

taboas



40cts

3/87

Actores en primera persona

■ TREN HACIA LA DICHA
comedia sentimental
de Amado del Pino

Ocho críticas de la escena actual



MARIANA
vea pág. 34



Tablas

¿ACTORES EN PRIMERA PERSONA? / Bernard Dort / VIOLETA CASAL: EL OLOR DE LOS TELONES / Manuel González Bello / ARAMIS DELGADO: HASTA LA ULTIMA FILA / José Antonio Evora / JOUKKO TURKKA ¿SEGUIR INTENTANDOLO / Soila Lehtonen / ELECTRA: EL MITO EN MOVIMIENTO / Miguel Angel Sirgado / CINCO PERSONAJES EN BUSCA DE LA DICHA / Rosa Ileana Boudet / LIBRETO No. 15: TREN HACIA LA DICHA / Amado del Pino / MARIANA: LA TRAGEDIA IRRUMPE / Wilfredo Cancio Isla / UN DON JUAN EN LA VIEJA HABANA / Vivian Martínez Tabares / INMEDIATEZ Y ALCANCE / Roberto Gacio Suárez / RAZONES PARA UN WEEKEND / Raúl Fidel Capote Castro / HAPPY COMIENZO PARA UN AUTOR / Erena Hernández / TRIUNFO DEL CHOTEO / Roxana Pineda Labairo / LOS GATOS ¿MAULLAN O RUGEN? / Atilio Caballero / A LA SOMBRA DE ELSINOR / Amado del Pino / HOMENAJE DE TABLAS / LIBROS / INVENTARIO DE INEDITOS / SUSCRIBASE.

Violeta Casal: el olor de los telones

Dentro de una edición dedicada al trabajo del actor, **Tablas** da a conocer entrevistas a dos destacados intérpretes del teatro cubano: Violeta Casal, una actriz inolvidable, y Aramis Delgado, figura imprescindible de la escena actual.

Tren hacia la dicha

Un texto de cámara que habla "en cubano" sobre la soledad y la necesidad de comprensión entre los hombres. Amado del Pino retoma a Chéjov con sentimiento, emoción y humorismo.

Ocho críticas

Ocho opiniones críticas sobre nuevos montajes de los teatros de la capital en la última temporada.

Revista **Tablas** No. 3 julio-septiembre de 1987. Directora: Rosa Ileana Boudet. Editores: Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Diseño: Orlando Silvera. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción **Revista Tablas**, Lombillo 605 e/ Ermita y Boyeros, Plaza. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos.

Portada: **Mariana** del Teatro Irrumpe, foto Hastié. Reverso de portada: Violeta Casal. Contraportada: **Electra**, puesta del Ballet Nacional de Cuba, foto Falcón. Reverso de contraportada: Aramis Delgado, actor del grupo Buscón, foto Arturo Montoto.

Violeta Casal: The faint smell of curtains

In an issue dedicated to the work of actors, **Tablas** presents two interviews to outstanding people of Cuban theatre: Violeta Casal, an unforgettable actress, and Aramis Delgado, inevitable presence in today's theatre.

Train into happiness

A chamber text spoken in "Cuban" about loneliness and the need of understanding among human beings. Amado del Pino takes Chéjov with feeling, emotion and humor.

Eight criticism

Eight critical views about recent **mises en scenes** at the capital's theatre in the last season.

¿Actores en primera persona?

BERNARD DORT

Desde finales del siglo XIX el teatro es el lugar donde se libra un combate. El problema es saber quién ocupará la posición de aquel que, tanto en literatura como en arte, se afirmó y fue reconocido señor después de Dios: el creador. Aparentemente, la cosa se desprende por sí misma: ese lugar le correspondía al autor dramático, de igual forma que al poeta o al novelista: sólo él hablaba; los demás no eran sino ejecutantes. Pero el escenario no es el libro. Si, en efecto, el autor logró que se le respetara, que se atuvieran a lo que trazó sobre el papel (y a él le corresponde apremiar más el texto, multiplicar las indicaciones, no dejar nada a la casualidad ni a la inventiva de los demás, lo que quizás sea una imprudencia), en las tablas todo cambiaba: los actores, los decoradores, el director del teatro, le disputaban la supremacía y el derecho de decir yo. Un tercer hombre, hasta entonces desconocido, vino a solucionar el conflicto: el director de la obra. El era el señor del teatro. Por lo menos se afirma como tal, al colocar bajo su mando a todos aquellos que caminan sobre las tablas. ¿Pero podía por ello llamarse creador?

Ese combate aún no había llegado a su fin. Todavía no ha llegado. Sin embargo, los temas y el asunto se transforman. No hay dudas de que la propia noción de creador, tal y como se entendía en el siglo XIX, está en vías de desaparición



● Julian Beck, director del Living Theatre, un grupo donde los actores se interpretan a sí mismos.

—lentamente, más de lo que uno se imagina. Paralelamente los trabajadores de la escena se han adaptado a la nueva condición que se les impuso: cambiaron de métodos y casi de piel. Ahora no es del exterior, sino desde dentro, bajo el dominio del director de la obra, que reivindican su identidad y su derecho no ya al *status* de creador, sino por lo menos a la palabra, a hablar en nombre propio y no como simples intermediarios o instrumentos de una palabra que llega de otra parte. Se sabe que estas reivindicaciones desde adentro no son por ello menos eficaces que las provenientes del exterior.

Además, hoy los actores piensan más en convertir el espectáculo (incluyendo el texto) en un lugar y un medio que les permita expresarse como individuos singulares, afirmarse y hacer algo por ellos mismos, que en reconquistar la supremacía sobre el propio espectáculo.

SER SU PROPIA MADRE

Esta idea ya germinaba en los textos de los grandes reformadores de la escena moderna. Recordemos a Gordon Craig: "En nuestros días el actor se aplica a *personificar* un carácter y a interpretarlo; mañana intentará *representarlo* e interpretarlo; un día no lejano *creará* él mismo un personaje. De esta forma renacerá el estilo".¹ Y Stanislavski precisa o conforma esta afirmación: se trata de hacer, de crear algo de sí, de su propia sustancia. El actor debe "sentir su propia vida en el interior de la de su personaje y la vida de su personaje idéntica a la suya propia. Esta identificación da lugar a la metamorfosis milagrosa". Si bien es cierto que el "autor de la pieza" continúa siendo el "padre del personaje", "la madre" es el "actor en el cual se gesta el papel".² Desde entonces el actor no ha dejado de reivindicar el papel de procreador, al punto de olvidar a veces "al padre" y apropiarse del niño: las madres son más fácilmente abusivas...

Hoy el actor está resuelto a ser un actor en primera persona. Es a él a quien se enfrenta el público; es él quien debe in-

terpelar al espectador y hablarle sin intermediario. El diálogo teatral, el que se establece entre la sala y el escenario, no podrá resistir más cortes: debe ser un diálogo entre actores y público. De no hacerlo se correrá el riesgo de regresar quizás al monólogo y de no ser escuchado por nadie.

Es necesario primero poder decir yo. Dos vías conducen a ello: la de la recreación y la de la distancia. En resumen: Stanislavski y Brecht. Según el primero, se llegará al hacer coincidir el *él* del personaje con el yo del actor. Esto deberá producir un *él* que no es otro que él mismo. No es, como se dice con demasiada frecuencia, una pura y simple identificación. Es una metamorfosis que, desde la escena, debe ganar la sala. Nosotros, los espectadores, también estamos llamados a sentirnos los *él-yo* que hablan y se callan, actúan y sufren sobre las tablas. Es una representación así, ideal: no hay ni que aclararlo, todo depende de la subjetividad. Recordemos una de las primeras realizaciones del Living Theatre, *The connection* (1959); ese espectáculo de endrogados que esperan su droga jugaba con la confusión entre personajes y actores, al funcionar sobre un conjunto de improvisación; en el entreacto los actores descendían incluso a la sala y los pasillos y pedían a los espectadores el dinero necesario para pagar la dosis esperada... "*The connection*, observaba Judith Malina, fue una contribución inmensa: a partir de ese momento los actores comenzaron a *interpretarse* ellos mismos en el Living".

EL GRAN "EL"

Esta voluntad de realizar una simbiosis entre el yo del actor y el *él* del personaje se encuentra omnipresente en el teatro actual. Es el alfa y omega de la lección de Strasberg: "El actor no debe nunca hacer nada bajo el pretexto de que el personaje lo hace; tiene que encontrar en él mismo una justificación para esta acción y ajustarse a ella; en resumen, debe lograr que todo lo que haga sea totalmente personal (...). El actor no debe nunca creer que no es capaz de recrear en sí mismo cualquier aspecto de la vida por alejado que esté de él".³ De esta forma el teatro

1 Edward Gordon Craig: *Du art du Théâtre*, París, Librairie Théâtrale, s.o., p. 60.

2 Konstantin Stanislavsky: *La formation du acteur*, París, Oliver Perrin, 1958, p. 269.

3 Lee Strasberg: *Le travail à l'Actors Studio*, París, Gallimard, Colección Pratique du Théâtre, 1969, pp. 284-285.

y la vida llegan a confundirse. Todo se torna "natural", todo está justificado. El escenario está dentro de la sala. La representación se borra. Se le sustituye por otra cosa: la búsqueda de una verdad, más allá de los textos y de las apariencias. El actor, entonces, se encuentra investido de un papel más profundo: ya no es un intérprete, es un modelo, un guía. A través del personaje realiza una ascesis que es también una incorporación a otro orden de valores. Así es como lo entiende Grotowski: "No hay que pretender que el papel sea un pretexto para el actor ni que el actor sea un pretexto para el papel. Es un instrumento para seccionarse uno mismo e inmediatamente establecer contacto con los demás".⁴ El *él* no se convierte en *yo*: por el intermediario del *él* del personaje, el *yo* del actor se depura, liberándose al mismo tiempo de *él* y del personaje. Lo que así se construye es un nuevo *El* (ahora con mayúscula), que es la suma y la verdad de los diferentes *él* del personaje y *yo* del actor, que se constituye en la intersección ideal de las líneas paralelas del público y de los actores. No es por casualidad que este *El* haya tomado en Grotowski la figura de Cristo. La representación devino comunión. A lo sumo, al entregarse *él* mismo, su propio *yo* "Debe entregarse sin recuperarse, abrirse no es encerrarse en sí mismo, de lo contrario no saldría del narcisismo",⁵ cumpliendo, como se lo prescribe Grotowski, en lugar del espectador, un acto de una sinceridad total, auténtica y disciplinada, el actor se le escapa al teatro: no interpreta más, actúa, por *él* y por los demás, o más bien (porque Grotowski "piensa que lo fundamental es que el actor no actúa para el público, sino que debe actuar enfrentándose a los espectadores, en su presencia")⁶ su acto individual toma valor de ejemplo universal y una significación mística: muestra como a partir del *yo* se renuncia al *yo* para acceder al *El*. El rechazo que Grotowski opone hoy al teatro estaba ya presente en los espectáculos: lo que en *él* se debatía era alcanzar ese punto donde cesa toda diferencia entre el *él* y el *yo*, ahí donde éstos se unen en la identidad de un gran *El*. Lógicamente el *hölly*

day sucede ahora al teatro: no se interpreta más —todo no puede ser más que interpretación.

UN "YO" IMPERSONAL

O se procede en sentido inverso: frente al *El* del personaje, a veces contra *él*, el actor afirma su *yo*. Subraya la distancia entre uno y otro. En realidad fue Brecht quien dio un status metodológico e incluso teórico a una distancia tal. Pero no confundamos, en la traducción francesa de la palabra *Verfremdung* (la que literalmente, significa más bien extrañamiento y, entendido en un sentido marxista, desalienación. ¿Acaso ingleses e italianos no hablan de *alienation effect* o de *effetto di straniamento?*), distancia (o *distanciamet*) y distanciaci3n (se sobreentiende brechtiana). La afirmaci3n de una distancia necesaria entre el actor y el personaje es tan vieja como el teatro (es la ley de los espectáculos del Extremo Oriente, y en Occidente, ya Diderot ...) Pero fue vuelta a formular con un nuevo vigor, más o menos al mismo tiempo que la afirmaci3n opuesta: la que plantea que el actor encarna el papel, durante el advenimiento de la puesta en escena moderna, a finales del siglo XIX. Los simbolistas hicieron de ello un elemento fundamental de su escenario de representaci3n. "El actor ideal", según Craig, es el que "une una naturaleza bondadosa a una elevada inteligencia. No hablaremos de su naturaleza, continúa, que debe contar con todos los dones. Pero puede decirse de su inteligencia que mientras más elevada sea, más se controlará ella misma, reconociendo el papel fundamental de este otro vector, el sentimiento, y también controlará más este último, al saber cuánto gana con ser estrechamente vigilado... Este sector ideal descendería a lo más profundo de su alma, e intentaría descubrir todo lo que en ella encierra, luego, al dirigirse a otras regiones de su carácter, creará en *él* ciertos símbolos que, sin desnudar ante nuestros ojos las pasiones, nos la harán comprender claramente. Y el actor ideal, al actuar de esta forma, comprenderá al cabo de cierto tiempo que esos símbolos están compuestos en su mayoría por elementos externos a su persona".⁷

4 Jerzy Grotowski: *Vers un théâtre apuvré*, Lausanne, La Cité l'Age d' Homme, 1971, p. 178.

5 *Ibid.*, p. 181

6 *Ibid.*, p. 180

7 Edward Gordon Craig: *Op cit.*, pp. 19-20



● Una escena del *Mahabarata* de Peter Brock.

Mallarmé deseaba incluso que el actor fuera sustituido por un "operador" que, sin ser el mismo intermediario que el actor, que fija el pensamiento de su molesto personaje, (...) designa, e introduce en una realidad objetiva que no ha creado, pero que muestra".⁸ Aquí la distancia es máxima. Podríamos casi decir que sólo ella existe: el yo del actor se ha tornado impersonal, y ya no designa una persona sino un objeto: el *Libro* de Mallarmé. Sin dudas, es una utopía. De todas formas el operador estilo Mallarmé hizo su entrada en el teatro actual, bajo diversas formas —desde el *narrador* de no pocos espectáculos populares hasta los *declamadores* de numerosas recientes realizaciones, desgranando textos o palabras más o menos indescifrables (recordemos espectáculos de Bob Wilson, por ejemplo, su *Einstein on the beach*). Es cierto que aquí interviene con frecuencia un desdoblamiento: declamadores o narradores se comparten la tarea

(tampoco esto era extraño al teatro simbolista).

Si bien no se renuncia al personaje (incluso se le dota, de un *status*, en cierta forma experimental y provisional), la representación brechtiana inscribe la exigencia de la distancia en su propio centro. El *él* del personaje (su *gestus* fundamental) sólo puede ser figurado a partir del yo del actor (o de su punto de vista). Con mayor precisión, el actor épico —como el chino— no muestra "menos de tres personajes, uno que enseña y dos que son mostrados", "porque los chinos muestran no sólo la conducta de los hombres, sino el comportamiento de los actores. Ellos muestran cómo, a su forma los actores presentan los gestos de los hombres. Porque los comediantes traducen el lenguaje de la vida cotidiana en su propio lenguaje",⁹ Entre el yo del actor y el *él* del personaje se interpone el actor: el distanciamiento, concebido como objetivo

⁸ Jacques Scherer: *Le Livre de Mallarmé, premières recherches des documents inédits*, París, Gallimard, 1957, p. 69.

⁹ Bertolt Brecht: A propos du théâtre chinois, *Ecrits sur le théâtre*, París, L'Arche, 1972, tomo I, p. 412.

social, opera al nivel mismo del acto teatral. El es por excelencia la operación escénica. A través de él los espectadores y los actores se comunican y dialogan: en la comprensión del *hacer* del actor.

UN "NOSOTROS" DEVORANTE

La problemática del *yo* o del *él* se encuentra desplazada. Ella supone un tercer término: para Brecht, el actor, como tal, se inscribe, según su modo específico, en la producción social. Y es que, en efecto, una vez sobre las tablas, el *yo* se convierte en *él*. Un teatro en primera persona del singular es completamente imposible: rompería con la representación. Pero la exigencia de la distancia no está lejos de ello. Por el contrario.

La afirmación que dice que, ante el personaje, el actor es un individuo singular, es sustituida por la que enuncia que es un especialista de la escena o más ampliamente el miembro de un grupo: el colectivo del espectáculo. De la primera persona del singular pasamos a la primera del plural: del *yo* al *nosotros*, un *nosotros* que no se da en conjunto, pero que se construye en y por el trabajo teatral.

El Living Theatre no constituye una excepción. Al rechazar desde *The brig*, la identificación con los personajes (éstos no sólo no cuentan con nombre ni biografía precisa, sino que incluso sus intérpretes pasan constantemente de un papel a otro, "son una noche el prisionero número 5, al día siguiente un oficial"), los actores elaboran paralelamente a la interpretación de los papeles y las improvisaciones del grupo, el *nosotros* del Living. La opción de la creación colectiva como método de trabajo se desprende de ello. Pero hay más: el Living quería mostrar esta creación colectiva en el escenario, exhibirla en su propio funcionamiento. Esto no era sólo un método: se convertía en el propósito mismo del espectáculo. Se evidenció en *Frankestein*, donde se nos narra la construcción progresiva del monstruo, de la "criatura", con la ayuda de todos los elementos del Living —criatura que, al final, había sido constituida por toda la tropa. El Living se había convertido en Frankenstein. Los *yo* aglomerados en *nosotros* se habían metamorfoseado en *él* —un *él* a la vez fascinante y repugnante. Y el juego entre la sala y el

escenario atravesaba también por todo un círculo de metamorfosis: al principio planteado como máxima (durante el ensayo de levitación de los actores), negado luego (después del fracaso de esta levitación, cuando los actores declarados culpables del fracaso se refugian en la sala y, ahí, mezclados con los espectadores, son detenidos y conducidos con fuerza al escenario para servir, a fin de cuentas, como materiales para construir la "criatura"), para ser nuevamente suprimido en el último momento del espectáculo (luego de haber esbozado un gesto amenazador, esta criatura-Living deja caer los atributos de su poder: la red y la linterna, luego alza los brazos, en gesto de auxilio y socorro "reproduciendo el emblema de los pacifistas"). Al final, el *él-nosotros* del Living convidaba a los espectadores a unirse a *él*, perderse con él. Eso es lo que el Living intenta realizar en *Paradise now*, donde el público se sentía invitado a entrar en la propia intimidad del grupo al construir sobre el escenario el modelo del hombre y la sociedad futuros. Entonces no hubiera habido ni *yo* ni *él*: únicamente un solo *nosotros*. Pero al mismo tiempo eso significaba suprimir toda interpretación, tanto en el escenario como entre el escenario y la sala. Suprimir también el teatro. Transformado en profeta, el actor colectivo es todo el mundo, ya no se es nadie. Es a la vez el triunfo y la pérdida del actor.

LAS AVENTURAS DE UN "NOSOTROS"

Pocos grupos llegaron tan lejos como el Living en este intento de sustituir el *yo* y el *él* por un *nosotros* que englobe a la vez, actores, personajes y espectadores. Pero muchos intentaron construir ese *nosotros*: sin duda un *nosotros* menos ambicioso que el del Living. Un *nosotros* a igual distancia de la ficción que de la verdad. Tomemos como ejemplo el Théâtre du Soleil. A principios de 1968, el Théâtre du Soleil presentó *Sueño de una noche de verano* en el Cirque de Montmartre. Durante el verano el grupo trabajó sobre *Baal*, de Brecht. Pero ese trabajo no satisfizo a nadie: ya no respondía a lo que los miembros del grupo acababan efectivamente de vivir durante los acontecimientos de mayo, ni a lo que sintieron inmediatamente después. "El deseo de mostrar esta pieza correspondía a una crisis. Muchos miembros del



● Dario Fo reinventó la voz del plebeyo en *Misterio bufo*.

grupo y yo misma experimentamos una especie de lasitud bajo la influencia de la enorme atmósfera suicida que siguió a mayo del 68. Al salir de esta crisis ya no sentía deseos de hablar de los problemas de un *creador* en la sociedad —Baal es un poeta. Mucho tiempo, mucha energía

gastados en algo que sólo interesa a pocas personas, por lo menos dentro de la óptica en la que concebía yo entonces al espectáculo"¹⁰. En ese momento el Théâtre du

¹⁰ Emile Copfermann: "Entrevista con Ariane Mnouchkine sobre 1789", *Travail théâtrale*, n. 2, enero-marzo 1971, p. 12.

Soleil se dirigió hacia los *clowns*, o sea, hacia figuras establecidas una vez por todas, fijadas según un código invariable, personajes doblemente ficticios (su papel se prescribe con anterioridad y sus rasgos se definen por anticipado; como si todos juntos hubieran sido escritos e imaginados). Pero lo que es mucho más significativo aún es que a través de ese espectáculo titulado *Los clowns*, los actores del Soleil se expresaron más personalmente que nunca, como no lo han vuelto a hacer jamás. El *él* de los clowns autorizaba al yo del actor. *Los clowns*, sin duda, continúa siendo el espectáculo más privado, más subjetivo del Théâtre du Soleil. También su acogida fue menos fácil, menos directa, menos entusiasta que la de *La cocina* y como no lo será la de *1789*. La representación variaba enormemente: según las noches, pegaba o no pegaba, era aceptada o no. Pero no hay dudas de que *Los clowns* era necesario para que el Théâtre du Soleil realizara inmediatamente *1789*. Luego de una extrema tensión, noche tras noche, en el límite de la ruptura entre el *él* impersonal de las figuras de clowns y el yo del actor quien, al operar así a cubierto, se exacerbaba, se hizo indispensable que el grupo dijera *nosotros*. Ese *nosotros* es a la vez autor e intérprete ¿pero cómo separarlos? de *1789*. No un *nosotros* que sólo sería la adición de múltiples yo, ni incluso un *nosotros* que fuera la expresión exacta, precisa, del grupo. Sino un *nosotros* elaborado al mismo tiempo que *1789*. Un *nosotros* que es, de conjunto, claro está, el del grupo; pero también el casi ya místico de los sublevados de mayo del 68, y aún más el histórico (no sin una amplia parte del mito y de la ficción) del pueblo de la Revolución Francesa.

Es este *nosotros* que el Théâtre du Soleil logró mantener durante más de cinco años, exactamente desde *1789* hasta *La edad de oro*. Pero no podía durar manteniéndose idéntico a sí mismo. El Théâtre du Soleil no escapaba al cambio, tanto en el interior como en el exterior de sí mismo. También el *nosotros* de *La edad de oro* no es en todo el de *1789*. Esto no depende sólo de los cambios ocurridos dentro de la compañía. Los actores del Soleil que interpretaban en *1789* "el papel de juglares que contaban la revolución" y en *1793*, "el papel de fraccionarios, de descamisados que se con-

taban la revolución", constituían entonces un *nosotros* preciso que era, efectivamente, el de los militantes o simpatizantes de mayo que intentaban comprender, mediante la crónica de la Revolución Francesa, la conmoción de la que más o menos conscientemente habían sido agentes y la humillante derrota que le siguió, así como la desaprobación que les opuso, luego de la aparente unión, la mayoría de los franceses. Es quizás en *1793* que ese *nosotros* se manifiesta en toda su riqueza: es que la tensión entre el yo de los actores, el *él* de los personajes (precisamente fraccionarios individualizados) y los *nosotros* del grupo alcanzan su cenit en esa obra, al igual que en los momentos de utopía revolucionaria del espectáculo (no se olvide el subtítulo de *1793*: "la ciudad revolucionaria es de este mundo") y en aquellos que evocan el aplastamiento de la revolución de los descamisados: al testificar el encadenamiento final que sucedía inmediatamente al "banquete cívico" y a la lectura de la Declaración de los Derechos Humanos de la Constitución de *1793*, el llamado de los fraccionarios "partidos al ejército", detenidos o ejecutados los años siguientes ...

En cambio, en *La edad de oro*, ese *nosotros* pareció distenderse: se amplió hasta cubrir el campo de toda una izquierda que sueña que quizás mañana cesará la explotación capitalista, pero que al mismo tiempo, está replegada en un pequeño grupo de actores virtuosos que luchan por mostrar que pueden hacerlo todo. Se convirtió en un *nosotros* de teatro.

Moliere vino a confirmarlo. Al filmar la vida de Moliere, con cierta libertad sobre los hechos, Ariane Mnouchkine pretendió, sin duda alguna, contar también la historia del Théâtre du Soleil. Pero a fuerza de conservar una distancia con respecto a Moliere y su época y de confundir voluntariamente el ilustre Théâtre con el Théâtre du Soleil, realiza una película que no repite más que la afirmación, incansablemente repetida, de la grandeza y la miseria del teatro. Aquí se dilató hasta cubrir (más que comprender) tres siglos, y el *nosotros* del Soleil se disolvió en el *él*: el de un Teatro (igualmente con mayúscula) intemporal vencedor y mártir (el Cristo no está nunca lejos: ¡resurge, con el cortejo de la crucifixión cuando Moliere, rostro en-

sangrentado, sube jadeando los últimos escalones de su Calvario!). Paradójicamente, en esta película sobre el más ilustre de los autores y actores, también el más complejo y contradictorio, las contradicciones están pegadas, y no hay más representación; a lo sumo no se sabe quién cuenta. Una voz impersonal y falsamente ingenua sustituye a la del Soleil. Su *nosotros* se vació, pero el *él* de Moliere no es —por el contrario— menos pálido y como transparente... Queda quizás (y es necesario descubrirlo bajo espesas capas de maquillaje) el yo de la propia Mnouchkine...

REPRESENTARSE ACTUANDO

Sólo evoqué al Soleil a manera de ejemplo. El primer movimiento de la mayoría de las jóvenes compañías en la actualidad es el de declararse enunciadores de la historia contada. Tal grupo no interpreta *Hamlet*: se interpreta él mismo al contar y representar la historia del príncipe de Dinamarca escrita por Shakespeare. Y, sin dudas, un fenómeno cada vez más frecuente en el teatro durante estos últimos años: el recurrir a la novela (no como materia bruta que se va a dramatizar, sino como texto que los actores repiten al pie de la letra conservando incluso la forma) también conduce a ello: el grupo dobla al novelista. Cuenta lo que ya fue contado, pero ahora lo hace en nombre propio, como colectivo teatral. Toda dificultad conduce a la consistencia de ese segundo autor, de ese *nosotros* que cuenta y actúa. Pongamos además dos ejemplos franceses: el *David Copperfield* (puesto en escena por Jean-Claude Penchenat) del Théâtre du Soleil y el Théâtre du Campagnol, y el *Martin Eden* del Théâtre de la Salamandre (puesto en escena por Gildas Bourdet). Estas dos empresas constituyen, por más de una razón, un acierto y ambas conocieron un real éxito entre el público (el hecho es bastante raro, en el sector de la descentralización y del teatro popular, en la temporada 77-78, por lo que merece ser señalado).

De todas formas resulta difícil saber quién habla a través de estos dos espectáculos. Uno y otro dejan bien sentado que no es ni Dickens ni Jack London quienes hablan, sino Soleil-Campagnol y Salamandre. Los actores se adentran en la ficción de Dickens o en la de London (en ambos se



● Bob Wilson propone una alternativa nueva para el "operador".

trata de una ficción fuertemente autobiografiada) y lo hacen en nombre propio, introduciendo así una distancia entre lo que se cuenta y el *nosotros* (el suyo) que cuenta. Pero aún resta saber quién es, fuera del título de la compañía, ese "nombre propio", cuál es ese *nosotros* que habla aquí con palabras de Dickens o London sin confundirse con ellos. La respuesta es incierta. Por mucho que los actores intenten personificar a Dickens heredero de David y los Salamandre escamoteen a Jack London, incluso sus personajes, por un continuo intercambio de papeles, ese *nosotros* no se declara en realidad y los espectadores en vano lo interrogan: el distanciamiento de la ficción dickensiana por medio de la presencia de un Dickens real se queda corto, al traslucir sólo una tierna nostalgia por el siglo XIX burgués, y el vaivén de la Salamandre entre los diversos niveles ideológicos de la ficción londoniana se convierte en un torbellino de donde sólo emerge el virtuosismo de los actores. El *nosotros* se borra: se pierde en la nostalgia o en el histrionismo.

OSCILACIONES SIN FIN

Apuesta imposible de mantener: a fin de cuenta el *nosotros* no es más practicable que el *él* o el *yo*. Muchos son los actores que reflexionan hoy sobre ello, incluso y principalmente entre aquellos que han trabajado en colectivo. Entonces buscan a veces una salida. No regresan al *yo*: se refugian en un *él* que no es más el del personaje, sino el del declamador o el narrador. No lo hacen como en el cabaret o en el *music-hall*: el *él* de Raymond Devos está bastante cerca del *yo*; en realidad, son uno, pero el éxito de Devos y de todos los grandes cómicos que no pertenecen ni al teatro ni al cabaret consiste en haber logrado que todos reconozcan el *yo* como un *él*, como un "tipo" (Chaplin primero fue Charlot antes de mostrarse, durante poco tiempo, a través de Hitler y de Monsieur Verdoux como Chaplin, para ocultar inmediatamente, sobre los *pauteurs* suizos, bajo el rostro fresco y sonrosado de un viejo millonario nombrado Charles Spencer Chaplin). Nuestros actores sueñan mucho más con ser rapsodas de la vieja epopeya. Escuchan lo que se les cuenta; hojean antiguos folletos de cuentos o leyendas; escuchan atentamente los relatos de las últimas veladas... y nos transmiten esas historias, esos cuentos, o esas sargas de palabras. De esta forma ya no son nada y lo son todo: una voz casi anónima que viene de más allá del teatro y que es la de nuestra memoria olvidada por todos. La voz desdeñada por los autores y los libros y que es un poco la de nuestra inconciencia colectiva... Esta voz de Jacques Bonhomme, por ejemplo, que, apoyado por un caballo y una vaca de carne y hueso, nos hacía escuchar Oliver Perrier en las *Memorias de un monigote*. O la voz burlesca, irreverente, multiforme, irresistible, del plebeyo tal y como volvió a inventarla Dario Fo en *Misterio bufo*... Pero el ejemplo de Fo lo dice claramente: ese *él* menos impersonal de lo que parece no podría existir sin el *yo*, porque correría el riesgo de secarse. (yo que al propio tiempo llama al nosotros).

Quizás se trate de una fecunda ilusión. El combate por el lugar del creador en el

teatro no podrá ser ganado por el actor. Pero también lo perdió el autor, así como el director. El puesto está vacío. O mejor dicho, hoy sólo existe en nuestra nostalgia del siglo XIX —tanto en el teatro como fuera de él, pero quizás más claramente que en otro lugar. Ya el *yo* del creador no existe: el escritor, el artista o el productor no pueden decir *yo*. Blanchot se daba cuenta de ello, hace tiempo, con respecto a Kafka: "Nos golpea que Kafka haya sentido la fecundidad de la literatura para él mismo, para su vida y lo por vivir desde el día en que sintió que la literatura era ese pasaje del *Ich* al *Er*, del *Yo* al *Él* (...). Porque, cuando evidentemente Kafka escribe *El veredicto*, *El proceso* o *La metamorfosis*, escribe narraciones sobre seres cuya historia sólo pertenece a ellos mismos, pero al mismo tiempo para Kafka se trata de su propia historia que sólo le pertenece a él. Todo ocurre como si mientras más se aleja él de sí mismo, más presente está. El relato de ficción pone en el interior del que escribe una distancia, un intervalo (ficticio) sin el cual no pudiera expresarse. Esta distancia debe profundizarse mucho más en la medida en que el escritor participe cada vez más en su narración. Se cuestiona, en los dos sentidos ambiguos del término: de él se trata y es él el cuestionado —a lo sumo, suprimido".¹¹

Ahora bien, tratamos de demostrarlo, el teatro es por excelencia el lugar de una actuación entre el *yo* y el *él* tal y como lo describía Blanchot. Con la dimensión suplementaria que le concede el *nosotros*. Es su fuerza y su debilidad. No podrá dejar de oscilar entre la primera y la tercera persona. Es la oscilación misma. A todos los que quisieran colocarlo del lado de una de las personas, les hará falsa compañía. El privilegio del actor no es poder decir un día el viejo *yo* del creador. Es el de trabajar y el de vivir de su importancia para decirlo y de escapar al juego entre la primera y la tercera persona. Por ello el actor está hoy más que nunca en el centro del teatro ●

¹¹ Maurice Blanchot: "Kafka et la littérature", *La Part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 29.

