

tablas

La revista cubana de artes escénicas

3/05

tercera época
Vol. LXXX
julio-septiembre



En portada:

Escándalo en *La Trapa*,
Compañía Rita Montaner

Reverso de portada:

Osvaldo Doimeadiós en *Santa Cecilia*
Teatro El Público

Contraportada:

Albio Paz en *El Quijote*
El Mirón Cubano

Reverso de contraportada:

El Quijote anda
Teatro Nacional de Guiñol

Fotos: Xavier Carvajal

Sumario

Premio Nacional de Danza 2005

- 3 Días de danza y premios
Noel Bonilla Chongo

Premio *tablas* 2004

- 5 Pensar el teatro entre los mares:
apuntes de un viajero
Eberto García Abreu

La selva oscura

- 15 La dicotomía cubana: dos perspectivas
sobre José Antonio Ramos
Judith Weiss
- 21 Sobre las funciones del discurso dramático:
Réquiem por Yarini
Alina Gutiérrez Grova
- 28 El culto a la irreverencia de Ferrer
Gerardo Fullea León
- 30 Antón Arrufat: el ceremonial de saberse dramaturgo
Norge Espinosa Mendoza
- 35 Abrahan Rodríguez: teatro y afirmación de identidad
Liliam Vázquez
- 38 El teatro de Alberto Pedro: estrategia de supervivencia
Irene Sadowska-Guillon
- 55 Bailar y comer arroz con pollo
Magaly Muguercia
- 62 *Charlotte Corday. Poema dramático*: alucinaciones
sobre los textos y los escenarios que se entrecruzan
Alberto García Sánchez

Oficio de la crítica

- 70 Escándalo en El Sótano **Roberto Gacio Suárez** ¿La última balada? **Eberto García Abreu** Tu locura es tu razón **Omar Valiño** La Habana era luz y flan de calabaza: réquiem para una ahogada infinita **Yohayna Hernández** Una ecuación para la danza **Marilyn Garbey** Memorandum: siempre se olvida algo **William Ruiz Morales**
- 89 En tablilla
- 95 Desde San Ignacio 166

En primera persona

- 96 Teatro D'Dos: rostros que se transforman
Julio César Ramírez

Libreto 70

El Quijote
Albio Paz
Albio Paz o el desafío de la palabra
Maité Hernández-Lorenzo

Entretelones:

Teatro D'Dos vive y cambia

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Ernesto Fundora

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Sección «En tablilla»

Yohayna Hernández

Administrador

Vladimir García

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.

Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Dramaturgos

Varios hechos se conjugaron para determinar la perspectiva de este número. A lo largo del primer semestre de 2005 textos sobre dramaturgos cubanos, algunos de ellos preteridos, fueron llegando a la redacción; finalizando este se discutió en el Instituto Superior de Arte un trabajo de diploma que postula, a partir de un corpus de textos recientes, la existencia aquí de una nueva dramaturgia, en general promovida en letra impresa por nuestras Ediciones Alarcos y *tablas*, que no por casualidad arriba con esta salida al libreto 70 y al volumen 80 de su andar en el tiempo.

En este mismo período fallecieron en la Isla tres importantes dramaturgos, al tiempo que asistíamos a una notable temporada de estrenos en la cual se daba vida desde el escenario a autores nacionales de diversas generaciones: Estorino, Brene, Hernández Espinosa, Milián, Artilés, Dorr, Carrió, Estévez, Castillo, Del Pino... Y entre ellos Rebull, puesta en escena por un Teatro D'Dos de quince años dedicados al drama vernáculo. Ya en la medianía del tórrido verano Antón Arrufat cumplía setenta, también pertinentes de ser celebrados desde el teatro.

No faltará nunca a estas páginas la memoria de Abrahan Rodríguez y Alberto Pedro, y de Albio Paz, cuyo Quijote sirve, desde el centro del número, para saludar los cuatro siglos de la aparición de esa novela-símbolo.

Tantos nombres, sin embargo, no caben a la vez en los pliegos de la revista. Muchos están ahora, otros han estado poco antes, algunos lo estarán más adelante. Sabemos que el espacio es infinito y con Einstein, desde hace una centuria, que es relativo, pero no en las páginas de *tablas*.

Días de danza y premios

Noel Bonilla Chongo

LA CONDICIÓN FINITA DE LA DANZA

atenta contra su trascendencia. La breve acción escénica suele ser tomada como punto inicial y final del hecho de bailar, obviando con frecuencia la historia que le otorga referencias y los postulados ideológicos y estéticos que la sustentan.

En 1982 el Comité Internacional de la Danza del Instituto Internacional de Teatro (ITI-UNESCO) fundó el Día Internacional de la Danza, a celebrarse cada año el 29 de abril. La fecha conmemora el nacimiento de Jean-Georges Noverre, en 1727, quien fue un gran reformador de la danza.

Con una marcada voluntad integradora, Los Días de la Danza, encuentro generado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, regresó sin distinciones de géneros o maneras de asumir el discurso coreográfico, a la historia y el presente de la manifestación. Pensada como una suerte de festividad y convite al divertimento, la meditación y la ganancia de nuestros artistas y públicos, esta duodécima jornada celebró los aniversarios quince de Danza Libre, décimos de Danza del Alma y los folclóricos Osché y Onilé, así como los treinta de Raíces Profundas. También se presentaron en la sede habitual del Teatro Mella las compañías Art Mouv' (Francia), Wee (Noruega) y la nacional DanzAbierta, como invitados especiales.

Pero sin duda la actividad más importante del encuentro fue la entrega del Premio Nacional de Danza 2005, en esta ocasión a las maestras Cristy Domínguez y Zenaida Armenteros. Una gala especial se concibió para la noche del 29 de abril. El Ballet de la Televisión Cubana, el Conjunto Folclórico Nacional, el Ballet Nacional de Cuba, Danza Contemporánea de Cuba y En Dedans conformaron el programa artístico.

Convocados todos por el objetivo de unir a la danza en este día, festejamos las nominaciones y elecciones justas y oportunas del jurado.

Cristy Domínguez

Todos estamos de fiesta, pues Cristy forma parte de un grupo de creadores que en los inicios de la segunda mitad del pasado siglo se propusieron profundizar en las maneras de bailar del cubano de pueblo y en estructurar



Cristy Domínguez y Zenaida Armenteros

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



un cuerpo danzario capaz de elevar este a la categoría de arte escénico.

Alumna ejemplar del maestro, bailarín y creador de la llamada «técnica básica» Luis Trápaga. Solista en los espectáculos de los centros nocturnos más importantes de la capital y de la naciente televisión de los años cincuenta. Pareja de Tomás Morales, Roberto Rodríguez, Armando Silva. Bailarina en las búsquedas danzarias de Alberto Alonso. Una de las primeras milicianas del Batallón de la entonces CMQ.

Razones abundan, su voluntad y hacer lo demuestran: en los primeros años de la década del sesenta apuesta, junto al Conjunto Experimental de Danza de La Habana, por «un lenguaje danzario nacional, partiendo de los esquemas vivos presentes en nuestras maneras de bailar, buscando por todos los caminos, bebiendo de todas las fuentes». Seguros estamos de que aquellos empeños originales se han vuelto constantes en sus aspiraciones. La actuación dramática, su rol en *El abanico*, en *Los pulsadores*, en *Yerma*, en los televisivos *Factor C* o sus siempre recordados Carita o Charlot. ¿Quién dudaría que con esta cubanísima mujer de especial humor y modestia abundante, maestra de varias generaciones, el Ballet de la Televisión Cubana, institución que dirige, alcanza un mayor brío? ¿Quién se atreve a dudar de su lealtad a los amigos, de su voluntad por una abierta danza, de su condición de batalladora incansable e indomable?

Hoy, ante Cristy Domínguez y su bien merecido Premio, la fiesta se impone, el baile nos junta, la danza se hace plena.

Zenaida Armenteros

Fundadora del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba (CFNC). Conocedora de sabios secretos y experiencias venidas de su paso por la radio, la televisión, el teatro, el cabaret y el cine. Discípula de Obdulio Morales, Luis Barroso, Nieves Fresneda, Ramiro Guerra, Rolando Ferrer, Adolfo de Luis, entre otros amigos y maestros imborrables.

Desde el anonimato en el cuerpo de baile hasta la asunción de personajes tremendos e impercederos en el repertorio del CFNC, siempre su maestría en el canto, en el paso, le ha valido para erigirse en símbolo de la danza tradicional cubana, legando a las generaciones que la han sucedido su sabio dominio de la escena y el exquisito linaje que como briznas despiertan la memoria toda.

Profesora de canto, primera bailarina y cantante del CFNC, se desempeña en un amplísimo repertorio de más de treinta obras con las que ha recorrido muchos lugares de este mundo.

Al conocer la noticia, todos los artistas de la danza, los amantes de sonoridades llegadas desde un continente lejano y fundamental en nuestra identidad nacional, hemos deseado que corra el agua, o sea, la vida, la alegría.

Moforibale, maestra, sus discípulos le agradecemos por ser y estar, por llegar y continuar.



Pensar el teatro entre los mares: apuntes de un viajero*

Eberto García Abreu

para Carlos Celdrán

El teatro no se puede documentar ni explicar. La tarea para nosotros, gente de teatro, es esta: hablar a los demás con las palabras de otros. Para no dejarla morir.

GIORGIO STREHLER

LAS PALABRAS QUE DAN TÍTULO A LAS notas que siguen, son más un estímulo y una posible vía para el análisis y la observación, que el informe de una investigación terminada. Bajo esta cobertura consiguen ubicarse experiencias creativas de muy diversos signos artísticos y expresivos de épocas, circunstancias y locaciones distintas, las cuales, de una u otra manera, reaparecen bajo ropajes aparentemente inéditos o diferentes.

Tal vez por ello, no ha de ser la novedad de las propuestas lo que nos mueva a pensar la creación circunstancialmente en el siglo XXI, al considerar esa cualidad como el elemento vertebrador del desarrollo de los procesos artísticos. Enfoques semejantes sabemos que han quedado atrás hace ya mucho tiempo. Sin embargo, todavía no logro comprender muy bien las regularidades que en el orden creativo pueden servir de motivaciones para pensar, reflexionar, valorar, observar o estudiar la creación artística en este preciso momento histórico con un carácter singular.

El siglo XXI, en efecto, hace cuatro años que anda en marcha y nosotros con él. Pero confieso que mis incertidumbres, cuestionamientos, visiones o certezas sobre la creación teatral y sus inserciones en la actividad cultural, vienen conmigo desde mucho tiempo atrás y tal vez hallen correspondencias en las preocupaciones y los procedimientos de los creadores y los espectadores de anteriores milenios y, quizás, de un buen manojito de años por venir.

No veo claramente la factibilidad de instaurar una reflexión sobre el arte teatral que logre abarcar las intangibles dimensiones de sus numerosos discursos en la

FOTOS: ARCHIVO *TABLAS*



La vida es sueño, Argos Teatro

* La primera versión de este trabajo fue presentada durante el evento «Pensar la creación en el siglo XXI», celebrado en Ciudad de La Habana el 16 de septiembre de 2004, convocado por la Universidad París X, Nanterre, Francia, la Casa de Altos Estudios de la Universidad de La Habana Don Fernando Ortiz y el Instituto Superior de Arte.

contemporaneidad. Ante circunstancia tal, me hallo en medio de una encrucijada. El teatro es vivencia, es compromiso, es acción, es expresión de las palabras, las ideas y los gestos de otros hombres mediante los actos de hombres y mujeres que hacen perdurables el rito y la ceremonia de la representación, cuyos orígenes verdaderos se difuminan en las simientes de culturas que, de un modo u otro, pueblan hoy nuestro universo y nuestro tiempo.

Procedimientos, motivaciones, temáticas y formas de composición, concretadas en géneros o estilos diversos, pueden resultar al mismo tiempo arcaicos o actuales. Todo depende, a mi juicio, del punto de vista desde el cual se aborden los procesos artísticos y, sobre todo, del propósito que subyace tras cada acercamiento a las obras y a sus trayectorias. Pero por este camino escabroso podemos caer también en estériles digresiones que muy poco aportan al ejercicio siempre necesario de esclarecernos, reconocernos y comunicarnos en torno a esas islas visibles que constituyen las obras y sus creadores junto a los espectadores, compañeros imprescindibles en cada momento y lugar.

Reconocida y aceptada la concomitancia genérica, estilística y compositiva contenida en las producciones artísticas de la última centuria, junto al intercambio de distintos procedimientos estilísticos, metodológicos y expresivos operantes simultánea o paralelamente en cada obra o en un conjunto de ellas, habría que dirigir nuestras miradas hacia el impacto que generan en los espectadores las complejas y divergentes proposiciones que ofrecen los artistas a sus públicos, sobreponiéndonos, tal vez, a discursos teóricos demasiado enfáticos en cuestiones únicamente «estéticas», encargados de la distinción de los discursos artísticos, independientemente de la consideración del sistema de relaciones en el cual se insertan las propuestas creadoras.

Pensar la creación artística hoy supone para mí pensar el teatro en una primera instancia de reflexión. Pero, obviamente, el teatro no está sólo en el concierto de las artes y de la cultura. Se muestra, cada día más, en la riqueza y la diversidad de sus expresiones formales y genéricas como un ámbito idóneo para el entrecruzamiento de signos, acciones y lenguajes de disímiles procedencias. No es un arte de síntesis, sino de reinención de los lenguajes. La teatralidad, su marca distintiva por excelencia, no es tampoco un acto finito o concreto. Por el contrario, se mueve, acontece, *sucede*. Se construye sobre la base de aportaciones de naturaleza muy diversa en la que descansa la sabiduría ancestral de los oficios y las profesiones teatrales en constante renovación. Por ello esa vinculación de los hombres y las mujeres que fluye a través del cauce anchuroso de las fabulaciones, subsiste como uno de sus ejes de acción permanentes, mediante el cual podemos hallar las transmisiones milenarias de la cultura teatral que nos antecede y de la que paso a paso hoy día construimos.

El teatro es, igualmente, un intercambio de roles que a lo largo de los siglos mutan continuamente sus formas de presentación, enmascaramiento y seducción. Tras los rostros visibles de los actores y los espectadores se condensa un universo palpitante de otros hombres y mujeres que aproximan, exponen o arriesgan su imaginario individual y colectivo durante el encuentro con ese otro imaginario, no sé ahora por qué razón, reconocido únicamente entre los públicos, como si unos y otros, artistas y espectadores, no cumplieran funciones equivalentes, intercambiables, transformables, durante el acto fascinante, efímero y reiterado de la representación teatral, e incluso de la vida misma.

Bajo estas premisas, el teatro del siglo XXI, si es que acaso pudiéramos ya hablar de tal, no creo que nos depare cambios demasiado bruscos respecto a su



Pájaros de la playa, El Ciervo Encantado

tradición y a las formas en las que ha de operar para crear disímiles senderos en el campo de la recepción. La intervención directa de los individuos en el ejercicio teatral no podrá ser sustituida por ninguna otra variante de participación humana en la creación escénica. Y es que el teatro continuará siendo, cada vez más, un espacio de seducciones resistentes dentro de las relaciones, el lenguaje y las formas expresivas de las cuales el ser humano participa cotidianamente. Todo lo cual, supongo, permanecerá así *por los siglos de los siglos*.

