a calentar agua?

*(Felito no responde. Está en lo suyo.)*

ESPERANZA. Muchacho, te he hecho una pregunta. ¿Por qué tú tienes esa costumbre de no responderme cuando yo te pregunto algo, Felito?

FELITO. Que no, chica. Hace mucho calor. *(Entra al baño.)*

ESPERANZA. Ah, eso es lo que tenías que decirme, que yo no soy ninguna loca ni estoy pintada en la pared. ¡Contra, qué rabia me da!

*(Ha dejado el canapé y ahora va a encender el radio. Alcanza el final de un instrumental y camina para ordenar la ropa de su hijo en el escaparate. Al concluir el número en la radio se escucha la voz de un locutor.)*

LOCUTOR. Noticias de zafra. Doscientas cincuenta y seis brigadas de macheteros avanzan con pasos acelerados hacia el millón. En primera fila marcha la Dien Bien Phu, formada por voluntarios de nueve sindicatos en Villa Clara. Sigue la música y luego... más noticias.

*(Entra otro número musical. Esperanza ha empezado a hablar sobre la voz del locutor.)*

## EPILOGO

ESPERANZA. *(Alto.)* ¿Por lo menos puedes decirme lo que piensas hacer ahora?

FELITO. *(Desde el baño.)* Me voy a una fiesta. Unos pepillos amigos míos que se reúnen todos los sábados cortos a descargar y oír música y eso.

ESPERANZA. No digo esta noche. Digo a partir de ahora, que te separaste de Encarnita.

FELITO. Ah. Pienso divorciarme cuanto antes y fajarne con los libros, que en estos dos últimos meses he estado un poco regado. Y necesito buenas notas para el promedio. Si no, no puedo aspirar a la universidad.

ESPERANZA. ¿A la universidad? ¿Tú quieres entrar a la universidad? Eh, ¿y eso? Nunca me lo habías dicho. ¿Y qué carrera es la que quieres estudiar ahora? *(Pausa.)* Felito, te estoy haciendo una pregunta. Oye, contigo no hay arreglo. A propósito de universidad. ¿Tú sabes quién quiere dejar los estudios? Angelito. El hijo de Pura. Quiere ser obrero. Yo no lo encuentro mal. ¿Y tú? Nosotros también hacemos falta. Y por el sueldo no es porque hoy día cualquier obrero gana igual o más que un profesional si se lo propone. Todo está en que no majasee.

*(Se escucha el canto de un canario.)*

ESPERANZA. Ay, ¿qué es eso? ¿Es verdad lo que yo estoy oyendo? ¡No lo puedo creer! Déjame bajar el radio. *(Corre a hacerlo y regresa al sitio donde estaba, junto a la jaula.)* ¡Por tu vida, Felito, era macho!

*(Se escucha otro trino.)*

ESPERANZA. Y no es la nueva la que está cantando sino Estafa. ¡Y de noche! *(Muy complacida.)* Era macho, chico. Y ahora está contento porque ya tiene su pareja. Ay, qué cosa más linda. Qué contenta me he puesto. *(Al pájaro.)* Ya tú ves. Ahora tú eres el único de todos nosotros que no está solo. Por eso cantas, ¿no? *(Cambia de tono y le habla al hijo que continúa dentro del baño.)* Y a ti te voy a abrir una lata de sopa y a hacer una tortilla porque estoy segura de que no has comido. *(Toma de algún lugar de su cocina una papa y un cuchillo. Va a empezar a pelarla, pero antes camina para apagar su radio. En el silencio, se escucha un nuevo trino del canario. Ella lo mira y sonríe complacida.)* Un canario cantando de noche. ¡De verdad que el amor hace milagros!

*(Comienza a pelar la papa, pero de repente detiene su acción y se queda inmóvil, pensando en algo. Mira hacia la puerta cerrada de la calle, la misma a quien dirigiera sus quejas luego de la frustrante visita de Modesto, la misma por la que desapareciera minutos antes Bienvenido con su invitación amorosa y luego de unos segundos de contemplación, papa y cuchillo en mano, pregunta en alta voz.)*

ESPERANZA. Felito... Mi'jo... Oye, ¿por casualidad tú sabes qué película echan esta noche en el Payret?

*(Su imagen queda congelada, como una foto fija, y se produce un cambio de luz. Se escucha entonces, en primer plano, a una voz femenina cantando los primeros versos de la canción de Modesto)*

Hay que ocuparse del amor  
como si fuera de una flor  
porque si no la vida no tiene sentido,  
porque sin él es como un ave  
que ha perdido su nido  
y vuela triste, triste, muy triste  
por los caminos.

*(Lentamente se ha ido cerrando el telón.)*