VIOLETA CASAL: el olor de los telones

MANUEL GONZALEZ BELLO

Vivir en la clandestinidad. Ese es uno de los signos de esta mujer. Actuó con nombre falso en sus primeros años de actriz. No era un snobismo de debutante: estaba obligada a hacerlo. Luego vivió un clandestinaje más serio: en la lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista. Ahora sigue oculta, pero esta vez por deseo personal. Hace poco un ciudadano escribió a un semanario importante para conocer su paradero actual; el curioso se quedará con la duda, pues ella se ha negado a responder.



Cuando al periodista le pidieron que entrevistara a Violeta Casal, experimentó lo mismo —exactamente lo mismo— que un torero a quien le lanzan al ruedo el más endemoniado de los toros. Un reto profesional, tentador. “Tiene un carácter muy difícil”, había dicho un amigo. “Siempre fue una mujer extraña”, comentó un viejo teatrista. “Ni lo sueñes”, desanimó otro.

El periodista llegó a casa de Violeta y la encontró parada en la puerta. Antes había calculado matemáticamente cómo abordarla. Pero esos cálculos quedaron en la acera. Cuando estuvo junto a ella sólo le dijo: “Usted no me conoce y vengo a pedirle un favor muy grande”. “Dígame en qué puedo servirle”, respondió amable. “Quiero que me dé una entrevista”. Violeta dio un salto hacia atrás, se volteó y dijo: “No, eso sí que no”.

La historia es más larga, pero contarla completa sería obligar al lector a una paciencia inmerecida. El reportero entró a la sala y se sentó como dueño, se prohibió a sí mismo la palabra entrevista y habló con la actriz de los más diversos temas; Violeta contaba anécdotas de la lucha guerrillera en la Sierra Maestra, de los empinados y lodosos caminos de La Plata y en medio del diálogo dijo:

— Aquellas lomas eran terribles, me faltaba el aire y parecía que el corazón me iba a estallar.

Ahí fue cuando el periodista aprovechó un punto débil:

— Y eso que usted sabía respirar muy bien; conocía la técnica.

— Sí, pero en esos momentos a una se le olvida la técnica, ni se acuerda de lo aprendido.

— ¿Y cómo y cuándo había aprendido usted a respirar?

Violeta explicó que en la Academia de Artes Dramáticas que habían fundado un grupo de emigrantes europeos, donde también daban clases Alejo Carpentier, José Manuel Valdés-Rodríguez y otros cubanos.

Y así, empezó a contar de sus inicios en la vida teatral. Violeta Casal, la conspiradora, la guerrillera, la astuta mujer del clandestinaje, había caído en la trampa. Pero sólo por unos minutos. Muy pronto

reaccionó: “Usted me está entrevistando”. No habría entrevista, mas la conversación continuó.

Nació en Matanzas. Su abuelo era falangista, admirador de Franco, y su abuela una mambisa legítima. Alguna vez se le ocurrió comentar que le interesaba el teatro, cuando era una niña, y la noticia provocó una conmoción familiar. Ser actriz era algo pecaminoso.

En una emisora de la ciudad comenzaron a transmitir novelas. Violeta, en absoluto clandestinaje, con nombre falso, era una de las actrices.

— Llegaba a mi casa y encontraba a mi familia comentando la novela, llorando por los dramas de la protagonista. Ellos no podían imaginar que yo era una de las actrices de la novela que escuchaban todos los días.

Ya desde entonces tenía la convicción de que la actuación verdadera está sobre las tablas. Se incorporó, a escondidas, a un grupo de teatro.

— Se hizo un programa que el día anterior al estreno llegó a manos de mi abuelo. La función sería al día siguiente por la mañana y me negaron el permiso para salir de la casa. Pero yo tenía una aliada: mi tía. Ella dijo que íbamos a cantar esa mañana en el coro de la Catedral. Así, gracias a ese ardid, pude actuar en la obra.

Mediante una “trampa legal”, alteró su edad para ingresar en la Universidad. Viajó a La Habana a estudiar Pedagogía. De ese modo complacía a su familia. Al terminar la carrera comenzó a trabajar como profesora en la Escuela Normal para Maestros.

Estudiar Pedagogía era un compromiso, hacer teatro una necesidad espiritual. Mientras estudiaba en las aulas universitarias, se incorporó a la Academia y a otros centros de promoción teatral: Patronato, Teatro Universitario.

MUCHOS NOMBRES

Muchos nombres evoca Violeta Casal en su conversación con el periodista. Uno de ellos es el de Lorna de Sosa, norteamericana a quien se vinculó en la Academia y en tiempos posteriores.



● Violeta en *La madre* con el Conjunto Dramático Nacional.

— En lo personal, Lorna y yo nos llevábamos mal. Pero en el orden profesional nos comunicábamos mucho. A ella le encantaba trabajar conmigo y a mí con ella. Ahora recuerdo cuando hicimos *Deseo bajo los olmos*, de O'Neill. Mi primera obra como profesional la había hecho en la Academia: *Jinetes hacia el mar*, de Synge.

En 1938 llegó a Cuba el austríaco Ludwig Schajowicz, que escapaba de la convulsa Europa. Enseguida se incorporó al movimiento teatral cubano. En 1941 fundó el Teatro Universitario, de donde saldrían muchos de los actores y actrices del futuro de las tablas cubanas.

— Schajowicz era un hombre muy culto, de una amplia visión del teatro. Con él se aprendía mucho, se trabajaba a gusto.

Violeta Casal, mujer con una personalidad muy definida, fuerte, que se anunciaba así desde niña, requiere, sin embargo, de un buen director.

— Siempre me ha gustado el director exigente. Una persona que le exija a uno lo imposible, eso que usted dice: no, eso no se puede hacer. Ese es para mí el buen director, porque cuando usted lo obedece se da cuenta de que lo imposible era posible.

EN GRANADA CERRARON LA TABERNA

En Granada cerraron la taberna a donde fue Violeta Casal con un grupo de amigos. La historia es larga, pero ella la resume.

— A mí siempre me gustó viajar. Fui en varias ocasiones a Francia. Una de las veces, en que permanecí allá unos dos años seguidos, me presenté en la academia que tenían Gerard Philipe y Jean Vilar. Me hicieron las pruebas y el resultado fue que me propusieron que me quedara como profesora y no como alumna; no acepté, pues no conocía el idioma.

“Después de eso viajé a España. Allá me ofrecieron un contrato en Granada. Yo



● Una escena de *La madre*. De izquierda a derecha: Alejandro Lugo, Eduardo Moure, Carlos Ruiz de la Tejera, Florencio Escudero, Violeta Casal, Eduardo Vergara, José Antonio Rodríguez, Adolfo Llauradó y Herminia Sánchez.

siempre había querido ir a Granada. Aquí en Cuba, con el Teatro Universitario, había hecho *Mariana Pineda*, *Yerma* y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Alguien me había dicho que mis medidas y mi físico eran los de Mariana. Yo tenía la curiosidad de ver el busto de Mariana que existía en Granada.

“Una noche un grupo de amigos me invitaron a una taberna en Granada. Allí estaba prohibido García Lorca. A alguien se le ocurrió decirle al dueño de la taberna que yo era una actriz cubana y que había representado las obras de Federico. Aquel hombre, gordo y con ojos de aceituna, inmediatamente ordenó a los clientes que salieran, cerró la taberna y se puso a conversar conmigo. Es que los granadinos veían como algo muy extraordinario que yo hubiera representado los personajes de García Lorca”. Siempre fue el teatro el que dominó a esta mujer. Nunca la tentaron ni el cine ni la televisión como algo definitivo.

— El teatro es maravilloso. A mí me gusta ese olor horrible de los teatros; me fascina el olor de los telones.

Por ese mismo placer, por todo lo que rodea el hecho teatral, lo ve como algo mágico.

— Al finalizar una obra, los actores salen a saludar al público. A mí nunca me gustó saludar, tenían que empujarme; me parece que saludar es romper la magia creada durante la representación.

No obstante su pasión por las tablas, sin abandonarlas, Violeta hizo televisión.

— Hubo un momento en que hacía cuatro personajes protagónicos en un mismo día en el canal de Gaspar Pumarejo, y recuerdo que en aquella época no existía el vídeo-tape, todo era en vivo. Y además seguía impartiendo clases en la Escuela Normal. Un día un periódico publicó un comentario y decía: Si la ven pasar no piensen que es un cohete, es Violeta Casal.

Tanta presencia en la pantalla —“era el patrón de prueba”, dice ella— la hizo conocida de todos los cubanos, incluidos los esbirros de la tiranía batistiana.

DESDE NIÑA

Desde niña, Violeta Casal sintió necesidad de luchar contra la injusticia. No llegaba a

los siete años cuando sirvió de mensajera a un grupo de huelguistas. Durante los años 40 su nombre y su cara estuvieron fichados por la policía.

Cuando en 1952 Fulgencio Batista dio el golpe de Estado, ya era el colmo para un ser humano con sentimientos patrióticos.

Violeta comenzó a conspirar inmediatamente contra la dictadura.

— Me denunciaron. Una madrugada me llevaron presa, a la estación de Ventura. Yo tenía escondido en mi casa a un compañero, Mario, a quien perseguían y acusaban de haber matado a dos policías. Ventura no me trató mal, él era un asesino con ciertas características de personalidad. Me dijo que parecía mentira que yo trabajara con Otto Sirgo en la televisión, que era amigo de ellos, del régimen. Le respondí que yo de política no sabía nada.

“Allí en la estación estaba preso mi hermano, pero lo trasladaron a la Quinta, que también era de Ventura. Yo estaba en un banco y a mi lado se sentaron dos individuos. Desde allí se sentían los gritos de los torturados y ellos estaban horrorizados; lo comentaron conmigo. A riesgo, pues no los conocía, les pedí que avisaran a mi familia.

“Luego entré a la oficina de Ventura y me encontré con los dos hombres, que eran amigos de él. Uno de ellos le dio a entender a Ventura que él tenía relaciones conmigo. Ventura me soltó, pero antes me advirtió que no me perdería ni pies ni pisadas”.

EL CAMINO DE LA SIERRA

El camino de la Sierra Maestra era, entonces, el único que le quedaba a Violeta Casal.

— Cuando llegué a La Plata, Fidel me dijo que hacía tiempo que me estaba esperando. Comencé a trabajar como locutora de Radio Rebelde. Esa fue la misión que me asignaron.

De ahí en adelante, la voz de esta actriz quedaría en la historia. Su voz, conmovedora y extensa, llegaba a los cubanos por las ondas cortas de la emisora guerrillera: “Aquí Radio Rebelde, desde territorio libre de Cuba”. Comunicados y partes

de guerra, noticias de batallas y nombres de soldados caídos en combate.

— Una vez Fidel me trajo unos versos para que los leyera por radio. No me gustaron desde el punto de vista literario, pero Fidel insistió y los leí. Eran versos dirigidos al enemigo. Luego los soldados caían prisioneros y nos hablaban de los versos. Fidel, como siempre, tenía la razón.

Cuando triunfó la Revolución, Violeta añadía a su fama de actriz el mérito de la lucha guerrillera, la gloria de haber llegado a los hogares cubanos con la voz de la Revolución. Algunos se quisieron aprovechar:

— Pumarejo me llamó y me entregó un contrato en blanco. Me negué a firmarlo. No podía permitir que se me utilizara de esa manera.

CIENTO NOVENTA MINUTOS

Duró ciento noventa minutos la conversación del periodista con Violeta Casal. En ese tiempo, ambos consumieron veinte cigarrillos y ella dijo algunas frases que quedaron en la memoria.

“Cuando me enseñaron el método de Stanislavski, me di cuenta de que era esa mi forma de actuar”. “Yo nunca acepté un personaje que no me interesara; podía darme ese lujo porque tenía mi sueldo como profesora”. “Antes de la Revolución no podíamos vivir del teatro, pero lo hacíamos con mucho amor y hubo puestas en escena capaces de competir en cualquier lugar del mundo”. “Después del triunfo hice *La madre*, que compartí con Raquel Revuelta”.

También contó que una vez se le ocurrió formar una compañía.

— Me fui a Matanzas con una comedia que se titulaba *Teatro* y con *La luz que agoniza*. Mi abuelo fue a verme y se sorprendió, porque él poseía una imagen diferente del técnicas de Grotowski, me sirvió de mucho fuera actriz.

En las tres horas y diez minutos de conversación Violeta mencionó varias veces el mar.

— Siempre me gustó viajar en barco. Y no pierdo las esperanzas de irme por los mares. No me gusta que el barco toque puerto, lo que me gusta es el olor del barco. Siento la misma pasión por el olor de los telones que por el olor de los barcos.

Mi padre vino huyendo de España, porque su padre quería que él fuera marinero y a él no le gustaba el mar. Todos mis tíos fueron hombres de mar, de ahí me viene el alma marinera. Yo vivo con la añoranza del teatro y con la añoranza del mar.

Violeta contó anécdotas inolvidables de Fidel, Che, Camilo. Relató sus tiempos de dirigente sindical al triunfo de la Revolución, cuando andaba “con una pistola en la cartera para defender el dinero de los actores contra los dueños de cabarets”.

El diálogo sirvió para reflexionar una vez más acerca de la posibilidad de que un director la suba a las tablas. Claro, ese director deberá tener en cuenta lo siguiente: “Vino alguien a decirme que participara en una obra. Para convencerme me dijo que me rendirían un homenaje. ¿Homenaje dijiste? El pez muere por la boca, si es homenaje no voy”.

Ciento noventa minutos fueron suficientes para conocer a esta actriz sencilla y no tan difícil como la pintan. El periodista había disfrutado de una leyenda viva, porque esta mujer es una leyenda, quíeralo o no lo quiera.

Después de la extensa y sin embargo breve conversación, el periodista le preguntó a Violeta Casal:

— Bueno, ¿habrá o no habrá entrevista?

Y ella respondió con la firmeza del principio:

— No, de entrevista nada; olvide eso ●

ARAMIS DELGADO: hasta la última fila

JOSE ANTONIO EVORA

Desde que el dueño de aquella finca próxima a la casa donde vivía la familia Delgado, muy cerca del pueblo costero de Santa Fe, sorprendió al pequeño Aramis pintando en las ruinas de la hacienda Taoro, hubo gente en el mundo dispuesta a asegurar que el distraído jovencito —de apenas doce años— no renunciaría jamás a su vocación artística. Ni los gritos urgentes de la madre anunciando la mesa servida, ni las burlas de otros muchachos de la zona, para quienes semejante ocupación nada tenía que ver con su universo inmediato de labranzas y pesquerías, podían separar a Aramis del caballete, el óleo y los pinceles que se había agenciado en un cuarto de desahogo de cierta mansión donde trabajaba una de sus hermanas mayores.

Por esa época, en una de sus visitas al cine de Santa Fe, vio *Sed de vivir*, la película que —protagonizada por Kirk Douglas— narra episodios de la vida del pintor Vincent Van Gogh. Le impresionó muchísimo la desgarradora audacia del artista ("Cuando alguien se arranca una oreja, es porque el espíritu le sangra", me dice ahora), y reparó en que todo aquello le había deslumbrado gracias a la actuación de un hombre que no era propiamente Van Gogh, pero que había dedicado intensos momentos de su vida a serlo.

El estremecimiento le condujo a iniciarse como actor mediante la representación de algunos textos dramáticos leídos en la biblioteca local, sin romper los vínculos que le ligaban a la pintura. Hoy, Aramis Delgado confiesa que su matrimonio con el teatro, firmado en plena Sierra Maestra mientras cumplía —durante ocho meses, en 1960— una especie de servicio militar voluntario, no tiene divorcio posible... aunque la plástica siga siendo la amante

clandestina a la que muy poco o ningún tiempo puede dedicar.

Destacado en la unidad de artillería 2 100, en Campo Florido, al este de La Habana, protagonizó por primera vez una obra que,



dentro del incipiente movimiento de aficionados, sería llevada a concurso: *La comadre*. El colectivo mereció primer premio en el Festival nacional, cuyas funciones se realizaron en el cine teatro Payret a finales de 1961. (Dato curioso: desde entonces Aramís no había asumido, hasta su más reciente trabajo en *La empresa perdona un momento de locura*, otro personaje de procedencia campesina). Luego de haber asistido al curso que impartió Vicente Revuelta en la sede del ICAIC, en 1963, se desmovilizó de las FAR con el grado de teniente, en 1964, para emprender una carrera profesional que tuvo punto de partida en la Brigada Covarrubias, y que continúa hoy en el grupo Buscón. El itinerario: varios talleres de expresión corporal y voz, y el trabajo en los colectivos La Rueda, Teatro Universitario, Rita Montaner, el experimento con las técnicas de Grotowski en el llamado grupo Los Doce, y Teatro Estudio, donde permaneció durante quince años a partir de 1970.

¿Hasta qué punto fue importante para tí el ejercicio grotowskiano en Los Doce?

Hasta el punto de que, si hoy tengo algún dominio del cuerpo y de la voz, lo debo a una práctica consecuente de lo asimilado durante aquellos dos años. Poco a poco, íbamos notando los resultados del intenso entrenamiento en una especie de engrase de cada uno de nuestros mecanismos físicos, que nos hacían sentir dispuestos a emprender cualquier faena dramática. Recuerdo que entonces yo podía sostenerme en una mano. De algún modo, lográbamos autodomesticarnos. Y con la voz pasaba algo similar: el dominio de los vectores opuestos, por ejemplo; eso que llamamos saber proyectar la voz, y que sólo se consigue con una rigurosa disciplina en el adiestramiento de las potencialidades de cada uno, independientemente de si son mayores o menores. Todo esto me reafirma una vieja lección: la importancia del ejercicio como vía para el perfeccionamiento del lenguaje corporal y vocal. Cuando muchos de los que integrábamos Los Doce pasamos a Teatro Estudio en 1970, continuamos practicando allí lo aprehendido en los dos años anteriores. Porque desarrollar el método de Stanislavski, las técnicas de Grotowski, me sirvió de mucho en aquella etapa, y me sirve aún, como

habrás podido notar —digamos el caso más visible— en *Buscón busca un Oteló*.

¿Cómo interpretas esa estrecha relación que debe existir en la escena entre la expresión vocal y la expresión corporal?

El dominio del cuerpo es fundamental para la emisión de la voz. Yo no puedo saber que tengo tal resonador si no pongo a aquel en función de ésta: andan ligados. Si no siento que estoy tirando la voz por la pierna, si no vibra allí, no consigo hacerlo, porque eso no se ve. Además de las emisiones habituales (de pecho, nasal ...), el actor debe buscar otras en correspondencia con la naturaleza específica del parlamento y, en fin, del personaje mismo. Hay quienes me dicen, cuando les hablo de tirar la voz por la oreja: "Absurdo, Aramís". ¡Pero sale también! Buscándole nuevas proyecciones, yo mismo me asombro a veces de algunos tonos que se me escapan. Las asociaciones juegan un papel muy importante aquí. Me gusta hacerlas con elementos naturales, y en un ejercicio que implique dual y unitariamente al cuerpo y la voz. Por ciertas exigencias anímicas del personaje, me digo: ahora soy un volcán, —e internamente— me pongo en erupción... y mi boca es el cráter. El estado interior que voy forjando sacude al personaje, hasta hacerlo —y hacérmelo— creíble. Así eludo esas poses afectadas; ese "decir bonito" que nada transmite.

No sé si hay en ello algún elemento que conspire contra la popularidad, pero te confieso que no me importa.

¿Rechazas la popularidad?

No la rechazo —me alegraría tenerla, incluso—, pero tampoco la busco. Un medio en el cual se gana popularidad fácilmente es la televisión, y yo he hecho poca, porque —aunque me gusta— limita mi deseo de arriesgarme, y creo que quien no se arriesga consigue dar muy poco de sí mismo. Prefiero comunicarme más por mi propia fuerza que por la fuerza del medio en que trabajo. Me satisface integrar el grupo al que pertenezco actualmente porque entre nosotros se revela una vocación colectiva de este tipo, que afecta —sin importarnos— nuestros salarios. Optamos por dedicar mucho tiempo a una puesta como la de *Oteló*, dejamos de cumplir las



● Con Adela Legrá en el último cuento del filme *Lucía*.

famosas normas, y ganamos muchísimo menos que si montáramos siete obritas de escaso alcance artístico; pero tenemos una recompensa espiritual incomparablemente mayor. Las siete obritas nos reportarían un aumento salarial considerable por "sobrecumplimiento", pero *Otelo* no vale quinientos pesos.

¿Qué sientes necesidad de aportarle por igual a cada personaje?

Mi propia experiencia de la realidad inmediata, aunque sea un personaje de otro siglo. Cuando asumí Yago, digamos, yo conocía unos cuantos Yagos, y —en principio— me pregunté qué podía decir de ellos y a ellos; cómo lograría golpear en la sensibilidad de la gente para mover resortes dormidos. Si al terminar la función el público se sentía más capacitado que antes para descubrir y enfrentarse a los Yagos cotidianos, mi esfuerzo estaba siendo retribuido con creces. Y en eso no hay nada nuevo: tiene que ver con la misión catártica del teatro, según Aristóteles. De tal modo trato siempre de enriquecer a los personajes, y siento que ese

empeño y todas sus derivaciones me enriquecen proporcionalmente a mí, aunque resulte paradójico, es más fácil lograrlo cuando, como decía Teté Vergara, "ves el muñequito" fuera de tí, y vas moldeándolo a tu antojo. Si te toca hacer uno que viene desde dentro, cuesta mucho trabajo. La práctica de todo esto la aprendí con José Antonio Rodríguez y con Vicente Revuelta; dos maestros de actuación del teatro cubano contemporáneo.

¿Cómo transcurre el tiempo antes de cada función?

Desde el mediodía me duele la cabeza, y empiezo a ponerme obstáculos; pienso que no voy a poder hacer lo que quiero, porque el cuerpo no va a responderme, y me vuelvo un manojo de inseguridades. Entonces hago los ejercicios, pero no logro quitarme el nerviosismo, y permanezco así hasta el instante mismo de comenzar la función. En esos momentos puedo ser agresivo o extremadamente cordial, sin motivo alguno. Cuando salgo a escena ocurre lo contrario: todo es seguridad, y al terminar siento que me he quitado un gran peso de encima.



● Como Yago en *Buscón* busca un *Otelo*.

¿Cuáles son los recuerdos más significativos que conservas de tu trabajo en Teatro Estudio?

Todo lo que hice de teatro cubano me gustó mucho, desde *El becerro de oro*, *El Conde Alarcos* y *Baltasar* (con Armando Suárez del Villar), hasta las obras de Abelardo Estorino y Héctor Quintero.

Bajo la dirección de Vicente trabajé en *El caballero de Olmedo* y *El perro del hortelano*, disfrutando particularmente el acento musical del verso. Aunque muchas veces me daban los galanes, y yo odio los galanes, guardo una grata impresión de aquellos momentos. Es una lástima que nuestra dramaturgia contemporánea tenga tan pocos asideros para la trascendencia artística, porque si algo me gusta hacer es teatro cubano.

¿Qué exiges que te ofrezca el dramaturgo en el texto, y qué rechazas?

Exijo que sea capaz de darme un texto lleno de fantasía interior, lleno de poesía ("El teatro es la poesía que se levanta del libro, y se hace humana", decía Lorca), mediante el cual pueda expresarme yo mismo, sin traicionar sus proposiciones. Si me lo impone todo, fríamente, me encierra, y entonces sí le traiciono. Admiro a los autores que, con una sola frase, dicen innumerables cosas, y creo que el verdadero trabajo del actor está en localizar y multiplicar esos matices. Quienes escriben literatura dramática deben sugerir imágenes con la palabra, de modo que quienes la representen encuentren en sus propias asociaciones un motivo creador que extienda los planteamientos originales; no sólo para que este actor consiga darle a la pieza una dimensión diferente a la lograda por aquel otro, sino para que hoy, mañana y todos los días ambos puedan descubrirle nuevos significados, y hagan de cada función —verdadera y ambiciosamente— el acto irrepetible del teatro. El dramaturgo siempre debe proponerme un reto.

De los elementos que crean la atmósfera en la escena, discrimina...

Actor, luces y música; he ahí el orden. La escenografía debe ser creada por esos tres y por el primero, sobre todo. No estoy en contra del teatro naturalista (bien hecho), pero creo que la magia cautivante

de este arte no depende en lo absoluto de la escenografía naturalista. Eso lo dejo para el cine y la televisión. En el teatro, luego del actor, la luz es lo más importante. A mí me ayuda a conseguir el estado anímico de creatividad necesario para la representación, con la música como complemento.

¿El actor siente al público?

Desde luego que sí. No me refiero a ese espectador impertinente que habla, se burla o grita, sino al atento; al que vino a la sala para recibir una dosis de alimento espiritual. Al primero se le obvia, y al segundo se le respeta. De ahí que no crea en aquello de "la cuarta pared"; porque siento una corriente que, en medio de mi abstracción, me liga al público. El actor, incluso, puede llegar a imaginárselo, sobre la base de que necesita un receptor para su mensaje. Así, puede darse el caso de que uno sienta una especie de incomodidad colectiva allí en el lunetario, pero haya localizado (o inventado) un sector atento y receptivo, para el cual trabaja. Los aplausos significan algo cuando vienen de esa parte, y si esa parte coincide con el teatro completo, pues muchísimo mejor.

¿Cómo debe emprenderse la formación de un actor?

Es necesaria una metodología basada en el aprendizaje y la práctica de todas las técnicas, desde Stanislavski, al cabo de cuya incorporación el futuro profesional deberá perfilar sus íntimas ambiciones. Hay que conocerlo todo, si se quiere ser capaz de manejarlo todo. Cuando un solo elemento formativo falta, la ausencia se hace notable en circunstancias que reclaman una profunda autoexigencia. Por ejemplo: hay un actor sensible, que es capaz de meterse rápidamente en situación, pero cuando habla su voz se escucha sólo hasta la cuarta fila; o se ríe en escena de un modo muy artificial, lo que delata un desconocimiento —o falta de ejercicio— del abc dramático. El actor debe ser un instrumento afinado a la hora de ponerse en manos del director: él te pide esto, y tú debes saber dárselo. Sólo entonces la letra del texto y el alma puesta en su representación, llegan hasta la última fila ●

JOUKKO TURKKA: ¡seguir intentándolo!

SOILA LEHTONEN

Joukko Turkka (nacido en 1942) es un hombre de teatro por profesión, no es un escritor. Pero según él, toda gente de teatro desea escribir: El arte dramático es transitorio, y de algún modo a uno le gustaría inmortalizar sus propios pensamientos. "Deseo destruir este virus", dice en su libro *Aiheita* (*Themes*, 1983). "No deseo que las futuras generaciones desperdicien su vida en esto. He plasmado estos "temas" míos en una forma lo más sencilla posible, sólo para mostrar que yo también lo he intentado. Ahora me los he sacado del pecho, nunca más necesito escribir nada."

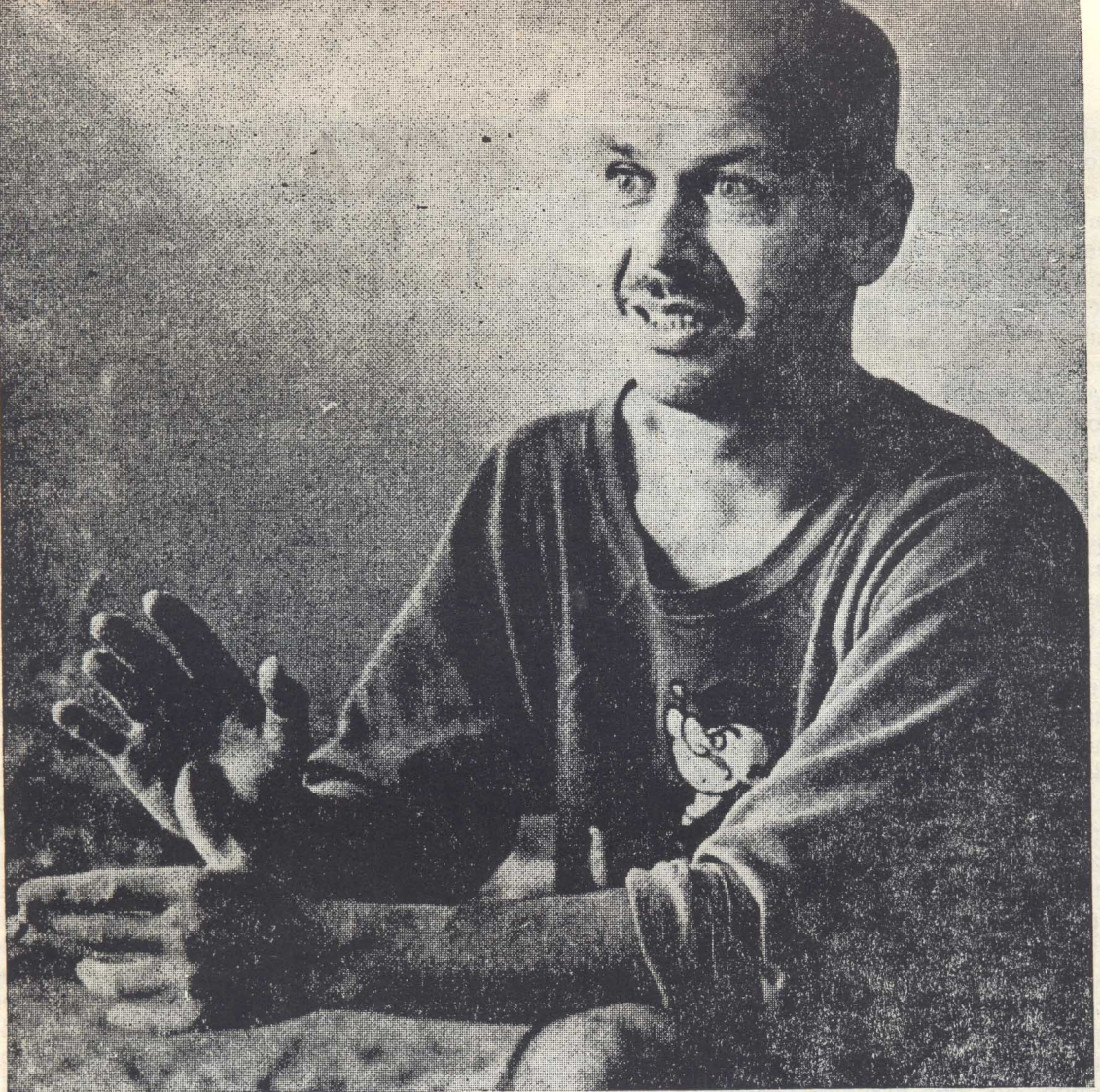
Al siguiente año Turkka publicó una novela, *Kantela oikeuskans lerille* (*Un caso para el canciller de justicia*), este año su pieza *Hypnoosi* (*Hipnosis*) fue representada en el teatro de la Ciudad de Helsinki. Y este año, también, su pieza *Lihaa ja rakkautta* (*Carne y amor*) fue representada en Gothenburgo, Suecia.

Turkka, director teatral, productor, antiguo rector de la Academia de Teatro (1983-1985), donde actualmente es profesor de dirección teatral —evidentemente no se pudo desembarazar del "bichito" de la escritura tan fácilmente como había pensado. "La creación es un acto de desafío moral y muy rara vez se da que aquello que al principio no provoca u ofende el buen gusto tenga éxito a la larga", dice Turkka en *Aiheita*. Es fiel a sus palabras: Durante sus dos décadas en el teatro rara vez ha dirigido producciones que no provocaran quejas de, al menos, parte de su público. En ocasiones su "delito" ha sido "arruinar" piezas clásicas, a veces para presentar el tipo de drama contemporáneo que agita el sentido moral de la burguesía. El poderoso público de la primera noche, el llamado telón de *mink*¹ ha expresa-

do a menudo su opinión yéndose a mitad de la función. ¿Por qué? porque pone de cabeza a la tradición y desnuda a su público de las ilusiones del teatro contemporáneo.