Claro está que la heterogeneidad de lenguajes artísticos aparecidos simultáneamente en los escenarios europeos a finales del siglo XIX, resultante de las pujantes contradicciones que el teatro occidental acumuló desde los tiempos antiguos, no ha dejado de funcionar como una



Las tres hermanas, Teatro D'Dos

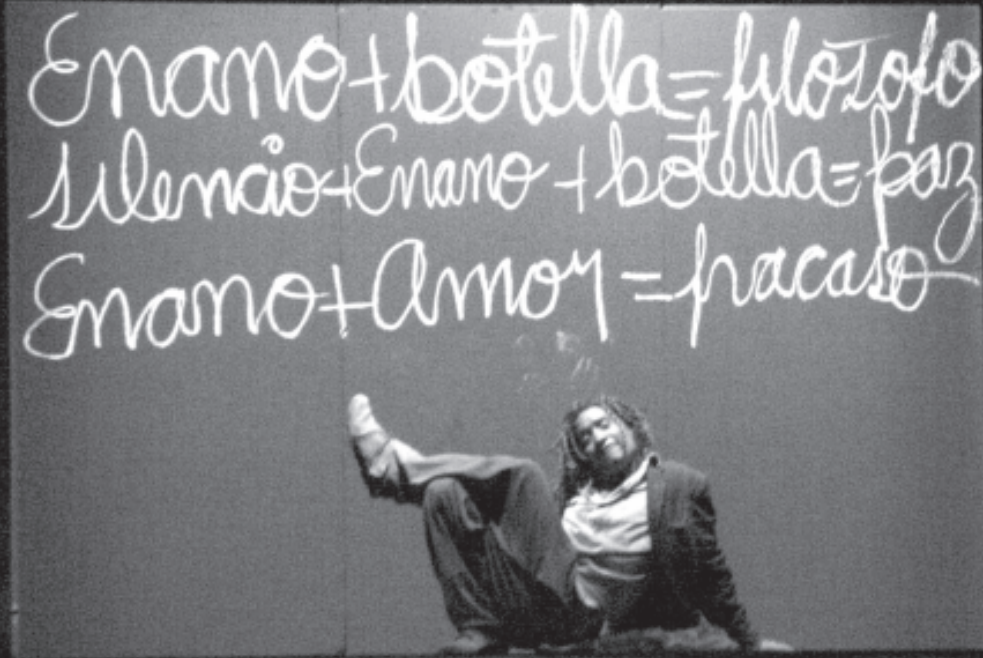
constante caracterizadora de la práctica teatral contemporánea en esta parte del mundo. Una práctica que se ha abierto a las intervenciones, apropiaciones y reformulaciones de procedimientos creativos y figuraciones estéticas oriundas, no sólo de culturas foráneas, sino de las expresiones culturales específicas de cada región que gravitan, existen y se desarrollan dentro de otros estadios históricos, en los cuales la contemporaneidad no actúa como designio estético, sino como una noción temporal con ritmos propios que sucede en un espacio próximo, común, colectivo.

Precisamente por estas y otras razones que no logro resumir ahora fácilmente, me resulta tan extraño y complicado procurar entre las penumbras un rostro definido para el teatro cubano actual, sin meditar cuidadosamente sobre su peculiar evolución histórica. Tal vez sea la pereza la que no me deje ver con nitidez ese rostro. Tal vez sea la inmersión profunda, visceral y participante en ese cuerpo vivo que también nos seduce, nos convoca y, por qué no, en algunos momentos nos encierra, nos protege y hasta nos salva de las inclemencias de los huracanes y de las tormentas habituales a las que nos enfrentamos y de las que no podemos escapar.

Nadie negará que nuestro teatro es diferente al que podemos encontrar en otras partes del mundo. Eso es cierto, pero con ello no se dice mucho. La diferencia no está exactamente en el sustrato de sus oficios, roles y profesiones. No está, tampoco, en nuestra cultura teatral, agrupada históricamente alrededor de núcleos creativos que por momentos han encabezado los dramaturgos, los actores, los directores; ni ello tiene que ver esencialmente con los modos de producción o subvención gubernamental que en distintas circunstancias han existido, ni con los modelos estéticos o los discursos teatrales predominantes en épocas diversas, o atendiendo a la preeminencia de determinados segmentos del público teatral. A escalas y proporciones «autóctonas», hemos tenido y tenemos, si miramos bien, una cultura teatral y un desarrollo de la profesión, equivalente a los rasgos internacionales que hoy hallamos en otras latitudes, signados, naturalmente, por nuestras singularidades históricas, sociales y culturales.

Por eso propongo pensar el teatro cubano superando la acostumbrada perspectiva que focaliza la titánica y voluntariosa hazaña que significa su difícil desempeño habitual. Y digo esto con pesar, porque en la mayoría de las empresas artísticas que hoy apuestan por el teatro, la cotidianidad es igualmente difícil por la escasez o la precariedad de los recursos. Es ese también un rasgo fundamental que permanece vigente en el XXI, para recordarnos el carácter perentorio del teatro y su consistencia artesanal transitoria, forjada cada día al calor de las manos, los rostros, los cuerpos, de sus hacedores artísticos y los espectadores.

Claro está que tal condición «natural» de su realización se agrava más o menos de acuerdo con las contingencias. Las nuestras, desde hace más de diez años, son de tan aguda precariedad, que nos han llevado a profundos e inesperados



cambios en el comportamiento y los procederes de los artistas y el público, para preservar, mantener y desarrollar el hecho teatral sobre la base del dominio de las adversidades y no de su ilusoria evasión, lo que supone comprender en todo su alcance el criterio fácilmente aceptado, pero pocas veces asumido, de que el teatro es un sistema de relaciones e intervenciones humanas individuales y colectivas que trasciende los momentos únicos e irrepetibles de las representaciones.

Justamente por ello ahora el fundamento y la manera de operar activamente sobre nuestra realidad de algunas zonas de la actividad teatral, no revela por vías expeditas sus gestos de resistencia y sus respuestas a las *circunstancias dadas* para su efectivo ejercicio. Las estrategias y los esfuerzos creativos no están concentrados preferentemente en la envoltura formal de las obras o en su explícita interacción temática o ideológica con las condicionantes contextuales. Se trata de una posición de entereza que brota por caminos insospechados, si tenemos en cuenta los modos de intervenir y de apropiarse de los discursos y los procederes de la práctica social cubana contemporánea, en franca colaboración con el público numeroso y actuante que está presente en el producción teatral y que *disfruta* de las representaciones en la medida que descifra, construye y completa las trayectorias sugeridas por las imágenes escénicas para reflejar, cuestionar y proyectar sus interpretaciones sobre la realidad inmediata.

El nuestro siempre ha sido un teatro eminentemente contextual. Ha influido incisivamente en el cuestionamiento de las principales coyunturas y problemáticas sociales que hemos vivido a largo y extenso de nuestra Historia, desde la colonia hasta hoy. Prueba de ello dan las expresiones románticas de Milanés, Luaces, la Avellaneda, las perversas

y contagiosas experiencias del teatro vernáculo en el XIX y el XX entre los que la controvertida escena del Alhambra resalta con toda su fuerza paradójica, los proyectos renovadores, vanguardistas y *transicionales* de la dramaturgia republicana y, por supuesto, los hitos transformadores y fundacionales del teatro de la Revolución, incluyendo sus mejores exponentes actuales.

A través de ese intenso camino se reconocen obras y creadores en medio del marasmo general. Son ellos los que han iluminado los pasos de sus sucesores al revelarles el magisterio, a veces inconfesable, de sus antecesores. Esta historia multiplica los ecos de los artistas de otras regiones hacia los cuales los creadores *isleños, criollos, nacionales*, han tenido siempre una disposición favorable para el intercambio, las contribuciones, el conocimiento. Nuestra identidad cultural y teatral se ha fraguado a partir de ese ir y venir de procederes, experiencias, fabulaciones. Hemos querido *estar en el mundo, desde el tronco fecundante de nuestras repúblicas*, rebasando, en el caso de las mejores obras y los mejores artistas, cualquier sesgo paralizante de *aldeanismo* insulso.¹

Aunque en ocasiones la impronta de los procesos creativos y las vivencias artísticas nos obnubila la mirada y no alcanzamos a ver los árboles en nuestro propio bosque, no dejamos de vislumbrar la presencia de un teatro que transcurre por los rumbos de cualquier otro teatro más allá de nuestras costas. Y eso es lo mejor que nos puede pasar a los que aquí lo hacemos y lo defendemos. Porque nuestra insularidad no es sinónimo de aislamiento o falta de horizontes. En todo caso «la maldita circunstancia del agua por todas partes»² no reduce el alcance de la imaginería poética y el aliento irreverente que moviliza la aparente estabilidad que por momentos ha mostrado



nuestro movimiento teatral, sumergido hoy en un mar de desiguales marejadas al avizorar las trayectorias de los colectivos que, cual pequeños islotes, resisten sus propias incongruencias internas y las contrariedades generales de este período especialmente histórico.

En este ámbito no quiero dejar de advertir un rasgo reiterado de identidad que ha distinguido y distingue el teatro cubano de estos tiempos: el sentido vanguardista de sus exploraciones creadoras ha contenido las problemáticas sociales y humanas y los comportamientos arquetípicos autóctonos, expresados en la amplia gama de lenguajes teatrales erigidos a partir del entramado de estrategias compositivas y formulaciones metafóricas de arraigo popular, en permanente confrontación con los procedimientos de las expresiones escénicas y dramaturgias de las vanguardias de Europa, Norteamérica, América Latina e incluso de otras regiones. Táctica que ha operado por la vía de la síntesis y la integración, más que por los caminos de la mimesis superficial, incorporando materiales artísticos de muy diversa identidad, pues no sólo el teatro se ha tomado como referencia para estas gestiones creativas. El cine, la filosofía, la literatura, las artes visuales, las expresiones culturales y religiosas tradicionales populares, distintas ramas de la ciencias psicológicas y antropológicas y las generosidades de la informática, se hallan en el bagaje actual de nuestras producciones artísticas.³

Pero este, tampoco, creo que sea un rasgo exclusivo de los creadores cubanos. Miremos bien las biografías de los artistas de otros lares y nos daremos cuenta de que hoy, como antes, los artistas teatrales han «viajado» con su casa al hombro, al procurar su propio sustento creador, cuando han sido verdaderos seres consagrados al saber y

al hacer y no pasajeros ocasionales de esa nave que se llama teatro. Para confirmarlo evoquemos a Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Jouvet, Brecht, Grotowski, Barba, Brook, Mnouchkine, Boal, Santiago García o Enrique Buenaventura. Todos ellos, entre otros tantos, a sus modos y en sus circunstancias específicas, exponen problemáticas equivalentes a las que han vivido los artistas cubanos y por ello su influencia en la formación y las figuraciones escénicas de nuestros teatristas es un hecho en permanente efervescencia.

Encontrarnos en los escenarios cubanos con producciones basadas en textos de Shakespeare, Esquilo, Molière, Miller, Strindberg, Brecht o Sófocles, junto a Estorino, Piñera, Milián, Sarduy, Hernández Espinosa, Pedro, González, Piñera, Felipe, Ferrer, Carrió o Del Pino, puede no significar más que una simple confrontación de autores o realizadores. Pero esta que es también una probabilidad de encuentro «universal», es una evidencia de los dilatados confines de nuestro teatro. No importan los nombres, ni las fábulas, ni los personajes. Ni importa si Chéjov o Salvador Lemis, Joel Cano o Bernard-Marie Koltès. Al cabo no importan Segismundo o Edipo, Luz Marina o Electra, Sendo o Lear, Nina o Laura, Pasolini o Dédalo... No importan los nombres, sino los seres humanos que se concentran alrededor de la ficción teatral. Porque ni los hombres o las mujeres, por sí mismos, ni las historias que protagonizan o inventan, son perdurables. Dependen de su puesta en marcha, ¡oh, perdón!, de su puesta en escena, de su elevación a la verdadera e inquestionable estatura teatral, y al decir esto no quiero que se considere privilegiadamente la dimensión espectacular del teatro, porque entonces el margen de posibilidades que tenemos de participar y disfrutar de él

se nos torna muy estrecho, al excluir otras esferas de la creación teatral que subyacen, soportan y perduran a los espectáculos. Precisamente por ello lo verdaderamente significativo en este rumbo son las formas y las maneras de interactuar de cada una de las producciones, sin reparar demasiado en su origen ni en los métodos o estilos seguidos por sus creadores para ascender al escenario, pues, de hecho, los orígenes, como las pertenencias en este campo de la actividad humana, tienden a desdibujarse tras las movedizas fronteras genéricas o estructurales de cada obra o metodología creativa.

Bajo tales condicionantes, nuestra mirada puede abarcar mejor los vericuetos de la escritura dramática que actualmente se cuece en la Isla. Una escritura que, como acontece en otras geografías teatrales, regresa de transitorias preferencias de la palabra o el verbo sobredimensionado, e incluso de absolutismos textuales y literarios, sustentadores del ejercicio creativo de los autores, los actores, los directores y el resto de los artistas que intervienen en el concierto de expresiones de la escena. Obviamente, me refiero a los absolutismos o contrapunteos insustanciales entre la palabra o la imagen, o lo que es lo mismo, a las falsas e imprecisas dicotomías entre los planos verbales y extraverbales del lenguaje escénico; contradicciones

improcedentes que por tantos períodos han marcado pautas de comprensión y realización del discurso teatral, fundamentalmente en Occidente, a partir de los primeros gérmenes del realismo y las consecuentes reducciones que llevaron al uso unidireccional de la palabra como soporte de la metáfora escénica, despojada de sus efectivas y justas potencialidades expresivas, inherentes a la teatralidad.

En esa amplia franja de probabilidades de la actual escritura dramática o escénica que en Cuba se produce, se erigen fértiles y disímiles aportaciones, cuya relación con los modelos históricos y contemporáneos es permanente, sistemática y abierta. Y llamo la atención sobre un hecho recurrente en nuestra historia teatral que acerca nuestro acontecer a otras historias teatrales del mundo: los autores teatrales con sus obras, estrenadas o no, publicadas o inéditas, tejen un camino muy cierto en el que confluyen diversas y contrastantes figuraciones poéticas cargadas de las principales problemáticas históricas concernientes a los cubanos y las cubanas en distintas circunstancias. Desde perspectivas más sociales, hasta llegar a registros personales, íntimos o subjetivos, nuestras fabulaciones teatrales han conseguido devolvernos una mirada muy precisa de lo que somos o queremos ser. Nuestros personajes han sido y seguirán siendo una

La parada del camino, Estudio Teatral de Santa Clara



verdadera proposición ontológica del sentido del ser que se construye en esta Isla, pues entre todos integran ese rostro sumario de las aspiraciones, las certezas, los desvaríos y las constantes insatisfacciones que mueven los conflictos recogidos por los autores y por los directores al convertir en presencias activas no sólo a los caracteres autóctonos, sino a aquellos otros que en lejanas tierras y épocas perpetúan su diálogo con los espectadores del presente.

La pluma intensa e inasible de Virgilio Piñera, las variaciones de Carlos Felipe y Rolando Ferrer, nuestros autores de transición,⁴ la literatura dramática divergente de Antón Arrufat o José Triana, junto a las obras realistas trascendidas de Abelardo Estorino, la evocadora visión de Abilio Estévez, la incisiva escritura de Alberto Pedro o la indetenible dramaturgia de José Milián, seguido por las intermitencias de Eugenio Hernández Espinosa o Héctor Quintero, forman una zona de creación estabilizada, aceptada y segura, cuya afirmación sobre los escenarios establece conexiones desde finales de la década del cuarenta hasta llegar a los sesenta, los setenta, los ochenta, los noventa y este siglo XXI. Unos y otros se intercambian modelos, aunque es necesario advertir que no son sólo ellos los protagonistas de los principales gestos creativos y de las experiencias transformadoras de la escena cubana en esos períodos. La escritura del teatro nuevo, encabezada por Albio Paz, Gilda Hernández y Roberto Orihuela, durante más de veinte años a partir de 1971 con el estreno de *La vitrina* de Paz, por el Teatro Escambray, junto a notables creaciones del teatro de relaciones en Santiago de Cuba, por mencionar en apretada síntesis algunos referentes imprescindibles, ofrecen una idea de la amplitud y la diversidad de nuestros procesos creativos en el teatro para adultos, cuyos efectos tenemos necesariamente que pensar y repensar ahora mismo en el siglo XXI, cuando se nos revelan también las excelencias y las opciones de resistencia y creatividad que el teatro para niños ha puesto sobre nuestros escenarios, fundamentalmente después de 1959.

Aquellos ecos históricos se entrecruzan con las voces de noveles autores como Salvador Lemis, Lira Campoamor, Joel Cano, Ricardo Muñoz, Carmen Duarte, Víctor Varela, Raúl Alfonso, Silvia Ramos, Carlos Celdrán, Amado del Pino, Norge Espinosa, Abel González Melo, Irene Borges, Liliam Suzel, Elvira van Brakle, Jorge Luis Torres, Ulises Rodríguez Febles o Nara Mansur, junto a otros muchos que, dentro o fuera de la Isla, y he ahí otro signo recurrente de nuestra escritura dramática, siguen pensándola y escribiéndola para el teatro. Es decir, para nuestro teatro, protagonista irreverente de los efectos que la diáspora, en tanto proceso social, ha provocado en la cultura cubana en distintos tiempos y, particularmente, en la actualidad.

La mayoría de estos nuevos autores participan de una condición más o menos común impuesta por la distancia que sus producciones encuentran con las elaboraciones escénicas reconocibles habitualmente en nuestros escenarios o los escenarios con los cuales interactúan en

los distintos países en los que viven y crean. La casi total mayoría de estos autores reformulan el texto dramático y presentan una dimensión de la teatralidad que si bien bebe en las fuentes genéricas y composicionales tradicionales cubanas o foráneas, devuelve la imagen inmediata de otras apropiaciones o influencias tan fundamentales y operantes como los elementos constitutivos del discurso teatral tradicional que les ha servido de modelo. Sus referentes temáticos o formales no son reconocibles fácilmente en lo inmediato de nuestro entorno social, histórico o cultural. Sus obras son exposiciones vivas de la transitoriedad que hoy atraviesa la producción artística cubana, capaz de dialogar con manifestaciones creativas históricas originarias de los más disímiles asentamientos geográficos y culturales. Transitoriedad que habla de un sentido permanente de viaje, como destino, como objeto o como contexto de una buena parte de las creaciones a las que ahora podemos acceder. Pero el viaje visto como ejercicio de cambio y no únicamente como planteamiento de la vocación migratoria de los individuos en respuesta a las contingencias en las que viven. Difíciles hoy día, por cierto, pero igualmente complejas, si las ubicamos en el devenir de nuestra sociedad durante los siglos precedentes.

Se trata, por tanto, de descubrir y aceptar coherentemente las señales más intensas y renovadoras que emiten en la actualidad los artistas dispuestos al cambio y a los riesgos que toda apertura implica, en consonancia con las circunstancias históricas que condicionan sus obras. Del supuesto aislamiento que la insularidad pudiera haber situado sobre nuestras producciones nos hemos escapado, porque esa misma insularidad nos ha hecho mucho más abiertos al mundo, nos ha hecho más universales, sobre todo en nuestra capacidad de imaginar, de dimensionar la realidad que nos concierne por natural ubicación y aquella otra a la que, siempre en el horizonte, queremos y necesitamos llegar; porque también hay numerosas metas y esperanzas agrupadas en el Olimpo de nuestro ejercicio teatral y cultural.

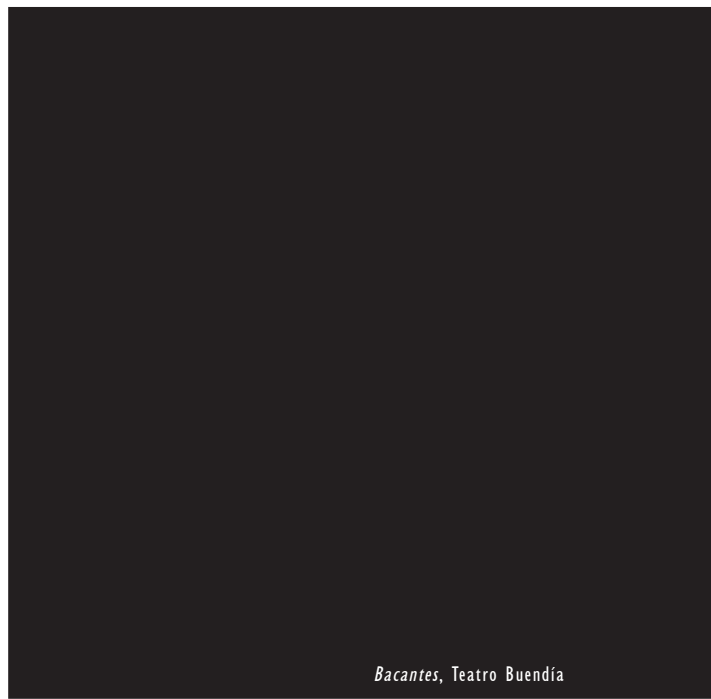
De viajes y de tránsitos está hecho el camino de la cultura humana. El teatro cubano hoy, tal vez como nunca antes, vive y participa intensamente de esa cualidad transicional. Nos reconocemos en la escena, pero también en aquellos textos e imágenes que aún no han llegado a ella. Dialogamos con el teatro desde posiciones muy diversas y en algunos casos contrapuestas. Nos vemos obligados a inventarnos continuamente nuevos escenarios para que cobijen el palpitar y las contradicciones reveladas por los nuevos seres que van en busca de nuevos autores, seres que igualmente articulan una condición inédita para los personajes teatrales. Otra vez hemos de ubicarnos frente a historias, anécdotas, acciones, reconocibles mediante los gestos de otros trozos de existencias que hoy gravitan y dan cuerpo a los roles y los caracteres del teatro.

Bien valdría la pena apuntar, a esta altura de la reflexión, la presencia pujante de una actividad escénica

abocada imperiosamente a ofrecer un cambio de nuestra imagen teatral. El futuro rostro del teatro nuestro, tangible quizás en los tiempos venideros, ha de ser tan inconstante y mutable como ahora lo es. Pero será necesariamente distinto. Será un cuerpo diferente con el que los actores y los espectadores, cabezas visibles de esta historia, se relacionen de un modo aún inexplicable desde el punto de vista formal, pero absolutamente cierto, respecto a su condición dinámica y edificadora. Ese encuentro de seres vivos sin mediaciones de cualquier otra naturaleza, no lo podrá cambiar nadie. Tanto es así, que los textos dramáticos creados por algunos de los más jóvenes autores contienen hoy una renovada manera de estructurar y proyectar el teatro. En ellos encontramos una evidencia radicalmente propia y distintiva de pensar el teatro en el XXI, partiendo de la incorporación, la yuxtaposición y la decantación de incontables proposiciones formales y temáticas heredadas como parte de esa historicidad asumida que hoy se revela como eje medular de la memoria teatral, cultural e histórica que nuestros escenarios han recogido y proyectan hacia el futuro, sea cual fuere el contenido y la materialidad de sus creaciones poéticas.

Una nueva dramaturgia de transición está en marcha. Como sus predecesores iluminados por Piñera, hoy encontramos creadores que apuestan por una metáfora teatral que ha de venir; que convocan desde sus ficciones actuales y de sus quiméricas aventuras creativas, consecuentes con sus insatisfacciones ante la escena de la que son hijos directos, pero también perseverantes con los escenarios intangibles o imaginados que ellos pretenden construir a la medida de sus propios deseos y reclamos estéticos. En ese camino se nos presentan no únicamente como autores teatrales o, para decirlo con palabras de Virgilio, «casi autores»,⁵ también se inscriben bajo estas contingencias numerosos directores que emergen a la escena con la vitalidad, la pujanza y la imperfección propias de quienes descubren la profesión, mientras enarbolan su discurso teatral independiente. De ahí que esta oleada de creadores haya asumido otras funciones dentro del oficio teatral y, siguiendo señales antiguas, se haya lanzado al levantamiento de sus propios textos y nociones de la teatralidad. Es verdad que no ha sido esta una acción generalizada, pero de sus conjunciones han surgido valiosos aportes para nuestra panorámica teatral: Teatro Obstáculo, Teatro Luminar, Teatro A Cuestas, Almacén de los Mundos, Teatro de la Octava Villa, Teatro en las Nubes, y sus gestores: Víctor Varela, Carmen Duarte, Ricardo Muñoz, Liuba González Cid, Joel Cano, Salvador Lemis o Rolando Tarajano, entre otros, pueden ser buenos ejemplos. Quizás demasiado efímeros, pero ejemplos ciertos, como los que pueden aportar también Nara, Joel, Ricardo, Silvia, Atilio, Mayito, Irene, Luis Enrique, Norge, Raúl, Maykel...

En ese devenir la figura del director de escena se ha enriquecido por momentos, en otros se ha constreñido y al final se ha hecho distinta. Gracias a la capacidad de estos seres teatrales para prefigurar el diálogo entre nuestros



Bacantes, Teatro Buendía

espectadores y las historias que para ellos construyen sobre la escena, tras una constante y laboriosa gestión de descubrimientos de ficciones nuevas a partir de fabulaciones distantes, los espectadores de la Isla han hecho más grandes sus visiones. Esta voluntad de apertura e intercambio es la que sustenta el efecto contaminante de otras presencias teatrales entre nosotros llegadas de la mano de artistas como Vicente Revuelta, Berta Martínez o Roberto Blanco, los maestros más reconocidos e inmediatos a los tiempos actuales, seguidos por Flora Lauten y Raquel Carrió y sus discípulos del Teatro Buendía: Carlos Celdrán con Argos Teatro, Nelda Castillo y su grupo El Ciervo Encantado y Antonia Fernández con el Estudio Teatral Vivarta, o la singular trayectoria de Carlos Díaz y su Teatro El Público. A sus inspiraciones y a las de muchos otros como Armando Suárez del Villar, María Elena Ortega o Carlos Pérez Peña, debemos las visitas frecuentes de Calderón de la Barca, Chéjov, Lorca, Brecht, Koltès, Miller, Williams, Azama, Albee, Pirandello, Sanchis Sinisterra, Esquilo, Sófocles, Müller o Eurípides, entre otros autores que siempre van y vienen sobre los escenarios.

Con estos referentes que no son para nada únicos ni exclusivos, podemos entrar hoy en el terreno de nuestras propias fascinaciones, un territorio fecundo y abundante en contradicciones, espejismos y convicciones, alzadas de manera insólita por la obra demiúrgica de otros artistas como Joel Sáez, Boris Villar, Julio César Ramírez, Raúl Martín, Irene Borges, Mario Junquera, Armando Morales, Rubén Darío Salazar, René Fernández, Ariel Bouza, Fidel Galbán, Fátima Patterson: cultivadores del teatro para



adultos y del teatro para niños en Cuba, quienes aúnan su labor a la de coreógrafos de arriesgada gestión creadora como Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Caridad Martínez, Lídice Núñez o Jorge Abril, seguidores del magisterio de Ramiro Guerra, Eduardo Rivero o Víctor Cuéllar, presencias permanentes en la danza contemporánea cubana.

Entre unos y otros artistas y entre sus obras, se teje un manto de recurrencias inefables que estimulan la búsqueda de las correspondencias que nos hacen viajar de unas propuestas a las otras, pues, independientemente de la identidad estilística de cada una de ellas, las más valiosas y trascendentes transparentan los mismos reclamos y expectativas que son comunes en las interrogantes que hoy día tributa nuestra realidad sobre los escenarios y las incertidumbres que desde la escena se insertan en la actividad social cubana actual.

Como de viajes y viajeros se trata, prefiero compartir ahora, personalmente, las señales modélicas que Carlos Díaz y Norge Espinosa nos hicieron llegar hace muy poco tiempo con *Ícaros*, desde la escena de El Triánón, sede de Teatro El Público. Señales igualmente transitorias y abiertas a la continuidad en otras imágenes teatrales de estos días por su cualidad de experiencias vivenciales y de verdaderas proposiciones poéticas sugeridas desde la escena:

Cuando la luz generosa pobladora del escenario culmina su travesía sobre el cuerpo transcurrido de Ariadna, parece que el espectáculo va a terminar. La emoción asciende con el oscuro que pretende, paradójicamente, disuadirnos del estremecimiento provocado por las voces desgarradas de la actriz resistida

a permanecer deshaciéndose en los escenarios de la Nada. Su obstinación no es un gesto desesperado o agonizante ante la inminencia de la muerte o del final promisorio de la representación; por el contrario, sus palabras anuncian un perenne canto de épicos contornos sobre la urgencia del encuentro imperioso con nuevos espectadores. Yailene, imbuida de una naturalidad desconcertante, ofrece la última imagen de Ariadna en el camino hacia la próxima estación de su emigrante permanencia, depositando en nuestras manos el reclamo de una convocatoria ineludible para que el teatro persista como una necesidad compartida entre los artistas y el público.

Ella, junto a los Dédalos que han dejado el escenario, o los Ícaros confinados a las cenizas o la quietud, volverá a las sombras de la escena o a la memoria fraccionada de quienes azarosamente han vuelto a cruzarse en su camino. No hay ritualidad venerable dispuesta para la despedida circunstancial. Sólo es apreciable la tremenda soledad que, como metáfora y concepto, cubre el tablado del Triánón. Volvemos así, acompañados por Kelvis Ochoa, a la otra realidad en la que cotidianamente tratamos de salvar con denuedo lo mejor de nuestros sueños y creencias. Carlos Díaz suspende todavía más los hilos de la ficción teatral que ha enrumado desde las imágenes primeras hacia instancias despojadas de falsas reverencias, en las cuales vuelven a cohabitar, en tensa, pero vital armonía, los sesgos vernaculares con las elaboraciones formales y estilísticas de connotaciones artísticas más contemporáneas construidas en el albur que acerca los tablados diversos de nuestra ciudad y nuestra Isla.



Ícaros, Teatro El Público

La representación termina, pero la historia evocada no se agota. La dimensión mítica de *Ícaros* es indoblegable ante los rigores que sobre ella pueden ejercer el peso de la teatralidad o la inmanencia de las circunstancias históricas que le han dado a luz. En medio de los discontinuos avatares de los mitos a su paso por nuestros escenarios, esta obra resulta un cuerpo nuevo que abre sus brazos para alcanzar aquellas entregas preliminares en las cuales fábulas, héroes y heroínas arcaicas han ascendido a la altura contagiosa de nuestro entorno para explicarse y explicarnos la perdurabilidad y la antigüedad de los conflictos, las angustias y las enterezas que han sido sustancia e imagen de nuestro teatro a través de los años. Desde tan portentosa herencia, *Ícaros* se erige como un haz de evocaciones y referencias, que multiplica sus metáforas en las imágenes creadas por artistas de antológica obra o de compañeros de labor y gestación coetáneos.