En Finlandia el teatro siempre ha sido una forma de arte popular: En la ausencia de una corte, nunca se ha podido convertir en diversión de las clases altas, y la escena contemporánea se deriva sobre todo de los teatros obreros y de aficionados de comienzos de siglo. Las comedias populares y las obras que se desarrollan en el país han sido siempre bien recibidas. Este teatro popular es conservador. Las funciones siempre tienen lugar ceremoniosamente en un espacio teatral convencional, originalmente una modesta sala obrera o pública; ahora un moderno teatro construido con ese fin; el teatro de calle y otras formas de improvisación siempre han sido ajenas al teatro finés. Hemos sido entusiastas asistentes al teatro, bien sea comedia o tragedia (los fineses se encuentran entre los más asiduos asistentes al teatro en Europa); pero siempre hemos sido conservadores y dignos en nuestra actitud hacia el teatro. Joukko Turkka ha sido el azote de esa dignidad: le ha negado a su público el viejo y familiar escenario de cartón y el vestuario tradicional, y en vez de esto le ha dado, por ejemplo, un escenario totalmente desnudo, con paredes de concreto y salida de incendios, en el cual el elenco y el director juegan balompié antes de la obra mientras llega el público, y los actores están vestidos con monos de correr y zapatos de entrenamiento. Esta fue la presentación con la cual Turkka obsequió a su público en su puesta en escena del clásico de Minna Canth *Murtovarkous* (*El robo*, 1982) cuando se presentó en el Teatro de la Ciudad de Helsinki en 1981. Y eso no fue todo: Turkka le quitó el texto también —la función fue, aparte de un par de oraciones, muda; el argumento y los personajes fueron actua-

¹ Se refiere al público burgués, cuyos abrigo de pieles ocupan las primeras filas, formando un telón (N. de la t).



dos usando otras técnicas teatrales. La función tuvo espectadores que escribieron a los periódicos para quejarse de cómo habían sido despojados de un bienamado clásico, cómo no había habido decorados y vestuarios adecuados. Al mismo tiempo la función fue absolutamente cautivadora: llena de humor, inventiva, amable e intensamente finesa.

El teatro siempre ha sido popular en Finlandia, en el verdadero sentido de la palabra, pero solamente si es un teatro realista. Paradójicamente, por supuesto, realista en este contexto significa el tipo de realismo teatral que conserva una ilusión: El público espera ser capaz de creer que lo que se ve en escena podría verdaderamente "suceder en la vida real". Si no hay escenografía, o se revela la tecnología de la escena, y las cosas suceden simultáneamente, su sentido de seguridad se perturba; y el público desea que sus en-

tretenimientos sean seguros. En el teatro postmodernista de Joukko Turkka nada está seguro.

Pero otra parte del público desea que se le confronte con nuevas cosas, y rechaza las tradiciones conservadoras; los críticos han alabado el genio escénico de Turkka. Saben que en sus mejores momentos el teatro de Turkka persigue al "teatro mortal", como lo denomina Peter Brook en *Empty space* (1968), amenaza su existencia. "El progreso nace de los disturbios," dice Turkka. "Mido el teatro de acuerdo con cuánto nos dice de la realidad y de las cosas reales en el mundo."

A Turkka siempre le preocupa como la realidad martilla las más descabelladas fantasías. Su teatro no desea tocar el segundo violín de la realidad. En *Hypnoosi* el segundo se hace más y más increíble —pero Turkka tiene una explicación para todo. Del piso de la loca crecen ocho pares

de manos, que son útiles de muchos modos: Uno escribe poesía con una máquina de escribir, otra llena billetes de lotería, un tercero acaricia a la solitaria loca cuando ésta lo necesita. Pero el hermano de la loca dice, no obstante, que las manos pertenecen en realidad a los pensionistas que viven en el piso de abajo de su hermana por una pequeña renta. El dueño de la fábrica que relata su vida explica como se extravió en su propio almacén y cómo un zapato gigante y la pierna de un pantalón aparecieron súbitamente a través del techo. Al final sucede que es un decorado del departamento de publicidad. *Hypnoosi* es una infinita sucesión de triquiñuelas pero sus secretos se revelan siempre.

Turkka no quiere que sus actores deven gan, tampoco, segundones de los jugadores de jockey sobre hielo: Desea que tengan el carisma que fuerza al público, hechizado, a seguir lo que está sucediendo en la escena. Que el teatro sea tan excitante como un partido de jockey sobre hielo, que no haya nada falsamente estético en él, tampoco falsos intentos en el arte. Durante su período como rector de la Academia de Teatro sus estudiantes fueron ampliamente criticados: Era imposible entender lo que los estudiantes decían, se les forzaba a concentrarse en sudorosas representaciones del dolor, la angustia, la jactancia, el deseo y otras emociones que parecían "feas" en escena y había exagerada significación en lograr altas marcas en las pruebas de habilidad física de Cooper y ser capaz de hacer 30 planchas. Pero Turkka también intentó desarrollar en sus alumnos los mejores poderes posibles de concentración, producción de energía y su uso, después de todo la actuación no es un asunto de estética, sino un trabajo duro que exige un fuerte sentido de auto-conocimiento y una buena medida de valor.

Turkka ha vertido en su libro *Aiheita* una infinita cantidad de gérmenes de cuentos, ideas, sinopsis: "¿Qué sucedería si...?", "podría suceder que..."; "a veces suceden que...". En todos ellos las cosas suceden continuamente. Como en un filme silente los destinos de las personas y las cosas son increíbles, y de acuerdo a lo que dice Turkka, destinado a ser más creíble que en la realidad. La realidad siempre lo ha insultado cuando ha intentado luchar con ella, dominarla. En *Aiheita* esta desigual lucha alcanza un clímax cuando Turk-

ka considera el escribir un libro que termine con su propio suicidio real: "Por una vez una idea se haría real, de concesión, insignificante, como todo lo demás que he creado." Entonces se imagina cómo se abriría el estómago y colgaría sus intestinos de las puertas del teatro de la ciudad y caminaría entre el público. "Este sería un texto que recordaría." O quizás fuera más apropiado en el parlamento. Podría encaramarse en la cabeza de la estatua del escritor nacional Aleksiskivi (que está frente al Teatro Nacional) y cortarse las venas allí, de modo que pudiera controlar la fuente de sangre. Pero él admite que hay, quizás, algo un poco pueril en escoger abrirse las venas, podría suceder que el público pensara solamente en el simbolismo del acto, en la necesidad de auto-agrandarse. "Por supuesto, simplemente podría uno morir en un video —este sería el video que terminaría todos los videos. Siempre he estado sin dudas cercano a hacer algo así. Nunca he contemplado el suicidio como tal, sino solamente como una obra teatral que fuera en cierto sentido una función perfecta, o un libro absolutamente veraz." Hay también algo de humor negro aquí, debe añadirse. El propio Turkka dice. "Por supuesto, los libros no son los que solían ser. No nos mantienen despiertos hasta las mil y quinientas de modo que al otro día estemos exhaustos pero contentos. Ya la gente no escribe libros para hacerse famosa; hay que ser famoso de algún modo antes de poder escribir un libro."

Turkka es un hombre de teatro total, que hace todo él mismo: texto, dirección, escenografía, vestuario. Hasta el momento su fábrica de ideas no se ha agotado. En *Aiheita* él aún cree que uno puede lograr cosas sólo a través de las personas, no escribiendo. Pero *Aiheita* es también un recuento bastante completo de las imperfecciones de las personas, sus vidas tragicómicas y sus deseos; contiene estudios sociológicos y sociopolíticos en miniatura; y al mismo tiempo es una prosa amena. Turkka siempre intenta más de lo que uno creería posible, una descripción de la vida misma: Nada se puede escribir como es, concluye. "La vida no seguirá posando para el artista. No se despliega en cuentos, temas y visiones, sino que se comporta como un todo artístico."

Pero: "¿O es aquello que es fútil, precisamente lo que es digno de intentarse? ¡Seguir intentándolo! (Trad. Blanca Acosta) ●

ELECTRA: el mito en movimiento

podría hacerse una distinción del hecho escénico al decir que el actor no sólo vive el personaje sino que también lo interpreta. La diferencia entre el actor y el personaje es que el actor vive el personaje y el personaje vive el actor.

La imagen pura, en primer término, define el concepto. El actor vive el personaje y el personaje vive el actor. La diferencia entre el actor y el personaje es que el actor vive el personaje y el personaje vive el actor. La diferencia entre el actor y el personaje es que el actor vive el personaje y el personaje vive el actor.

“Sea o no por casualidad, al explicar mi modo he dejado de lado la imagen-relato. Hablo de una situación sugerente: de núcleos de sangre, de conjuntos rítmicos. Y digo que cada núcleo es una imagen del relato.”

Cesare Pavese

El arte escénico, que refiere su esencia a la confrontación con el público, difumina cada día las fronteras impuestas en el devenir histórico a sus diversas manifestaciones. Lo que ayer significaba delimitación, en la época contemporánea se entremezcla en una óptima función comunicativa. La historia salida de la mitología popular griega y que diera origen a la serie de tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides respectivamente, no era un motivo gratuito. El conocimiento de la venganza de Electra, el adulterio de Clitemnestra, el matricidio de Orestes o las diferencias esenciales entre el guerrero rey Agamenón y el cortesano Egisto, eran signos perfectamente codificados en la conciencia del público griego de forma tal que, en la representación cada palabra, cada color, cada gesto, encerrarían en sí la perspectiva del autor, la rígida convención del mito mismo y la imagen recogida y reinterpretada.

Virgilio Piñera, al retomar la esencia del legado clásico, así como las versiones de Voltaire o Alfieri sobre el mismo tema, produce *Electra Garrigó*, que si bien está inmersa dentro de una praxis teatral donde

el código escénico sugiere a un espectador un mundo muy preciso, éste a través del marco de relaciones que aporta, dentro de una estructura textual clásica, a veces fiel a su forma original, a veces desconfiada.

Guillermo O’Hara, uno de los coreógrafos líderes del Ballet Nacional de Cuba, proclama en el Festival Internacional de Ballet de La Habana una versión de *Electra* que aprovecha al máximo lo expuesto anteriormente. El ballet conserva, hoy por hoy, un determinado sentido ritual en la medida que sigue sometiéndose a rígidos códigos de dominio universal. Su experiencia comunicativa más directa es el gesto nombrado. Gesticiones, ademanes, giros, ligados estrechamente a un sistema rítmico tan clásico de una rigidez entre el significantes y el significado. En este caso la fuente del sentido no radica en la acción sino en la forma.

Virgilio Piñera, al retomar la esencia del legado clásico, así como las versiones de Voltaire o Alfieri sobre el mismo tema, produce *Electra Garrigó*, que si bien está inmersa dentro de una praxis teatral donde

la codificación de los signos de la representación no es —lógicamente— la establecida en la antigüedad —un signo escénico que responde a su ser primigenio del rito—, por otra parte, resume un compendio de estereotipos de su realidad al usar al mito como elemento contextualizador, ícono reconocible a nivel del discurso narrativo. Esto hace que en el texto de Piñera el código escénico apunte a un reconocimiento muy preciso, dado a través del marco de relaciones que aborda, dentro de una estructura textual clásica, a veces fiel a su forma original, a veces descendida.

Gustavo Herrera, uno de los coreógrafos titulares del Ballet Nacional de Cuba, presenta en el Festival Internacional de Ballet de La Habana una versión de *Electra* que aprovecha al máximo lo expuesto anteriormente. El ballet conserva, hoy por hoy, un determinado sentido ritual en la medida que sigue sometido a rígidos códigos de dominio universal. Su experiencia comunicativa más directa es el gesto nominado: *entrechats*, *arabesques*, *attitudes*, ligado estrechamente a un sistema mímico también de una rigidez entre el significante y el significado. En este caso, la fuente del fenómeno escénico está resuelta no a través de un proceso formalizador entrópico, sino de una ancestral modulación de la energía hacia un objeto muy bien delimitado. Por otra parte, y sin el ánimo de hacer una diferenciación estéril entre la forma y el contenido artísticos, el creador se apodera de un texto teatral que resuelve una situación dramática específica, el conflicto Garrigó dicho de modo genérico y la introducción del mito clásico, mediante una coreografía literaria, sistema de "gestos sociales" que no sólo se limita a una suerte de anagnórisis provinciana, sino que se extiende a una generalización de la conciencia humana en condiciones precisas.

Herrera se arriesga en la empresa y descubre la esencia de cada situación dramática, trasmutándola al gesto danzario sin desdeñar la dosis de experimentación que implica. Es *teatro mudo* lo que nos presenta, donde el intérprete alude a su propia trinidad: ser el actor, el personaje y el bailarín mismo.

Pero además esta triple condición ayuda a que la imagen escénica no se empobrezca

en una academia de pasos sin sentido; *Electra*... deviene imagen polisémica donde ya es difícil delimitar en el discurso hasta donde la plástica, la música, el ballet, el teatro dramático; y esto supone un logro en tanto imagen artística integral.

En la conjunción de los factores en juego podría hacerse una distinción del hecho escenográfico aislado sólo para el análisis. Tenemos ante nosotros, tres elementos imprescindibles: la gigantesca fruta bomba, las "patas" elaboradas de manera que sugieran "materiales pobres" y el coro como entidad, ya no sólo actoral sino materia cambiante.

La inmensa fruta, en primer término, define la concepción primaria de los creadores: se hace teatro basado en una serie de verdades reconocibles referidas a un mundo de relaciones familiar al espectador, y a la vez resalta la "mentira" de la representación, se agudiza la ficción en la medida que ni siquiera la palabra ayuda a simular la naturaleza de la pretendida verdad. Todo se resume en esta fruta abarcadora: gestos, sexo, sensualismo, rivalidad, salida del mundo, inocencia y culpabilidad, devienen al fin destino irrevocable. La tajada que se llevará a Clitemnestra no se presenta en su condición naturalista porque existe a los efectos, como una activa maquinaria que creará junto al gesto, la imagen misma de la muerte, casualmente por el mismo espacio a través del cual Orestes ha venido a reconocerse. Ricardo Reymena ha creado una pieza de agudísima funcionalidad, con la majestuosidad necesaria para que abarque la escena y defina un espacio físico preciso tanto para ésta (el fondo y toda su altura) como lo que está encargada de representar —léase el mencionado destino del conflicto Garrigó, incluso en su ubicación geográfica. Porque dicho elemento no sólo ha sido trabajado en dimensiones que responden a principios arquitectónicos aplicables a la escenografía sino que a la vez conjuga para su definición elementos estéticos del "kitsch". El gusto por lo pretendidamente "bello", imitación a modelos foráneos a veces también de belleza pretendida, tiene aquí una segura expresión consciente y amplificadora que entremezcla un grotesco explícito en Piñera con el neonaturalismo creado por



Reymena. Las "patas" siguen la línea espectacular. Su alineación lateral confluye en la fruta bomba y ayuda a que la mirada no pierda ese punto de importancia capital, pero a la vez se instituyen como elemento convencional del teatro, pauta de entradas y salidas a escena que se han resaltado para convertirse en sugerencia clara y no un hecho que por reiterado pase inadvertido.

Por otra parte, el coro merece una distinción especial. Quiero referirme al aprovechamiento de su capacidad dramática y plástica a partir de una ductilidad coreográfica y escenográfica. Es aquí donde la convención teatral adquiere, a mi entender, su verdadera proporción. El uso de la máscara y un atuendo homogéneo, cuyas dimensiones hacen que la figura quede magnificada —precepto primero de la presentación del coro griego— hace que no sólo quede resuelto el problema práctico de la visibilidad sino que unifica el sentido del observador o conciencia crítica que bordea o interviene en la acción, según convenga. Como en la antigüedad, el material y el color de la confección responderá a un significado preciso; una parte

del pueblo queda con éstos representada, no de una manera realista sino de modo sugestivo. Pero a este mismo reconocimiento *público-escena* se suma una nueva función: la dancística, que suple el diálogo en palabras por el discurso gestual, plagado de signos mediatizados entre la convención escénica y la realidad que, con toda intención, suman otro elemento familiar a este juego de referencias.

Es una conciencia no incorporada a la trama como elemento de razón y restablecimiento de equilibrio, sino como observador y destino capaz incluso de convertirse en hecho matérico-espacio, creado por el gesto que da lugar a la procesión en la muerte de Agamenón, muro contenedor y atalaya desde donde la traición es visible. Esta entidad, el coro, tanto en su concepción formal como en su definición esencial responde en primera instancia a un sentido irónico que resulta desde el inicio no sólo fiel a Piñera, sino que resguarda el más puro apego a la tradición clásica.

Henrich Lausberg en *Manual de retórica clásica* lo definirá de este modo —quizás el más cercano a la concepción escénica

de *Electra* Garrigó: "Con el término ironía trágica se hace referencia a la contradicción entre la apariencia y la realidad que la tragedia pone de relieve aprovechando el conocimiento del mito que tiene el espectador y mediante la creación de una atmósfera que permita vislumbrar el verdadero sentido de lo que se dice y de lo que sucede en la escena."

La música de Juan Marcos Blanco deja de ser mera apoyatura para cobrar una dimensión dramática de peso tal, que en su propia reiteración de temas puede nombrarse como personaje y esto no es sólo un elogio. El motivo de "La guantanamera" con el cual entra en contacto el público apenas incorporado a la sala, es posteriormente manipulado en la partitura a manera de variaciones conformando nuevos temas que, cual letanía, nos sitúan en tiempo y espacio dentro de la acción. Orestes viene al mundo —y no casualmente— con el mismo tema con que piensa en consumar la partida, luego del matricidio. En este momento el matiz sensible cambia de modo muy sutil, pero evidenciándose en la "atmósfera" de la representación. No es fondo musical ni ilustración con desplazamiento paralelo, sino un elemento con sentido dramático propio, salido del entendimiento casual y de la necesidad de integración.

Es justo hablar del papel de los intérpretes con relación al uso de la ironía trágica, en contrapartida al sentido épico y su establecimiento en términos dramáticos a través de la coreografía. Lo que la épica define para sí como "un género que mira al pasado, al que glorifica como muy superior al presente, mantiene vivas las antiguas tradiciones, el recuerdo de cosas y costumbres ya muertas, sin ocultar su afán de arcaizar", se convierte en el punto de partida de la representación icónica de "los preparativos, la partida, los funerales" al decir de Albin Lesky y que la tríada Herrera-Reymena-Suárez del Villar (coreógrafo-diseñador-dramaturgo), aprovecha del legado de Piñera. Surge la ironía de la propia demanda histórica que hacen personajes precisos a la situación precisa donde la sustitución de significantes se convierte en paradigma de lo con-

trario a la epicidad, manteniendo un eje sintagmático, es decir, un orden estructural aparentemente épico. Clitemnestra Plá, llevada a escena inteligentemente a través de la destreza de Loipa Araújo; *Electra* Garrigó a cargo de Ofelia González; Agamenón por José Medina; Orestes por Jorge Vega y el Pedagogo por Vladimir Alvarez, junto al cuerpo de baile, crean, a través del gesto danzario, un marco de relaciones que sin apelar a la narración descriptiva, respeta al máximo la especificidad del ballet como manifestación escénica y encuentra la esencia dramática con posibilidades de fabular danzando.

Todavía el gesto danzario no ha adquirido la madurez necesaria. Aún los pasos técnicos son evidentes como tales a pesar del arduo esfuerzo por crear una cadena de movimientos, donde la técnica como código pierda su individualidad, se desdibuje en la integración con el resto para conformar uno nuevo, en un *aquí* y un *ahora* precisos para la confrontación con el público. Quizás, y esto ya sería obra del coreógrafo, el trabajo no deba estar encaminado tanto al logro de un virtuosismo que arranque el aplauso del público como a la búsqueda de la "continuidad de la energía como continuidad del movimiento", para decirlo con palabras del coreógrafo argentino Oscar Araíz. En un futuro proceso de maduración algunas reiteraciones de pasos pueden quedar superadas. Todavía se observan tales desajustes que, por otra parte responden en intenciones a cierta tendencia generalizada por nuestros coreógrafos donde el apego a la academia es aún notorio, confundiendo la sucesión de pasos a la vista del público, con el fluido danzario en donde la nomenclatura académica se instituya como apoyatura formal y no como fin. Por supuesto, el artista crea dentro de una praxis que constituye la matriz de su creación —"genotexto" en el decir de Santiago García— y Herrera no es una excepción. De todas maneras elegimos *Electra Garrigó* entre los estrenos mundiales que vinieron para quedarse y abren una línea creativa, de madurez palpable en la obra del coreógrafo por su certera cercanía a la sensibilidad contemporánea ●

CINCO PERSONAJES en busca de la dicha

ROSA ILEANA BOUDET
Ilustraciones: JUANCY

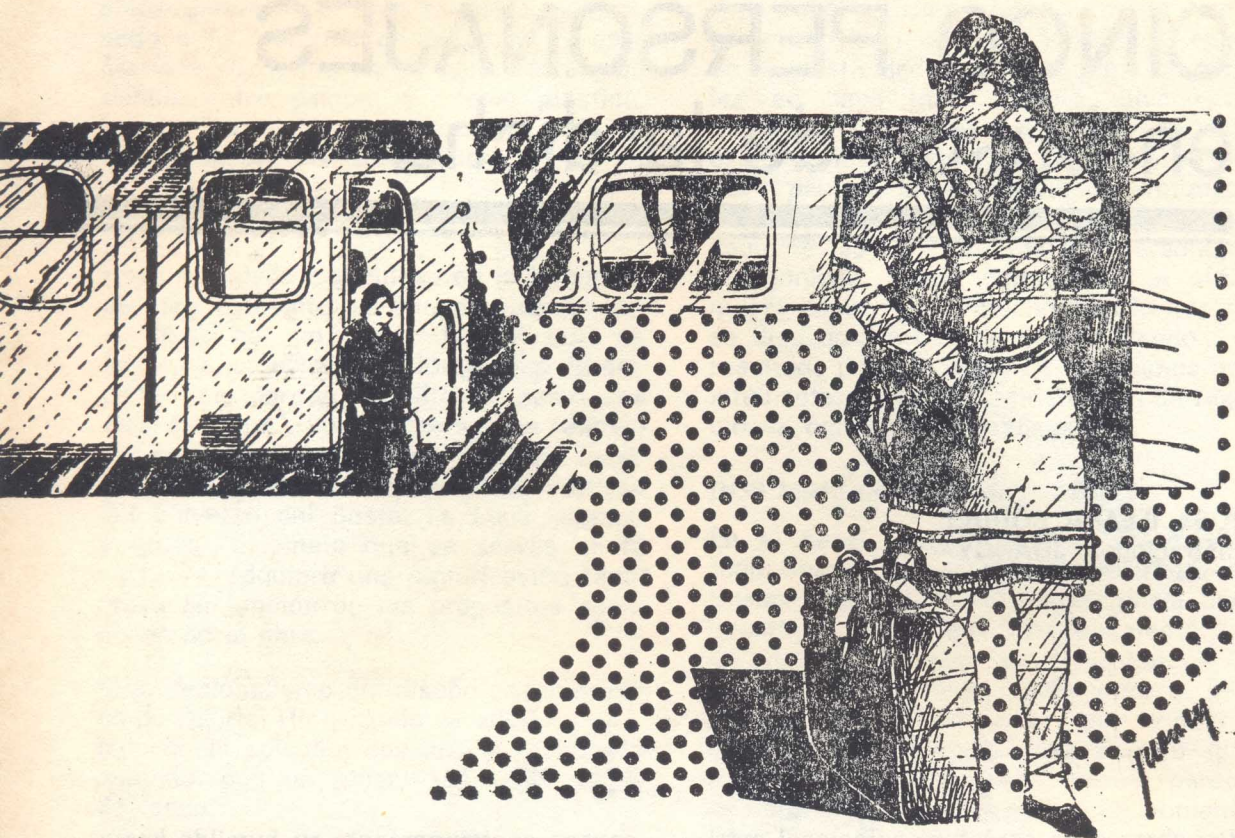
Hay obras cuyo carácter confesional estriba no en poseer rasgos autobiográficos, sino en irradiar una transparencia a través de la cual conocemos la personalidad del autor. *Tren hacia la dicha*, de Amado del Pino posee esta rara cualidad, difícil de encontrar en las primeras obras. Del Pino aún no ha hallado eso que suele nombrarse una voz, un estilo, un camino, y aunque ésta no es exactamente su pieza inicial, como se verá en la ficha que acompaña esta presentación, se inserta en los comienzos de su búsqueda creadora, está emparentada con otras que se han escrito junto a ella, también fue leída en el Seminario de la UNEAC y está a punto de estrenarse.

Como muchos de los dramaturgos de los '80, Amado del Pino, formado en la carrera de Teatología-dramaturgia del Instituto Superior de Arte, y fanático despiadado de la pelota y el teatro de Brene, Estorino y Quintero, parece negar aquí el diálogo coloquial, doméstico y casero para enfrentar el teatro poético, con un lirismo que emana desde la propia elección de la situación dramática y el dibujo de sus tensiones internas, hasta esa tímida alusión en la dedicatoria a ese gran poeta de la

escena contemporánea, su humilde homenaje a Chéjov. Como Abilio Estévez en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, Alberto Pedro en *Weekend en Bahía*, o Salvador Lemis en *Mascarada Casal*, los nuevos autores no están frente a un dilema al tratar una realidad exterior o aparente y otra, interna y psicológica, sino que, con osadía la presentan como un todo complejo y ambivalente.

En *Tren hacia la dicha* la escena representa "el coche de un tren en movimiento" y al autor le place insistir en el contraste realidad-irrealidad, la colisión producida entre el hecho concreto de un viaje y el trayecto que los personajes hacen dentro de sus "propios sentimientos e ideas". Si es necesario más de una lectura es por la capacidad motivadora del resto de los recursos expresivos empleados, de crear a partir del *viaje*, un recorrido metafórico, a través del cual al espectador deja de interesarle la ruta definitiva del tren o su destino exacto para encontrarse asombrado ante múltiples senderos que se bifurcan.

¿Cómo leer la obra? Es casi un lugar común decir que habrá diversas lecturas, pero preveo que por muy chato y lineal



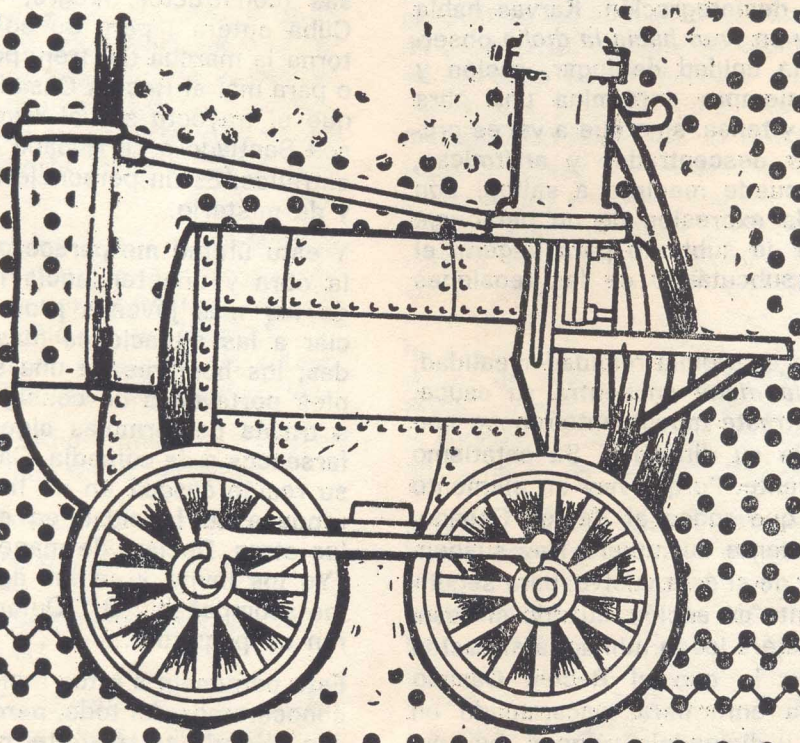
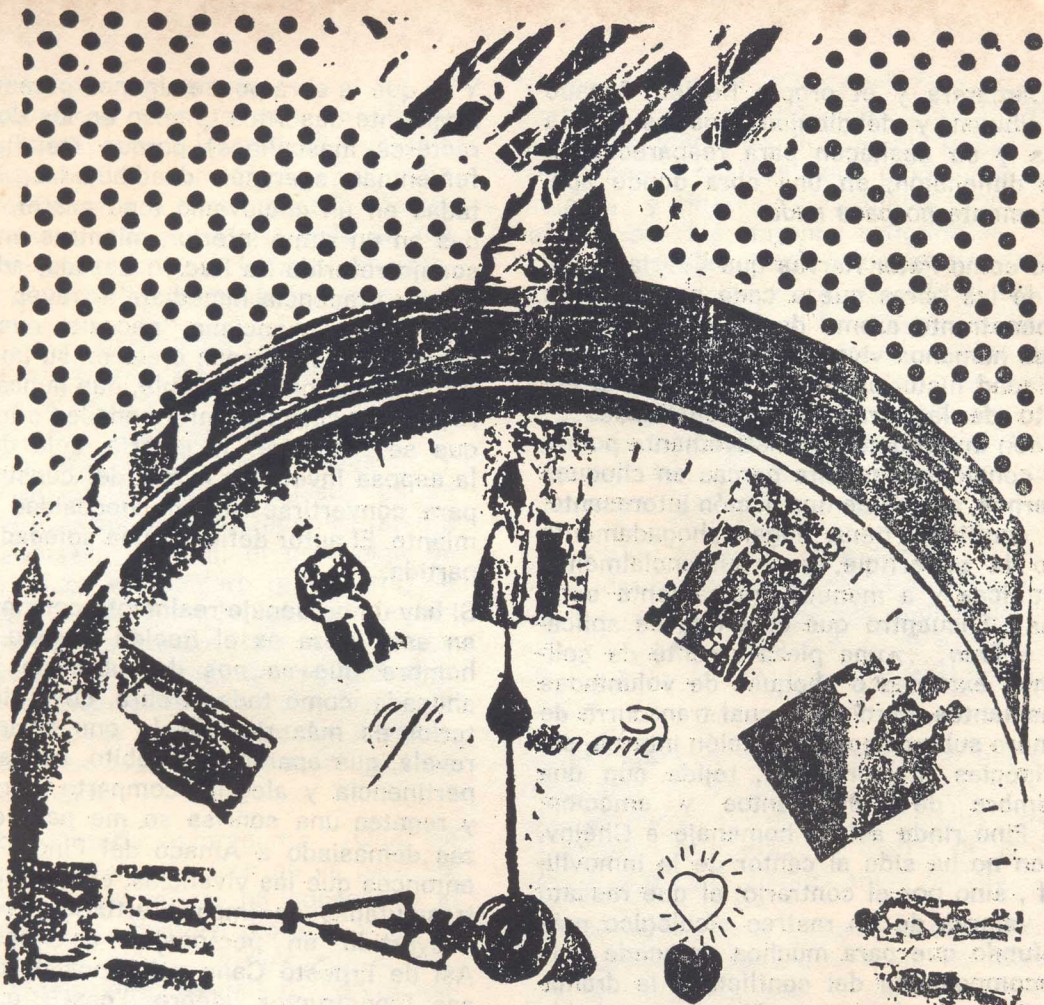
que sea un montaje (y también puede hacerse) esta obra posibilitará siempre descubrir dentro del viaje real de cinco personajes (un Recién casado, una Camarera, un Pasajero "intelectual", una Pasajera joven "bayamesa y hermosa" y una anciana "solitaria y sorpresiva"), la intensidad de una introspección en las frustraciones, delirios, contradicciones y sueños de los viajeros.

Como muchos de los nuevos autores, Amado busca también el contacto con el público. Si en la década del 70 Orihuela y Paz encontraron, entre otros, ese diálogo al volcar los espectadores en la participación, el debate y la confrontación colectivas, del Pino como Lira Campoamor (*Galaxia cero*) y Esther Suárez (*Estación para la vida*) requiere una atmósfera de intimidad y cercanía, la del teatro de cámara, dentro de una búsqueda universal de contactos e interrelación con el actor en vivo.

Si bien es cierto que una escritura de "autores de la escena" como Richard Foreman o Robert Wilson incluye en su concepción el legado de los aportes tecnoló-

gicos, nuestros nuevos autores no renuncian a lo que las artes escénicas tienen de único e irrepetible. En una búsqueda del contacto más directo, el Teatro Escambray, por ejemplo, construye una gradería para *Accidente* que coloca al público en una arena, como *Los gatos*, de Víctor Varela, sitúa al espectador muy cerca de los actores. La total sinceridad que demanda el autor en sus acotaciones iniciales, me reitera que esta pieza no debe funcionar bien en un escenario a la italiana, sino que debe encontrar su verdadero sentido en los contrastes realidad-irrealidad-sueño y en su capacidad de evocarlos en el público al aprovechar el arsenal de la kinesis y la proxemia y hacer de la interrelación un hecho vital.

Al principio dije que el dramaturgo dedicaba su pieza a Chéjov con una provinciana dedicatoria como provinciano es el viaje (que del Pino conoce muy bien por experiencia propia), pero sin embargo, la visión —y es una de las características que más disfruto de la obra— no es local, no muestra las cosas de la realidad, sino la realidad de las cosas. El vagón, el tren,



juaney -

la Camarera y el propio Recién Casado se dibujan y desdibujan, nos asimos a ellos y se deshacen para reaparecer en otra dimensión, en una obra donde aparentemente *no pasa nada*.

Creo como Peter Karvas que "...la mayoría de las obras que a cada paso evocan el penetrante aroma de la vida y de los seres humanos vivos, la atmósfera de una sociedad históricamente concreta y el encanto de las grandes personalidades... poseen un argumento relativamente pobre, son considerablemente parcas en choques externos, avaras de una acción interesante. Su conflicto tiene lugar ahogadamente bajo la superficie, son sustancialmente arrítmicas y a menudo francamente estáticas". Encuentro que esta cita es aplicable a *Tren...*, una pieza carente de colisiones externas o choques de voluntades conscientes, pero en la cual transcurre de manera subterránea una acción interna, sin peripecias ni sorpresas, tejida con una urdimbre de sentimientos y emoción. Del Pino rinde así un homenaje a Chéjov, quien no ha sido el cantor de la inmovilidad, sino por el contrario, el que rescató los valores de un rastreo psicológico más profundo que para muchos antecede a la descomposición del conflicto y la dramaturgia de la desintegración. Karvas habla de arritmia y en *Tren hacia la dicha* observamos que la unidad de lugar, acción y tiempo no siempre determina una obra concentrada y tensa, sino que a veces prefigura piezas descentradas y arrítmicas, cuyo pulso puede medirse a saltos, con la inesperada expresión de un personaje o el empleo de subtexto para sugerir el movimiento subcutáneo de las tensiones dramáticas.

Si bien en la dicotomía realidad-irrealidad, *Tren hacia la dicha* encuentra su cauce, es en el contraste movimiento-reposo que la pieza halla su dinámica. Su estatismo es sólo aparente. Porque hay un elemento perturbador que rodea al Recién Casado. ¿Existe realmente su mujer? Hay suspense alrededor de si ésta vuelve, para seguirle un momento de acción, cuando el Pasajero y la Pasajera joven miman la situación dramática en la que el Recién Casado conoció a la enfermera, encaramado en un andamio y diciéndole piropos muy cubanos.

Y es que la obra posee algunos personajes ricamente descritos (pienso en los dos caracteres masculinos) porque las figuras femeninas aparecen desdibujadas, boceadas en un chejoviano tono pastel, diluidas en un ritmo interior, mientras un personaje referido (la Recién Casada) adquiere una presencia inmediata a través de la evocación. La anciana "necesita que ella exista". Todos desean creer en su imagen. Así ese personaje inasible, que nunca aparece, pero cura las enfermedades e impide que se "fracture" la alegría, deja de ser la esposa inventada o real del constructor para convertirse en una necesidad apremiante. El autor defiende una soledad compartida.

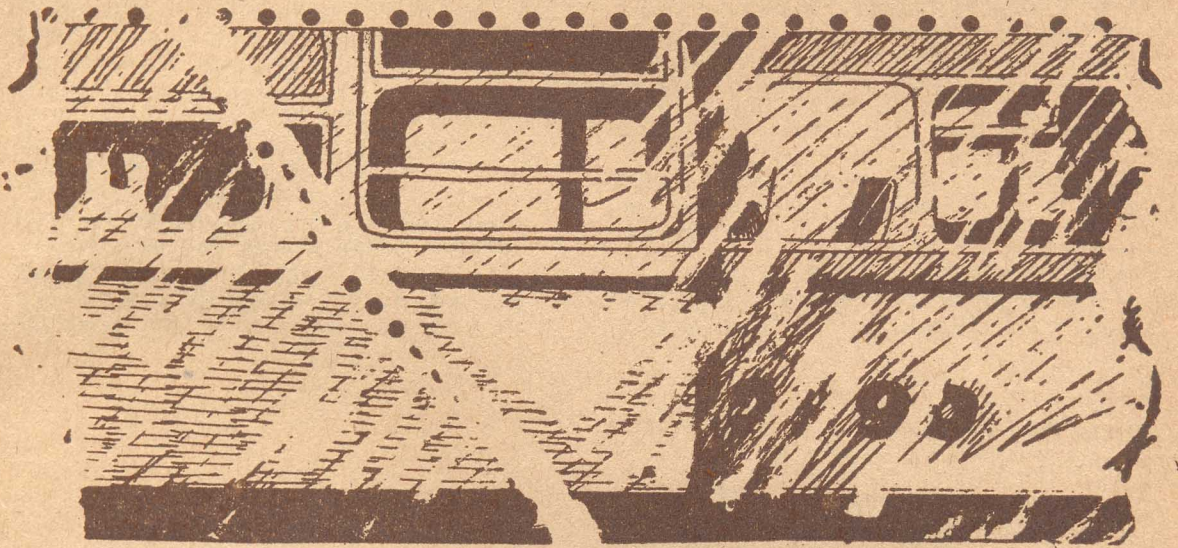
Si hay un personaje realmente conmovedor en esta pieza es el Recién Casado. Este hombre que se nos descubre de forma ahogada, como toda la obra, cuya vida interior es más rica de la que realmente revela, que aparece de súbito, con su impertinencia y alegría, comparte cervezas y regatea una sonrisa se me parece quizás demasiado a Amado del Pino. Pienso entonces que las vivencias, enriquecidas y trasmutadas en imagen artística, se han convertido en personajes convincentes. Así de Ernesto Cano sabremos pocas cosas (constructor, alegre, "casi que de Cuba entera") pero su sola llegada trastorna la marcha del tren, porque para bien o para mal al Recién Casado no le importa que el trayecto sea al revés, su paradero sea Santiago o La Habana o su rumbo las estrellas. Es un personaje lleno de verdad y de misterio.

Y esto último me pareció otra cualidad de la obra y una tendencia marcada dentro de las más jóvenes promociones, renunciar a las situaciones mastizadas, digeridas, los hombres de una sola pieza, simples portavoces de consignas, elaborados a través de fórmulas algebraicas o tipos farsescos o de comedia. Cano ha perdido a su recién casada en un tren insólito pero renueva su felicidad en el contacto con los otros. Declara de manera casi infantil: "Yo los invito y se los agradezco porque me acompañan". O "¡Quiero que me quieran un poquito!".

Este personaje a ratos molesto, que nunca conoceremos del todo, pero cuya bondad y sana alegría se trasmite, me pareció excelente para los jóvenes actores que se que-

tablas

Libreto No. 15



TREN HACIA LA DICHA

obra de:
AMADO del PINO

AMADO DEL PINO (Ciego de Avila, 1960) Poeta y dramaturgo. Participó desde la enseñanza media en festivales de teatro con textos originales. Licenciado en Teatología-Dramaturgia del Instituto Superior de Arte en 1982, realizó el servicio social como asesor teatral del Conjunto Dramático de Camagüey. Ha obtenido varias menciones y premios en certámenes nacionales de poesía y primera mención de teatro en el Concurso 13 de marzo 1987. Dos obras suyas están en proceso de montaje: *Noveno inning* y *Tren hacia la dicha*. Además, *El fósforo sobre la paja seca*, trabajo de graduación, se encuentra inédita. Recientemente participó como actor en la película *Clandestinos*. Trabaja en la redacción de *Tablas*.





PERSONAJES:

- RECIEN CASADO.** Poco más de treinta años. Lo más importante no es su edad exacta ni su aspecto físico. El actor deberá buscar sobre todo su espíritu, su temperamento y sus contradicciones.
- PASAJERO.** Treintidós o treintitrés años. En él coinciden la cultura libresca y una formación de origen popular.
- PASAJERA 1.** Cerca de los veinticinco años. Sincera, atrevida, apasionada. Bayamesa y hermosa.
- CAMARERA.** De una juventud en retirada y un tanto endurecida que hace difícil precisar su edad.
- PASAJERA 2.** Anciana, solitaria y sorpresiva.

Tren hacia la dicha parte de un cuento de Antón Chejov. La obra narrativa cumplió aquí sólo la función de acicate creador y las diferencias esenciales con relación al original impiden hablar de una versión, sin embargo, me gustaría que constituyera un humilde homenaje al gran narrador y dramaturgo.

La escena representará el coche de un tren en movimiento. No será necesario reproducirlo fielmente. Las soluciones deberán ser sencillas, entre la naturalidad y el desenfado. Me gustaría subrayar que debe insistirse en el contraste entre

la *realidad* concreta del viaje y el recorrido apasionado, e *irreal* en buena medida, que hacen los personajes por sus propios sentimientos e ideas.

Por su estructura, número de personajes y hasta por las reflexiones en juego: sería preferible montar esta obra en una sala que asegure el contacto cálido con el público, buscando una atmósfera de intimidad y cercanía. El ritmo del montaje y la total sinceridad de los actores son otros dos aspectos que se deben tener muy en cuenta para la puesta en escena.

ACTO UNICO

(Coche del tren. La inquietud inevitable que provoca un largo viaje. La Pasajera 2 trata inútilmente de conciliar el sueño. La Pasajera 1 parece aburrirse. Entra un hombre joven: el Recién Casado. El pasajero levanta la vista del libro que lee.)

RECIEN CASADO. (A todos) ¿Para qué dormir tanto...? ¡Hay que vivir!

PASAJERA 2. Si me imagino que va a montar un borracho, cojo otro tren.

RECIEN CASADO. Abuela, no hay que ser borrachero para estar contento. (Al Pasajero que pretende leer) De todas formas usted y yo nos vamos a tomar una cerveza juntos.

PASAJERO. Gracias, tengo que trabajar.

RECIEN CASADO. ¡Y yo tengo que ser feliz!

PASAJERO. ¿Conoce a esa mujer?

RECIEN CASADO. ¿A la mía?

PASAJERO. A la felicidad.

RECIEN CASADO. La mía es una maravilla.

PASAJERO. ¡Tremenda boda! ¿No?

RECIEN CASADO. Todavía estamos en la boda...

PASAJERA 2. ¿Y la novia?

RECIEN CASADO. Es muy linda. Ya la verán cuando salga del baño. Tiene tremendo embullo, este viaje es muy importante para ella. La voy a llevar a Coppelia, al Zoológico, y aunque me digan guajiro voy a tirarme una foto en el Capitolio (Trata de llamar la atención del Pasajero). Mire así, con el brazo por encima de los hombros y las cabezas junticas... (Pausa incómoda muy breve) ¡Dígame algo hombre! Por lo menos que en Coppelia hay mucha cola o que en el Capitolio ya no tiran fotografías.

PASAJERO. ¿Qué quiere que haga? Me lleva demasiada ventaja en el entusiasmo.

PASAJERA 1. Tremendos compañeros de viaje. Una vieja, un intelectual y ahora... ¡El novio!

PASAJERO. A mí no me gusta el helado y menos retratarme. Si le importa tanto La Habana ¿por qué va para Santiago?

RECIEN CASADO. Menos mal que vamos mejorando. Así que yo creo que voy para La Habana pero a lo mejor llego a Santiago. No se me ponga bravo pero yo no creo mucho en su seriedad (A la Pasajera 1) ¿No es verdad, mi amiga? (A la Camarera que se acerca) Niña, compañerita, amorcito...

CAMARERA. (Seca, mecánica) Dígame, ¿qué desea?

RECIEN CASADO. ¿Tú podrías...? ¿Serías tan buena como para traerme (Mira alrededor, cuenta con los dedos) unas siete cervezas. Ah, y por lo menos una sonrisa?

CAMARERA. Si no habla alto y se porta bien puedo traerle dos.

RECIEN CASADO. ¿Dos sonrisas?

CAMARERA. Dos cervezas y no muy frías.

RECIEN CASADO. ¿Tan poquito...? ¿Y qué hacemos con tanto tiempo metidos en este tren sin poder escaparnos?

CAMARERA. Se me olvidaba, tiene que pedir bocaditos.

PASAJERO. Creo que la boda va a tener que suspenderla.

RECIEN CASADO. Oígame Camarera, ¿cuántas veces se ha casado usted? (Va a responderle pero decide contenerse, hace algún gesto de impaciencia y desagrado) ¡Yo me casé hoy!

CAMARERA. Felicidades, pero los demás no tenemos la culpa.

PASAJERO. Quiere que todo el mundo esté contento a la vez (A la Pasajera 1) ¿No te parece demasiado difícil?

RECIEN CASADO. No sea mala, Camarera. Traíganos por lo menos dos para mí y dos para acá el compañero a ver si se embulla.

CAMARERA. (Cediendo ligeramente) Y dos bocaditos...

RECIEN CASADO. ¡Perfecto! (Señala la Pasajera 1) A la joven me le trae una cerveza y un bocadito.

PASAJERA 1. Gracias y felicidades.

RECIEN CASADO. Para mí dos de cada cosa que mi mujer es muy comilona.

CAMARERA. Comerá mucho pero no la veo.

RECIEN CASADO. Ya la verá, se parece a usted pero es más...

CAMARERA. Más bonita que yo es cualquiera.

PASAJERO. Yo no soy tan halagador como acá el compañero pero puedo decirte que no eres fea.

RECIEN CASADO. Y es la Camarera más amable que rueda por el mundo.

PASAJERA 1. (Para sí) No es para tanto.

PASAJERO. (A la Pasajera 1, por lo bajo) ¿Celosa?

RECIEN CASADO. A mi mujer le gustan mucho los dulces (Como si descubriera en el momento las cosas que dice) Hace unas panetelas riquísimas. ¿Usted sabe hacer dulces, Camarera?

CAMARERA. ¿Nada más?

RECIEN CASADO. (Señala a la Pasajera 2) A la señora me le pone un bocadito y una cerveza para que sueñe cosas alegres.

PASAJERA 2. Gracias joven, pero yo lo único que quiero es silencio y tranquilidad.

RECIEN CASADO. Un momento Camarera (A la pasajera 2) Seguro que usted tiene en la casa dos o tres gaticos...

PASAJERA 2. Quince "misis" preciosos. ¿Por qué?

RECIEN CASADO. (Entusiasmado) Traiga un bocadito para la señora y dos o tres para sus gatitos.

CAMARERA. ¿No quiere una pastillita para los nervios?

RECIEN CASADO. No. Pero si, por casualidad, aparece la sonrisa acuérdesese que yo la pedí primero... (La Camarera sale disimulando que le ha gustado la última frase del Recién Casado)

RECIEN CASADO. (Al Pasajero) ¿Tú vienes de Santiago?

PASAJERO. Voy para Santiago a trabajar, salí a las cinco de la mañana...

- RECIEN CASADO. Eres tremendo. Así que el tren va al revés.
- PASAJERO. *(Buscándole el costado humorístico)* Está bien, seré yo el confundido.
- RECIEN CASADO. *(Amistoso)* ¿Tú eres habanero?
- PASAJERO. Sí, ¿por qué?
- PASAJERA. 2. Perdóname, pero no me vaya a decir que es un Recién Casado regionalista.
- RECIEN CASADO. ¡Qué va! Yo no caigo en eso. Ser habanero es un defecto como otro cualquiera, pero a un buen amigo se le puede perdonar *(Un tanto más serio y sin poder evitar cierta nostalgia)* Yo soy casi que de Cuba entera, he dado muchas vueltas...
- PASAJERO. ¿Y no te gusta La Habana?
- PASAJERA 1. *(Que ha seguido disimuladamente el diálogo)* Como hace tiempo que no voy a La Habana.
- PASAJERO. Tal vez un día te enamores de un habanero.
- RECIEN CASADO. Mi mujer es tremenda. Seguro que se está arreglando para lucir bien y se demora y se demora. ¿No será más de la cuenta ya?
- PASAJERO. ¿Y si no vuelve?
- PASAJERA. 2. ¿Quién ha visto una Recién Casada que no esté loca por estar al lado de su Recién Casado?
- PASAJERA 1. ¿Y si no vuelve?
- RECIEN CASADO. *(Con una exaltación en la que se puede sospechar remotamente que sobre-actúa)* ¡Ni jugando me hablen de eso!
- PASAJERO. A veces uno tiene en la mano la paloma de la felicidad y cuando viene a ver...
- RECIEN CASADO. Sí, ya sé, vuela por la ventana y uno quiere correr detrás de ella pero no tiene alas. ¿Y cómo hace un hombre sin alas para coger una paloma sin ponerle trampas? *(Pausa)* ¿Y si me da la gana de cerrar todas las puertas y las ventanas para que vuele nada más que conmigo? *(Llega la Camarera con una bandeja repleta. El Recién Casado la ayuda)*
- RECIEN CASADO. No sé me deséspere Camarerita, póngalo todo ahí y ahora repartimos como buenos amigos. ¡Acuérdese que hoy es mi día!
- CAMARERA. ¿Y porque sea su día todo el mundo tiene que estar contento?
- RECIEN CASADO. Claro, y cuando llegue mi mujer...
- CAMARERA. ¿La mujer invisible?
- PASAJERA 2. No sea tan incrédula. Nadie sabe lo que pueden tener los demás, pero últimamente parece que desconfiar es más fácil.
- CAMARERA. La vida se ha puesto que no se puede creer ni en lo que uno tiene delante de los ojos.
- PASAJERO. ¿Por qué?
- RECIEN CASADO. Yo lo que tengo delante de los ojos es una Camarera preciosa y en eso creo.
- CAMARERA. *(Halagada)* ¿Y su mujer?
- RECIEN CASADO. Ella está detrás de mis ojos o dentro, quién sabe... *(Repartiendo)* Arriba, que no se quede nadie fuera... el que no esté de acuerdo que levante la mano.
- CAMARERA. *(Mientras cobra el Recién Casado se adelanta al Pasajero)* Enseguida les traigo el vuelto, los dejo solos...
- RECIEN CASADO. Olvídense del dinero y quédese un ratito. Mire que mi mujer no se come a nadie.
- CAMARERA. *(Saliendo)* Pero el jefe de turno sí...
- PASAJERA 1. *(Tímidamente coqueta. Al Pasajero)* ¿Y su mujer también es celosa?
- PASAJERO. *(Interesado)* ¿Para dónde vas?
- PASAJERA 1. ¿No me va a contestar?
- PASAJERO. Me gustaría enseñarte cómo preguntar...
- PASAJERA 1. *(Como cogida en falta)* Disculpe.
- RECIEN CASADO. Déjense de disculpitas bobas y vamos a brindar...
- PASAJERA 1. ¿Por qué?
- RECIEN CASADO. Por mi mujer *(Al Pasajero)* Mira, yo no habré estudiado tanto como tú pero conozco a las personas de mirarlas un par de veces y tú sirves para amigo mío.
- PASAJERO. *(Complacido por la prueba de confianza)* Gracias. *(Señala a la Pasajera 1)* ¿Y esta muchacha que tal será?
- RECIEN CASADO. *(Tal vez se tapa los ojos, imita la imagen esquemática del adivino)* Es una muchacha sincera, divertida... *(Se dirige a ella directamente)* Sí, me lo imagino... Pero no te preocupes por esas tristezas que dentro de poco se te quitarán porque te lo mereces...
- PASAJERA 1. Gracias, pero yo sé que la única mujer interesante en este tren es la suya aunque no se vea todavía. Yo soy de lo más aburrida.
- PASAJERO. ¿Y si no te lo creemos?
- RECIEN CASADO. A tí no te pega la amargura.
- PASAJERO. Seguro que no tienes gaticos...
- PASAJERA 1. Ni perrito ni gatico.
- PASAJERO. Ella no tiene gatos porque tiene un niño...
- PASAJERA 1. ¿Adivino también? ¿Quiere que le enseñe la mano izquierda?
- RECIEN CASADO. Eso es. Dale la mano izquierda, yo se la voy a dar a la abuela y con la derecha de cada uno nos empinamos la cerveza *(A la Pasajera 2)* Sí ya sé que a usted no le gusta, pero un buchito no hace nada.
- (El Recién Casado organiza el brindis. La anciana prueba la cerveza con temor. El Pasajero trata de retener la mano de la muchacha que le ofrece sólo un dedo)*
- PASAJERO. Yo no quería probarla, porque cuando arranco me cuesta trabajo parar.
- RECIEN CASADO. ¿Y quién habló aquí de parar? ¡Hoy es el día más feliz de mi vida!
- PASAJERA 2. *(Se le escapa)* ¿Te hace mucha falta?
- RECIEN CASADO. *(Tocado. Evadiéndose)* Y no quiero que nadie saque un quilo, ni hablar de dinero. Yo los invito y se los agradezco muchísimo porque me acompañan *(Pausa breve)* No sé como hay gente que le gusta la soledad, yo no la quiero ni de vecina.
- PASAJERA 2. ¿Y si se muda para enfrente de su cama?
- PASAJERA 1. O para abajo.
- PASAJERO. Si te rodea, si te provoca, si te acorrala.
- RECIEN CASADO. *(Para sí)* La boto *(Se va angustiando progresivamente)* ¡La boto!, ¡¡La boto!! *(Silencio incómodo. El Recién Casado busca cualquier tema que le sirva para salir del "bache". Al Pasajero)* Cuando llegues a La Habana tú mujer te estará esperando como cosa bue-

- na... (*Trata torpemente de rectificar*) Aunque tú me habías dicho que eras divorciado, ¿No?
- PASAJERA 1. No se preocupe, yo sé desde chiquita que los hombres cambian de estado civil cuando doblan la esquina.
- RECIEN CASADO. (*Inventando con ingenuidad*) ¡Ya sé! Eres divorciado y vives con tu madre.
- PASAJERO. (*Hosco*) Vivo solo (*Breve y molesta pausa*) Y no he llegado a Santiago.
- RECIEN CASADO. Discúlpame.
- PASAJERO. No tengas pena.
- RECIEN CASADO. Si ya somos casi amigos...
- PASAJERO. Lo que no entiendo es cómo eres un Recién Casado y tú mujer no se ve por ninguna parte. Te encaprichas en que el tren va para La Habana y me parece que seguirás con La Habana en tu cabeza cuando estemos entrando en Santiago.
- RECIEN CASADO. ¿Santiago? ¿Y ella...? (*Monólogo*) Yo la dejé en el andén despidiéndose de las hermanas, me dijo: "Voy enseguida, mi amor" (*Por lo bajo*), como una Recién Casada de verdad, después montó en este tren (*Mira un momento a los demás como si sospechara que desconfían*), ¡Claro que montó...! pero no quiso entrar al coche sin pasar por el baño. ¿Cuándo entró al baño? (*angustiado*) ¡Ella entró...! ¿Verdad?
- PASAJERA 2. No se desespere, ya verá que aparece.
- RECIEN CASADO. ¿Y el tren...?
- PASAJERA 2. Rueda. Ese es su oficio, rodar.
- PASAJERA 1. (*Al Recién Casado*) ¿Tú vas para La Habana en serio?
- RECIEN CASADO. (*Luchando por levantar el ánimo*) ¿En serio? No. Voy tomando cerveza (*Va a buscar y se da cuenta de que ya no quedan*) ¡Coño se acabaron! Voy contento de haberme encontrado con ustedes (*Al Pasajero*) Tú eres un intelectual, un poeta casi, y yo soy un tipo que quiere estar siempre contento, pero tiene la mala maña de ser demasiado sentimental... ¿No es más o menos lo mismo?
- PASAJERO. (*Un tanto conmovido*) Sí vas para las estrellas no te hace falta pasaje.
- PASAJERA 1. El tren va para Santiago pero cualquiera diría que no; ahora me entero de que también se puede ir a las estrellas... y fácil ¡sin pasaje! ¿En que tren me he metido yo?.
- RECIEN CASADO. (*Al Pasajero*) ¿Tú eres periodista?
- PASAJERO. Sí, ¿Y tú? ¿Adivino?
- RECIEN CASADO. He hecho muchas cosas, últimamente soy constructor.
- PASAJERA 2. ¿Por qué si usted es periodista no aprovecha y me le hace una entrevista a acá el joven que se casó?, así se entretiene mientras llega ella...
- RECIEN CASADO. (*Regresa a la angustia*) Le he dicho mil veces que yo no soporto las demostraciones bobas. Hoy, el tren pitando y ella chachareando con las hermanas, luego dice que me desespero.
- PASAJERO. ¿Ya no quieres la entrevista?
- RECIEN CASADO. Me voy a buscar a mi mujer... ¡No puedo más!
- PASAJERO. Ahora no la vas a encontrar. Todavía no es el momento.
- RECIEN CASADO. ¡La tengo que encontrar!
- PASAJERA 2. Seguro que se escondió para ver qué tú hacías...
- PASAJERA 1. (*Buscando salvar la situación*) Yo no soy periodista pero voy a empezar a preguntar... ¿Cómo se llama?
- RECIEN CASADO. Ernesto, Ernesto Cano.
- PASAJERA 1. ¿Cuándo naciste?
- RECIEN CASADO. Hace un rato.
- PASAJERA 1. (*Al Pasajero*) Me está cogiendo la entrevista para el relajo.
- PASAJERO. Como Recién Casado, para nosotros es verdad que nació hace un rato. Te voy a ayudar... ¿Cómo y cuándo conociste a tu mujer?
- RECIEN CASADO. Yo trabajo ahora subido en un andamio.
- PASAJERA 1. ¿Y antes que hacía?
- PASAJERA 2. ¡Con tantos periodistas a la vez no puede!
- PASAJERO. Es que mi alumna tiene que practicar.
- RECIEN CASADO. (*Entrando progresivamente en la atmósfera del pasado*) Ella pasaba todos los días vestida de blanco, pero yo nunca me hice ilusiones. Caminaba derechita, como si fuera hacia un lugar muy decidida. Yo lo que sí hacía era mirarla, mirarla siempre, encantarme con su manera de andar. Una vez casi me caigo... ¿Tú te has subido alguna vez en un andamio?
- PASAJERO. Bueno sí, es decir, hace mucho, pero no era tan alto. Habrá que inventar algo para que el hombre no se arriesgue de esa forma, ¿No te parece?
- RECIEN CASADO. El trabajo hay que hacerlo de todas formas, y nadie tiene la culpa de que mi mujer —cuando todavía ni era mi mujer— pasara todos los días frente a mi vista. No te creas, cuando uno le coge la vuelta el trabajo duro es mejor que estar ocho horas trancao en una oficina, siempre en peligro de que te hagan perder el tiempo o de que se metan en tu vida.
- PASAJERA 1. Su futura mujer pasaba y usted la miraba... ¿Y qué más? Porque si uno de los dos no se hubiera decidido todavía estarían uno en el andamio y la otra dando vueltas alrededor.
- RECIEN CASADO. Un día yo estaba trabajando de espaldas a la calle (*Sube a un asiento e imita la posición de trabajo.*) Mire, así... ¿Y a qué no saben porque me di cuenta de que en ese momento ella pasaba por la calle? (*La Camarera entra rápidamente*)
- CAMARERA. Por eso a mí no me gusta despacharles ni media cerveza más de las que le tocan. Te dicen "mi vida", "mi cielo", "amorcito". Pero cuando se les sube a la cabeza discuten altísimo, se meten con las mujeres.
- RECIEN CASADO. Nos estamos portando bien. La señora no ha protestado, ella sabe que nosotros suspiramos por sus gaticos.
- CAMARERA. ¿Su mujer no lo habrá dejado por subirse donde no debe?
- RECIEN CASADO. Ella me adora.
- PASAJERA 2. ¿Quiere enterarse de cómo la conoció?
- CAMARERA. Tengo que atender el otro coche.
- RECIEN CASADO. ¿Tú eres casada?
- CAMARERA. No sé.
- PASAJERA 2. ¿No sabe?

CAMARERA. Se me olvida, se me olvida todo y sólo me importa que pase el tiempo rápido, que el tren corra sin demorarse para volver a mi casa, aquí arriba no me importa nada, ni me acuerdo de nada.

PASAJERA 2. ¿No se acuerda?

CAMARERA. Quiero decir casi, pero eso es allá afuera. Aquí no soy soltera ni casada, no tengo edad ni siquiera nombre.

PASAJERA 1. ¿Entonces sube al tren vacía...?

PASAJERO. ¿Cómo si fuera plástica?

CAMARERA. Que le vamos a hacer, tiene que ser así...

RECIEN CASADO. ¡No, no tiene que ser así...!

CAMARERA. Si voy a hacerle caso a todo el que sube me vuelvo loca.

PASAJERA 1. ¿Y si no le haces caso a nadie qué pasa?

CAMARERA. Por lo menos así es más fácil.

PASAJERA 1. Yo también trabajo con personas y me preocupo por ellas...

CAMARERA. Pero este tren es distinto, pasan cada cosas. *(Breve pausa)* Para que vean que no soy plástica ni de cartón: pueden hacer todas las historias que quieran... sin alborotar demasiado. *(Sale.)*

PASAJERO. *(Al Recién Casado)* ¿La oíste? Estás autorizado para contarnos como es tu mujer... Vamos a ver, ella pasaba todos los días...

RECIEN CASADO. No miraba a nadie, a las mujeres siempre les gusta hacerse las difíciles. *(A la Pasajera 1)* ¿Tú no crees?

PASAJERA 1. A mí me parece que eso era antes. Ahora hay que tomar la iniciativa.

PASAJERA 2. Todavía no sé cómo se conocieron *(Al Recién Casado)* Está trabajando de espaldas a ella...

RECIEN CASADO. ¿Por qué no aparece por esa puerta?. La necesito mucho.

PASAJERO. Acérquese a ella.

RECIEN CASADO. *(Muy exaltado)* ¿Dónde está?

PASAJERO. Tráela tú con esa historia.

RECIEN CASADO. Claro, si somos capaces de coger un tren para las estrellas.

PASAJERA 1. *(Coge la caja vacía y se la tiende)* Tome su andamio. A ver... ¡Súbase!

RECIEN CASADO. Salía del hospital y el lazo de enfermera detrás del pelo. Caminaba de una forma... Bueno yo no sé hacerlo como ella y subido en este andamio menos. Ya estamos terminando la pared de una escuela que está enfrente del hospital. Estoy pensando que cuando tire el último cucharazo de cemento no la veo más nunca.

PASAJERO. *(A la Pasajera 1.)* ¿Por qué no camina como ella?

RECIEN CASADO. Sí, camina. Seguro que lo haces bien.

PASAJERA 1. ¿Pero que sé yo? Da la casualidad que también soy enfermera pero a esa mujer no la conozco.

RECIEN CASADO. Se llama Rosa Elena.

PASAJERA. Necesito más.

RECIEN CASADO. Imagínate que es después de un turno de 11 a 7.

PASAJERA 1. Y si es cuando falta una compañera y hay que doblar...

PASAJERO. Mira ahora a unos tipos dejar a un lado su trabajo y empezar a decirte cosas.

Acuérdate que están subidos en un andamio, se están jugando la vida por ti y siguen piropiándote.

PASAJERA 1. ¿Qué dicen?

PASAJERO. ¿Seguro que no sabes?

PASAJERA 2. ¿Qué mujer no ha sentido eso?

PASAJERA 1. Póngame un ejemplo.