Las palabras de Ariadna, su fuerza sugerida y su fragilidad constatable, hallan ecos recientes en la voz profunda de *Ágave*, cuando vuelve a la devastada realidad de su isla amarga, llevando entre las manos la cabeza de su hijo muerto por el desenfreno y la irracionalidad que han usurpado a las bacantes el poder lúcido para elegir un camino más justo hacia la liberación inaplazable. Y otra vez la isla y los hijos, otra vez la necesidad de rebasar los contornos y los límites. Otra vez la voluntad de elevarse y escapar hacia la luz, hacia el sol, como Zucco. Otra vez los adioses y las renunciaciones. Otra vez las despedidas y las aferradas permanencias a un tronco seco del cual pueden desprenderse, quizás, retoños imprevisibles. Otra vez la familia que se deshace por la distancia y se perpetua en amarillentas imágenes, falsas perlas de un collar inservible o timbrazos asombrados de un teléfono caprichoso que nos comunica con la otra isla habitada en los exilios y la diáspora; habitada en otros rincones y en los mismos hombres y mujeres que palpitan en este pedazo de teatro que es uno y muchos a la vez, porque no se contenta con la alegría disfrazada ocasionalmente para el carnaval o las movilizaciones, sino que busca, con afán, compartir las culpas y los riesgos de todos los que hacen de la poesía una razón humana de constancia y trasgresión, incluso, más allá del teatro.

Y más allá de Teatro El Público, Teatro Buendía, Argos Teatro, Teatro Escambray, Hubert de Blanck, Teatro de las Estaciones, Teatro de la Luna o Pálpito, más allá de los grupos y los artistas, no hay certezas ni conclusiones. Los hombres, otra vez andan los hombres y las mujeres, los autores, los directores y el ejército malditamente anónimo e imprescindible de los actores y las actrices... y los espectadores, los críticos y los estudiantes y los profesores y los maestros de siempre, Raquel Revuelta, Rine Leal, Graziella Pogolotti y la Carrió y Suárez del Villar y Gloria María Martínez y Sacha y el ISA y la Facultad de Artes Escénicas, como todo nuestro teatro, que resiste y permanece en su capricho medieval con los que están y los que no. Y nosotros, los que aún queremos ¿pensar el teatro?

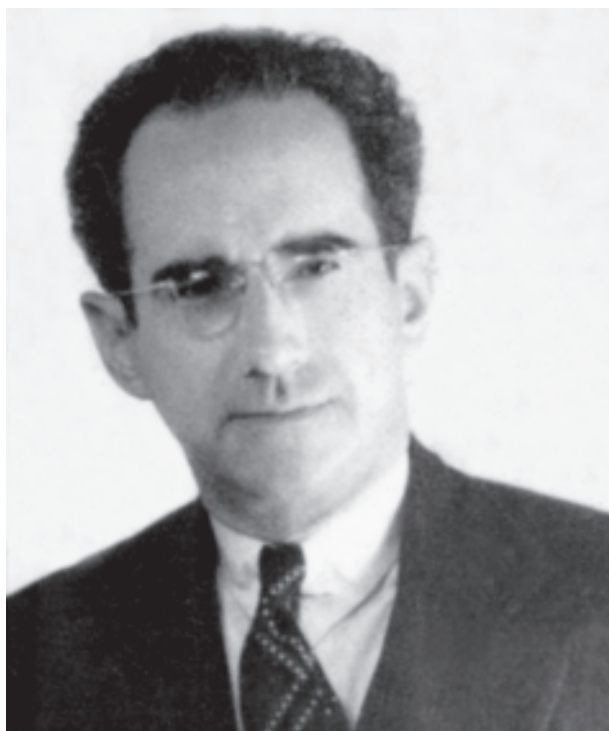
Esa insuperable manía de viajar es nuestra mejor vocación de fe y tenacidad para que el corazón, a pesar de todo, no nos explote.

NOTAS

- 1 Cf. «Nuestra América», en José Martí: *Obras completas*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1966, t. 6.
- 2 Cf. Virgilio Piñera: «La isla en peso», en *La vida entera*.
- 3 Cf. Raquel Carrió: «Una pelea por la modernidad», en revista *Primer acto*, n. 225, 1988, y cf. Rine Leal: *Breve historia del teatro cubano*, Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- 4 Cf. «Tres autores de transición», en *tablas* 2/82.
- 5 Cf. Virgilio Piñera: «No estábamos arando en el mar», en *tablas* 4/83.

Judith Weiss

La dicotomía cubana: dos perspectivas sobre José Antonio Ramos



José Antonio Ramos

ES OPORTUNO QUE AL CUMPLIRSE EL 120

aniversario del natalicio de José Antonio Ramos, dos de los investigadores más conocedores de este distinguido dramaturgo, novelista e intelectual cubano, hayan publicado sendos estudios sobre él.¹ También es digno de un escritor que vivió y sintió su cubanidad con una profunda pasión a la vez que vivió durante más de dieciséis años en el extranjero (once de ellos en Estados Unidos), que uno de los estudios sea de un cubano residente en Estados Unidos. Al comparar los dos trabajos, he tenido presente, por supuesto, la diferencia básica entre los dos tipos de publicación: una brevísima biografía intelectual y una colección de estudios de la dramaturgia de Ramos publicados junto con ensayos sobre otros dramaturgos cubanos. Proseguí porque prometía ser de algún interés y de valor explorar en qué coinciden estos dos colegas, mientras que de su lectura conjunta también podían identificarse algunas de las divergencias más persistentes entre académicos cubanos de las dos orillas del Estrecho de la Florida.²

Ambos libros son sumarios de importantes y exhaustivas investigaciones comenzadas, la una (MMH), hace medio siglo, y la otra (FRA), hace veinticinco años; ambos marcan el regreso de sus autores a un tema de estudio que nunca habían abandonado y que llevaban dentro, intrínsecamente vinculado a su propia identidad profesional. Si la monografía de Rodríguez Alemán es un ambicioso ensayo de cien páginas que resume de manera muy eficaz la biografía de un hombre complejo, los ensayos de Montes Huidobro sobre Ramos ocupan unas cien de las setecientas páginas sobre dramaturgos cubanos y el libro mismo está dedicado «a José Antonio Ramos, fundador del teatro nacional».

Ambos libros siguen una línea cronológica y engarzan la producción dramática o literaria de Ramos con un esquema biográfico (los viajes de Ramos, sus lecturas de escritores y pensadores europeos y norteamericanos, su carrera consular, sus esfuerzos por crear nuevas instituciones cubanas, su apasionado patriotismo).

Coinciden inevitablemente en la evolución política de Ramos. De allí mismo también surge la divergencia entre los dos autores y cada uno privilegia diferentes etapas y motivos en su obra, sin traicionar lo esencial del pensamiento de Ramos ni dejar de reconocer como una de las más importantes características de esa personalidad tan complicada, su lucha interior y su desarrollo intelectual. Montes Huidobro y Rodríguez Alemán reflejan, por lo consiguiente, sus propias ideas dominantes en relación con la evolución dialéctica de Ramos.

Rodríguez Alemán recoge y actualiza sus trabajos anteriores, suplementados por investigaciones de sus estudiantes de las décadas del setenta y del ochenta³ y en particular por algunos materiales que obtuvo de Josefina de Cepeda, viuda de Ramos, y que sirvieron de fuente para su tesis de grado. Las obras dramáticas y literarias de Ramos son el objeto de un análisis relativamente esquemático cuyo interés primordial reside en lo que pueden aportar al perfil ideológico de aquel «hombre de su tiempo». Pierde oportunidades que Montes Huidobro aprovecha, por ejemplo, al analizar más detalladamente *Almas rebeldes*, obra que Rodríguez Alemán toca de forma casi superficial. (Por otra parte, Montes Huidobro omite, inexplicablemente, la pieza *Nanda*, que sí tiene interés para Rodríguez Alemán.)

El investigador villaclareño sitúa a Ramos en el marco de sus influencias: Max Nordau (especialmente su ensayo «Las mentiras convencionales de nuestra civilización» y «El mal del siglo», que inspiraron su novela *Humberto Fabra*), Zola, Ibsen, Comte, Schopenhauer y Nietzsche, entre otros que Ramos leyó en sus años de formación. El determinismo y el «evolucionismo optimista» de Nordau (FRA, 11-12), como bien lo señala esta monografía, complementaron con una dimensión humanista la influencia del positivismo que tanto marcara el pensamiento de Ramos.

Tanto Rodríguez Alemán como Montes Huidobro identifican el positivismo como la principal influencia en Ramos, pero es Montes Huidobro quien encuentra en uno de los personajes de la primera obra mayor de Ramos, *Tembladera*, un ejemplo del pragmatismo económico que también interesó a Ramos. (Una sección del primer ensayo del libro se titula «Un tecnócrata del intelecto».) Ese interés vuelve a manifestarse cuando Ramos estudia a Dewey pero hubo todo un «espacio inquietante entre 1917 y 1933» (MMH, 172-174).

Ambos críticos reconocen que Ramos conocía el marxismo mucho antes de afiliarse al Partido Socialista Popular, pero difieren respecto al grado de integración

del marxismo en sus escritos. Montes Huidobro opina que su afiliación al movimiento obrero en los últimos años de su vida no se plasmó en su creación literaria o dramática y que toda su vida, hasta el final, Ramos se mostró incapaz de entregarse por completo a un programa o a un movimiento, menos aún de asimilar y traducir en sus obras la visión de tal movimiento. El crítico cubanoamericano disputa el juicio de José Antonio Portuondo de que «sólo en los trabajadores (...) halló respuesta cabal a sus demandas»: afirma que el teatro de Ramos no refleja fe en el proletariado y que era esa «falta de fe en la conducta colectiva» lo que aislaba a Ramos y «lo conducía a un callejón sin salida que no se puede simplificar de manera tan acomodaticia» (MMH 273).

Rodríguez Alemán atribuye el que Ramos no hubiera asimilado la teoría marxista ni la ideología «nacional-revolucionaria» más radical a su ausencia del país en un período clave, el de la organización de los movimientos revolucionarios (entre 1923 y 1930). Esa ausencia no significó, sin embargo, que Ramos estuviera desvinculado de los acontecimientos en su patria –en ningún momento sugiere esto Rodríguez Alemán– pero sí cabe suponer que un factor determinante fue el que buena parte de la información le llegaba a través de periódicos que representaban los intereses de sectores ajenos al obrero. En su correspondencia epistolar, además, predominaba el



diálogo con colegas y amigos que distaban de simpatizar con aquellos movimientos radicales.

La interpretación que ofrece Montes Huidobro cobra más fuerza al observarse que tres importantes textos de 1927 indican un conocimiento muy actualizado de la realidad cubana y sitúan a Ramos en la oposición a Machado desde temprano, lo cual implicaría que la ausencia de Ramos de su país no limitaba su capacidad de comprender la situación.⁴ Lo que sí es evidente es que, de haber estado en Cuba durante esos años determinantes, Ramos se habría visto obligado a tomar partido y a participar o a callar. De hecho, Rodríguez Alemán hace hincapié en el incidente de 1930 –las amenazas de muerte que siguieron a nuevas declaraciones de Ramos contra la represión– que obligó a Ramos a postergar su renuncia del servicio diplomático y a regresar a Filadelfia para ponerse a salvo. (Miguel de la Campa y el propio embajador cubano en Washington, Orestes Ferrara, intervinieron para asegurarle la salida de Cuba. FRA, 64).

Curiosamente, Rodríguez Alemán ve en el *Panorama histórico de la literatura norteamericana* (México, 1935) pruebas de que Ramos sí había asimilado el marxismo (FRA, 67-71): «Reconoce las ventajas de la Unión Soviética sobre el sistema socioeconómico de Estados Unidos, pero su criterio (...) de que la URSS estaba lejos y poco podía influir en favor o en contra de nuestro desarrollo, lo llevó a

concentrarse en el estudio de los Estados Unidos, cuyo papel era más determinante en nuestra historia» (FRA, 70).

Montes Huidobro incluye en su perfil ideológico de Ramos una exploración periodizada de la actitud de Ramos ante la mujer y su papel en la sociedad. Desde sus primeras obras y en ensayos, discursos y cartas,⁵ Ramos abogó por el reconocimiento de la igualdad de la mujer. Es muy evidente su simpatía hacia las personalidades femeninas más autónomas y las posturas más positivas hacia los derechos de la mujer, desde *Nanda y Almas rebeldes*, pasando por *Tembladera* y llegando a *FU-3001*. De cierta manera, Rodríguez Alemán ha dejado pasar una oportunidad, al mencionar sólo de paso la actitud de Ramos ante esta problemática.

Es imposible precisar lo que motiva la diferencia entre los dos críticos con respecto a esta problemática, pero cabe suponer que la importancia que le concede Montes Huidobro a la postura de Ramos, que era algo extraordinaria para su época, se debe a que Montes Huidobro vivió en Estados Unidos –junto a su compañera y colega Yara González Montes– el proceso de concientización feminista que tanto se ha sentido en la academia en los últimos treinta años, así como a los muchos años de convivencia con tantos personajes dramáticos en las que se reencarnaron tanto la Nora de Ibsen o se ficcionalizaron algunas de las personalidades contemporáneas más admirables.⁶

Si bien Ramos mantuvo siempre, desde el comienzo de su carrera, que se dedicaba a escribir teatro y novelas para expresar valores éticos y de compromiso social, Montes Huidobro aporta el instrumental (y el sesgo) dramático-literario que permite descodificar la ideología de Ramos a través de sus personajes; esos mismos principios declarados de Ramos pueden haber sido una trampa para Rodríguez Alemán que le impidieron ver la importancia de esa inquietud social de Ramos respecto a la mujer. Me inclino a pensar, sin embargo, que la «oportunidad perdida» por Rodríguez Alemán podría sugerir que su monografía reúne ideas que datan de sus primeras investigaciones y las de sus estudiantes de hace dos décadas, cuando la teoría feminista no ocupaba un espacio reconocido en el análisis político-ideológico.⁷ O pueden reflejar, sencillamente, la ausencia de esa óptica en su lectura de la correspondencia de Ramos con sus amigos y tal vez una lectura demasiado precipitada de las obras dramáticas como textos literarios.

Montes Huidobro atribuye las limitaciones de la dramaturgia de Ramos a «la excesiva retórica ideológica que se desprende de su propia propuesta» (MMH 30, ver también 278), y Rodríguez Alemán, por su parte, en más de una ocasión, critica el individualismo que domina el pensamiento de Ramos y las acciones de sus personajes. Es precisamente el individualismo de los personajes de Ramos y las posibles correspondencias autobiográficas que constituyen, según Montes Huidobro, el fundamento más sólido de sus obras –esto y la identificación de Ramos

con algunos de sus protagonistas. En el primer ensayo de su libro, Montes Huidobro declara que «muchos de sus personajes tienen rasgos que pueden asociarse con su persona, sin que intentemos una interpretación autobiográfica» (MMH 22).

Para Montes Huidobro, el protagonista de *Almas rebeldes* (1906) es el paradigma de la identificación del autor con su creación, por ser Eugenio Ferrand una proyección de la visión utópica que acompañó a Ramos durante toda su vida.⁸ Rodríguez Alemán ve a Ferrand como un rebelde individualista y anarquista, simpático, batallador y altruista, pero no se atreve a proponer que tiene elementos de autorretrato, aunque trabajó seis años en ella, su primera obra, y en ella «volcó ideas y sentimientos», según el propio Ramos (citado en FRA 18).

Como vamos viendo, nos encontramos con la insólita oportunidad de contraponer dos interpretaciones diametralmente opuestas de más de una obra de un escritor. De «La hidra» (1908), ampliamente reconocida como una obra naturalista inspirada por *Espectros* de Ibsen (los menos compasivos podrían llamarlo plagio), Montes Huidobro hace un análisis psicológico (MMH 47-48) mientras que Rodríguez Alemán la considera una «obra metafórica», un vehículo para expresar la «inconformidad y frustración con las reformas en la sociedad neocolonial» (FRA 19).