RECIEN CASADO. *(Con picardía)* Ayúdame, hermano.

PASAJERO. Yo nunca he trabajado en la construcción. No sé que le dicen a las muchachas.

RECIEN CASADO. Los que se ensucian la ropa hablan el mismo idioma que los que usan guayabera. Tú eres periodista. Tienes que saber de todo... ¡Dale!

PASAJERO. Si ella no camina...

PASAJERA 1. Vamos a ver cómo sale. *(Comienza con timidez y torpeza. Se va soltando)* ¿Está bien así?

RECIEN CASADO. *(Al Pasajero)* Arriba, dile algo.

PASAJERO. *(Sobreactúa)* "Abusadora", "Doña bárbara..."

PASAJERA 1. *(Disimulando la complacencia)* Ni que una estuviera siempre para eso.

PASAJERO. ¡Cosa rica! *(La Pasajera 1 camina con más ritmo.)*

PASAJERA 2. ¿Lo hizo bien? ¿Se parece a su mujer?

RECIEN CASADO. Caminando sí. Las dos caminan como la gente que está dispuesta a luchar.

PASAJERA 1. *(Se detiene. Al Recién Casado)* ¡Dime la verdad...! ¿Eres un Recién Casado al que la mujer se le demora cuando más falta le hace...?

PASAJERA 2. *(Casi implorante)* ¡Deja eso ahora, muchacha!

RECIEN CASADO. *(Muy exaltado.)* *(Bajándose del "andamio".)* Si ella no existe, no tiene por qué existir este tren, ni la Camarera, ni siquiera los gaticos de la señora.

PASAJERA 2. Dejen tranquilos a mis gaticos, y sigan con la historia que es muy linda *(Pausa breve. Al Recién Casado)* cuando usted subió con su alboroto me ericé. A mí los borrachos me sacan de quicio; frente a mi casa hay un bar y no hacen más que abrirlo para que yo le esté poniendo seguro a las puertas y rodando muebles, me atrincheró antes que los borrachos se emborrachen. Cuando subiste pensé que eras uno más, pero estás enamorado y al amor yo lo respeto mucho *(Pausa)* *(Con entusiasmo)* Por favor, hágme creer en tu mujer, yo también necesito que ella exista.

PASAJERO. ¡Eso es, mi vieja! *(Buscando la atmósfera de la representación)* Ella pasaba todos los días vestida de blanco.

RECIEN CASADO. *(Subiéndose al andamio)* ¡No hay uniforme más lindo que ese!

PASAJERA 1. Lo que es la vida, yo siempre llevo mi pitusa, un pullover y no hago más que marcar la tarjeta de salida para ir corriendo a quitármelo.

RECIEN CASADO. ¡Pero ella no!

PASAJERA 2. Respeta las reglas del juego...

PASAJERA 1. Salí de doblar un turno. Son las siete y pico de la mañana y estoy muerta de sueño.

PASAJERO. El amigo galán está vigilando, y en cuanto se acerca... *(Sobreactúa)* "niña", "ma-

- mita" (*La Pasajera 1 juega a la muchacha dis-
traída. Se queda como sin texto.*)
- RECIEN CASADO. (*Soplándole.*) Criminal.
- PASAJERO. (*Va a repetir, pero al final se decide
por otra palabra*) ¡Bomboncito...!
- RECIEN CASADO. (*Al Pasajero, en situación*) A mí
no me gustan las groserías con las damas,
me parece que así se espantan...
- PASAJERO. (*Falso*) Deje eso. A mí no hay jeva
que se me resista, asere.
- RECIEN CASADO. ¡Caballo! Allá dicen caballo.
- PASAJERO. Pero este socio pasó el Servicio, cuan-
do terminó se quedó pinchando en la construc-
ción. ¿No te gusta así?
- RECIEN CASADO. Está bien (*Volviendo a su per-
sonaje*) Tú serás de la Habana y yo soy un
guajiro, pero no hay quien me quite de la
cabeza que el pollo se ablanda mejor con
dulzura.
- PASAJERA 1. ¿Qué hago yo ahora?
- PASAJERO. (*Entusiasmado*) Una tarde tú, por can-
sancio, me respondiste los piropos; entablamos
conversación... entonces él se puso muy ce-
loso. ¿Les gusta así?
- PASAJERA 2. Pero una muchacha de su casa, no
va a oír a un hombre con esos modales.
- PASAJERO. Usted verá mi vieja... ¡ssss!, oyeee,
mírame niña... No seas criminal y abusadora,
cosa bella. Dime algo, cielo.
- PASAJERA 1. Hasta que no me diga bomboncito
no lo miro.
- PASAJERO. Perfecto. Ven acá, bomboncito. ¿Tú me
quieres matar del corazón?
- PASAJERA 1. ¡No compañero! Yo no quiero matar
a nadie. Fíjese que mi oficio es curar.
- PASAJERO. Pues cúrame a mí que estoy enfermo
de tristeza y desesperación, a mí que se me
fracturó la alegría.
- PASAJERA 2. Si su amigo le hubiera hablado tan
bonito ella se va con él.
- PASAJERA 1. Es posible.
- PASAJERO. Vamos a tratar de arreglarlo (*A la
Pasajera 1 en situación*) ¿Por qué si tu trabajo
es curar me haces sufrir? ¿Por qué esa indife-
rencia con los hombres que te adoran?
- PASAJERA 1. (*Señalando al Recién Casado*) Y son
tantos los hombres que me adoran...
- PASAJERA 2. (*Con la impaciencia del público de
las telenovelas*) Ahora te toca entrar, ¿no?
- RECIEN CASADO. Yo estaba esperando mi opor-
tunidad. Me llegó un día que se acabó el ce-
mento y paramos el trabajo. Me dije, (*habla
muy alto*) treintidós años que tengo y unos
veinticuatro que tendrá ella son ¡Cincuen-
tiséis años perdidos sin encontrarnos! ¡Está
bueno ya!, desde hoy voy a hacer feliz. ¡Porque
me da la gana!
- CAMARERA. (*Entrando*) ¡Qué escándalo, si sube
un inspector me busco un lío!
- RECIEN CASADO. Los aburridos y los bobos son
los únicos que no se buscan problemas.
- PASAJERO. (*Identificado*) Y éstos que monten en
otro tren.
- CAMARERA. Me he divertido con ustedes, pero
a mí no me convienen las locuras.
- PASAJERA 1. No se preocupe que yo me bajo en
Contra maestre y como soy la mujer de menti-
rita, sin mí no hay juego.
- CAMARERA. ¿Y la mujer de verdad? Esto parece
una película de misterio.
- PASAJERA 2. (*Apasionada.*) Pero no lo es. Aquí
todo el mundo se acuerda del amor y si a al-
guno se le olvida lo inventamos de nuevo.
- PASAJERO. (*Al Recién Casado.*) Ven acá Recién...
Dime la verdad Ernesto, ¡Tú te casaste hoy
con firmas, papeles y muchas gentes alrede-
dor...! ¿O te inventaste la boda contigo
mismo?
- RECIEN CASADO. No me entienden, tampoco us-
tedes me entienden, desconfían.
- CAMARERA. Pero si no vemos a su mujer.
- PASAJERA 1. Usted no ve nada... ¿No quedamos
en que era plástica?
- CAMARERA. De hierro quisiera ser con los que
se creen que tienen derecho a todo porque
dejan una propinita... Con los que están vigi-
lando al de al lado para robarle el maletín, con
esos tipos que te miran con hambre como si
fueras un bocadito o una hamburguesa vestida
de uniforme.
- PASAJERA 1. ¿Y todos son así?
- CAMARERA. No. Hay otros peores.
- PASAJERA 2. ¿Cuáles?
- CAMARERA. Los que hablan bonito, los que pro-
meten, los que hacen recordar...
- RECIEN CASADO. (*Súbitamente deprimido*) Pensa-
ron que yo era un mentiroso que va de tren en
tren comiendo bola, inventando fiestas... ¡Y
no es así coño! (*Melodramático casi*) Si ella
no está es porque le ha pasado algo...
- PASAJERO. Ni hables de eso.
- PASAJERA 1. Si su mujer existe entonces...
- PASAJERA 2. (*Interrumpiéndola apasionadamente*)
¡Claro que existe niña!
- CAMARERA. Tengo que seguir trabajando. Después
me cuentan... (*Se retira rápido.*)
- RECIEN CASADO. ¡Oiga Camarera!
- CAMARERA. ¿Quiéren más cerveza?
- RECIEN CASADO. (*Gritando casi.*) Quiero que me
quieras un poquito. (*La Camarera va a contes-
tarle pero en el último momento escapa.*)
- PASAJERO. Discúlpeme amigo, ¿Pero cómo no te
das cuenta que el tren va para Santiago?
- RECIEN CASADO. Hoy se me juntaron dos cosas
que dan la borrachera más rica de la vida;
pocos tragos y mucha esperanza de ser feliz.
Hace un rato, me dí cuenta que el tren no
va para La Habana, que yo estoy al revés...
El problema es que yo quiero...
- PASAJERA 1. Bájate y coge otro tren...
- RECIEN CASADO. ¿Y ustedes siguen para las es-
trellas sin mí? (*Aferrándose a la nueva ilusión.*)
Ya sé. Seguro que ella me vio subir y se montó.
para darme la sorpresa...
- PASAJERA 2. La esperanza es muy linda (*Pausa
breve.*) Yo salí de España a los dieciocho años,
cuando llegó Franco (*Emocionada.*) Dejé un
hijo chiquito (*Pausa breve.*) Más nunca lo he
visto. Sé donde vive ahora, puede venir pero
nada, ninguna noticia... ¡Y yo tengo mi espe-
ranza! A pesar del tiempo y de lo sola que he
vivido en estos años. En el barrio algunos di-
cen: "Por ahí va la viejita de los gatos..."
pero yo sigo en lo mío. Hasta el último día voy
a tener una esperanza...

- RECIEN CASADO. ¡Vamos mi vieja! Entre usted y yo vamos a encontrar a mi mujer.
- PASAJERA 2. Por lo menos para mí es posible.
- PASAJERO. Si no la encuentras...
- RECIEN CASADO. ¡La tengo que encontrar!
- PASAJERA 2. (*Recoge sus cosas. Entusiasmada*) Aguántame los bocaditos. Si quieres cómete uno, debes tener hambre y cuando uno se casa tiene que alimentarse.
- RECIEN CASADO. (*Saliendo. Con la Pasajera 1 y el Pasajero*) Traten de pasarla bien y extrañenme...
(*El Pasajero duda en llamarlo. Cuando ya casi ha salido de escena, le grita.*)
- PASAJERO. ¡Ernesto...! (*Regresa junto a la Pasajera 1 un poco desalentado.*) ¡Qué tipo! Nos ha hecho reír.
- PASAJERA 1. A mí casi me hace llorar. Me ha hecho pensar en mil cosas que no tienen que ver con este tren ni con su boda extraña. Lo que no me cabe en la cabeza es como pudo confundirse.
- PASAJERO. ¿No seremos nosotros los que vamos al revés? ¿Tú sabes lo que es tener una ilusión? ¿Agarrarte a la fe que tienes en algo porque si no te caes de espaldas?
- PASAJERA 1. Ahora no se puede estar pensando mucho en las musarañas. Yo soy una mujer práctica.
- PASAJERO. ¿Tú nunca te confundirías de tren?
- PASAJERA 1. ¡Qué va...! Yo no me confundo tan fácil con nada (*Con intención*) ni con nadie. Eso de que un tren vaya muy normal, como todos los días y de pronto un hombre se confunde... y de contra ese hombre sea un Recién Casado sin mujer ¿No son cosas de películas?
- PASAJERO. La vida es más compleja y más rica que mil novelas juntas.
- PASAJERA 1. Es verdad que hay muchas cosas raras (*Pausa*) Tú mismo... al principio pensé que eras muy aburrido. cuando te vi con tu librito mirando al paisaje... me dije: "un intelectual," después cuando llegó el Recién Casado te espabilaste y empezaste a parecerme otra cosa.
- PASAJERO. ¿Qué es para tí (*Burlándose de la palabra*) un intelectual?
- PASAJERA 1. No sé, un hombre que sabe mucho, lee libros y eso. Que habla con palabras raras y bonitas.
- PASAJERO. Y nunca dice "ricura" o "mamita".
- PASAJERA 1. (*Divertida*) Cuando jugamos a que yo era la mujer del Recién Casado, vi que te sabes palabritas de la calle (*Le da gracia. Con coqueta timidez*) Hasta bomboncito...
- PASAJERO. Bomboncito fue el que más te gustó, pero también te dije "criminal" "asesina" y otros piropos más o menos sangrientos. (*Transición. Breve pausa. Por un momento viven la atmósfera de juego y representación.*) Mira... (*Se da cuenta de que no le sabe el nombre.*)
- PASAJERA 1. María Victoria.
- PASAJERO. Yo Arturo. Mira Vicky, esos intelectuales de bufanda, pipa para fumar que toman té a las cinco los muy... ingleses: esos son de películas y de películas malas.
- PASAJERA 1. (*Seria.*) Pero el nivel siempre influye, si tú tienes mucha cultura, te gustará reunirse con gente que sea igual que tú. Tu mujer, tus amigos seguro que también saben mucho...
- PASAJERO. Depende. Yo vivo en La Habana Vieja...
- PASAJERA 1. ¿En una barbacoa?
- PASAJERO. En la barbacoa viven los libros y la máquina de escribir, pero mi hijo cuando viene también juega barbacoa... a él le gusta.
- PASAJERA 1. (*Sin poder disimular la curiosidad*) Ah, tienes un niño.
- PASAJERO. Sí. ¿Pensabas que los intelectuales tampoco...?
- PASAJERA 1. Yo no soy tan bruta. Martí fue tremendo intelectual y tuvo un hijo. Le hizo unos versos muy lindos. ¿No?
- PASAJERO. Ya ves. Te decía lo de La Habana Vieja, porque vivir en un barrio como ése te ayuda a estar más cerca de la gente. "El chama" que se crió conmigo y que se ha dado dos o tres golpes con la vida... viene a verme para pedirme consejos, pero yo también aprendo con él...
- PASAJERA 1. ¿Aprendes a piropiar como los guapos?
- PASAJERO. Tal vez.
(*Breve pausa, Complicidad*)
- PASAJERA 1. Debimos haberle dicho a ese hombre desde el principio que el tren iba para La Habana, se hubiera bajado enseguida.
- PASAJERO. O dejarlo con su tren en la cabeza y rodar en esa misma dirección.
- PASAJERA 1. ¿Se te pegó la locura?
- PASAJERO. El miedo mío es que se desespere y haga alguna barbaridad.
- PASAJERA 1. Es un hombre alegre, no va a dejar la vida tan fácil.
- PASAJERO. A todos nos gusta la vida, pero a cada rato se suicida alguien.
- PASAJERA 1. Y cuando llegan al hospital te piden de favor que no los dejes morir (*Breve pausa*) Vamos ahora mismo detrás de él.
- PASAJERO. Tal vez no le guste que le caigan atrás como si fuera un muchacho (*Busca intensificar la comunicación a toda costa*) Me gusta que te preocupes por el Recién Casado, aunque haga un rato nada más que lo conociste.
- PASAJERA 1. Ese hombre me cae bien y yo casi nunca me equivoco. Trabajar cinco años en un hospital da mucha vista para las personas, aprendes a saber quién se merece la amistad. Dice mi abuela que soy un poco confianza, que le doy entrada a la gente muy rápido.
- PASAJERO. ¿Con todos a la misma velocidad?
- PASAJERA 1. Depende. Yo estoy lejos de mi casa desde chiquita y he conocido malos, egoístas, descarados, hipócritas... pero siempre hay alguien que te devuelve la esperanza, que te tira la mano para que salgas del hueco.
- PASAJERO. Los santiagueros son muy hospitalarios...
- PASAJERA 1. Yo no soy santiaguera. Nací en Bayamo.
- PASAJERO. Entonces eres una muchacha incendiaria.
- PASAJERA 1. ¿Por qué?
- PASAJERO. A Bayamo, lo quemaron, hace mucho tiempo. ¿No te enteraste?
- PASAJERA 1. Claro, para saber eso no hay que ir a la Universidad.

- PASAJERO. No te me pongas brava. Yo venía bastante deprimido y entre el Recién Casado y tú me quitaron la tristeza (*Se le ocurre de pronto.*) ¿Cómo fue tu incendio Vicky?
- PASAJERA 1. Se ve que eres periodista...
- PASAJERO. ¿Cómo te enteraste?
- PASAJERA 1. Del incendio...
- PASAJERO. De mi profesión.
- PASAJERA 1. Lo oí, las mujeres somos curiosas y tenemos buena memoria.
- PASAJERO. ¿Y tu incendio?
- PASAJERA 1. (*Con añoranza*) La maestra habló en la clase de cuando los bayameses quemaron la ciudad para no entregársela a los españoles, y se fueron para el monte. Llegué a la casa con mi cabecita llena de humo.
- PASAJERO. ¿Hace mucho tiempo de eso?
- PASAJERA 1. ¡Averiguarme la edad con el incendio sí que no...! Ahora me toca preguntar a mí.
- PASAJERO. ¿Me subo en el andamio y tú pasas con el uniforme muy blanco? (*Breve pausa*) Primera respuesta: no soy casado.
- PASAJERA 1. Eso es lo único que yo no pregunto (*Pausa breve*) ¿Por qué no buscamos a Ernesto? Tal vez se sienta mal.
- PASAJERO. ¿No te parece que hay derecho a ser egoísta una vez en la vida?
- PASAJERA 1. ¡Qué va...! No soporto a los egoístas... El pobre se montó en el tren lleno de ilusiones... ¿Qué se hace ahora cuando se quede sin nada?
- PASAJERO. Pero si yo no tengo fe, ¿cómo voy a inculcársela a otro? (*Breve pausa*)
- PASAJERA 1. Tú no tienes problemas. Eres bastante joven, vives en La Habana, tienes un hijo... una mujer o muchas mujeres... ¡Que sé yo!
- PASAJERO. (*Interno, como tratando de evitar la confesión completa*) Tenía una mujer, la quería mucho...
- PASAJERA 1. ¿Se fue?
- PASAJERO. Se escapó...
- PASAJERA 1. ¿Te dejó?
- PASAJERO. La perdí.
- PASAJERA 1. Disculpa (*Silencio incómodo*)
- PASAJERO. No voy a echarme a llorar, no te preocupes. La vida sigue y uno con ella y pasea, toma, se acuesta con otras mujeres... (*Con pena*) Pero en el fondo siente un vacío muy grande.
- PASAJERA 1. La soledad es una cabrona. Yo era muy apegada a mi padre, y cuando lo perdí...
- PASAJERO. ¿Tuviste un hombro donde recostar la cabeza?
- PASAJERA 1. (*Ausente*) Un rato...
- PASAJERO. ¿Por qué un rato?
- PASAJERA 1. ¡Porque estaba con un hombre casado! (*Pausa*) Es sencillo, para él era cómodo y para mí también. Nos gustábamos, salíamos de vez en cuando, pero sin mucha complicación, sin tragedias, sin celos. Los domingos me aburría un poco y me daba envidia ver a mis hermanas ir al cine o dar una vuelta con sus novios. Pero tampoco tenía obligación con nadie. (*Breve pausa*) ¿A tí que te importa todo esto?
- PASAJERO. Eso no me importa casi nada. Tus preocupaciones sí me importan; tus ojos, tu historia me importan muchísimo Vicky.
- PASAJERA 1. Ahora, en el tren, para pasar el rato. Cuando te bajas le dices lo mismo a la primera que te encuentres, se va contigo y ni de mí te acuerdas más.
- PASAJERO. Eso es lo normal, lo lógico.
- PASAJERA 1. ¡Eso es lo que pasa!
- PASAJERO. ¿Y si nos proponemos que con nosotros ocurra algo distinto? Sí, ahora mismo (*Hace algún gesto o acción física que recuerde al Recién Casado subiendo al andamio*) le grito a todas 'las lógicas del mundo: ¡Váyanse al diablo! ¡No me importa lo que ustedes digan!' En este tren no entra la lógica (*Pausa*) ¿No tenemos derecho a eso?
- PASAJERA 1. Mi vida es muy complicada. Vivo en Contramaestre, trabajo en Santiago de Cuba y casi todos los días tengo que regresar a mi casa lo antes posible porque mi madre está vieja y vive sola.
- PASAJERO. A las cinco de la mañana, tenía muy pocas ganas de venir, me parecía que casi nada valía la pena, y sólo me movía la idea de que aunque uno tenga cualquier problema debe cumplir con su deber. Después empecé a sentir una cosa muy rara... ¿Parecía muy concentrado en mi lectura? (*Ella asiente muy interesada*) Apenas podía ver las letras. ¡Arriégate Vicky!, ya no me acuerdo cómo es vivir sin tu compañía.
- PASAJERA 1. Todo es muy lindo... Pero después se te olvida. ¡Igual que todos!
- PASAJERO. ¡Todos los hombres no son iguales! Olvídate de esa vieja mentira... ¿Y Ernesto? ¿Puedes medir a un tipo como el Recién Casado con esa idea viejísima, de que todos los hombres son iguales?
- PASAJERA 1. Es muy simpático y su mujer, si por fin existe, debe quererlo mucho.
- PASAJERO. El la quiere más. La quiere antes de existir o después...
- PASAJERA 1. Pero si la encuentra y se meten seis meses a vivir juntos entre cuatro paredes, a bajar la basura, ver la televisión y darle cuerda al mismo reloj todas las noches para levantarse todos los días a la misma hora... Entonces ya verás como se aburre, como empieza a "golosiar" a las otras mujeres.
- PASAJERO. Es verdad que a los hombres cubanos nos encanta la mujer ajena pero mientras más dulce es la compañera de uno, menos se nos ocurre mirar a la muchacha del trabajo.
- PASAJERA 1. ¡Ya ves!
- PASAJERO. ¡Pero no somos iguales...! (*Silencio breve. Inquietud*) Al principio pensé que eras una mujer arriesgada, dispuesta a luchar...
- PASAJERA 1. Tal vez, pero luchar por algo, no por gusto.
- PASAJERO. ¿Y si te pido que luches por lo más importante? Perdóname Vicky pero estoy casi seguro de que nos necesitamos.
- PASAJERA 1. Yo no necesito nada, sé defenderme sola desde hace tiempo.
- PASAJERO. Si quieres me bajo contigo, llamo a Santiago. Tienes que seguir conmigo.
- PASAJERA 1. Tengo veinticinco años y no estoy para periodistas y marineros. A lo mejor me embullo, pasamos ratos muy sabrosos... Después me acostumbro a que hables mucho y yo

oírte acostada con los ojos cerrados... (*Pausa breve*) cuando venga a ver estamos enviados a estar juntos. (*Enérgica*) Sigue tú en lo tuyo, y yo en lo mío, que para cosas de novela, con la historia del Recién Casado tenemos.

(*Entra el Recién Casado.*)

PASAJERA 1. Ella...

RECIEN CASADO. ¡Ella no está!... (*Pausa breve*) Se fue, me dejó solo (*Angustiado*) Eso me pasa por dejar que todo le fuera facilito... ¡Qué comemierda soy!

PASAJERO. No te pongas así, ella no tiene la culpa de qué tú te confundieras.

RECIEN CASADO. El tren, el tren, el tren. (*Encarándose al Pasajero*) Así que iba para las estrellas, así que yo me casé hoy y todo el mundo tiene que estar contento... (*Pausa. Un tanto amargo*) Yo les dejaba que me creyeran un loco y hasta que se divirtieran conmigo... ¿Saben por qué...? (*Silencio breve*) Confiaba en que ella iba a aparecer de un momento a otro por ese pasillo... Pero no apareció, no está, no la tengo. ¡Todo es mentira!

PASAJERO. No tienes derecho a hablar así. Nosotros te hicimos caso enseguida, nos dejamos arrastrar por tí.

PASAJERA 1. Yo hice monerías y caminé como me dijeron (*Al Recién Casado*) Ahora me toca a mí preguntarte: ¿Sabes por qué lo hice?

RECIEN CASADO. Sería para pasar el rato, para que tu pueblo llegara hasta tí más rápido.

PASAJERA 1. Tal vez al principio. Pero si te hubiera creído un loco como otro cualquiera, no te hubiera prestado interés. Parece mentira, pero él y yo empezamos a meternos en tu mundo, te sentimos cerca y, por eso, pudimos jugar.

PASAJERO. Para que no te importara que el tren fuera al revés y no perdiéramos esa alegría, y ni siquiera lo hacíamos por buenos. Tú sacaste la cara por nuestra cobardía, por nuestra falta de sinceridad.

RECIEN CASADO. (*Tocado*) Sí, ¡pero ella no es mi mujer! y ella, la otra, va a pensar que yo soy un desastre.

PASAJERO. ¿Tú conoces a alguien que sea perfecto?

PASAJERA 1. A mí ni me lo enseñen.

RECIEN CASADO. A todo el mundo le gusta mi carácter. Me llaman para que haga cuentos en las fiestas del trabajo (*Representa un poco sarcástico*) "donde está Ernesto está la alegría". En las asambleas Ernesto es el único que se para y no se deja pasar una. A las mujeres les caigo bien, se divierten, me buscan... ¿Pero qué he hecho con mi vida? Tengo treinta años y dos divorcios en las costillas. El primero porque la suegra quería un yerno bobo y educadito. La segunda vez la mujer se volvió una gusana disfrazada de mariposa... (*Pausa breve*) ¿No se dan cuenta que ésta es mi última oportunidad para ser un poco feliz? (*Silencio*)

PASAJERO. No te voy a perdonar que no estés de acuerdo contigo. Eres de las personas capaces de transformar a los demás.

PASAJERA 1. Y en unos minutos.

RECIEN CASADO. ¿Y quién me cura a mí? ¿Quién me levanta?

(*Breve pausa*)

PASAJERA 1. ¡No quiero imaginarme que te me estés volviendo egoísta!

RECIEN CASADO. (*Se apresura en aclarar*) Yo me alegro de la felicidad, donde quiera que veo a alguien contento me río solo como un bobo. Me encanta ver a las parejas por el malecón... cien, doscientas y todas se creen que los únicos son ellos dos. Lo que me fastidia, lo que me jode es que ni en este tren puede estar contento todo el mundo a la vez.

PASAJERO. Lo más triste es que nos alejamos unos de otros, y el que está contento, goza de su felicidad, como un niño que se come un dulce y el triste, al que le fueron mal los planes... mastica solo su depresión.

PASAJERA 1. Se esconde en un libro, inventa una boda...

RECIEN CASADO. ¡Una boda nunca es mentira!... Aunque no se firme ningún papel. Los abuelos del campo no firmaban pero hacían tremendas fiestas, se ponían la mejor ropita para llevarse a sus muchachas...

PASAJERO. No puedes frustrarte por una bobería.

PASAJERA 1. ¿Dónde dejaste a la señora de los gaticos?

RECIEN CASADO. ¡Pobre vieja!... Le regalé mi saco (*Con triste ironía*) Total, ya yo no me voy a casar más nunca.

PASAJERA 1. Quédate en mi pueblo conmigo. Te bañas y comes en mi casa, llamas por teléfono a tu mujer.

RECIEN CASADO. (*Es difícil precisar si está angustiado o cogido en falta*) ¿A dónde la voy a llamar?

PASAJERA 1. Al hotel...

RECIEN CASADO. No tenía reservación, íbamos a resolver con un pariente.

PASAJERA 1. Pues llámala a casa del pariente, a la terminal, no sé... ¡Ojalá todo fuera como eso! Ya verás que de aquí a un tiempo se rien los dos de todo esto.

RECIEN CASADO. Yo nunca me apartaba de ella. Todas las noches la iba a ver y le llevaba cinco o seis cartas. Se las hacía a la hora de almuerzo o en cualquier otro ratico que me sobrara en el trabajo. Me ponía a escribir como si estuviera muy lejos. Los amigos me decían: "Llévala recio" "No la mal acostumbres" A veces cogía un poco de cuerda y pensaba. "Voy a apretarle un poco la mano", pero ¡no podía! (*Emocionado*) Es que para mí ella es mi mujer y la niñita que todavía no he tenido, las dos al mismo tiempo...

PASAJERO. Uno da muchos consejos, pero cuando le toca malcría y requetemalcría y hace bien... las mujeres son lo más lindo y lo mejor...

PASAJERA 1. (*Tocada por la empatía*) Gracias, menos mal que no eres machista.

PASAJERO. (*Casi sobre el siguiente texto del Recién Casado*) Hasta sé cocinar un poquito.

RECIEN CASADO. Si ella hubiera sufrido por mí. Mi abuela lo decía: "El que quiera azul celeste que le cueste." Todo le ha sido fácil...

PASAJERO. ¡Ni Vicky ni yo vamos a permitir que te desesperes y mucho menos que abandones la lucha por lo que quieres! Ella, tu mujer, existe...

RECIEN CASADO. Pero ustedes no creen en ella...

PASAJERO. Sí creemos, y la vamos a encontrar, vamos a brindar los cuatro, porque ya tenemos a Vicky...

PASAJERA 1. Cuando perdiste a tu mujer, ... ¿tuviste quién te hablara así? *(Pausa incómoda)*

PASAJERO. No. Y muchos amigos me viraron la espalda, y me volví un solitario de mierda; un tomador de barras donde nada más que hay tipos queriendo hacerse los duros, pero que van a esos lugares porque no tienen valor para salir a la calle y abrazar a la primera mujer que les guste o al primer amigo que se lo merezca. *(Pausa)* No quiero que a tí te pase lo mismo.

PASAJERA 1. *(Impresionada por los argumentos del Pasajero)* Yo llevo muchos años fuera de mi casa. Sé lo que es no tener una puerta donde tocar, y muchas veces me cogí con un teléfono descolgado pensando en algún numerito en que pudiera contestarme una voz conocida. A veces uno se demora meses y hasta años para hacer una amistad y ahora, en un rato, han conseguido que me sienta cerca de ustedes... *(Pausa breve)* No sé por qué, pero no quiero perderme esto.

RECIEN CASADO. *(Conmovido)*. Al Pasajero, recuperando la euforia del principio ¡Bájate con ella! Llévala cargada hasta la puerta de su casa. Dile que te la robaste porque... ¿Porque te dio la gana? *(Más suave)* porque es linda y tiene unos sentimientos del carajo.

PASAJERO. Y porque tú me convenciste. *(Eufórico)* Ya eres el mismo tipo que formó una boda en medio del tren.

PASAJERA 1. *(Al Recién Casado)* Me gusta más el juego del andamio y la muchacha. ¿Quiere que vuelva a caminar como su mujer?

RECIEN CASADO. ¡Déjala a ella ahora! *(Breve pausa)* Camina, camina, alegre, simpática. Camina para arriba de tu hombre.

PASAJERA 1. *(Como una adolescente)* Pero yo casi no lo conozco a él...

RECIEN CASADO. Sí lo conoces. Y no puedes bajarte de este tren. ¿Qué vas a hacer si te bajas? ¿Casarte con el enamorado de toda la vida que no tiene temple para una hembra como tú? ¿Con el viejo que te recoge a veces cuando sales del trabajo y tiene hijos de tu edad?

PASAJERO. ¿Adivinó?

PASAJERA 1. Sí, y ya no tengo mano que dar *(Pausa breve)* La mayoría de los hombres piensan nada más que en la cama. Por muchas vueltas que le den siempre es lo mismo. ...

PASAJERO. *(Casi en secreto. Apasionado)* No se trata de darle vueltas a la cama, sino de dar muchas vueltas en la cama hasta emborracharte de felicidad.

RECIEN CASADO. *(Se aleja discretamente y se acerca al público)* Yo me embullo rápido con

las cosas, pero cuando me desilusiono me doy un golpe muy grande, lo menos que soporto es el engaño. Me he ido de algunos trabajos y he dejado tremendos sueldos por no engañarme para cuando me pare... ¡Así! delante de un espejo, poder decir: "¡Ese soy yo!"... Sin que me de asco ése que está ahí. *(Pausa)* A veces siento que estoy en un cuarto cerrado y me ahoga la incompreensión de los que me rodean... ¡Y esta mañana mía de dolerme por todo...! ¿Saben por qué logro salir y respirar? *(Pausa. El Pasajero y la Pasajera 1 van a contestar pero el Recién Casado los hace callar con un gesto)* Salgo a la calle y me doy cuenta que vivo en un lugar en el que uno puede hasta equivocarse, hasta tener mala suerte... y si no sirvo para profesor de una escuela, sirvo para repellarle la pared y dejarla bonita para que a los muchachos se les alegre la vista.