La disyuntiva ante *La leyenda de las estrellas* (1935, publ. 1941) es tal que resulta difícil reconocer en la lectura que hace un crítico la obra que describe el otro. La polaridad es comprensible, dada la aproximación política de uno de los críticos y la estética del otro, pero va más allá de las divergencias metodológicas entre dos escuelas, o entre la crítica socioliteraria y la dramáticoliteraria, y deja entrever el abismo ideológico que existe entre dos generaciones y entre dos posiciones geopolíticas. Esta pieza sí, diríase que son dos obras distintas si nos guiamos por uno solo de nuestros colegas. Algunas citas de ambos ilustran las diferencias:

Rodríguez Alemán hace una lectura estrictamente política: «Evidencia un salto ideológico del autor, pues en ella Ramos considera que es imposible toda identificación o armonización con las clases antagonicas... la confrontación se pospone, en espera de mejores tiempos» (FRA 77-78).

El título y los subtítulos del ensayo de Montes Huidobro (MMH 259-265) precisan su aproximación estética, mitográfica y psicológica: «El pirandellismo lúdico de *La leyenda de las estrellas*», «Viaje en el útero», «El parto de Edipo», «A la vanguardia de la teatralidad». Introduce su tema así: «una comedia deliciosa (...) planificada con exactitud (...) presenta cuatro personajes bien caracterizados a nivel individual, colectivo y mítico. Es innovadora, pero sin estridencias» (MMH 259).

Pasando a la última obra dramática, *FU-3001* (1944), vemos que para ambos investigadores lo central es la óptica con que se miraba a sí mismo el dramaturgo y el juicio que emite sobre su propio papel como protagonista en el devenir de su nación. Para Rodríguez Alemán, Ramos

ENSAYO

José Antonio Ramos: un hombre de su tiempo

Francisco P. Rodríguez Alemán



«consideraba que poco había hecho él por resolver los problemas de Cuba» pero que fue alguien que se exigía demasiado de sí mismo (FRA 79). Montes Huidobro no ve en la caracterización del protagonista de la pieza una autocrítica como tal sino, por lo contrario, un distanciamiento emocional e ideológico que le permitía más bien criticar tanto a la burguesía decadente como al proletario oportunista.⁹

Desde una perspectiva más imparcial, sugiero que en este caso es Rodríguez Alemán quien ofrece una lectura más acertada del antagonista de la pieza, Ravachol Rojo (un periodista panfletario que se desdobra, acabando por llamarse Inocencio Rosado). Montes Huidobro concluye que el papel paródico del personaje es prueba de que Ramos ha vuelto a ser el que, como Ferrand de *Almas rebeldes*, «se espantaba ante la ignorancia del proletariado y clamaba por la educación de las masas como único modo de superación» y que nos hace pensar en «un marxismo que acaba excomulgado por el índice» (MMH 279). Es, a mi parecer, Montes Huidobro quien se queda en un primer nivel de lectura, sin detenerse en la posibilidad de que

Ramos, al poner en boca de Ravachol/Rosado palabras tan despectivas del comunismo y del proletariado,¹⁰ sí se esté burlando de la retórica anticomunista de la cual él mismo había sido víctima. De hecho, Montes Huidobro rompe (aquí como en algunos otros lugares) su distanciamiento académico al sugerir que «tal parece que Ravachol Rojo estuviera leyendo la palma de la mano del destino nacional» (MMH 275); dudo que, de haberse atendido más estrictamente a la realidad autobiográfica de Ramos, hubiera optado por esa interpretación.¹¹

Rodríguez Alemán resume las mayores preocupaciones de Ramos acerca de la formación del pueblo cubano: «Es enérgico al defender el derecho del pueblo a alcanzar el saber, sus artículos como 'La bolsa negra del saber en Cuba', de 1945, condenan la cultura de elite y defienden la cultura popular» (FRA 75).

La voz de cada uno de estos dos colegas, como propuse anteriormente, corresponde a su edad, formación y experiencia. Rodríguez Alemán, de la generación formada después de 1959, ha publicado un ensayo monográfico basado en investigaciones propias y de sus estudiantes, fundamentándose en la lectura de la obra literaria y ensayística de Ramos, en informes periodísticos y en papeles personales de Ramos. Cuando llevó a cabo sus investigaciones y mientras dirigía a los de sus discípulos, su visión estuvo condicionada por las perspectivas del momento; el proyecto ha mantenido su enfoque y el texto está determinado por una lectura estrechamente marxista de las creaciones de Ramos.

Montes Huidobro, quien ya durante los años cincuenta ejercía como crítico y dramaturgo y cuya formación ha sido tanto práctica como académica, da a conocer en su historia del teatro su identidad multifacética.¹² No escatima su propia autoridad empírica y la necesidad de afirmar su persona poética; la subjetividad de su voz puede ser simpática algunas veces, intrusa otras. El *yo-praxis* se establece como justificación para un *yo-contestatorio*, al que la subjetividad tiende a debilitar más bien que fortalecer cuando él asume una airada voz profética contra la tiranía que, en algunas partes de sus lecturas de Ramos, aparece como una explotación conveniente de los textos dramáticos con fines políticos y aun como ataques *ad*

hominem. Si se ignoran estas interrupciones, tenemos aquí una colección de ensayos de gran valor crítico.

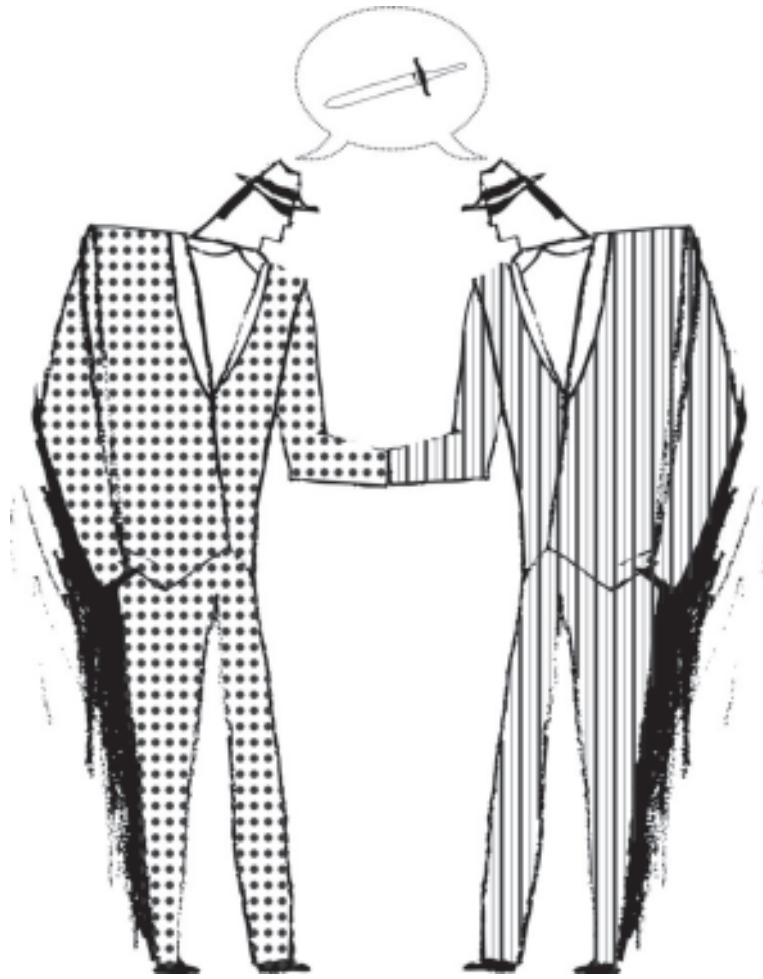
Este colega aporta un análisis psicológico adecuado a la obra de un escritor cuya preocupación con sus acciones y sus sentimientos aparece, en sus cartas y su diario íntimo, casi como una obsesión. También hace hincapié en la importancia de Ramos en la historia del teatro cubano, destacando el hecho de que Ramos estableció normas y puntos de referencia para sus contemporáneos y los que le siguieron. El profundo conocimiento que posee este colega y la pasión con que ha estudiado a Ramos, con quien busca compenetrarse y aun identificarse, informan un libro que incluye algunos de los análisis más detallados del teatro de Ramos.

Para concluir, quisiera reiterar que estos dos valiosos trabajos sobre el primer dramaturgo nacional de Cuba, que fue también una de sus figuras intelectuales más críticas y más ambivalentes, coinciden en abordar las contradicciones que son una expresión de la complejidad y la ambivalencia de Ramos. Difieren con respecto a la evolución dialéctica de la intelectualidad de Ramos pero, en vistas de lo que aporta cada uno, es factible concluir que ambos acercamientos se prestan a una indagación sobre la vida y obra de Ramos. La aproximación lineal e histórico-materialista de Rodríguez Alemán sirve definitivamente para encauzar metódicamente los períodos y los temas y para precisar el análisis; como contraparte, la exploración interdisciplinaria con óptica poética, del tipo que ofrece Montes Huidobro, está más abierta a la sensibilidad del sujeto como artista creador a la vez que a una mayor comprensión de otras influencias que operan en él y en su época.

Se complementan, de hecho, abriendo mayores posibilidades para comprender la gran variedad de temas, cuestionamientos y conflictos en Ramos, algunos de los cuales persistieron en alguna medida aún después de su Rubicón político (su afiliación al Partido). Montes Huidobro, dentro de un orden cronológico general, establece un diálogo entre las distintas épocas y obras de Ramos, rastreando temas y respetando siempre la evolución sincrónica de casi cuarenta años. Rodríguez Alemán, por su parte, logra sistematizar y validar la cronología lineal, en el espacio muy limitado de su monografía y siguiendo un número predeterminado de temas, para esbozar un retrato fiel a la complejidad y las incertidumbres que caracterizan a Ramos a la par de su patriotismo y su afán por el progreso de la humanidad.

Si hay un punto de reencuentro, algo que todos los que han estudiado a Ramos reconocen como su meta personal, central en su vida y obra, debe ser la clásica *virtus*, la virtud cívica que él promovió en todos sus aspectos y en cada momento de su vida, una postura profundamente ética, una ética que es fundamentalmente martiana.

- 1 Matías Montes Huidobro: *El teatro cubano durante la República. Cuba detrás del telón*, Society of Spanish and Spanish-American Studies Boulder, Colorado, 2004. Francisco P. Rodríguez Alemán: *José Antonio Ramos: un hombre de su tiempo*, Editorial Capiro, Santa Clara, Cuba, 2003 (un lanzamiento oficial tuvo lugar en febrero de 2005).
- 2 En el curso de mis propias investigaciones sobre Ramos, me he encontrado, al iniciar mi lectura de estos dos libros, con un triste indicador concreto de lo que se ha perdido en la dicotomía cubana: las bibliografías. Ningún artículo publicado fuera de Cuba desde 1959 figura en la bibliografía de Rodríguez Alemán—un caso de doble insularidad, ya que un gran número de artículos citados fueron publicados en la revista *Islas* o fueron producto de investigaciones de estudiantes de la universidad sede de ese revista. En la de Montes Huidobro no se cita ningún trabajo de Rodríguez Alemán ni de sus discípulos, a pesar de que constituían el núcleo más extenso de artículos sobre Ramos. Esto refleja sin duda la dificultad de obtener publicaciones extranjeras en Cuba, particularmente aquellas de poca circulación, como las revistas en que ha publicado Montes Huidobro, y sobre todo fuera de La Habana, y la de conseguir algunas publicaciones cubanas en Estados Unidos fuera de unas pocas bibliotecas universitarias o la Biblioteca del Congreso.
- 3 Un aporte significativo al estudio de la dramaturgia de Ramos es un artículo extenso por José Díaz Roque, «José Antonio Ramos: su teatro y su ideología», en *Islas*, n. 63, 1979, pp. 93-150.
- 4 Rodríguez Alemán destaca con gran acierto «Los jueces que encarcelan obreros cubanos», en *El mundial*, v. 2, n. 13 (enero 8), pp. 8-9; «Proyecto de Reformas al Código Electoral Cubano», en *Cuba Contemporánea*, v. 15, n. 170 (febrero), pp. 120-138, y «A los estudiantes de Cuba», en *Cuba Contemporánea*, v. 15, nn. 174-176 (junio-agosto), pp. 162-172.
- 5 Deberíamos añadir que en su vida personal también, dado que sus amistades femeninas fueron todas personas de inquietudes intelectuales o artísticas. Las cartas de varias de estas amigas confirman esto.
- 6 Ni Rodríguez Alemán ni Montes Huidobro sintetizan los avatares de las mujeres del teatro de Ramos, ni enmarcan la problemática en un contexto teórico o histórico, aunque ambos establecen que Ramos privilegió sus lecturas de Freud y de Marx, las que implícitamente condicionaron su interpretación de las relaciones de género. La lectura de toda la obra de Ramos y, de hecho, su vida también, puede beneficiarse además con estudios sociohistóricos como el de Lynn Stoner: «From the House to the Streets. The Cuban Woman's Movement for Legal Reform, 1898-1940», Duke University Press, Durham, N.C., 1991.
- 7 Aunque la escritura de Rodríguez Alemán es fluida y clara, saltan a la vista algunas frases que hoy parecen anacrónicas por lo sentenciosas. Cito algunos ejemplos (itálicas mías) «le ayudó a encontrar el método *correcto* en las dos últimas etapas de su vida» (p. 16), «pese a las *limitaciones ideológicas determinadas por su origen social* y por su *desorientación* en el campo de la lucha de clases» (p. 19), «es expresión de que Ramos *no ha podido comprender la verdadera dinámica* de las fuerzas sociales» (p. 21), «con lo que reiteraba su *desconocimiento*, en general, del carácter de las luchas obreristas» (p. 39), «concepción materialista a la que faltaba una *correcta* visión dialéctica de la historia» (p. 52).
- 8 Cita a José Antonio Portuondo (MMH 38), para quien esta identificación era muy válida. Montes Huidobro quiere ver una continuidad, a partir de *Almas rebeldes*, en el batallar continuo que sería la vida de Ramos y llega a una interpretación que para algunos podría sonar extrema: «los sueños de Eugenio Ferrand (...) Ramos los quiso hacer realidad transformando la Biblioteca Nacional». (MMH 22)
- 9 Me inclino a ver esta pieza como un bosquejo que le sirvió para desahogarse. Salía de un período sumamente difícil: había roto recientemente con la Academia de Artes y Letras a raíz del ingreso de un joven de inclinación política derechista; también había sufrido intensamente durante sus conflictos con la junta directiva de la Biblioteca Nacional y por los intentos por parte de los anticomunistas de destituirlo de su cargo de cónsul vitalicio. La ruptura se evidencia en su decisión de legar su biblioteca personal a la Central de Trabajadores de Cuba. De estas experiencias y otras se plasma una comedia dominada por personajes y conflictos que lindan en lo estereotípico pero que dan indicios de una lucha personal por seguir creyendo en ideales que han chocado con realidades implacables. Conuerdo, por lo tanto, con Montes Huidobro en que *FU-3001* puede considerarse una obra inacabada, en la cual Ramos hubiera querido trabajar más. Pero también cabe recordar que en ese momento Ramos emprendía la revisión de su *Panorama de la literatura norteamericana*; estaba por lo consiguiente preparando el viaje a Estados Unidos para llevar a cabo sus investigaciones, lo cual indicaría que la pieza ya no constituía una prioridad inmediata para él, y murió antes de poder volver a *FU-3001*.
- 10 «Eso sinvergüencitas (...) están envenenados de odio, de rencor, de la ferocidad asiática donde se originó el plan tenebroso de acabar con la civilización cristiana. Están minando poco a poco los cimientos de la sociedad, hasta que un día, a la orden de quien los manda como siniestro anti-Dios, destruirán los templos, las obras de artes, las obras de los ricos... ¡todo lo que encuentren a su paso!» (MMH 275, citando la edición contenida en José Antonio Ramos: *Teatro*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1976, p. 350).
- 11 Por otra parte Montes Huidobro constata que esta misma obra también presenta una fuerte crítica contra el racismo, por medio de un personaje mulato muy logrado; este enfrentamiento de Ramos al problema del racismo contribuye a situarlo políticamente, algo que Rodríguez Alemán habría podido destacar.
- 12 Esta valoración es del libro completo, no solamente de las secciones sobre Ramos.



Sobre las funciones del discurso dramático: *Réquiem por Yarini*

Alina Gutiérrez Grova

TANTO LAS TEORÍAS QUE A PARTIR DE LOS sesenta se lanzaron al rescate del lado sicosocial de la actividad verbal como sus revisiones recientes, han elegido como ámbito privilegiado de la investigación del lenguaje en uso la comunicación real, actualizada y naturalmente oral, sea en registros formales o informales, dejando de lado modalidades ficcionales o dirigidas, «no reales» ni «espontáneas», las cuales tienen larga historia, en la que han demostrado ser suficientes en sus límites. Algunos estudiosos, sin embargo, han notado esa ausencia. Per Linell, por ejemplo, propone una noción de diálogo como «any interaction through language (or other symbolic means) between two or several individuals who are mutually co-present», pero reconoce que otras formas que no cumplen el requisito básico de la interacción cara

a cara –como las conversaciones telefónicas y el intercambio electrónico– merecen una atención que reclama también para «Representations of dialogues in writing, e.g. dialogues in drama plays or novels, or transcripts of spoken interaction», aunque apunta que estas últimas «are obviously also related but will need special considerations».¹ Esas consideraciones particulares, aún no formuladas por la teoría lingüística, han sido observadas desde hace mucho por la poética del género dramático. El teatro, como texto y como evento, atiende a leyes artísticas con arreglo a las cuales, y con la intención de lograr algún efecto en los espectadores o lectores, el artista modela los caracteres de sus criaturas, los restringe por condicionamientos socioculturales, los coloca en contextos y, lo más importante, los dota de voz, aunque sin pretender

que sean mera «imitación de la vida». Sin embargo, pocas veces se repara en lo consciente que es de su calidad discursiva, y lo observante de las relaciones entre discurso y acción, y entre conducta verbal y conducta interpersonal y social. Ha sido el género, desde su perspectiva interna, el que ha hecho su propia reflexión lingüística: lo mejor de la tradición teatral occidental es también un repertorio de creencias y actitudes sobre el lenguaje, una indagación sobre sus modos de ser sobre la escena y un laboratorio de experimentación constante de sus posibilidades artísticas.

En el teatro cubano, formado en buena parte dentro de esa tradición, la reflexión lingüística es también observable. Las caracterizaciones étnicas y socioculturales de los bufos, el teatro de costumbres y el teatro mambí del siglo XIX, por ejemplo, incluyen un indispensable componente de caracterización lingüística y marcas sociolectales, que en muchos casos —como el de los «negros catedráticos»— se hacen cargo de la progresión dramática. En el siglo XX es singularmente reflexiva en tal sentido la obra del dramaturgo Carlos Felipe, quien durante casi cuatro décadas de aprendizaje arduo y solitario fue madurando la técnica y dominando el lenguaje hasta su obra más reconocida, *Réquiem por Yarini*, publicada en 1960 y estrenada en 1965. Tal vez por esta misma razón puede seguirse con claridad la consideración sobre el lenguaje que aflora en sus obras, como parte de su poética explícita y como componente de la modelación de caracteres y eventos.

El aparente desconcierto entre conducta verbal y caracterización social de muchos de los personajes de Carlos Felipe, por el que ha sido criticado alguna vez, es inexplicable si se recuerda su excepcional experiencia de los bajos fondos habaneros de la primera mitad del siglo, a menos que sea un resultado de su voluntad artística. Por lo tanto, es conveniente buscar explicación en las propias obras antes de ofrecer juicios definitivos. En primer lugar está la cuestión de la clasificación de las obras, que el autor llamó «comedias», al parecer con espíritu medieval, pues la agónica búsqueda existencial que está presente en todas desmiente esa condición. Elina Miranda ha afirmado que «En el conjunto de la obra de este autor siempre se encuentra, como motivo reiterado, un deseo de recuperar el pasado, un instante en que los personajes, por muy sórdida que haya sido su existencia, se sintieron vitalmente realizados». ² Esto puede explicar al menos parcialmente la altura de lenguaje que exhiben personajes de muy baja condición social, como procedimiento para conjurar esa vida mejor magnificada por la distancia. En cuanto a *Réquiem...*, esta conjetura se imbrica con otra, asociada a otro estudio de la misma investigadora en el cual, a partir de la afirmación de Carlos Felipe «cuando le confesó a Armando Suárez del Villar que lo obsesionante para él en la muerte de Alberto Yarini era la idea de que era un tema 'para hacer la tragedia griega cubana'», ³ se muestra que la obra reproduce, estructural e ideológicamente, el canon clásico. El haberla inscrito en esa tradición obligaba al



autor a cumplir en ella las exigencias estilísticas del lenguaje trágico, justifica el carácter muchas veces sublime de sus discursos a despecho de la condición social de los personajes, y la salva de críticas como las referidas por Amado del Pino:

(Armando) Correa y otros críticos insisten en que Felipe se salva por la fuerza telúrica de su personaje y la inteligente estructura, pero que resulta excesivo en los largos parlamentos en los que conviven pasajes brillantes y metafóricos junto a frases de dudoso gusto y aquejadas de retórica.⁴

Pero sucede que la retoricidad –que no es por cierto ornato ni garrulería inmotivada– es rasgo de la especie trágica, y si esta obra falta al principio de reflexividad entre discursos y contextos, supraordenador de la interacción verbal, lo hace en la dimensión sociohistórica, pero no en la poética: San Isidro puede haber sido soez, pero en este espacio poético ocurre una tragedia, que exige el lenguaje elevado, *gravis*, previsto en el canon.

Casi no hay página en *Réquiem*... que carezca de reflexión explícita sobre el lenguaje. El título ya es suficientemente informativo: como proyecto, se llamó «El gallo», «El rey de la zona», hasta que en 1958 recibió su nombre definitivo, en el cual se declara la intención de canto fúnebre, treno por un muerto ilustre a su modo, la cual recorre el último acto hasta el parlamento final:

JABÁ. Ya va apareciendo, por un rincón de tus labios, la gota de sangre. Y yo vivo aún. Mas... ¡ya sé por qué no he muerto! Era preciso que una voz de mujer dijera la palabra de tu despedida; que una mano de mujer colocara una flor sobre tu cadáver. Descansa en paz, Yarini.⁵

Los personajes de *Réquiem*... dedican largas tiradas –aun en los numerosos apartes– a meditar sobre el lenguaje que usan o se proponen usar y sobre el que usan los demás; todo el tiempo sopesándolo, evaluándolo como indicio de la conducta y la emoción propias y ajenas; magnificándolo como vehículo de las relaciones entre el plano humano y el divino; mitificándolo hasta terminar por confesarse dependientes de él:

SANTIAGUERA. ¿Qué piensas?

JABÁ. Trato de recordar si cuando yo era mujer empleaba ese mismo lenguaje.

SANTIAGUERA. No, posiblemente.

JABÁ. Tienes razón. Siempre tuve cerca de mí un paño limpio con el que limpiarme la podredumbre que se me pegaba. (I, 208)

LA DAMA. (*Piensa*.) ¿Qué le contestaré cuando me pregunte lo que deseo? Debo preparar una respuesta. Le diré la verdad. Cualquiera cosa que yo diga siempre parece bien. (I, 204)

YARINI. Ni la Jabá, ni yo, ni mis amigos, ni estas mujeres deseamos que nos exhibas el harapo de tus intimidades.

LOTOT. Debo hacerlo... para que aprecies por el fuego de mis palabras la trascendencia de mi conducta, la seriedad con que me he plantado delante de ti para decirte lo que te digo. No es por gusto, ni por fanfarronería, que un hombre como Luis Lotot dice lo que vas a escucharme... (II, 230)

JABÁ. ¡Qué pequeña me siento! ¡Qué débil es mi amor, si no puedo hallar palabras para conmovier la piedad de mi Señora y arrancarle el perdón que él no se merece! ¡Ayúdame, padrino, a encontrar esas palabras, aunque sean palabras de fuego que me quemem los labios! (III, 249)

«Lenguaje», «palabras», que significan actividad discursiva capaz de efectos perlocutivos de valor dramático. Cuando la reflexión lingüística se refiere al componente afectivo del discurso indica el sentido en que marcha la evolución intelectual o ética del personaje, y puede servir para marcar pautas a la interpretación. Entonces se le llama «voz»:

YARINI. No creerán que he tomado en serio los ladridos de Lotot. Mientras él vociferaba pensaba yo en la nobleza de la misión del souteneur. (II, 233)

YARINI. Acércate a mí. Afina tu oído para que sólo tú oigas las palabras que quiero decirte; para que nadie más advierta ese acento extraño que notas en mi voz, y que inútilmente trato de disimular.

JABÁ. No te avergüences. Habla. ¡Ahora sólo yo te escucho! No oigo ese acento por vez primera. Y por la esperanza de oírlo una y otra vez la vida tiene sentido para mí. Es el acento en que me haces penetrar en los reinos celestiales; con el que me permites compartir con las Potencias la felicidad de sentirme diosa. (II, 236)

Entre «palabra» y «voz», la disposición discursiva de los personajes es básica para la comprensión de su comportamiento, y de su desarrollo si lo hay. El férreo autocontrol de sus hablares que intentan mientras pueden proviene de su conciencia del papel que les corresponde en las relaciones internas de esta construcción de mundo, que es remedo pequeño del mundo exterior:

DIMAS. Patrón, ¿me dejas hablarte?

YARINI. Sí. (I, 213)

YARINI. Jabá...

JABÁ. Dime.

YARINI. Esa... ¿qué hace aquí?

JABÁ. Ella podrá decírtelo.

YARINI. Que no me dirija la palabra. (I, 210)



Por eso, sabedores de que los más sutiles cambios en las conductas verbales pueden ahondar las brechas en el precario equilibrio que están tratando de salvar, son tan cuidadosos de la imagen de sí que esa conducta –tanto propia como ajena– proyecta, y tan exigentes en cuanto a la palabra de los otros:

YARINI. (*A la Dama.*) Créame que hice cuanto pude para que le resultase agradable esta visita. He violentado al máximo mis expresiones amables, que tengo muy pocas oportunidades de emplear. (II, 226)

SANTIAGUERA. ¿Quién es esa mujer?

JABÁ. No sé. Quiere ver a Alejandro. No te dirijas a ella, porque no sabrías hablarle. Es una dama. (I, 203)

LOTOT. Quiero hablar a solas contigo. Despide a esa gente. (...) Debo decir palabras desagradables; pueden resultarte ofensivas oídas ante extraños. (II, 228)

En los personajes que dependen de su imagen pública –Yarini, Lotot– la conciencia de los cambios se marcará en la autoevaluación de la conducta verbal, y la reacción se manifestará de dos modos posibles: como reflexión temerosa sobre la necesidad de mantener el discurso que hasta entonces ha sido caracterizador, o como intento de modelar otro que convenga a la nueva dimensión humana, cuando haya sido aceptada:

LOTOT. El todopoderoso Lotot pisaba fuerte. (...) Y hoy me parece que todos se mofan de mí; y

estremecido de ansiedad, ocultando mis intenciones en palabras triviales, me acerqué anoche a tu mesa en el Louvre. (II, 229)

YARINI. ¡Sólo veintiséis años! ¡Es demasiado pronto! ¡No ver; no hablar; no sentir! ¡No compadecer! ¡Y el dolor que tal vez se sienta en el momento del desprendimiento! ¡Y tal vez un último deseo de decir una palabra cuando estén ya cerrados los labios para siempre! (II, 241)

Así el héroe, que comenzó exhibiendo una condición homérica de «señor de las altas palabras», dueño de «entereza, acción, hombría» en el acto primero,⁶ llega al tercero como no más que un hombre balbuceante que busca expresión para su nuevo proyecto de vida, aunque sea en lugares comunes de literatura rosa:

YARINI. ¡Puedes afirmar que nunca hombre alguno ha amado a una mujer como yo te amo ahora! ¿Podría describir lo que siento? No. Haciendo un esfuerzo, torpemente te diría que exactamente ahora, ha quedado al descubierto la zona más escondida de mi corazón... (...) Pues... en esa zona, ya vulnerada, está el punto del corazón del hombre donde nacen las canciones y los versos... ¡Me atrevería a escribirlos! (III, 256)

Por el contrario, en los personajes femeninos, que se mantienen iguales a sí mismos, no hay conflicto discursivo interno. La Dama del Velo, satisfecha de sus habilidades verbales, las emplea para marcar su superioridad:

DAMA. Creo que las personas que, después de conocerlo, elogian de usted, por ejemplo, las prendas corporales y otras gracias externas, carecen de palabras para colocar el elogio a la altura de la cosa elogiada. (II, 224)

En las mujeres de San Isidro la conducta verbal es irrelevante:

LOTOT. Traigo una rubia de Marsella, llamada Ivonne; (...) no habla español aún, y cuando algo se le pregunta, rompe a reír, y enseña los pechos, como la única respuesta que pudiera dar a la curiosidad de los hombres. (I, 216-217)
¿Qué importa el sí o el no de una mujer de San Isidro? (I, 218)

La Santiaguera asume sin cuestionamiento su pertenencia a ese grupo, y, tal vez confiada en otros méritos, no parecen importarle las críticas de la Jabá, que rechaza con un simple «No todas tenemos la suerte de ser tan finas como tú» (I, 203), ni las manipulaciones cada vez más perentorias de Yarini, indicándole cómo, cuándo y de qué debe hablar: «Dile que se calle, Jabá» (I, 210-211); «Es



mucho entonces el alcance de su amor. Pregúntale cuál es. Que lo precise» (I, 212); «Pues que acepte o no, con una palabra. No quiero oírlo hablar. Que diga el monosílabo indispensable. ¡Vamos!» (I, 218); «Dime cuánto es tu amor, cómo es tu amor» (III, 254); «Dime cómo es de fuerte tu amor» (III, 254).

A medida que transcurre la acción Yarini va otorgándole mayor derecho a pronunciarse, pero la Santiaguera no alcanza a entenderlo, e incapaz de hacer su discurso más suficiente, toma prestada la voz de la Jabá (I, 212), o declara sin vergüenzas su incapacidad: «El nombre de mi amor es la única oración que me sé» (I, 206); «No podría explicarse» (I, 212); «Cuando lo preguntaste esta tarde, por mí respondió la Jabá. No comprendí muy bien lo que dijo; pero era exactamente lo que yo sentía» (III, 254).

Por fin, a la última interrogación que Yarini le haga tendrá que responder refiriéndose al único lenguaje que conoce, el del cuerpo:

(Su amor es) Fuerte, como la desesperación que esta tarde me arrastró a la calle, haciéndome olvidar tus ordenanzas y exponiéndome a tu castigo; como la dicha que siento cuando estoy despojada de ropa, y compruebas la variedad de sensaciones que tengo en cada pulgada del cuerpo, para ti. (III, 256)

Una sola vez se le observa una chispa de rebelión, que se anuncia justamente como intento de alcanzar simetría por el lenguaje, para frustrarse inmediatamente:

Por el momento soy libre... ¡Libre! Ahora es mía mi lengua y míos son mis ojos, y no necesito el permiso de un tirano para abrirlos. Puedo pararme a tu lado, Alejandro Yarini, y de igual a igual decirte lo que pienso de ti. (...) Trataré de ser respetuosa y complaciente con mi nuevo señor... (I, 221-222)

Por fin, su desconocimiento del poder del lenguaje no la dejará comprender la súplica de la Jabá («¡No hables! ¡No le llames! ¡Le va en ello la vida!», III, 245-246), y con sólo su apelación llevará a su amante a la muerte. Con esto se realizará la paradoja del destino: mientras la Jabá trate de salvar a Yarini con su verbo poderoso, la Santiaguera, pobre de hablares, con una palabra, la misma que estimaba su única oración, lo destruirá.