PASAJERA 1. Y porque eres capaz de querer a una mujer que no está y encontrar ¡precioso! un uniforme.

PASAJERO. Gracias, mi hermano. Tienes que venir con nosotros...

PASAJERA 1. Es una lástima, pero el nosotros se está acabando, el tren va a parar ahora en mi pueblo... la he pasado muy bien pero la locura tiene su límite.

RECIEN CASADO. ¿Dónde está?

PASAJERO. Ahora no puedes irte... ¡Olvidate de los límites!

PASAJERA 1. ¿Por qué no puedo irme? *(Breve pausa)* Yo tengo que cuidar a mi mamá, está enferma y me necesita. Tengo que ayudar a mis hermanos, ¡tengo que luchar!

PASAJERO. *(Encarándosele, pero con afecto)* ¡Luchar por tí!

RECIEN CASADO. ¿Y él, y los demás...? ¿Y la señora de los gaticos que con nosotros se olvidó que la muerte la está esperando? ¿Y yo? ¿Si no hay boda, ni mujer linda, ni amigos...? ¿Cómo vivo si el tren no va para la dicha, ni para las estrellas?

PASAJERA 1. *(Con febril necesidad de encontrar respuesta)* Un rato de compañía puede ser muy rico, pero no me va a quitar mis preocupaciones ni a resolver mis problemas. *(Al Recién Casado. Justificándose con dulzura)* Le voy a dar mi teléfono por si quiere llamarme o me necesita *(Al Pasajero. Entre dos fuerzas)* ¡No seas caprichoso!... Como mismo me encantas a mí *(Emocionada. A punto de abrazarlo)* Como mismo quisiera vivir en La Habana, tenerte cerca para ir haciéndote mío... Puedes gustarle a muchas y dentro de un rato te habrás olvidado de esta guajirita atrevida y sincera...

RECIEN CASADO. Me voy. Ya no me queda nada de la cerveza encima, el dinero se me está acabando y el saco ya debe ser una linda camita para los gatos de la abuela. Cuando llegue al otro coche y me tire en un asiento, como se tira uno cuando perdió el juego... nadie me va a decir Recién Casado *(Suena el pito del tren insistentemente)* Antes de irme quisiera que supiera la segunda cosa que me deja respirar cuando empieza a faltarme el aire.

PASAJERO. *(Toma a la Pasajera 1 por el brazo. Se acerca al Recién Casado y al público)* Vamos a hacer una cosa... Un juego *(Como un jefe de juegos infantiles y con gravedad. El actor podrá buscar ese contraste)* Cuando tú termines de poner sobre la mesa tu segunda razón, ya ella debe haber decidido si se baja o sigue en el tren... Si se va, no habrá despedida ni promesas de después *(Pausa muy breve)* Si se queda tampoco quiero palabras, si no... *(Se interrumpe por la emoción. Al Recién Casado)* Me parece a ti más de lo que supones y me gusta decidir rápido. De todas formas después de este viaje, Santiago va a empezar a ser otra ciudad... ¡Arriba el juego! Por favor *(Le extiende la caja de cerveza vacía)* El Recién Casado se sube en un andamio... Yo me encanto también de verla caminar *(A la Pasajera 1)* Camina, anda... *(Ella comienza a pasearse con cierta coquetería que por momentos desaparece y su andar se convierte en vueltecitas de impaciencia)*

PASAJERO. *(Con un ritmo que recuerda una caricia)* Bomboncito, bomboncito...

PASAJERA 1. ¡Ya! Si sigues no me voy a ir nunca de tu lado. *(Pausa breve)* Te estás buscando ser el padre de mis hijos. *(Al Recién Casado. Tal vez sin dejar de mirar al Pasajero)* Ya no sé bien ni quién soy.

RECIEN CASADO. Lo que me deja reirme, y hacer cuentos toda una noche; aunque después, cuando llegue a mi casa por la madrugada, llore como un niño desconsolado por alguna cosa que no me cabe en la cabeza y que a mí me

duele por todos a los que les da lo mismo. Lo que me hace levantarme y volver a jugármela aunque pueda volver a perder. *(Se acerca más al público. El Pasajero y la Pasajera 1 se van acercando)* Es la sospecha de que quedan otros iguales o parecidos que me puedan querer... O por lo menos oirme *(Pausa breve)* y desde ahora sé una cosa mejor, sé que quedan muchachas como Vicky capaces de brindarle la casa al amigo, sin que haga falta que le enseñen un carné, un papelito, ni siquiera la mujer del hombre como un comprobante. Una muchacha que ahora mismo va a caminar...

PASAJERA 1. Vestida de blanco, con un lazo detrás del pelo y el uniforme más lindo del mundo...

PASAJERO. Y en los dos o tres minutos que faltan para que llegue tu mujer voy a hacerte mi mejor entrevista *(Al Recién Casado)* ¿Cómo te llamas? *(El Recién Casado se sienta en un lateral con cara de alumno en su examen final)*

RECIEN CASADO. Ahora mismo ... y quiero seguir naciendo todos los días.

PASAJERO 1. ¿Cuál es tu oficio?

RECIEN CASADO. Rodar.

PASAJERA 1. Contéstame bien ahora... ¿Cómo te llamas?

RECIEN CASADO. ¡Recién Casado!... ¡No la estás viendo a ella que viene corriendo hacia nosotros!

(El Pasajero y la Pasajera 1 miran junto con el público hacia el lateral que señaló. Se oye un largo y agudo pitazo de tren.)

jan de no hallar personajes con hondura y encanto. Cano debe ser uno agradecido para un intérprete talentoso. Su ventaja es que su trauma y necesidad de compañía no lo conducen a la enfermedad o al soliloquio sino a transformar la vida de los pasajeros que al final de la obra han compartido la "dicha" o conocido las estrellas.

Amado pone en boca de Cano, desvalorizándolo, el adjetivo de sentimental, y yo diría que la pieza está llena de sentimentalismo, tonos pasteles, vericuetos y recodos, a pesar de su corta extensión. Y si al principio el Recién-Casado es un borracho a secas ante la Camarera atenta a sus deberes, al final, el personaje ha consumado en el Pasajero (periodista, de La Habana Vieja) y en la Pasajera (enfermera, de Contramaestre) una relación sincera, vívida y a mi modo de ver conmovedora. Y cuando todos se estremecen ante la posibilidad de que Cano nunca regrese, ya todos han sido contaminados por su hermosa locura.

El Recién Casado se pregunta "¿Qué me haré yo ahora si este tren no va para las estrellas?", pero él ya ha convertido al Pasajero en un hombre distinto y en la enfermera del campo ha renovado la imagen de acaso la misma mujer. Todo quedará en el misterio, para bien de la obra, que se alimenta de zonas oscuras, penumbras y claroscuros. Pero cuando el tren se detiene, alcanza una radiante luminosidad: un sonido, un movimiento brusco y una pregunta deja abierta la obra y con ella, la esperanza.

PASAJERO. Y en los dos o tres minutos que faltan para que llegue tu mujer voy a hacerte mi mejor entrevista (*Al Recién Casado*) ¿Cómo te llamas?. (*El Recién Casado se sienta en un lateral con cara de alumno en su examen final*)

RECIEN CASADO. Ahora mismo... y quiero seguir naciendo todos los días.

PASAJERA 1. ¿Cuál es tu oficio?

RECIEN CASADO. Rodar.

PASAJERA 1. Contéstame bien ahora... ¿Cómo te llamas?

RECIEN CASADO. ¡Recién Casado!... ¡No la estás viendo a ella que viene corriendo hacia nosotros!

No se imagine el lector que *Tren...*, en esencia filosófica, no tiene sentido del humor. En medio de un lenguaje estilizado hay palabras campesinas, "golosiar a las mujeres" y chistes intelectuales, como la referencia a los "piropos sangrientos". El lenguaje asume un sostenido tono poético que seguramente será trabajado durante la puesta en escena si la escoge un director inteligente. Me molesta el empleo del "coche" del tren o "vagón" pero no hallo sustitutos en cubano, así como algunas zonas donde se torna demasiado uniforme y parejo sin el color de casi todos los momentos del Recién Casado.

Como buen homenaje al autor de *La estepa*, el dramaturgo prefiere el análisis sensible y fluido, la reticencia melancólica y el humor indefinido que hace de esta pieza una especie de ave rara en nuestros escenarios.

Porque efectivamente el autor no escoge tormentas en la escena, acciones enfáticas, amplios movimientos sociales, sino el devenir, la informidad teatral de la vivencia, a la cual también alude Karvas.

Ya Vivian Martínez Tabares anotó que la "personalidad confusa y llena de altibajos del protagonista, cargante a veces, pero lleno de buenas intenciones, recuerda a distancia la caracterización del Fedia en la obra *En el parque*, de Alexander Guelman..." Creo como ella que el seminario impartido por el soviético en La Habana le hizo bien a del Pino como a Alberto Pedro y otros muchos autores que están a punto de darse a conocer. No sólo porque Guelman también se haya inspirado en constructores o porque una pieza suya transcurra en otro tren, sino porque ha encontrado un camino para hablar del drama de la soledad en medio de un contexto específico, de una época histórica al ahondar en los valores del ser humano y en la necesidad de comprensión.

Si como ha afirmado Tovstonogov los públicos actuales son cada vez más sensibles a desear ver los procesos interiores en la escena, *Tren hacia la dicha* encuentra una justificación plena, porque estoy segura que hoy nos hacen más falta que nunca constructores locos que no pierdan las esperanzas, se remonten a las estrellas y las tomen por asalto ●

MARIANA: la tragedia irrumpe

WILFREDO CANCIO ISLA

Fotos: HASTIE

Quizás las insospechadas vueltas del tiempo y el arte me jueguen una mala pasada, pero luego de ver *Mariana* tengo la certidumbre de que Roberto Blanco ha reencontrado el sendero más propicio, la tesitura exacta, para encauzar definitivamente sus pretensiones teatrales.

La conclusión pudiera parecer prematura y hasta triunfalista si no apreciamos las últimas creaciones del talentoso director como un incesante proceso de búsquedas, aproximaciones, tanteos, riesgos y moderaciones. Como todo hacedor exigente, Blanco no se ha dormido con los éxitos reconocidos ni con los lauros festivaleros. Ha seguido su aventura por la verdad: unas veces ha acertado; otras, no tanto. Y para quienes albergaban inseguridad y preocupación por el "rumbo esteticista" de sus espectáculos más recientes, el montaje de *Mariana* con Teatro Irrumpe constituye, en cierto modo, una corrección tras sostenido ejercicio: la entrega de una representación definida por el preciso equilibrio de sus componentes escénicos.

Es sumamente sugestiva la versión —tanto en alteraciones textuales como en soluciones escénicas— que Blanco hace aquí del conocido romance popular en tres estampas *Mariana Pineda*, de Federico García Lorca. Inspirado en un personaje real del siglo XIX español, una dama propensa a ideas liberales, condenada a muerte a los veintisiete años por "su exaltada adhesión al sistema constitucional revolucionario (léase, sobre todo, por tejer una bandera que serviría de enseña a un empeño insurgente), el genial granadino dio vida al primero de sus dramas mayores, aunque él mismo lo consideraba "una obra débil

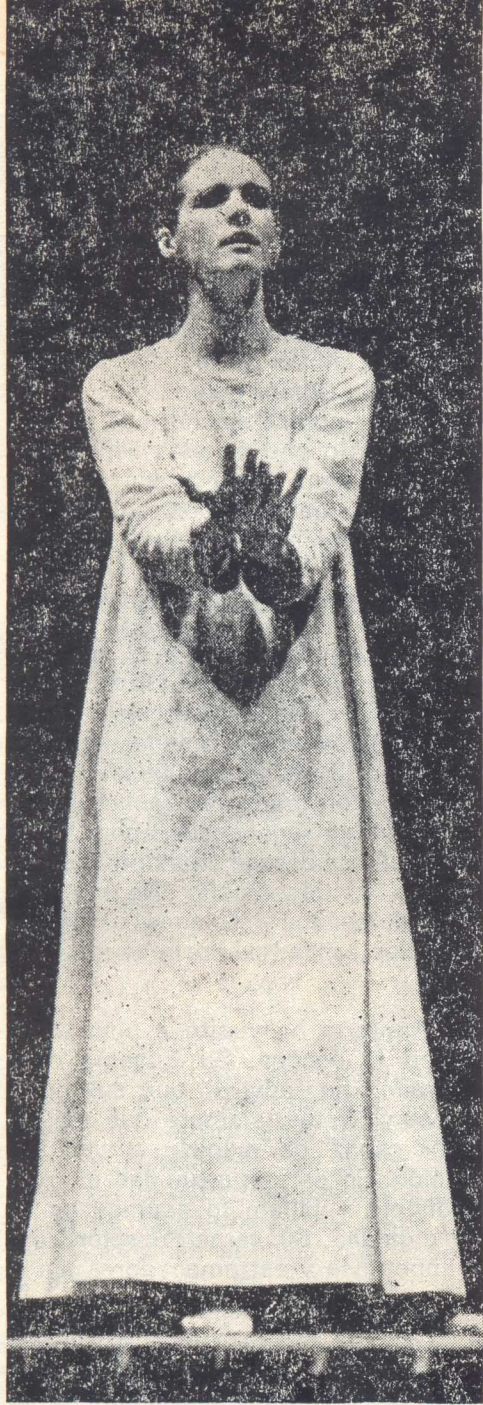
de principiante"¹. Blanco acentúa los matices trágicos del texto, otorgándole una asombrosa fuerza alegórica.

Porque el drama lorquiano —manuscrito fechado en Granada el 8 de enero de 1925— deviene metáfora escénica de una tragedia que ningún espectador puede enfrentar sin un asombro antiguo y, al mismo tiempo contemporáneo. *Mariana*, de Roberto Blanco, resulta la conjunción trágica —en un acto único— de dos destinos peleadores porque "nunca se apague la alta lumbre de la Libertad": la heroína decimonónica y el poeta, segado por la barbie en 1936.

El paralelismo metafórico que se establece, encaja magistralmente en la estructura dramática de la pieza. Cuando la representación comienza, Federico (se desdoblará también en Fernando, Alegrito y un Conspirador), que está sobre un patíbulo al centro del escenario, va hasta el proscenio y busca la memorable bandera, marcado por el *fatum* de la tragedia. A partir de ese momento el poeta recorrerá la escena alternando textos, declamando versos, incorporando frases y parlamentos de sus obras capitales y testimonios, y hasta doblando a Mariana, cuyo destino trasciende también como analogía de los últimos momentos de Federico, presto ya a dejar abierto su balcón de la vida y la muerte.

También al fusionar y redefinir los personajes de *Mariana Pineda*, Blanco apunta a la clarificación de la tragicidad. La estratificación social del entorno granadino que Lorca identifica en Amparo y Lucía, Sor Carmen, las dos Novicias, la Monja y la Mujer de Velón, se transfiguran en dos An-

¹ Van a cumplirse sesenta años del estreno absoluto de *Mariana Pineda*, ocurrido en octubre de 1927 en el madrileño teatro Fontalba. En esa oportunidad, la puesta en escena concebida por Salvador Dalí estaba protagonizada por la gran actriz Margarita Xirgu, a quien aparece dedicado el texto original.



● Lilliam Rentería: una caracterización impetuosa y estremecedora de Mariana.

geles de la Muerte alados de negro, que conducen la trama hasta su siniestro desenlace; los cuatro Conspiradores son aquí parte de un Coro de conspiradores y enlutados, que adelantan una y otra vez la inevitable fatalidad.

La virtud esencial de esta labor de integración intertextual, recomposición de diálogos, supresión de situaciones y síntesis caracterológicas, está en el renacimiento

de un libreto enriquecido, de estructura más orgánica y superior regularidad en el crecimiento de sus acciones, unificador de los motivos y los símbolos que poblaron la poética y la dramaturgia lorquianas en su máximo esplendor. Asimismo, la aproximación de Blanco refuerza "el latido social, el latido histórico, el drama de (sus) gentes" que Lorca reclamaba a todo teatro para llamarse como tal.

Expresiones como "la Libertad, herida por los hombres", "No es hora de pensar en quimeras, que es hora de abrir el pecho a bellas realidades cercanas", "¿qué es el hombre sin la Libertad? ¿sin esa luz armónica y fija que se siente por dentro?", y "Quiero tener abiertos mis balcones al sol", adquieren una connotación ideológica de amplia perspectiva social.

¿DEPURACION DEL LENGUAJE ESCENICO?

Cuando al iniciar estos apuntes saludaba el reencuentro de Blanco con su más auténtica expresión escénica, lo hacía valorando la exquisitez con que aparecen dispuestos en este espectáculo los personalísimos recursos de su teatro. El sentido de lo espectacular y lo extraordinario en la composición escénica, la concepción persistentemente metafórica del montaje, la impecable presentación del decorado, el hábil empleo del espacio y los particulares valores de entonación, gestualidad y movimiento corporal, son recurrencias estilísticas que funcionan con la elegancia y la sobriedad idóneas.

Sucede que la poética teatral de Blanco es esencialmente sígnica. La imprecisión de sus simbologías, el rebuscamiento de las imágenes, el regodeo de la metáfora por la metáfora en sí misma en detrimento de la palabra, son algunos de los "pecados" de este director que la crítica ha fustigado no sin razón. (Aunque, en verdad, yo prefiero este error de exceso en lugar del facilismo y la chatura que no pocas veces corroe nuestro teatro). Por eso, lo que me parece decisivamente significativo de *Mariana* es la depuración de su lenguaje escénico, el mesurado empleo de los matices estilísticos, sin perder riqueza visual ni hondura conceptual.

Si en anteriores ocasiones —hablo especialmente de *Fuenteovejuna* y *La dolorosa historia del amor secreto de don José Ja-*

cinto Milanés— la idea se había subordinado a la “retórica de la imagen”, esta *Mariana* se define por la justa correspondencia entre palabra y acción plástica, prueba inocultable de la madurez y la vitalidad superadora del creador.

ROMANCE DE LA LUNA LUNA

Hay un cuidado meticuloso en la intención de cada elemento. La escena aparece encuadrada por un marco frontal que se adecua a las exigencias lorquianas de disponer “un margen amarillento, como una vieja estampa”. Sobre éste se han reunido atinadamente ilustraciones de las fases de la luna, uno de los símbolos mayores del universo del poeta. La Luna —como después “El Jinete que se acerca en la noche”— adquiere una significación tenebrosa en función de los propósitos esenciales de la obra.

El profesionalismo del diseño escenográfico de Gabriel Hierrezuelo se advierte también en la solución que aporta el rústico patíbulo, con un gigantesco telón negro de fondo.

Nuevamente Blanco opta por el dibujo rítmico de los desplazamientos escénicos. La filiación estrictamente coreográfica para ofrecer soluciones al movimiento sobre las tablas, constituye un rasgo de su subyugante teatralidad. Sin embargo, las evoluciones del coro, ahora cubierto con un monumental velarte que recuerda los tules rojos de *Fuenteovejuna* y *La dolorosa historia*... y el paño azul de las lavanderas de *Yerma*, no están a la altura que la representación demanda. Se requiere una sincronización precisa en las repetidas vueltas alrededor del patíbulo, pero al escasear aquella se empobrece considerablemente el efecto visual.

Aunque en el trabajo del coro no existen aristas reveladoras, hay escenas y esfuerzos individuales que se destacan por su valioso rescate de esa “coreografía” apuntada antes. Tanto Roberto Bertrand (El poeta) como Liliam Rentería y Susana Alonso (las dos Marianas), entregan momentos de expresiva gestualidad. El encuentro íntimo de Mariana y su amado Pedro Sotomayor (Roberto Perdomo) está singularizado por la riqueza de sus movimientos sensuales.

Pero en el enfrentamiento entre la protagonista y Pedrosa (Omar Valdés) es cuando la plasticidad de los recursos corporales se hace más notable. Blanco no traiciona la intención de Lorca en esta escena “delicadísima de matizar”, en cuyas “pausas imperceptibles y rotundos silencios instantáneos” luchan desesperadamente las almas de los dos personajes antagónicos. Como quiera que el autor quiere hacer notar “mucho más lo que no se dice que lo que se está hablando”, el resultado de este *duelo* de emociones nos sitúa ante una cabal demostración de reacciones corporales extrañadas.

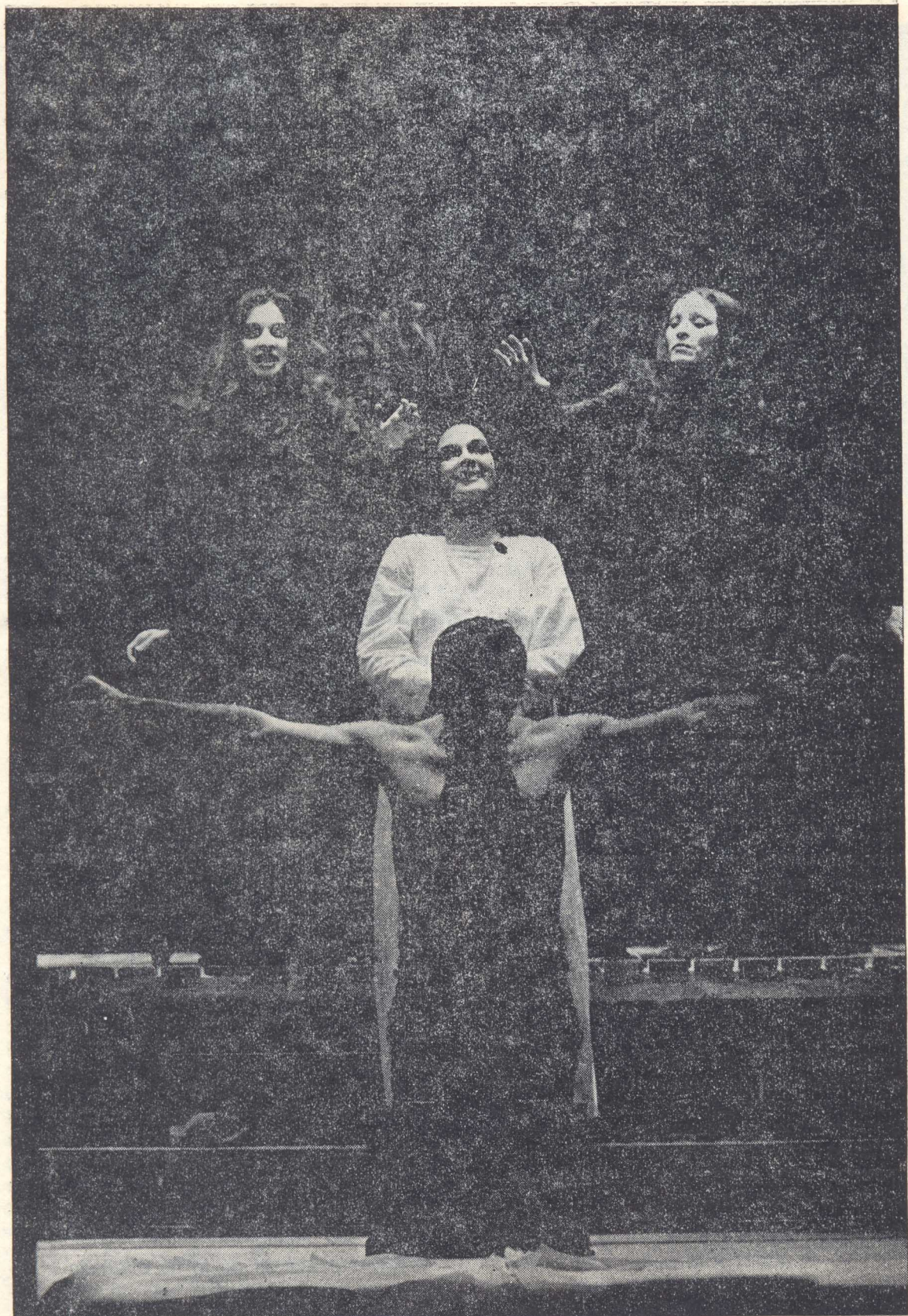
DOS MARIANAS CONVINCENTES

En el papel protagónico me entusiasma tanto Susana Alonso como Liliam Rentería. Susana acude a toda su experiencia para encarnar una Mariana “esencialmente lírica” (tal era la visión que tenía Lorca). La actriz ha incorporado hondamente el personaje y su entrega seduce por la delicadeza y el candoroso romanticismo que impone a su desempeño. No me parece aventurado señalar éste como un momento de singular brillantez en la carrera de la Alonso.

Liliam Rentería ha vuelto a pisar terreno firme en la escena. Su Eugenia de *Los enamorados* nos advirtió que sus posibilidades son ciertas, siempre que exista un director capaz de exigirle *actuación*, no figuración. En esta oportunidad el reto es elevadísimo y Liliam lo asume con innegable dignidad. Su caracterización resulta más impetuosa y estremeceadora, con cierto hálito de modernidad.

Uno se alegra de que Liliam Rentería nos siga redescubriendo potencialidades y continúe el estimulante rumbo que ahora transita con Irrumpe.

Roberto Bertrand tiene a su cargo la responsabilidad de interpretar a Lorca e incorporar, además, otros tres personajes. Impresiona en esta oportunidad su capacidad de desdoblamiento para dibujar cada uno de los roles con rasgos peculiares. Sus recursos corporales son poderosos, y su laboriosidad e inteligencia le están propiciando el ascenso. Creo válida la intención de enriquecer el discurso escénico con un empleo no realista de sus registros vocales, pero lamento que por mo-



● Susana Alonso seduce con una Mariana llena de delicadeza y candoroso romanticismo.

mentos el tono enfático resulte tan artificial que nos remite, irremediablemente, al Milanés de *La dolorosa historia*...

Considero todavía más imperdonable —esto es responsabilidad íntegra del director— que en el momento climático de las acciones Bertrand tenga que identificarse, atropellando su parlamento, como Federico García Lorca. Esa identificación forzada abarata sensiblemente el final del espectáculo, pues resulta innecesario declarar lo que ha venido revelándose con claves bien explícitas durante toda la obra.

En una coordenada también errónea en cuanto al uso de gradaciones no realistas de la voz se sitúa el Ángel de la Muerte de María Elena Diardes. Es igualmente imputable a Blanco que este personaje convierta su intencionalidad endemoniadamente sarcástica en una repetición letárgica, que desentona con la lectura verbal de la puesta en escena.

Para Hilda Oates, *La Clavela* es un acto de plenitud interpretativa. Alicia Mondevil, sin embargo, trata de reproducir sin éxito los matices incorporados por la Oates, y su intención deviene empobrecedor remedo, debilitando la fuerza dramática del personaje.

No seríamos justos si dejáramos de reconocer como uno de los aportes más cristalinos de *Mariana*, la música de Sergio Vitier y Juan Marcos Blanco. Se unen aquí dos virtuosos para desencadenar una emocionante atmósfera sonora, integrada con pericia a cada requerimiento del montaje.

Tal parece que los músicos han tratado de preservar hasta las mínimas voluntades lorquianas acerca de esta obra ("la lluvia, discretamente invitada y sin ruido excesivo, llegará de cuando en cuando a llenar silencios", nos acota en el texto original). Juan Marcos, que considera la música como vehículo de motivación para el actor en el escenario, llega a improvisar con instrumentos de percusión a partir de los estados anímicos de los protagonistas, mientras que otras veces acompaña en el piano al grupo Oru.

La puesta añade además la interpretación en vivo de Vitier a la guitarra junto a esa agrupación, así como una banda sonora de música electroacústica, en ganancioso

contrapunto con la imagen teatral. Una oportunidad inmejorable que rompe convenciones, multiplica las resonancias del lenguaje escénico de Irumpe y alerta sobre la necesidad de estimular experiencias semejantes en nuestro panorama teatral.

Carlos Díaz diseñó un vestuario que evoca la profunda huella árabe de la cultura española, apreciable en toda la creación lorquiana. No olvidemos que el poeta granadino hablaba "del morisco que todos llevamos dentro". Reconozco el serio trabajo de Díaz, pero advierto que los suntuosos ropajes evocadores del califato no rebasan la mera función decorativa. Si es cierto que queda bien esclarecida la significación de las vestimentas del coro, no sucede lo mismo con los trajes restantes, algunos excesivamente acicalados, desprovistos de las claves esenciales para descifrar sus sutiles intenciones.

Creo que *Mariana* predice acontecimientos mayores en el teatro de Roberto Blanco. Es incuestionable que a partir de *Los enamorados* (obra premiada en el Festival de Teatro Camagüey'86), el director viene decantando recursos, sedimentando otros, perfilando inquietudes y definiendo esencias de su adelantado concepto escénico. La efervescencia creativa que gobierna su personalidad artística parece orientada ya hacia proyectos más seguros y lúcidos, capaces de producir espectáculos que, en el fuerte acento de los valores autóctonos de nuestra cultura, establezcan el legítimo hallazgo de una comunicación más universal.

Confieso que si algo he admirado en Blanco es que su teatro exige y reclama siempre una postura vivaz de los espectadores. El descuido estético, las fluctuaciones de posturas, el coqueteo populista con la taquilla, no han empañado jamás su quehacer. Lorca sentenció en una de sus animadas charlas que "el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro (...), porque el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y aduleses, que ni enseñan ni dejan enseñar".

Y Roberto Blanco no lo ha olvidado al lograr con esta *Mariana*, un ejemplar momento de teatro cubano ●

UN DON JUAN en la vieja Habana

VIVIAN MARTINEZ TABARES

Fotos: MARQUETTI

A las nueve en punto de la noche de San Valentín, día de fiesta para los enamorados, en una antigua casona de La Habana Vieja, luego del familiar cañonazo, el Historiador de la ciudad llega hasta el centro del patio envuelto en una capa negra y presenta al público, con una mezcla peculiar de solemnidad y grandilocuencia, el último estreno del Teatro de Arte Popular: *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla.

En medio de la atmósfera colonial, entre las sombras de los arcos monumentales de la Casa de la Obrapía —otrora visitada por el poeta Juan Francisco Manzano— y envuelto en el aroma de las enredaderas que trepan por los balcones en cada columna, Eusebio Leal saludó la irrupción del teatro tras los muros de la ciudad patrimonial y revivió la impetuosa presencia de Zorrilla y su obra más famosa, escrita apenas veinte años antes de la construcción de la casa que ahora le servía de escenario.



Don Juan Tenorio venía a dar continuidad, gracias al apoyo del infatigable reanimador de edificios en ruinas y legendarias tradiciones, a otros intentos memorables de quince años atrás, como las representaciones de *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera y *Medea y los negreros*, de Ramiro Guerra, en el Patio del Palacio de los Capitanes Generales, Museo de la Ciudad de La Habana, o más cerca en el tiempo, la escenificación de *Vida y muerte Severina*, bajo la dirección de Jesús Gregorio en el propio museo y el rescate de la Casa de Comedias en el mismo sitio donde se acostumbraba a representarlas en aristocráticas tertulias más de un siglo atrás. Y es precisamente la elección de este ámbito de representación, no muy frecuente en las experiencias teatrales de los últimos años, uno de los mayores atractivos del *Don Juan...* que llevó a escena Tony Díaz.

Primer texto de autor extranjero en el repertorio del Teatro de Arte Popular, el de Zorrilla en versión de Isidoro Núñez Miró, lleva a la práctica una intención de revalorizar la línea seguida por el grupo: se trata ahora de abordar cualquier obra de carácter popular que pueda establecer puntos de contacto con nuestra realidad. El director estaba tentado hace varios años por este proyecto y se propuso con él dar a conocer al público joven una obra que permanecía desde mucho tiempo atrás fuera de la escena cubana. Tony Díaz quiso enfatizar en el tema del amor y en la faceta de conquistador de Don Juan y eligió para su estreno el 14 de febrero. La idea del lugar fue el resultado de la necesidad y la suerte. En su montaje anterior, *El corsario y la abadesa*, el director había intentado utilizar la "casa del marino", contigua al Convento de Santa Clara, donde tiene lugar la acción en el texto de José R. Brene, pero el proceso de restauración en plena faena no permitió consumir su empeño. Con *Don Juan...* la carencia de un espacio para mostrar al público el trabajo terminado —todos los teatros tenían programación— y la entusiasta acogida de Eusebio Leal, decidieron el estreno en la Casa de la Obrapía.

Las posibilidades inusitadas que sugerían los amplios corredores en torno al patio, el acceso al zaguán, la escalera, los iluminados balcones interiores, las ventanas y

las balaustradas de madera, permitían desplegar múltiples soluciones proxémicas para cada escena, una suerte de espacios alternos con escenas itinerantes o simultáneas, enmarcadas en la autenticidad de cada elemento de la arquitectura colonial. Los espectadores, ubicados hacia el fondo del patio mientras esperaban el comienzo de la representación, podían dar riendas sueltas a la fantasía y suponer que el teatro se adueñaría de todo el espacio visible, hasta el último rincón. Sin embargo, la puesta elige la disposición frontal de la escena, con el público orientado hacia el área de la escalera. Se utiliza esa ala como fondo, entonces, del mismo modo en que podría hacerse en un escenario tradicional; la única "innovación" es una breve escena en lo alto y se desaprovecha el resto del entorno.

La presencia de personajes de feria con imaginativas máscaras en la escena de la taberna, el despliegue de antorchas y otras artes de pirotecnia y la atmósfera fantasmagórica del cementerio hubieran podido conseguir mayor fuerza teatral y vuelo mágico de haberse explotado a fondo la potencialidad de la casa. La timidez para llevar hasta las últimas consecuencias el lenguaje expresivo de efectismos que propone con validez la puesta, puede atenuar, si se aprovecha con audacia formal, los desniveles en la actuación de un elenco desigual al asumir la complejidad de una obra escrita en verso.

Aunque el director en última instancia no quiere renunciar a una prueba en un teatro, donde a su juicio, puede conseguir imágenes más fuertes, creo que es éste el ámbito idóneo si se explota inteligentemente.

Otro atractivo del montaje es la intención de llegar a un público juvenil, a partir de la selección de un equipo de jóvenes actores para los personajes protagónicos.

Jorge Luis Fernández Treto es Don Juan. Después de tres años de trabajo con el Teatro Juvenil Pinos Nuevos, donde intervino en *El compás de madera*, *El grito en el cielo*, *Molinos de viento* y *Cada cosa en su lugar* y tuvo una pequeña participación en el filme *Como la vida misma*, es éste su primer trabajo en verso y su "primer protagónico complejo", al asumir un personaje muy conocido y donde no tenía que partir de sí mismo en cuanto a las





● José Luis Fernández Treto y Ana Ruíz, dos jóvenes actores en los roles protagónicos.

referencias geográficas y epocales. Sin llegar a sentirse insatisfecho quisiera tener la oportunidad de volverlo a interpretar seis o siete años más tarde, con mayor experiencia vital y dentro de la profesión. Ana Ruíz es Doña Inés. Procedente del Teatro Experimental Juvenil de Santiago de Cuba, no ha recibido formación académica. El director de la puesta la considera una actriz con una potencialidad muy fuerte y se siente muy estimulado con su resultado en este papel, que le exigió un trabajo duro para suplir limitaciones de carácter técnico. Rafael Lahera, Rolando Chiong, Antonio Dulzaides y Charles Arencebia completan el grupo de jóvenes intérpretes que contribuye al ritmo de frescura que consigue la propuesta.

Para satisfacer intereses del público juvenil, el Teatro de Arte Popular se trasladó unos metros más al norte, hacia la Casa del Estudiante. Edificación construida en 1728 como vivienda señorial, lugar donde vivió y murió el poeta y dramaturgo José Fornaris en el siglo XIX, fue convertida en

1906 en la primera ferretería de La Habana. En los últimos tiempos sirvió como almacén hasta que fue restaurada el pasado año e inaugurada por Fidel el 14 de marzo de 1987 como centro cultural y de recreación para la población estudiantil del municipio. El teatro se nutre allí de un público nuevo, de miradas desprejuiciadas que confiesan en esta su primera experiencia de espectador teatral, después de concluir algún juego de mesa, de escuchar un *cassette* de la Nueva Trova, o preparados para participar en el baile cuando finalice el espectáculo.

A la salida, mientras comentan algún detalle de la puesta en escena o regresan a sus casas en pequeños grupos, los adolescentes tararean los versos de Zorrilla con la música de Juan Marcos Blanco, armoniosa fusión de melodías y sonoridades extemporáneas en canciones de hoy. Así, cada fin de semana, tras los artificios de un grupo de histriones o de la mano de cualquier joven pareja, Don Juan vuelve a andar las calles de la vieja Habana ●

INMEDIATEZ Y ALCANCE

ROBERTO GACIO SUAREZ

La aparición de una obra teatral de temática nueva: *El médico de la familia*, estrenada por el grupo Cubana de Acero significa el acercamiento escénico a una verdadera revolución en el sistema de salud del país. Al concebirse el plan de atención primaria a la población en sus propias zonas urbanas y en las comunidades campesinas, el médico se convierte en un elemento muy influyente al integrarse a la familia, a la vez que se transforma él mismo profundamente como individuo.

Los resultados artísticos de este primer encuentro con una problemática tan rica, quedan por debajo de los propósitos del colectivo y también en desventaja con espectáculos anteriores que tienen en *Huelga* de Albio Paz, un punto climático.

¿Qué es lo primero que falla? La dramaturgia —creación colectiva—, con diálogos de Elías A. Torriente. El discurso dramático se estructura como un "periódico teatral" don-

de se exponen escenas sucesivas con un inconveniente fundamental: su marcado carácter informativo. Se echa de menos el plano analítico que aporta el debate de tesis contrapuestas en el argumento. Es por ello que el choque entre los intereses individuales del joven médico y las necesidades sociales queda sólo en el planteamiento. Su evolución se aprecia a saltos y en rasgos de asunto abocetado.

Las situaciones expuestas no se anudan mediante sus correspondientes pequeños conflictos sino devienen peripecias ilustrativas de diversos momentos en la trayectoria de algunos nuevos profesionales. Casi todos los cuadros se interrumpen por incidentales que distraen el desarrollo de la acción principal para introducirnos en algunas subtramas, las cuales tampoco crecen debidamente. Entonces culminan ambas —la fundamental y la secundaria—, desvaneciéndose en lo puramente anecdótico: cuando la pareja discute en el hos-



pital por la propiedad de un televisor o al referirse a la crítica de aquellos profesores dirigentes que se alejan afectivamente de sus alumnos.

El interés en tratar las incidencias del plan en las zonas campesinas es válido, no obstante resulta material para otra pieza por su riqueza y especificidad. Ocurre además que las formulaciones éticas se plantean directamente, no como resultado de la acción, y los caracteres pierden su carnalidad para convertirse en meros portadores de ideas. El afán didáctico explícito en *El médico de la familia* debiera cumplirse a través del lenguaje teatral y de las emociones nacidas de los sentimientos contradictorios del hombre. De este modo se podría obtener más interiorización en la trayectoria del protagonista; así también sería más verosímil la participación de algunos personajes, por ejemplo, la empleada de la limpieza, en cuyo dibujo el autor violenta demasiado la diferencia de nivel profesional al convertirla en conciencia lúcida de la creación dramática.

Por otra parte, en la escena final la solución resulta fortuita y no científica, porque si es cierto que el médico de la familia conocía mejor las peculiaridades del sistema de vida de la paciente, las pesquisas del hospital debían haber detectado el origen de la enfermedad.

La puesta en escena de Orietta Medina se elabora desde las improvisaciones analógicas y homológicas propias del método de montaje que el grupo practica. Logra correctos arreglos básicos en la distribución espacial de los actores, pero no traslada suficientemente los códigos imaginativos inherentes a la técnica empleada. Se resiente la propuesta por la falta de audacia y la literalidad al abordar el texto. Hay, sin embargo, dos se-

cuencias logradas: el guateque campesino, por el ambiente satírico conseguido y la canción escenificada sobre las obligaciones diarias del profesional. En esta última, se obtiene una precisa coreografía junto a una música atractiva.

En cuanto a las actuaciones se puede apuntar el profesionalismo de Helmo Hernández en el maestro, el humorismo espontáneo de Olivia Alonso, y entre los más jóvenes la sensible entrega de Alejandra Egido junto a la capacidad lúdica de Faustino Pérez. Se destaca especialmente Esteban Cabrera al encarnar diversos tipos con la versatilidad y el acabado requeridos. La selección de Carlos Treto para el personaje protagónico no es la más adecuada. El actor, expresivo en personajes hilarantes, carece aún de la ductilidad para proyectar matices internos, así como de dominio vocal en la proyección del papel. La insuficiente complejidad de las caracterizaciones simplifica el trabajo actoral y afecta su alcance artístico.

La música, compuesta por Marlene Favelo y Luis Manuel Molina, sirve de apoyo transicional con eficacia, excepto en el tema de la casa de los abuelos, donde suena ajeno el *charleston*; una sonoridad cubana de la época hubiera fortalecido la caracterización de los personajes.

El diseño de escenografía y vestuario de Alejandro López es funcional porque satisface la variedad de locaciones por las que transitará el colectivo. Su concepto es ambientador y se sustenta en referencias a los espacios evocados, lo cual se corresponde con el carácter noticioso de la puesta.

La inmediatez de una problemática en pleno proceso de desarrollo quizás no haya permitido abordar con mayor profundidad y alcance, la riqueza de la realidad, que se advierte sugerente, por los vitales conflictos que encierra ●

RAZONES PARA UN WEEKEND

RAUL FIDEL CAPOTE CASTRO
Foto: ESTUPIÑAN

Cuando en 1981 el grupo Cubana de Acero estrenó *Finita Pantalones* —monólogo interpretado de forma convincente por Mercedes Arnaiz y dirigido por Albio Paz—, un nuevo dramaturgo se sumaba a los teatristas contemporáneos cubanos: Alberto Pedro Torriente, de 26 años, habanero de cuya pluma e imaginación saldría a escena, exactamente un año después, *Tema para Verónica*, esta vez interpretada por el Teatro de Arte Popular, con Mirta Ibarra en el papel protagónico y la dirección artística de Eugenio Hernández Espinosa. Ambas piezas fueron muy bien recibidas por la crítica y el público. Todo hacía pensar en una carrera prolífica y ascendente de un nuevo nombre en nuestra dramaturgia; sin embargo, cinco años de



silencio desmayaron las esperanzas de los que auguraron al joven escritor tal destino.

En enero, el Teatro Nacional nos permitió enfrentarnos de nuevo con Alberto Pedro; esta vez para disfrutar de *Weekend en Bahía*, que mucho dista de aquellos rápidos pasos iniciales. Aunque el autor continúa la línea de reflexión de esos pequeños y grandes problemas cotidianos del hacer en nuestros días, iniciada en sus piezas anteriores, se evidencia ya una madurez expresiva que lo sitúa en un plano superior.

Mantener el espectador "atrapado" durante todo el espectáculo es tarea difícil, que lleva a feliz término *Weekend en Bahía* como resultado de la conjunción de un texto bien escrito, una puesta en escena funcional, una dirección artística sabia y excelentes actuaciones. Vayamos por partes.

Mario Rodríguez Alemán, a propósito del estreno de *Tema para Verónica* y refiriéndose a Alberto Pedro, escribía: "Le falta —es lógico— un dominio más experimentado del arte de la composición dramática". Cinco años después, Pedro Torriente demuestra que ha aprendido —y muy bien— a estructurar todos los elementos que conforman la armazón de un texto destinado a las tablas. De tal suerte, exhibe un acertado balance entre situaciones que van de la comedia a la tragedia en fluido tránsito.

La información anecdótica contenida en el discurso se reduce a

lo absolutamente necesario para sustentar el objetivo propuesto por el autor, a saber: el análisis incisivo de dos actitudes humanas, que, nacidas en suelo común, se desarrollan y maduran en contextos diferentes. Mayra y Esteban se encuentran diecinueve años después de un noviazgo adolescente interrumpido por la salida de ella con sus padres hacia los Estados Unidos. Lo demás —el necesario recuento— sucede en una madrugada del Reparto Bahía, en el apartamento de Esteban.

Confieso que el primer sentimiento que me provocó esta noticia fue el rechazo. Rechazo explicable, porque la problemática abordada tenía antecedentes de tratamiento superficial —*Lejanía* (1985) de Jesús Díaz— que a veces llegaba a la absoluta mediocridad —*Mujer que regresa* (1986), de Rolando Pérez Betancourt— dentro de la producción artística nacional. No obstante, opté por enterarme y descubrí el primer tratamiento serio de tan complejo asunto. A través del diálogo ágil y fluido, estos dos personajes se van abriendo ante nosotros para permitir que nos asomemos a un mundo de frustraciones, sueños, ideales, logros, esperanzas y —sobre todo— contradicciones humanas con las que inmediatamente empezamos a convivir. Porque, si algo bueno tiene el texto de Alberto Pedro, es su capacidad comunicativa, que va más allá de la mera funcionalidad heurística, para arrastrar al espectador a una obligada convivencia, a la participación *activa* en los avatares de Mayra y Esteban. Esto se logra, en gran medida, por la profundidad con que han sido concebidos los personajes, por el alto grado de aprehensión de las verdaderas raíces de sus problemas alcanzado en una recreación artística alejada de todo maniqueísmo.

La puesta en escena parte de una marcada sobriedad de recursos

muy bien pensada, con el objetivo de no llamar la atención del espectador hacia elementos que no sean los dimanantes del propio texto. Por tanto, Mirian Lezcano trabaja aquí con una sabia reducción del espacio —el escenario se circunscribe a las dimensiones reales de un dormitorio— y un efectivo uso de elementos escenográficos propios de la TV (un “metaescenario” concebido a manera de *set* televisivo). Lo demás está dignamente ocupado por la música de los Beatles y algunas piezas de Leandro Soto, que recrean muy bien el mundo de la década del 60 como referencia temporal al origen de lo que se está desarrollando en la escena.

Las actuaciones, por su parte, no se quedan a la zaga. La Mayra de Mirta Ibarra sorprende por la manera en que la actriz logra extraer a los conflictos y frustraciones del personaje un amplio espectro de matices y sutilezas expresivas, para entregarnos una interpretación llena de calor humano, vibrante y conmovedora. Por demás, no temo equivocarme si aseguro que Alberto Pedro concibió a Mayra pensando en la Verónica de su *Tema...*, pues cada detalle del texto está hecho a la medida de la actriz, en consonancia con sus probadas posibilidades histriónicas. Ramón Velloz, a su vez, demuestra lo que un actor es capaz de hacer cuando se mueve bajo una acertada dirección y enfrenta el papel con seriedad. Su Esteban no puede ser mejor; es, a no dudar, lo más logrado de su trabajo actoral en los últimos tiempos. El tono mesurado con que asume su personaje es quizás la clave que le permite moverse por el difícil laberinto de sentimientos y proyecciones psicológicas contradictorias a que le obliga el texto.

Weekend en Bahía logra con creces lo que se propone. No es la obra perfecta, ni el punto más alto del teatro cubano, pero sí un buen momento de la escena contemporánea que ojalá tuviésemos más a menudo ●

HAPPY COMIENZO PARA UN ACTOR



ERENA HERNANDEZ

Foto: **ESTUPIÑAN**

Poder comenzar por el calificativo *valiente* para definir una obra teatral ya es una carta credencial óptima para su creador. El término lo refiero a *Weekend en Bahía*. Por cierto, en las notas de Abelardo

Estorino para el programa de la puesta en el Teatro Nacional, uno se queda con las ganas de conocer a Alberto Pedro, para después buscarlo, felicitarlo, y pedirle que siga escribiendo. Cuando pregunté quién

era, me dijeron: "chica, el negrito flaquito que trabajó con Mirta Ibarra en la telenovela "El hombre que vino con la lluvia"..."; no me daba cuenta de quien se trataba porque casi no veo televisión, así es que no puedo abundar sobre el autor; sólo averigüé que es poeta y ésta es su tercera obra teatral.

El título *Weekend en Bahía* de por sí resulta certero, llama la atención sólo de escucharlo, y despierta la curiosidad por saber de qué se trata. Aunque sé que la pieza teatral es un todo orgánico completado en la puesta en escena, me interesa más aquí lo primero que lo segundo, porque —apelo a un lugar común— la obra de Alberto Pedro marca un hito en el teatro cubano, al tratar de forma desalmidonada un tema con el que cualquier oportunista precisamente haría un panfleto. No obstante, sería desatinado pasar por alto la labor de Mirta Ibarra y Ramón Velloz en la personificación de Mayra y Esteban.

Como espectadora de tercera fila, situada justo frente a ellos, por momentos sus voces me eran inaudibles. Pero me dejé arrastrar tanto por lo *que* decían, que no me era fundamental *cómo* lo decían. Por supuesto, no es fácil ni para el autor ni para los actores una obra que se limita a un *set* y dos personajes. Sostenerla es difícil, casi un reto. Cuando con ella se logra poner de pie al público y oírle gritar bravo, algo ocurre. Creo que en parte ya el reto está vencido. Pienso que tiene que ver con los sentimientos y los problemas de la gente que estaba allí mirando el espectáculo.

Sin que sea una actuación como para antologar, pues tienen momentos mejores y menos mejores (me resulta chocante el tono de voz de ella, los mismos gestos demasiado repetidos en él; y creo que pesa demasiado sobre ambos su habitat cotidiano del cine y la televisión), para mí la puesta tiene un valor

esencial: personificaron seres humanos verosímiles. Ya eso sólo lleva al actor a ser convincente, si es nada más medianamente profesional y, claro, si se ve detrás la mano de una buena dirección, como la de Miriam Lezcano en este caso, sin grandes pretensiones de originalidad, ni alharaca de recursos técnicos, pero haciendo sentir su presencia en el resultado global del espectáculo.

Así, la que regresa de visita a la patria, desde su exilio voluntario, es una persona, con todo lo contradictorio que serlo implica, a no ser que se trate de un fronterizo. Pedro la caricaturiza un poco, pienso con la intención de hacernos sonreír y porque ama el personaje que alumbró; eso lo traduce en la compasión que siente por Mayra, sabe apiadarse ante la angustia de la mujer. Otro tanto ocurre con Esteban, de quien Ramón hace una versión creíble. Ambos actores mantienen un tono comedido, que es bastante decir en este panorama de grandilocuencia que nos caracteriza, sobre todo en el cine y bastante en el teatro. Hace años leía en una revista *Siempre* la definición de un crítico mexicano (no recuerdo el nombre, creo era Ayala Blanco) sobre el cine cubano. Utilizó el término *histerismo barroco*, que suscribo —podría hacerse extensivo al teatro—, pues pululan los gritos histéricos y las obscenidades gratuitas, cuando no hay con qué sustentar el hecho dramático. (Hace poco ví *Un hombre de éxito*, y respiré aliviada cuando me enteré que el personaje de Raquel Revuelta se había suicidado, porque sería la única forma de justificar el espantoso grito que suelta de pronto).

Por otra parte, más de una vez me he asombrado de la gazmoñería moralista en algunas personas del medio cultural, quienes, por ejemplo, se horrorizan y les parece impúdico colgar un cuadro erótico en una galería o en un museo. También se da en otras expresiones artísticas; por eso asombra ver en un escena-



rio el torso de un actor y la actriz en ropa interior. Se vería absurdo una escena entre un hombre y una mujer, que tiene lugar en un dormitorio, donde hay intentos de hacer el amor, y que ambos permanezcan vestidos hasta el cuello. Sería inauténtico.

Decía que me interesaba más la obra que la puesta (o mejor, sus resultados técnicos), porque el hecho de que algo así se lleve a una sala cubana ya es reflejo cierto del cambio de aires entre nosotros, de "al pan, pan, y al vino, vino". También hablaba de valentía. Es que resulta fácil eludir la realidad escribiendo del pasado o con simbolismos. Así se evita el compromi-

so de criticar sucesos y gentes que andan a nuestro costado o sobre nuestras cabezas, que pueden ofenderse y hasta ripostarnos, tomar represalias sutiles; si es el jefe, digamos, en el plano de lo que se daría en llamar *lo subjetivo*, matices que por ser frutos algo abstractos de la conducta humana, es muy difícil defenderse de ellos en el plano de *lo objetivo*, para usar términos acuñados. En ese sentido es valiente la obra de Pedro, porque toca problemas de hoy en Cuba, donde se construye una sociedad nueva en la que se lucha por su sanidad, sin que eso signifique excepciones de insanidad, pues se trataría de robots y no de seres humanos en la tarea. Pedro rompe con

el maniqueísmo de lo blanco y lo negro, ofrece los tonos grises a la consideración nuestra; presenta a un hombre y una mujer con sus conflictos, y los cuestionamientos ideológicos aparecen como en la idea hemingwayana de que cuando uno escribe sobre algo que conoce bien el carácter de esa cosa se deja ver, aunque no esté explicitado, y cuando ocurre lo contrario, su presencia salta como agujeros en el texto.

Mayra y Esteban fueron novios en la adolescencia. Ella se va para Estados Unidos y regresa de visita pasados muchos años. Ambos son profesionales, y cada uno vive con los problemas cotidianos que son inherentes al hecho de vivir en cualquier punto del planeta en estos momentos, de vicisitudes económicas y peligros de guerra. En otra etapa de nuestro teatro, Esteban sería un revolucionario "químicamente puro". Ahora es simplemente un hombre consciente de que construye algo mejor, aún imperfecto, que acepta las dificultades de no tener vivienda propia, de padecer ómnibus llenos, peleándose con un jefe oportunista y burócrata... pero no salta de alegría. Es tan sólo una persona. Y ya eso es un logro, mayor si se compara con otros intentos de abordar el tema, como la película *Lejanía*, por citar alguno, que sí cae en esquemas y es poco creíble.

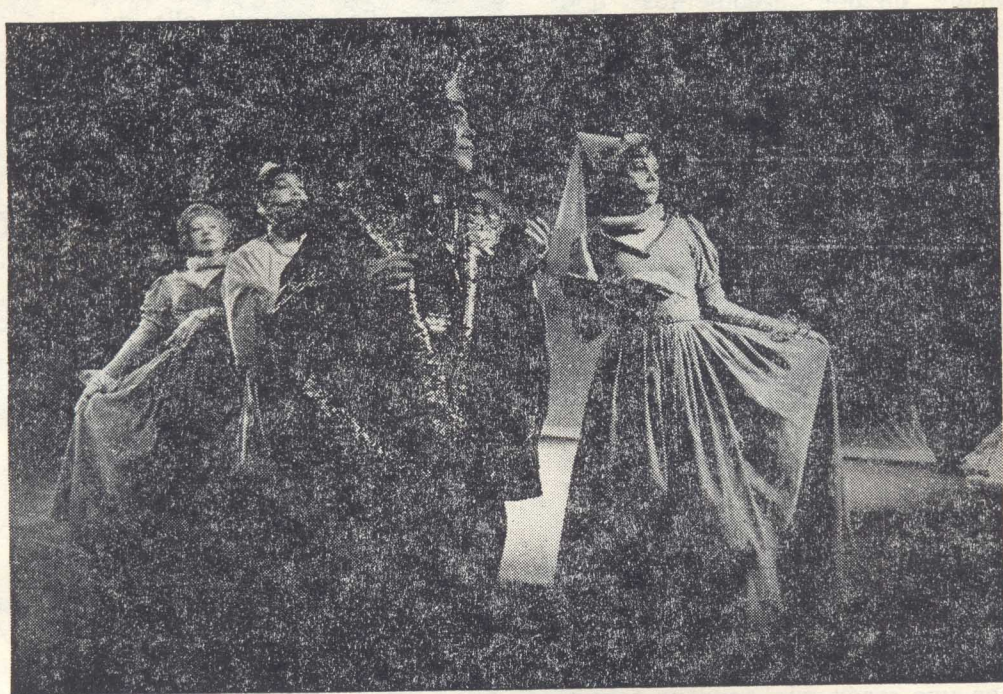
Todo el tiempo me preocupó el final, esperaba el "teque", el discurso pseudopolítico "de barricada"; pero felizmente el escollo del facilismo fue superado, y hubo un cierre redondo, coherente y orgánico con el desarrollo de las situaciones dramáticas en que fueron evolucionando los personajes. El espectador se identifica con los problemas de Esteban y con su actitud; ¡adelante! pero sin grandilocuencias solemnes (sólo un poco antes del final hay cierto discurso), consciente de la realidad y

sus posibilidades. En ese momento suena a himno patriótico el bolero de Benny Moré. Nos emociona hasta sentirnos nacionalistamente contentos, quizá porque la música del Benny es el paradigma de lo cubano, y nos lo trae a cuento.

En ese estado de ánimo, se me integra la escenografía con obras del pintor Leandro Soto, que al principio me parecían divorciadas, forzadas, valorables por sí mismas como hecho plástico. Al final se suman por el valor de símbolo vivo que sus imágenes encarnan. Con ellos conformó Soto su exposición de abril de 1984 en la Galería 23 y 12, mostradas bajo el título de *Retablo familiar*: un singular uso de la vertiente *kitsch* en el arte, con la que crea obras de corte histórico, donde su propia familia son los héroes protagonistas, aquellos que estimularon la imaginación infantil, y que ahora Leandro los pone en una suerte de altar barroco, de esos que se ven en los pueblos de campo con bombillitos de colores incluso.

Weekend en Bahía —aún siendo la tercera obra de Pedro— prueba lo poco serio de algunas ideas este-reotipadas que existen entre nosotros. Una de ellas tiene que ver con las divisiones generacionales. De la misma manera que sobran los gritos en el cine, el teatro y la televisión, también hay un abuso del término joven artista: a veces pasan de la cuarentena y se les sigue tratando de tales. Lo peor, el paternalismo se extiende a justificar lo malo con frases de la especie: "no está del todo lograda, pero es su primera obra", o "son sus comienzos", cuando el autor nos ha "petardeado" ya con dos o tres cosas malogrando papel. Conviene recordar en este punto que, cuando se es un buen tonto —o cuando no se es—, la oportunidad de demostrar lo uno o lo otro se presenta en cualquier década, lo mismo a los diez años que a los sesenta. En este caso Pedro sale indemne ● la cifra de la A somaliada

TRIUNFO DEL CHOTEO



ROXANA PINEDA LABAIRO

Recital para mayas y conquistadores, último estreno de José Milián con el Teatro Musical de La Habana, es, más que la trágica subsistencia del pueblo maya, el choteo y la frivolidad de la corte española del siglo XV. Más que un recital para mayas, un recital para conquistadores. Del enfrentamiento

que se produce entre las dos líneas de acción nace lo que pudiera ser el signo clave del espectáculo, el gesto básico que tradujera la perspectiva de la dirección. El espacio en que se desarrolla tal conflicto también está dividido en dos polos opuestos; no por ello, aumenta el rigor de este "combate". ¿Llegan

a encontrarse realmente estas líneas de acción paralelas o sólo lo hacen desde el punto de vista indiscutible de que penetre uno dentro del otro por razones de obligatoriedad estructural? ¿Teatralmente hay una dependencia dramática entre estos dos grupos, o al menos una "independencia" relativa que los haga presuponerse o negarse artísticamente de algún modo? ¿O se trata acaso, efectivamente, de dos "argumentos" que en la supuesta lógica de esta teatralidad no alcanzan una confrontación significativa más allá de las razones elementales?

La puesta en escena propone erigirse en "canto al amor, al espíritu de sacrificio, a la lucha de los hombres humildes, enfrentados a la dominación de un enemigo poderoso que los somete". A partir de aquí se entiende la diferencia kinética entre los grupos opuestos. La búsqueda de la gestualidad precisa, de un tono peculiar al hablar, de una cierta melancolía vital en la estirpe de los habitantes de Yucatán, imponen un signo artístico-conceptual que pierde significado al encararse al desenfado géstico del mundo de los cortesanos. "Cantar al amor" se torna entonces una razón que peca por obvia desde su presentación misma porque los códigos que maneja están inscritos en una "partitura" muy cerrada. Quiero decir que la relación de gestos, movimiento, pausas, acción en el tiempo y en el espacio, se someten a un conjunto de señales ajustadas a su vez a un conjunto de reglas muy precisas. Esta característica hubiera podido alcanzar una connotación jerárquica en otra dimensión, pero el tratamiento "libre" de los cortesanos inutiliza todo el sentido de rito, encanto mágico, y genuina presencia que quiso imponérselo a los yucatecos. El resultado es un espíritu trágico con tintes de melodrama que, lejos de significar al mundo de los mayas, lo hace aburrido y monótono.

El desenfado y el desenfreno de los habitantes de la corte se convierte en el centro sígnico del espectáculo. Su colorido, su movimiento espacial, "conquista" el lugar de la representación y "somete" a los mayas ante la inversión del choteo.

A nivel de texto representacional se produce un conflicto genérico que conspira contra la lógica que la puesta en escena ha querido crear para sí. Es por todo ello que el objetivo de encauzar la lectura hacia el reconocimiento de la autenticidad de los habitantes de Yucatán se encierra en una especie de paradoja artística que impide la coherencia de tal objetivo. La lógica de los resortes utilizados desencadena un viaje aliado, más a la desvirtualización que se dignifica en el mundo de la corte española, que a la dignidad que se desvirtúa en el mundo de los mayas.

Cuando llega el momento climático del encuentro entre las dos culturas el conflicto a nivel del hecho de la representación se hace más evidente. "El" se desgarrá ante la prepotencia de los reyes, pero todo esfuerzo se hace en vano; nadie comprende lo que dice, encuentran algún significado, pero el sentido queda disfrazado, se ahoga la magnificencia de la ridiculez de los reyes.

Hay otro plano que intensifica el desbalance apuntado. Se trata del tratamiento de público como parte de la narración teatral. Si el recital de los mayas establece una distancia especial con los espectadores, una especie de respeto silencioso que debiera propiciar un estado de ánimo que los dignifique; mientras este grupo intenta acercarse alejándose, la corte hace lo imposible por "ganarse" el favor de los espectadores, por hacerlos "gozar" con sus chistes y sus ocurrencias. De este tratamiento, que hubiera podido contener un subtexto conceptual, que evidente-

mente no ha sido producido en ese sentido, se desprende el conflicto de la presencia anunciada desde el inicio. Es por ello que la perspectiva se descentra, la acción que se reconoce historia, o visión de la historia, se hace presente en tanto la corte, y pasado en tanto a los mayas. De la corte se narra lo que pasó como si estuviera siendo; se rompe la distancia entre el hecho y la visión del hecho y se produce una catarsis en relación a la propia estructura de la escenificación.

A pesar de los propósitos el mundo maya pierde la voz; aún cuando se afane en un monólogo desgarrador y trágico. "El" vuelve a ser "colonizado", fuera ahora de la verdadera historia. De esta propia trampa surge Bartolomé de Las Casas que, como *deus ex machina*, invita a pensar al espectador. Este personaje, que por origen pertenece a la corte y por acción se acerca al mundo de los mayas, es sacado de la historia e introducido entre ella y el público. Su función prin-

cipal es estabilizar el desequilibrio que a nivel de la estructura ha creado una invitación en favor de Isabel y Fernando. Su discurso es, en esencia, un "teque" para propiciar esa falsa función de "producir ideas". Es, además, un juez a favor del superobjetivo de la puesta en escena, un comodín que viene a preparar la estruendosa retirada. De *Los triunfadores* queda el recuerdo de la corte española con sus chanzas y sus frivolidades. La visión de una historia más pobre que la historia misma. La reducción de dos mundos a dos esquemas colonizados por una manera específica de recibir esa historia tan llevada y traída. Es así que puede ser testigo de una otra colonización de los mayas, ahora a nivel de estructura del espectáculo.

Por eso, más que el canto a la justicia o al amor, me queda una noción de comedia, de sátira. Más que la fuerza y la tragedia del pueblo maya, la presencia y el cho-teo de la corte española de Isabel y Fernando ●

LOS GATOS ¿maúllan o rugen?