En el extremo opuesto, también casi inmutable hasta su autorreconocimiento final, la Jabá muestra la más aguda conciencia lingüística en el espacio de *Réquiem*... Es ella la verdadera señora de la palabra, quien salvaguarda las normas de conducta haciéndolas cumplir como normas de uso lingüístico; en su rivalidad con la Santiaguera, o en el intercambio con sus superiores e inferiores, y también en su relación con el plano divino: «Y así quiero verlo, castrado, sin vida, antes que... emplearé esa palabra de la gente decente..., antes que sin honra» (II, 232).

Su extraordinaria sensibilidad la hace intérprete de la voz ajena, cuyos cambios reconoce y teme desde el principio como indicios seguros de subversión del orden:

Y cuando hace estas preguntas se nubla su voz sin que él mismo lo advierta, estoy segura. Ni advierte tampoco que llevan sus palabras un estremecimiento interior que sólo yo percibo. (I, 195)

(Piensa.) (Lotot) Se muestra fanfarrón e indiferente, pero su voz es un registro hueco, que lo traiciona. (II, 229)

(Piensa.) Pero (Yarini) quiere, y no quiere oír el nombre de la Santiaguera de los labios del otro.

(Piensa.) ¡Y cómo anhela una descripción más detallada del sentimiento que no se atreve a confesarse! (II, 230)

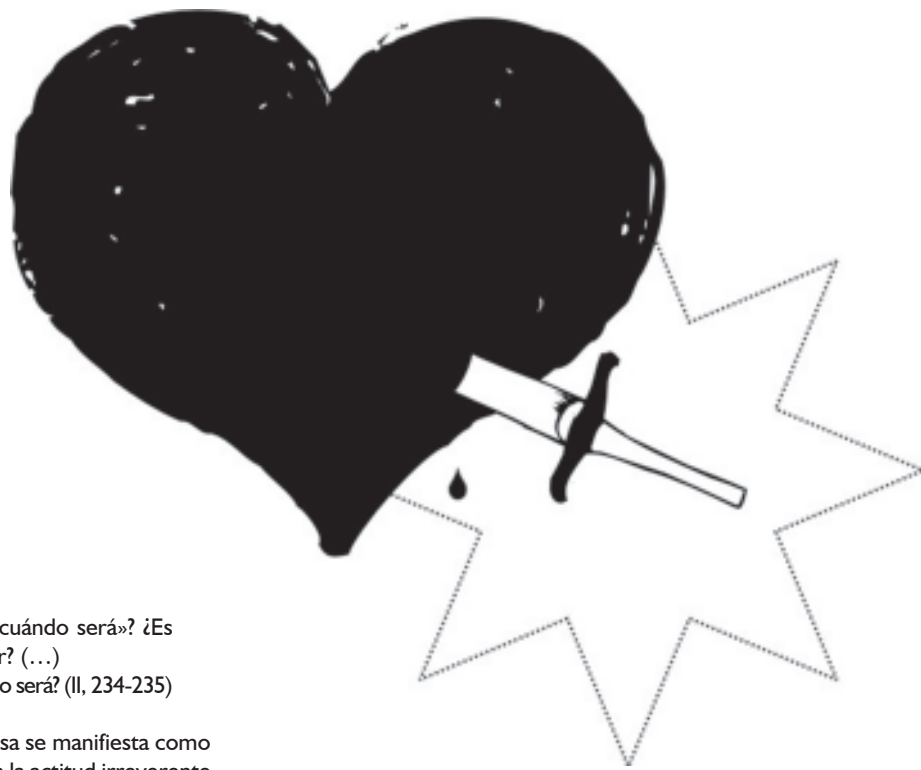
También como hablante es la más competente, habilísima para utilizar las estrategias discursivas convenientes en cada situación comunicativa y para cada oyente, humano o divino. Así, modela su discurso según las exigencias de los acontecimientos, al extremo de sacrificar su pulcritud verbal o de controlar el discurso ajeno –aun el de sus superiores– si la situación le da el derecho: «Vení, vení, ña Virgulita, vení, vení. (...) Dile mala palabra pa que venga» (I, 196); «(A la Santiaguera.) Guárdate las groserías» (I, 203); «(A Lotot.) Serénate. Desahógate cuanto quieras. (...) Y ahora... explícanos. Deja todas esas palabrerías y esas amenazas, que aquí nadie te teme» (II, 231); «(A Ismael.) Habla de una vez. ¡No atiendas la bravuconería de este hombre (Yarini)» (II, 234).

En correspondencia, la proyección de su conducta verbal tiene un alto reconocimiento, para el que el propio Yarini da la pauta: «¿A quién oí? ¿A la Santiaguera? ¿A la Jabá?» (I, 212); «Jabá, ¡no he de pelearte porque me llamas bravucón delante de todos!» (II, 235); «Jabá... ¡Santa Bárbara nunca te ha desoído! Pídele mi vida... ¡No quiero morir!» (II, 241).

Ese prestigio, concordante con el elevado rango de la Jabá, ha sido evaluado por Miranda, para quien ella es «intermediaria no sólo entre Yarini y los hombres, como administradora, sino también entre Yarini y los dioses, en su carácter de guardiana y especie de sacerdotisa del culto tributado a su hombre». ⁷ Gracias a ese carácter ella también controla y hace respetar la magia que hay en el lenguaje. Como iniciada, reconoce en él el vehículo de la relación entre el plano humano y el divino, del cual depende la calidad de los vínculos entre ambos: «¡Santa Bárbara no te oiga! ¡Me horroriza el castigo que tendrás que sufrir!» (I, 207); «(Piensa.) ¡No escuches esas palabras, Santa Bárbara bendita!» (II, 231); «(Piensa.) No la derramarás» (II, 228, 229, 233); «No la derramarás, Lotot» (III, 257).

ISMAEL. Acordaron... ¿Para qué voy a repetirlo? Rosa temblaba cuando me lo decía...

JABÁ. Pero la Jabá no ha de temblar cuando te oiga, porque ¡no ha de suceder!



YARINI. ¡Cobardes!

ISMAEL. Tu muerte. (...)

YARINI. ¿Cuándo será?

JABÁ. ¿Por qué preguntas que «cuándo será»? ¿Es que admites que pueda suceder? (...)

¡Ilusos! Dinos, Ismael... ¿Cuándo no será? (II, 234-235)

Su respeto a la jerarquía religiosa se manifiesta como respeto a la palabra de Bebo, contra la actitud irreverente de un lego, aunque sea su hombre-dios:

YARINI. Reposa, déjate de lenguaje cabalístico, y háblame claro.

BEBO. Blanco, claro voy a hablarte, y pronto, porque no hay tiempo que perder. Acércate. (...)

YARINI. ¡Abrevia!

BEBO. Hay que advertirte, por si no lo sabes, que el momento es serio.

JABÁ. Lo sabemos, padrino. Por eso, ansiosos, estamos pendientes de tu palabra, de la que esperamos la salvación. (II, 242-243)

JABÁ. Espero tu palabra de nuevo: dame la seguridad de que ya todo es inevitable, para adelantarme a él... (III, 249)

Sin embargo, cuando reconoce la fatalidad sufre un cambio, que se manifiesta como renuncia a la intercesión de Bebo («No interrumpas mi rezo», III, 254), a quien no necesita más porque ella misma alcanza altura pontificia —que recuerda a la Casandra del *Agamenón*— en el réquiem, formulado antes de la caída del héroe como discurso profético, anticipación de la destrucción de un mundo. En este punto una extensa acotación del texto indica cómo debe ser entendido el papel de la Jabá, único personaje femenino que se supera a sí mismo, y lo hace discursivamente:

Una larga pausa. (...) La Jabá, silenciosa, apoyada en el mostrador, como la vimos al principio del primer acto. (...) Nada tiene que hacer; su palabra está dicha. Empieza a oírse el toque de los batá, bajo, lejano, como se oye de madrugada, en los pueblos, el grito del bembé distante. Reacciona a esa voz familiar.

Se yergue; todo no está acabado para ella; aún tiene una palabra que decir. (III, 252)

El réquiem *ante mortem* añade a la reflexión lingüística una consideración ontológica: asume el lenguaje en calidad de ciencia infusa, como en el *Génesis*, don que reciben los mortales ya perfecto por la gracia divina:

Acudo a Ti en demanda de palabras; palabras fáciles a tu Sabiduría, pero difíciles para mí; palabras escondidas bajo la pesada piedra de mi torpeza. Son palabras negras, lúgubres, dolorosas. Las necesito para describir con ellas la desolación en que caerá este mundo que habitamos, Madre mía, cuando la Ley se cumpla, cuando se retire del cuerpo el espíritu de un hombre, el que es en la tierra la imagen de la perfección divina. Si las encuentro, ha de ser tan pavoroso el cuadro que resulte, que se ha de conmovir de nuevo tu piedad dormida, madre Changó. (III, 253)

De modo que la acción dramática está ordenada para este final discursivo, al que sólo siguen el agón último de Yarini, su ascensión *ex machina* de mano de la Macorina⁸ y el epílogo en el parlamento final de la Jabá, en el que se revela —a ella y a nosotros— su verdadero papel en el drama: un papel afincado en la discursividad.

La reflexión metalingüística, en resumen, importa mucho en *Réquiem por Yarini*. Informa, por ejemplo, cómo interpreta Carlos Felipe la expresión lingüística de las asimetrías sociales, aquí manifestadas fundamentalmente en las relaciones de poder y de género; pero, sobre todo, es indispensable para el estudio de la poética del autor. En primer lugar, esta reflexión explica su orientación estilística,

que parece fundarse en la opinión de que la norma de lengua a emplear en la escena no debe adecuarse a la calidad del mundo representado en ella, sino a la condición dramática de la pieza. Pero esto no es un hallazgo de *Réquiem*..., pues aparece ya formulado en *El Chino*, de 1947, asociado a la relación entre autor, texto y actualización actoral:

SANTIZO. ¡Es infame este diálogo! ¿Quién se aprende esto con tanta repetición de palabras e ideas? Palma, ¿quién escribió esto?

PALMA. Te he dicho que entre varias personas compusimos el texto.

SANTIZO. Tenía que ser. La composición de un diálogo es algo muy personal para que tolere la intervención de varias personas. Y así ha resultado un diálogo seco, árido, despojado de toda cadencia. ¿Y cómo dice un actor, por bueno que sea, una frase despojada de cadencia? La versión taquigráfica de una conversación jamás puede ser un diálogo teatral. El estilo es todo, amigos míos. Una inteligente distribución de las cesuras hace musical la frase y realza la palabra, la palabra sonora, redonda, gráfica, elegida y engarzada con habilidad de orfebre. ¡Oh, Valle Inclán! ¡Valle Inclán! (I, 61-62)

También tiene la reflexión lingüística una función caracterizadora, pues a través de la formulación que hacen los personajes de sus creencias sobre el lenguaje propio y el de los otros participantes en la acción dramática se modelan y van modificando sus actitudes y conductas. Esto, al mismo tiempo, orienta la interpretación del receptor, espectador o lector, en el sentido que el texto está favoreciendo, y también brinda pautas al trabajo de los actores en cuanto al modo de encauzar la voz para que armonice con la expresión corporal.

Por otra parte, contribuye a la estructuración del texto, del que ya se ha observado que, réquiem al fin, ordena la acción dramática —por cierto que a través de sucesivos duelos verbales—⁹ hasta conducirla al treno del acto tercero, anticipatorio del final trágico del héroe en su último duelo, sí sangriento.

En fin, una lectura interesada de *Réquiem*... muestra que una parte apreciable de su «sobreabundancia textual»¹⁰ corresponde a la reflexión lingüística explícita. Si se piensa en ella como una obra para ser leída, esto aporta indicaciones indispensables a la re-creación del mundo artístico que consigue el ejercicio solitario del lector, porque aquí función metalingüística y función poética son difíciles de separar. Para la actualización escénica del texto, sin embargo, es uno de los componentes más susceptibles de «poda»; tal vez con ventajas, por cuanto deja mayor libertad a la puesta en escena, pero también con peligro de que se pierda la orientación que el autor quiso brindar a todos los participantes, incluido el espectador. Esos parlamentos podrán ser sacrificados a las exigencias de cada vez, pero conviene que no sean olvidados, porque en esta obra las fronteras entre la función metalingüística y la primordial función poética son muy difíciles de reconocer.

NOTAS

- 1 Perl Linell, 1998: *Approaching Dialogue. Talk, Interaction and contexts in dialogical perspectives*. Amsterdam, John Benjamin's Publishing Company, p. 13.
- 2 Elina Miranda, 1999: «Yarini y Carlos Felipe: mito y tragedia», en *Revolución y Cultura*, n. 4, La Habana, p. 41.
- 3 ____ 1996: «*Réquiem por Yarini, ¿una tragedia griega cubana?*», en *La experiencia literaria*, n. 4-5, marzo, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras, UNAM, México DF, p. 41.
- 4 Amado del Pino, 1999: «El gesto trágico de Yarini», en *Revolución y Cultura* (nota 2), p. 46. Cf. también Armando Correa, 1992: «Ritual de sexualidad y sangre», en *Teatro cubano contemporáneo* (antología), Centro de Documentación Teatral y el Fondo de Cultura Económica, Madrid, pp. 193-194.
- 5 Carlos Felipe, 1967: *Réquiem por Yarini*, en *Teatro*, Ediciones Unión, La Habana, p. 260. En lo adelante, todas las citas de obras del autor provendrán de esta edición, y serán identificadas por el acto al que pertenecen y la página en que aparecen.
- 6 Miranda, 1999, p. 43.
- 7 Idem., p. 44.
- 8 Miranda, 1996.
- 9 Idem.
- 10 Del Pino, loc. cit., p. 46.

El culto a la irreverencia de Ferrer

Gerardo Fullea León

LOS PRIMEROS OCHENTA AÑOS DE ROLANDO

Ferrer no pueden pasar inadvertidos para quienes amamos el escenario y especialmente la dramaturgia, de la cual es uno de sus mayores exponentes de todos los tiempos, en Cuba. Hombre integral de teatro, con una cultura propia de un intelectual de primer orden, fue estudioso de las teorías y las técnicas de la actuación y la dramaturgia. Profesor que sabía alentar en sus alumnos amor por la materia tratada. Con la excelencia de sus traducciones, adaptaciones y versiones de textos foráneos y sobre todo con su quehacer como director escénico en varios colectivos, del cual bastaría con el botón de *Teatro Noh* de Yukio Mishima, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee y *De sentir y decir* sobre textos de José Martí, entre otros espectáculos, para otorgarle por quienes degustamos estos el título de Maestro en la recreación del Teatro de Cámara. Pero sin lugar a duda su máxima estatura la alcanza en la creación dramaturgíca. Eso salta a la vista en cuanto nos sumergimos en las lindes de sus obras teatrales, en profundidad.

Ferrer fue el primer dramaturgo que conocí en persona. Había acudido una noche de 1959 al Palacio de Bellas Artes donde se estrenaba una obra cubana contemporánea. Con el ticket de entrada me dieron un programa de mano, de muy buen ver, donde se hablaba del texto a representar, del autor y aparecía un retrato de este. Al levantar la mirada de la foto descubrí, apenas a cinco metros, la presencia de Rolando Ferrer, rodeado de amigos y con la sonrisa que siempre le acompañó. Quedé impresionado por sus maneras y aquella elegancia algo desaliñada que lo identificaba. Lejos estaba de imaginar que, con el correr de poco tiempo, sería su alumno, compañero de trabajo y amigo.