ATILIO CABALLERO

Fotos: JOAN ENRIQUE GONZALEZ

Para que nadie vaya a seguir un sendero que se bifurca, este es un comentario convencional sobre un espectáculo desacostumbrado, no tradicional o inaudito por más de

una razón. Supóngase que usted queda citado para ver una obra de teatro a las once y treinta de la noche en un lugar donde nunca se hace teatro.



Sorpréndase, al entrar, con una disposición del espacio escénico con la cual queda de hecho comprometido a participar, con una escenografía donde casi todo, muy bien fundamentado, cuelga del techo, y admírese al final de un texto dramático y veraz, sugerente y bien escrito que se pega como una ventosa a una puesta en escena convincente, para entonces quedar convencido de que la plenitud del gozo apreciativo, tan caro a cualquiera, anduvo por aquí, por esta parte.

Para que esto fuera posible, se unieron Alcibiades Zaldívar, María Elena Espinosa, Víctor y Carlos Varela Cerezo, los dos primeros como actores, el tercero como autor y director y el último como músico. El resultado, *Los gatos*, queda, a mi modo de ver, como uno de los intentos más válidos y renovadores de la escena cubana vistos últimamente.

Alex y Judith son dos jóvenes de veinte años. El es estudiante de actuación y ella de letras. Se han conocido años atrás, y ahora continúan manteniendo relaciones aun-

que ya no son los mismos. La acción se desarrolla en una de las tantas noches en que, de una a seis de la mañana, ambos se encuentran, hacen el amor, se aman y se despiden. Hasta aquí lo que podríamos llamar la sinopsis del argumento.

Pero es precisamente a partir de esta "anécdota" tan simple, desde donde se plantean sus presupuestos esenciales. Con una progresión dramática lineal que sin embargo comienza evocando algo pasado, y por consiguiente obsoleto dentro de las nuevas normas de comportamiento, ambos personajes van conformando ante nuestros ojos, paradójicamente, la historia de la cotidianeidad y su reverso, que simplificado en la estructura teatral que se nos ofrece puede leerse como "un momento de crisis en su relación" y la forma de superar ésta a través de la búsqueda de la sinceridad, la comprensión y la autenticidad. Para ello deben conocerse mejor, no sólo el uno al otro sino a sí mismos, y si Alex quiere verse no basta con que le sea regalado el sol en una noche oscura,

lejos de la presencia de los demás, y la confrontación con el mundo. "La libertad de existir por encima de toda posesión" no implica esquivar un compromiso que desde el primer momento se ha establecido sinceramente y con vitalidad. Tampoco la libertad de existir puede reducirse a un horario acordado de antemano y a un lugar específico, geográficamente hablando. No puede terminar con el sonido de un despertador, sino continuar pese a la alarmante chicharra de este. Y por aquí está lo que considero una de las mayores virtudes de la obra. Pese al incisivo cuestionamiento moral que acompaña el comportamiento de cada personaje, la situación es llevada con la amenidad y la frescura propia de dos jóvenes, aquí y ahora. Riñen y juegan, se desentienden y aman, en un lenguaje común y cercano, y no por ello menos valedero. Esta constante referencia al juego, al divertimento comunicativo, ya sea simple o atomizado de ironía, lejos de caer en el propenso vacío de la puerilidad a que a veces son llevadas situaciones parecidas, propicia una atmósfera de extraña camaradería, de callada aunque plena identificación, a la vez que contribuye a incentivar el ritmo de la puesta, que en ocasiones intencionalmente se detiene o se atenúa verbalmente para dar lugar a una mayor proyección visual, expresada a través de acciones físicas y desplazamientos de lo que se quiere decir.

Por otra parte, aunque muy relacionado con ese presupuesto esencial que anotamos al principio (la cotidianeidad y su reverso), está el papel de la memoria y su importancia en cuanto a la superación de posiciones y argumentos caducos:

JUDITH. La misión de los hombres sería rescatar el pasado. El hombre rescata el pasado a través de los objetos.

ALEX. ¿Y la memoria?

JUDITH. No basta.

Con estos mismos objetos que la familiaridad ha hecho cercanos, diarios, cotidianos, se ha vuelto a construir un mundo de relaciones, encuentros, sugerencias y de comunicación que sirven de apoyatura o recurso nemotécnico para catapultar el recuerdo y la imaginación, pues la memoria en este caso es por sí sola insuficiente. Se valen de la existencia de éstos y de la significación que en sus vidas tienen, pero no para dejarlos en su lugar signico, como monumento que perpetúe un período determinado, sino para trascenderlos. Ellos están ahí, pueden quedarse en su lugar, cada uno puede determinar una referencia precisa, única, —memorial—, pero deben ser vistos desde una posición distante (por no decir distanciada), desde arriba. Estos objetos —que no sólo pueden ser corpóreos: también tímbricos, sonoros, visuales—, crean una atmósfera "coral" en la puesta en escena, para quedar convertidos al final en un solo objeto único, total, como puede quedar resumido visualmente el recuerdo de alguien en la figura de un monumento, pero sin aspirar a dicha dimensión en este caso.

Alcibiades y María Elena han sido capaces de transmitir intenciones semejantes con un decoroso trabajo actoral, donde hasta cierto punto se enfatiza un deliberado "tono menor" en la alocución de los parlamentos, lo que queda traducido en este plano a un desenfado interpretativo que se ajusta perfectamente a la puesta y al texto en sí. Hay una satisfactoria organicidad en la sucesión de estados de ánimo, altas y bajas por las que se atraviesa inevitablemente sin afectaciones o momentos sobreactuados. Alcibiades Zaldívar y María E. Espinosa han alcanzado un nivel meritorio y convincente.

Otra cosa que también llama la atención es la utilización del piso, en este caso en una doble dimen-

sión escenográfica e interpretativa. Por lo general, este espacio queda reducido a su función de soporte o apoyatura de todo el andamiaje escenográfico. En este caso se ha trabajado a este nivel una gran cantidad de planos, con lo cual queda estrechamente ligado (por una simple cuestión óptica, ya que el espectador se sienta en el piso) este primer nivel enunciativo con el receptivo. A la vez, casi todos los objetos están repartidos deliberadamente sobre este. Por consiguiente, se enfatiza un nivel que en este caso tiene tanta importancia como los demás, lo que contribuye a lograr, también, esa dimensión totalizadora de la cual hemos hablado.

Si en algo falla la convencionalidad de este comentario es en el habitual señalamiento del lugar donde se pone la obra. El hecho de que este trabajo haya sido concebido

por iniciativa propia y desarrollado y expuesto en lugares tan disímiles como la casa de algún miembro del colectivo, un aula de la Facultad de Filología de la Universidad de La Habana, un salón de la Casa del Joven Creador, la Sala Hubert de Blanck o la Casa de las Américas, a la vez que propone una fórmula necesaria y espontánea de asumir el hecho teatral en nuestro medio, le concede al mismo un carácter itinerante que a pesar de crear cierta expectativa, hace imprecisa esta referencia, con lo cual usted queda de hecho obligado a seguir sus huellas como un cazador en la nieve. Pero lo más importante es que el hecho está, que es válido, y que tarde o temprano, más temprano que tarde y con buen olfato dará con él. Entonces dos gatos ¿o tres, o cuatro?, agazapados en la oscuridad, esperan por usted. Ellos tienen luz propia ●

A LA SOMBRA DE ELSINOR

Foto: VLADIMIR PEREZ

Al reunirse, a la sombra de Elsinor, los estudiantes de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte satisfacían una vieja necesidad de confrontación.

El primer día se dedicó a la lectura de críticas y breves obras de

los futuros teatrólogos y dramaturgos. Asistí a trabajos que se debaten entre la función inmediatamente escolar y ambiciones mayores en cuanto a las ideas en juego y el estilo. Un largo y enjundioso debate provocaron las notas de Iris Gorostola y Marilyn

eslo



Garbey sobre *Weekend en Bahía*; los jóvenes coinciden en que la obra de Alberto Pedro resulta necesaria y cercana por el desenfadado con que asume los temas de la actualidad. En otros trabajos e intervenciones se revelaron entusiasmo y agudeza crítica.

El "Encuentro con la dramaturgia" previsto para la sesión de la tarde, arrancó con cierta desventaja en cuanto a la cantidad de participantes pero el atractivo lenguaje de la muy joven Elaine Centeno logró reanimar el debate. Jorge Luis Sánchez parece bien encaminado hacia la dramaturgia para adolescentes y sus *Pequeñas nupcias* (reseñada en *Inventario de Inéditos*) sobrepasa ampliamente el propósito inicial de un trabajo de clase. Las propuestas escénicas contaron con un público entusiasta que tornó insuficientes y codiciadas las sillas de un aula de ac-

tuación. Un aspecto destacable es la vocación interdisciplinaria de estos pequeños espectáculos, en los cuales participaron estudiantes de Música y Artes Plásticas. La analogía *Estudio: escuadra a ras de sueño*, dirigida por Arturo Soto es una metáfora sobre las satisfacciones e insatisfacciones de los estudiantes de actuación y despertó la más cálida acogida.

La asistencia pudo ser mayor por parte de los directores y otras figuras del movimiento teatral y las intervenciones más atinadas y precisas. Por momentos, las aulas ponían límites a este concilio juvenil que reclamaba el espléndido entorno de la arboleda del Instituto. Los estudiantes de los últimos años no se hicieron sentir; pero con todo, este primer encuentro constituyó una oportunidad enriquecedora y bien vale la pena que este Elsinor se repita. (A. P.) ●

Homenaje de **tablas**

En el Día Internacional del Teatro Tablas dio a conocer la convocatoria de su tercer concurso, de crítica y fotografía teatral, y se anunció la selección, por un grupo de críticos convocados por la Unión de Periodistas de Cuba, de las Mejores Puestas en Escena del Año, a partir de 1987, como vía de estímulo al quehacer de los teatristas cubanos. El momento climático fue el homenaje a tres figuras destacadas de la crítica, la investigación y la fotografía de la escena: Eduardo Robreño, Jorge Antonio González y Tito Alvarez, quienes recibieron originales diplomas de los artistas plásticos Pupo y Fornés, de manos de nuestros colaboradores.

A continuación, Tablas reproduce una versión de las palabras del dramaturgo Amado del Pino, a propósito del homenaje.

Es una vieja verdad que nuestro arte tiene encanto y nostalgia, virtud y riesgo en su carácter efímero, en su destino de desaparecer para retoñar alegremente en una dimensión insospechada.

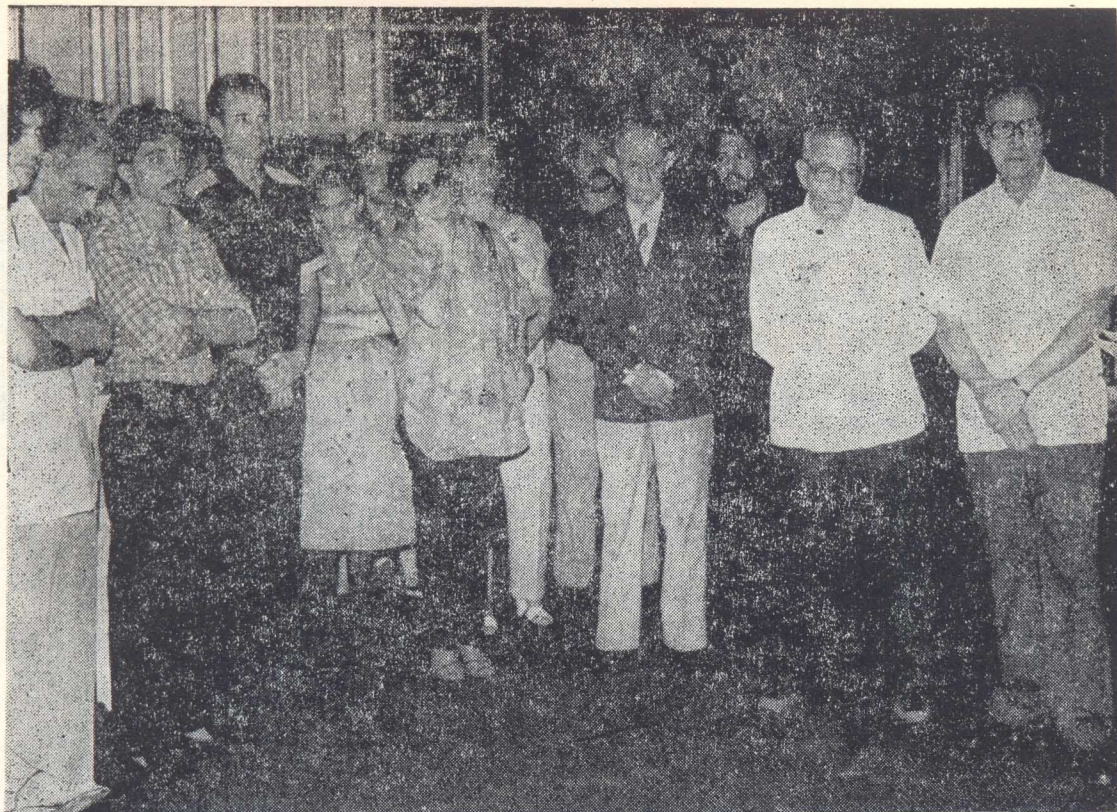
Existe, sin embargo, una estirpe de luchadores casi anónimos —relativamente distantes de las candilejas y los aplausos— llamados a combatir esa implacable fugacidad con el ejercicio de la memoria crítica. Valga como pretexto o como acicate este Día Internacional del Teatro para homenajear a tres hombres que han ejercido con ineludible dignidad un oficio que encuentra su reconocimiento mayor precisamente en los jóvenes, que nos quedaríamos sin la imagen del pasado teatral, si no fuera porque estuvo —nítida y oportuna— la reseña, el juicio, la instan-

tánea, el laboreo en archivos y recuerdos.

Eduardo Robreño, Tito Alvarez y Jorge Antonio González han dedicado no sólo su tiempo, sino esa rara virtud que es la pasión, a defender del olvido el rostro del teatro cubano.

Robreño —desde la prodigiosa urdimbre de sus coloquios y confesiones— parece sorprendido de que el tiempo le haya jugado su eterna trampa y nos cuenta del teatro de las primeras décadas del siglo con la vehemencia de la inmediatez, con el entusiasmo que nos hace cómplices de actrices y espectáculos, temporadas y funciones que escapaban del obligado sepia de fotos y programas para ganar, en su voz, la beligerancia de la actualidad.

Si Robreño nos devuelve la atmósfera de la compañía de Regino o la estampa del "negrito" Ace-



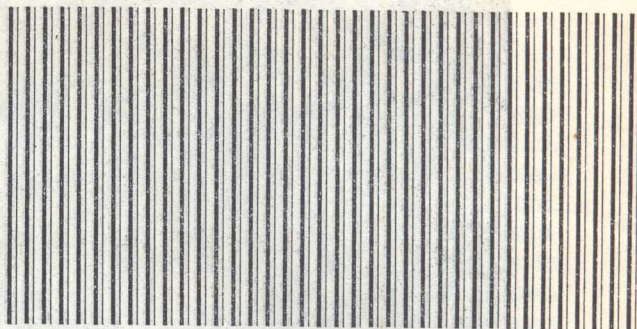
bal y nos hace creer en la belleza de la "Chelito criolla", como si se tratara de una tentadora contemporánea; Tito atestigua más de un cuarto de siglo de nuestra escena con su vocación de "cazador de imágenes". Tito Alvarez tiene nombre de cantante popular y la paradoja nace precisamente de que supo postergar su designación inicial para la madrugada y la canción para situarse en el ángulo oscuro donde encontrar el momento fugaz, irrepetible. Si Alhambra es ya parte de nuestra leyenda teatral, las fotos de las primeras puestas del teatro de la Revolución marchan también hacia el impreciso continente de lo legendario.

Jorge Antonio ha hecho del trabajo silencioso, de la acumulación paciente la garantía de su labor como investigador. Donde un nombre o una fecha se hace impreciso o inasible, aparece la serena voz de Jorge Antonio

con un llamado a la precisión y el rigor. Cuando muchos pasan por alto a la ópera, Jorge Antonio se consagra a rastrear sus orígenes y nos devuelve la imagen de sus protagonistas en un libro de ejemplar erudición.

Tablas se honra con este homenaje. El ejercicio de la sinceridad, la búsqueda de los valores más genuinos de cada época, precisa de una lucidez y una valentía que ustedes han sabido mantener durante varias décadas y que están en condiciones de seguir aportando al renovado caudal de las búsquedas en un terreno llamado a fortalecerse junto con nuestro pujante y diverso movimiento teatral; práctica y teoría, realidad escénica e imagen perdurable deben marchar cada vez más unidos en la lucha común por un teatro más revolucionario y de una calidad artística a la que no podríamos aspirar sin el imprescindible aporte de la investigación y la crítica ●

LIBROS



NACE UNA VARIANTE EDITORIAL

La inquietud por buscar más conocimientos, la sed de consultar distintas teorías y criterios sobre el teatro, es una condición imprescindible de quien aspira a ser un verdadero especialista en nuestro medio.

El teatrólogo, el actor y, sobre todo, el instructor de arte —promotor por excelencia— necesitan de la búsqueda incesante en bibliotecas y centros especializados; pero es formidable para todos contar con algunos libros básicos y trabajar con ellos de modo sistemático. En esta necesidad han pensado los compañeros de la Dirección de Enseñanza Artística (DEA) que, mediante la editorial Pueblo y Educación han lanzado al ruedo del estudio y el debate textos imprescindibles para el teatrista en formación.

La casi decena de libros de la naciente colección, que puede consultar, tiene un objetivo abarcador; y aunque se aprecia que están dirigidos a fines prácticos del plan de estudios, no caen en mutilaciones o simplificación de las fuentes en aras del

facilismo. El rigor es la primera virtud de este plan editorial.

Los dos tomos que se dedican al teatro europeo incluyen títulos que estaban pidiendo una tirada masiva, como el *Hernani* de Víctor Hugo que muchas veces llega sólo por su sinopsis o por la importancia de su manifiesto romántico. Se da además la oportunidad de volver sobre un texto de renovada actualidad como *El premio* de Alexander Guelman, que se ha visto en el cine y puesta en escena pero que no contaba hasta el momento con edición cubana. Sería magnífico para el futuro incluir algunos textos de otros grandes dramaturgos soviéticos ausentes de nuestras publicaciones: Arbuzov, Volodin, Rozov... Claro que estos dos tomos son más que insuficientes, pero abren un camino que podría ir haciéndose más específico y agrupar breves antologías por países, épocas o tendencias artísticas.

En el caso de la producción dramática nuestra fue muy acertado comenzar con ese clásico



LIBROS

Indiscutible que es *Aire frío* de Virgilio Piñera; se compensa así la carencia de la enjundiosa —pero ya rareza bibliográfica— antología de la dramaturgia de Piñera que data de 1960.

Aparece también *Cada cosa en su lugar* de Francisco Fonseca, anterior al muy conocido *El compás de madera* e inferior a éste en cuanto a alcance temático y limpieza formal, pero posee la frescura y el desenfado de una de las primeras obras sobre el tema de la vida estudiantil entre nosotros, además, con *El compás...* publicada por la UNEAC y *Molinos de viento* de Rafael González, aparecida en *Tablas 1/85* se completa la perspectiva del estudiante-lector con una breve pero representativa muestra de esta temática.

Del teatro latinoamericano consulté sólo un tomo y todo parece indicar que se fue menos amplio en la selección. De las obras incluidas la mayoría se inscribe en el método de la creación colectiva. Es innegable la importancia que ha tenido esta forma de hacer en el panorama

teatral de los últimos lustros, pero no es saludable que los estudiantes se formen bajo la primacía de un estilo y sería muy útil para ellos conocer algunos de los textos aún no publicados en Cuba, de Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, René Marqués, Andrés Lizárraga, Ricardo Monti, Griselda Gambaro o Rodolfo Santana... por mencionar algunos. Probablemente esta sea una objeción apresurada y tal vez los editores se propongan abordar la dramaturgia del continente en varios tomos por peculiaridades formales, pero la tentación de absolutizar un estilo es un peligro que una gestión editorial de este alcance y repercusión no debe correr.

Muy útil desde el punto de vista práctico es el libro dedicado al maquillaje y a las pelucas de P. Piuschitz y A. Temkin; estos temas un tanto olvidados y subvalorados merecen de trabajos más extensos y especializados. Ambicioso resulta el *Glosario de términos teatrales* de Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras que posee rigor informativo y amplitud. Aunque

algunas veces se mueve dentro de lo elemental o lo muy conocido, este texto puede contribuir a la búsqueda de un lenguaje básico común entre los teatristas y convertirse en un punto de partida para defender o cuestionar los nombres históricos del habla teatral. El *Glosario* contiene también información sobre las fundamentales corrientes artísticas y escuelas teatrales.

Otros libros acaban de salir a la luz y nuevos títulos aparecerán antes de que se publiquen estas líneas, entre los primeros se encuentran dos muy importantes: *El teatro de/ oprimido* de Augusto Boal y *El método de las acciones físicas* de Stanislavski. Hay que felicitar a la enseñanza artística por este esfuerzo editorial que debe ser imitado en el futuro. El Instituto Superior de Arte tiene serios proyectos; es necesario que otras instituciones hagan suya esta necesidad de publicaciones ágiles y actualizadas para alejar a nuestros teatristas y profesores de ese mal que algunos han llamado "indigencia teórica". (A. P.)

Inventario de inéditos

A cargo de AMADO del PINO

Las pequeñas nupcias.

Autor: Jorge Luis Sánchez

Obra en un acto

Duración aproximada: Cuarenta minutos.

Personajes: Uno masculino y uno femenino.

Guille, un adolescente de once o doce años, se dispone a estudiar con varios compañeros en su casa. Llega Ana María y, mientras esperan a los otros, conversan sobre algunos de los problemas que preocupan a los de su edad: la relación con los padres, la visión de la vida adulta, la soledad y la rebeldía, a través de un lenguaje de naturalidad y sencillez.

La palabra "nupcias" se desliza al descuido y aparece con ella la imagen del amor. Ayudados por un viejo álbum de fotos —de la boda de los padres de Guille— desencadenan el juego: miman la boda, parodian las posiciones de los personajes y le agregan lo que imaginan; este contraste confiere al juego un ritmo frenético y enriquecedor. Cuando se interrumpe la "representación" parecen listos a cuestionarse, con sorprendente nitidez, su futuro. Guille rechaza algunas variantes negativas que ha visto en sus padres y otros adultos. Ana María lo invita al optimismo y cantan a la alegría.

Todas las flores de abril

Autor: Armando Lamas.

Obra en diez escenas

Duración aproximada: Una hora y treinta minutos.

Personajes: Uno masculino y uno femenino.

(Recomendación del jurado de teatro del Premio Casa de las Américas 1987)

En la sala de la casa de un médico rural se oyen toques a la puerta y abre una mujer vieja. El visitante es también un anciano, ha sufrido un accidente y viene en busca de asistencia. Como el médico no se encuentra, ella, amablemente se brinda para curar la herida y logra que él olvide fugazmente su timidez. Con ello, crece la identificación entre los dos personajes. El Viejo y la Vieja, intercambian comidas y pequeños favores: sus casas se convierten en las locaciones únicas de la obra, en las que el autor parece proponer una imagen escénica realista.

Cuando la empatía entre los ancianos hace sospechar la inminencia de una declaración amorosa, aparece un elemento perturbador: el Viejo se ha enterado del "oscuro pasado" de ella y este casual descubrimiento ha echado por tierra la imagen que

se había formado. La Vieja se defiende con la valentía con que ha sabido enfrentar la vida, pasa a la ofensiva y lo increpa por no haber sabido defender la amistad que ha crecido entre ellos. Después de una pausa de cierta tristeza en que los dos se separan, el anciano regresa y **reconoce** que está dispuesto a quererla. Ella duda un momento, pero la decisión de él la convence y "rompen a reír, se abrazan fuertemente".

Los azares de la deposición de Carlos Manuel de Céspedes

Autor: Víctor Reyna.

Obra en dos actos.

Duración aproximada: Una hora y veinte minutos.

Personajes: Tres masculinos. Además el autor incluye los personajes de la representación: doce masculinos y uno femenino.

A través de la confrontación entre un reportero actual y la imagen del periodista James O'Kelly, que reportó **realmente** los hechos del momento histórico, aparece la figura de Carlos Manuel de Céspedes y los "azaros" de sus contradicciones con otros jefes mambises. Se representan las peripecias de la guerra y las luchas intestinas en las tropas cubanas. El joven interpreta los personajes fundamentales: amigos y enemigos, colaboradores y hombres que discreparon con Céspedes, hasta el costado más personal e íntimo de su vida al traer a escena la figura de Ana de Quesada.

Las contradicciones del protagonista se agudizan y los hilos del espectáculo, que conduce al periodista en busca de la verdad histórica, se van complicando y llevan a la deposición de Céspedes.

Después que se produce este hecho los actores "comienzan a descaracterizarse" y el reportero confiesa al público que se trata sólo de "un buen reportaje, una crónica de primera plana".

Llamas en el claro del bosque.

Autor: Carlos Jesús García.

Obra en tres partes

Duración aproximada: Una hora.

Personajes: Doce masculinos y cuatro femeninos (Todos animales del bosque).

La vida cotidiana de los animales del monte es interrumpida por una "terrible" noticia que trae el Guaraguao: Los jíbaros, en

contubernio con un fantasma, planean prenderle fuego al campo. Se desencadenan la investigación y la búsqueda llena de simpáticas situaciones (sobre todo por el lenguaje, muy cubano y popular, que emplean los animales).

Cuando la "comisión" logra capturar a los jíbaros, éstos se confiesan inocentes y aseguran no conocer al fantasma. Las dificultades para encontrar al "enemigo invisible" generan contradicciones en el grupo de animales. Finalmente siguen la pista correcta y descubren que el culpable de todo y el verdadero fantasma es el propio Guaraguao; éste se despoja de su disfraz y trata de ganarse el perdón de los animales, pero ellos lo acusan con vehemencia y, con ágiles versos rimados, le desean las peores desgracias. El Guaraguao logra huir muy asustado. Los demás animales se sienten vengados y vuelven alegremente al mundo del bosque, que ha restablecido la paz y el equilibrio.

Que el diablo te acompañe.

Autor: Abelardo Estorino.

Obra en dos actos

Duración aproximada: Una hora y cuarenta minutos.

Personajes: Siete masculinos y tres femeninos.

Guiados por Mefistófeles, "un personaje teatral", se representa la historia de Juan Celeiro. Mefisto muestra a los actores, entre comentarios sobre la práctica escénica, y su relación fundamental con el protagonista.

Se revelan —con situaciones ágiles y simpáticas de la vida actual en la ciudad— las "conquistas", trampas y rejuegos del nuevo Don Juan.

La apariencia de conquistador de Juan comienza a desmoronarse a partir de que Inés —su hasta ahora "sufrida y paciente mujer"— entabla un romance con un mecánico que, entre galanteos y frases de doble sentido, logra **conquistarla** y burlar al burlador Juan Celeiro. Los amigos, los vecinos y todos los que antes parecían admirarlo se burlan de Juan, que se desespera y lucha por conservar su imagen perdida.

La obra termina en el cementerio donde se consume la unión de Juan con su cómplice; en un abrazo Mefistófeles se lo lleva para su "mundo" y a la vez despide la función entre bromas y risas de los actores.

SUSCRIBASE A TABLAS.

Desde cualquier parte del mundo reciba la revista del teatro cubano. Ediciones Cubanas se la hará llegar al precio de dólares USA o en cualquier moneda libremente convertible. Precios: América (\$ 12.00) Europa Occidental (\$ 13.00). El resto del mundo (\$ 14.00).

SUBSCRIPTION TO TABLAS.

From every part of the world you can receive the magazine of Cuban theatre. You are kindly requested to send your prepayment in any convertible currency or USA dollars. Rates: America (\$ 12.00) Europe (\$ 13.00), other parts of the world (\$ 14.00).

SIRVANSE
SUSCRIBIRME
A LA REVISTA

tablas

ADJUNTO CHEQUE POR VALOR DE: _____
(Check in enclosed for):

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

CIUDAD: _____
(City): (State or province):

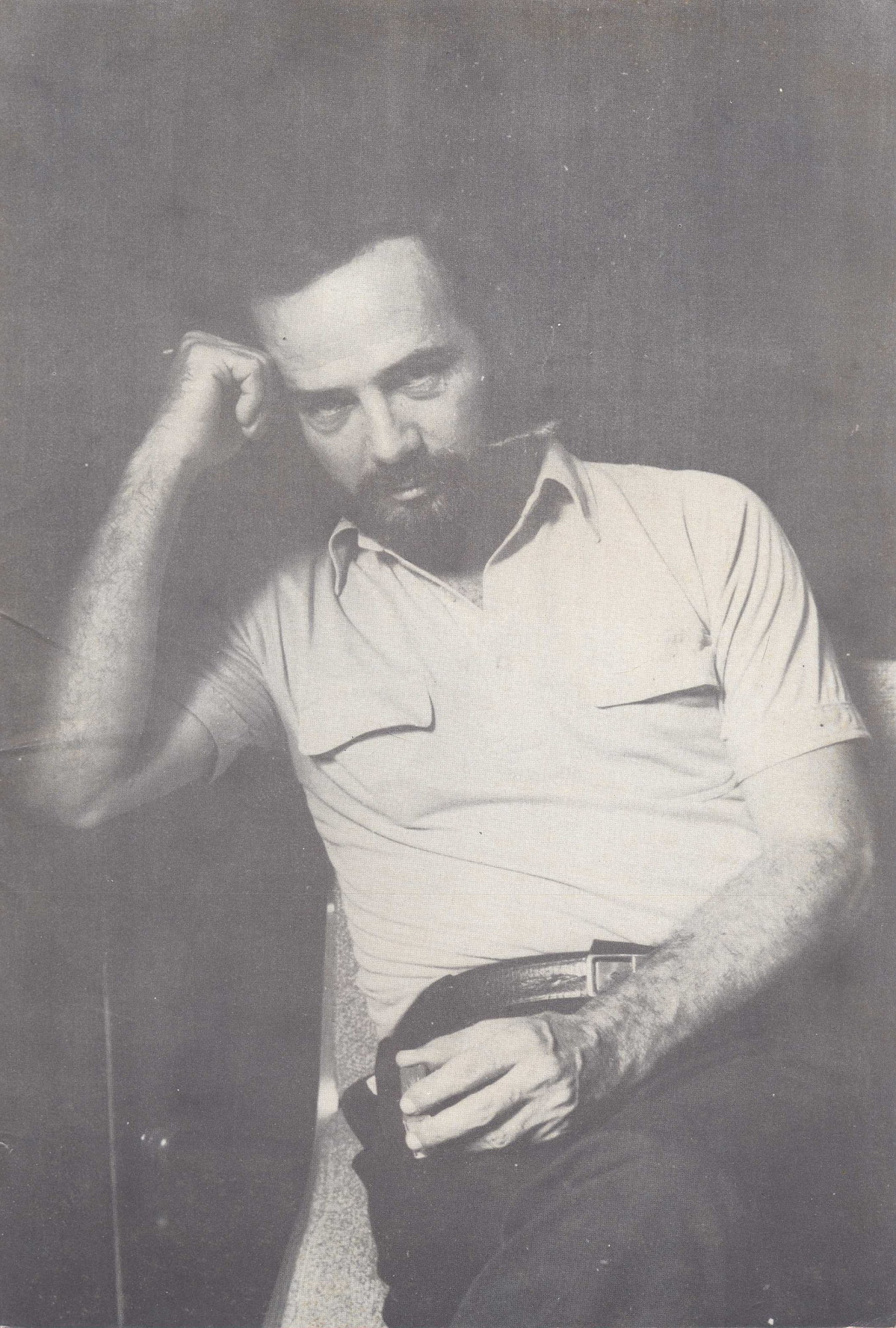
PAIS: _____
(Country): Létra de Molde por favor (Block Letter, please)



Ediciones Cubanas

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES

Publicidad y Promoción
Obispo No. 461 — Apartado 605
Ciudad de La Habana. CUBA



Electra: el mito en movimiento vea pág. 25