Mayor fue la conmoción que me deparaba lo que iba a ocurrir en el escenario. La obra que esa noche disfruté era *La taza de café*. Una farsa tragicómica con todo el humor, ingenio y destreza del que su autor era capaz. En este texto se entremezclan las motivaciones sociales con un acercamiento a los diversos comportamientos

sicológicos de algunas personas en determinadas circunstancias, según sus pertenencias de género, raza y nivel económico. En su trama la ambición, nuestro perpetuo simular y las convenciones son puestos en solfa. De estructura muy bien elaborada, con caracteres típicos, delineados con matices, cumple los requisitos para interesar a cualquier espectador amante del teatro popular.

Todavía nos sorprende ese final tan irreverente con el que culmina la fábula de esta obra. Con el accionar de Irma ante la taza de café que sostiene entre sus manos no solamente se resuelve con eficacia dramática el conflicto, aquí y ahora, sino que el autor logra, recurriendo a lo imaginario, sintetizar una visión conceptual de la propia existencia. Ese don de poder recoger y expresar tal dimensión en la ficción, amén de las virtudes del lenguaje, es el que hace a un dramaturgo un poeta dramático. Y esta es una característica que se evidencia en lo mejor del teatro de Rolando Ferrer. Nancy Morejón lo ha valorado de la mejor forma:

La obra dramática de Rolando Ferrer (1925-1976) marca un hito en la dramaturgia republicana y es, sin lugar a duda, uno de los pilares de la escena nacional contemporánea. Su teatro, espejo singular de la vida de nuestro país en diferentes etapas de su devenir histórico, se distingue por esa firme vocación de expresar un modo cubano que no descartó nunca el cultivo de un estilo literario que imprimió a sus obras ese vuelo incomparable e intransferible; siempre a la búsqueda y el encuentro de un teatro vivo, dinámico, que no fue sordo tampoco ni al experimento ni a la responsabilidad social del escritor.

El término «espejo singular» me parece el más adecuado para resumir toda la obra de Rolando Ferrer. Singular porque no se contenta con reflejar o ilustrar la realidad sino que, contaminándola de alegorías, elípticas visiones y golpes de efecto, va más allá de los propósitos de un cronista de la escena, aportando posibles claves para transgredir la realidad. Las conductas que deben ser removidas, las convenciones que pueden ser derribadas con la irreverencia de los actos que le pongan fin o los liquiden como valores. Toda la parte de su obra que preferimos: *Lila la mariposa*, *La hija de Nacho*, *Función homenaje*, *Las de enfrente*, *El corte*, *Busca buscando* y *La taza de café*, valiéndose de diferentes recursos y técnicas, a diferentes niveles de elaboración y alcance, está signada por esa especie de culto a la irreverencia que siempre se resuelve en provocación estética, en progresión social, en altura humana.

Su ganada condición de clásico de la dramaturgia de la centuria pasada no reside pues tan sólo en la calidad de sus textos, literaria y teatralmente hablando, sino en su capacidad de ser vector de nuevas lecturas en los tiempos presentes y los por venir. Ese es su mayor vigor, su salud como elemento vivo de la cultura teatral, pues con sus obras podemos dialogar, coincidir y hasta diferir en ciertos puntos para elaborar nuestros propios discursos escénicos de representación, sin traicionarlo: las propuestas que de cara al nuevo siglo lo harán seguir siendo nuestro compañero de viaje, de creación.



FOTOS: ARCHIVO DE LA COMPAÑÍA RITA MONTANER

Antón Arrufat:

el ceremonial de saberse dramaturgo

Norge Espinosa Mendoza

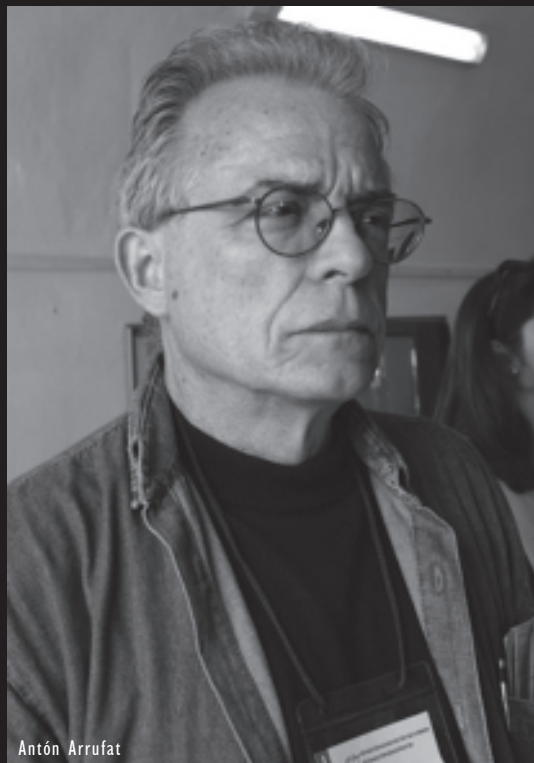
ÚNICAMENTE EL ESTADO DEL TRANSPORTE

público en estos días de verano ha conseguido hacerme llegar tarde a la casa de Antón Arrufat. Sabiéndolo un hombre metódico, hubiera preferido siempre llegar a tiempo para esta cita que, con el pretexto de sus setenta años, a cumplirse el 14 de agosto, he concertado en su casa de Trocadero. Mi objetivo es asatear con interrogantes al menos público, quizás, entre todos esos personajes que puede ser, para muchos, el autor de La caja está cerrada: no el Antón novelista, el Arrufat poeta o autor de agudos ensayos, sino el dramaturgo. Un dramaturgo terco y persistente, contra tantos presagios. Con ese hombre obstinado a la vez que aparentemente muy tranquilo es que, quince minutos después de lo acordado, me siento por fin a conversar.

Pasando por encima del pretexto de estos setenta años que están ahora mismo aquí, como desmintiendo todo lo que pensábamos una década atrás, cuando nos sorprendíamos preparándole homenajes por el arribo de sus sesenta, quisiera indagar en su naturaleza de hombre teatral.

Francisco Morín lo recuerda en el elenco de un entremés atribuido a Cervantes, en una página de Por amor al arte, cuando aún no era usted el autor de sus primeras piezas, en 1952. ¿Cómo ese joven santiaguero, recién llegado a La Habana, comenzó a ser seducido por los encantos siempre ilusorios y efímeros de la escena?

Todas las cosas en mí vienen de lejos, tienen orígenes oscuros que no siempre puedo desentrañar. Podría decir que a mi padre le gustaba la zarzuela, y que me llevaba, cuando ya vivíamos en La Habana y yo tenía unos once años, a las funciones de zarzuelas españolas que se ponían en el hoy García Lorca y en el Martí. O podría contar que mi tío, que era cronista social del periódico *Oriente*, llevaba compañías de teatro, el que se hacía aquí, a Santiago de Cuba, mediante el pago de abonos. Y yo, como era su sobrino, entraba a ver esas representaciones. En el Colegio de Dolores, por ejemplo, yo declamaba poemas en las fiestas religiosas. Pero cómo llegué hasta ahí, es cosa que no sé. Lo que sí puedo afirmar con certeza es que mi gran descubrimiento del teatro ocurrió al ver *Santa Juana en la hoguera*, de Paul Claudel, que en la década del cincuenta se puso en la Plaza de la Catedral. Yo era un muchacho, un día pasé y vi que estaban poniendo sillas de tijera en todo aquel espacio y leí los carteles que la anunciaban. Esa noche yo estaba ahí, y empujando, logré



Antón Arrufat

sentarme en una de esas sillas para ver esa obra por primera vez, con música de Arthur Honegger, en la que actuó el Ballet de Alicia Alonso, excelentes cantantes, trabajaba Adela Escartín, en una puesta de Baralt que utilizaba la fachada de la Catedral como un telón, y la música estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica dirigida por Paul Csonka. Fue un espectáculo realmente deslumbrante para mí, que nunca había visto un teatro total que unía música, ballet, palabra, y a partir de ahí surge mi interés definitivo en hacer teatro. Todo va coincidiendo y también sucede que yo estaba estudiando en el Instituto de La Habana, donde Morín tenía un Cuadro de Declamación, y me metí en eso. No sólo hice el entremés de *Los habladores*, hice también *El mancebo que casó con mujer brava*. Con él trabajé también en las Ferias del Libro del Parque Central, donde se ponían unas casetas y se hacían unas representaciones, se leían textos y anuncios por el micrófono. Él decía que yo era un actor, y que yo siempre debí ser un actor.

De ese juego de representaciones va pasándose también a un juego verbal. ¿Cuáles fueron sus primeros intentos como dramaturgo? ¿Qué teatro le interesaba escribir en ese momento inicial, bajo qué influencias?

Es en 1956 que yo escribo mi primera obra teatral, que se llamaba *Los malentendidos*, o algo así. Era una especie de derivación del teatro de Albert Camus, de su pieza *El malentendido*. Era una pieza en un acto que después se me perdió. Más tarde escribí una tragedia clásica, *Medea*. Ya yo conocía a Virgilio Piñera y a José Rodríguez Feo, que dirigían la revista *Ciclón*. Esta obra se la llevé a Rodríguez Feo, y lo único que queda de esa pieza es una carta en la que él le cuenta a Piñera lo que era el argumento de la obra, la versión que yo hice a partir del original destacando a otros personajes que no eran tan importantes en las versiones anteriores de la leyenda. En la carta, al final, dice Rodríguez Feo: «Le señalé algunos defectos, y dada su soberbia, me miró de arriba abajo, recogió el texto y nunca más lo he vuelto a ver». Me gusta el uso de esa palabra, soberbia, porque era algo que también me señalaban los curas de Dolores y los Escolapios de La Habana: Arrodiíllate, niño, no seas soberbio. Parece que mi soberbia era muy evidente desde la infancia, porque en mi casa, cuando me contradecían, me daban unos ataques y echaba espuma por la boca, hasta que buscaban a un vecino, un enfermero, y me inyectaban un tiosulfato. A esa soberbia le añadí luego el humor, cierto cinismo acendrado, que ya me permite oír muchas cosas sin alterarme.

Su nombre aparece formalmente en la historia del teatro cubano a partir del estreno de *El caso se investiga*, el 28 de junio de 1957. ¿Qué le permite llegar a ese estreno y colocar junto a *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera, esa pieza con la cual, se dice, comienza el teatro del absurdo en Cuba?

Después de escribir esas piezas conocí a Julio Matas, que era un director de teatro experimental que había hecho *La soprano calva* en 1956, en una salita que estaba en Galiano, en la sala Prometeo; junto a *La lección*, de Ionesco. Esas dos obras me causaron una gran impresión. Luego empecé a hacer investigaciones sobre el teatro bufo, descubrí a Sarachaga, y escribí mi primera pieza más conseguida que es, en efecto, *El caso se investiga*. Hacía falta completar el programa en que se presentaría *Falsa alarma* y Virgilio me anima a escribir la otra pieza. El estreno de esas dos obras bajo la dirección de Matas fue toda una empresa para nosotros, porque vendíamos las entradas, hicimos la escenografía en casa de Ninfa Infante, mujer de uno de los hermanos de Virgilio, y se pusieron en el Lyceum sólo tres días. Esa era una sociedad cultural que no pagaba ni a los actores ni al autor, ni cobraba la entrada; pero nosotros habíamos hecho pequeños gastos en la escenografía, el vestuario, que se lo alquilamos a una española que tenía una casa llamada Finzi: una mujer que parecía una bruja con un solo diente, y donde la gente iba durante el carnaval a alquilar disfraces. Piñera y yo nos escondimos en los arbustos y cuando

alguien iba a entrar yo me adelantaba y le vendía la entrada por un peso. Así se lo hice a Portuondo, que se asustó mucho, y me dijo: Santiaguero, ¿qué tú haces metido en esas hierbas? Pero le vendí la entrada. Mi obra fue atacadísima en los periódicos: Rine Leal, Amado Blanco, la consideraron un disparate, una incoherencia. Después se ha vuelto a poner muchas veces por profesionales, aficionados, y nadie habla de esas supuestas incoherencias. O bien porque el público ha aprendido a comprenderlas, o porque tal vez esos críticos no supieron ver que esa era una incoherencia dentro de una determinada lógica.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Hay un tema que usted ha introducido sobre el cual me gustaría profundizar. ¿Qué elementos de comunidad encuentra usted entre la tradición del bufo cubano y los recursos del teatro de vanguardia de la época que le permiten unirlos en una sola estructura teatral?

Para mí eso fue un hallazgo sorprendente, porque yo considero que *Los negros catedráticos* es la primera pieza del absurdo y del teatro de vanguardia que se ha escrito en este país. Francisco Fernández escribe esa obra y le pone como subtítulo, entre paréntesis, «pieza absurda». O sea, es la primera vez que esa palabra se usa en nuestro teatro. En el teatro bufo hay una desmesura, y me refiero al teatro bufo clásico que empieza en 1868 y llega hasta 1878, no me refiero a lo que yo he llamado el género alhambresco que está más cerca de la zarzuela o de la revista musical, y para el cual Villoch produjo algunas obras excelentes, y que tampoco hay que confundir con el que se ponía en el Martí; no, ellos publicaron un aviso esclareciendo muy bien, por

puntos, lo que querían hacer, tenían una poética. Hay que tener en cuenta esa desmesura, el uso inesperado de la música –venga bien o venga mal–, el disparate verbal, el uso de palabras insólitas como esa *similicutancia* que a cada rato dicen los catedráticos en sus juegos de palabras, en el modo de descoyuntar los textos, algo que viene del humor y de una especie de desenfado que me asombró muchísimo. En *El caso se investiga* coloqué música al modo en que se hacía en esas obras, y me aproveché de esos vínculos. Además, hay que pensar que el teatro del absurdo viene a ser un poco hijo del deseo de desalmidonar lo que se estaba haciendo anteriormente, el deseo de hacer un teatro menos reflexivo que ese donde los personajes parecen filósofos, que es lo que escribieron Giraudoux o Anouilh, un teatro demasiado inteligente, demasiado lógico y organizado. Y el teatro de vanguardia viene a imponer ese disparate de *Las tetas de Tiresias*, el *Ubu roi*, donde todo sucede como en un juego, que tienen una lógica como de juego infantil, y eso es lo que yo quise hacer con mi primera obra estrenada. Al respecto, he dicho muchas veces que mis personajes son «lógicas en acción», son tan lógicos que son disparatados. Y ese es el punto de enlace que utilicé, además del gusto por traer de regreso ese teatro que ya no se ponía, del que nadie hablaba hasta que yo lo volví a poner en la sala Las Máscaras cuando se estrenó el *Mefistófeles* de Sarachaga, el gran autor del bufo cubano, cuyas obras rescaté.

Usted ha contado que El caso se investiga se escribe porque era necesaria una obra que completara el programa junto a Falsa alarma. ¿Qué pudo significar para usted, tan joven, la entrada al teatro cubano en un diálogo de tú a tú con un dramaturgo ya reconocido y tan competitivo como Virgilio Piñera?

Algunos críticos dijeron que yo era su discípulo, pero el tiempo demostró que yo no era su alumno, el teatro que yo hago no se parece en nada al suyo, como *El caso se investiga* no se parece en nada a *Falsa alarma*. Ciertos aturdidos tratan de ver una relación entre ambas, a partir de la negación de la posibilidad de hacer una investigación judicial, pero eso no es lo que plantea *Falsa alarma*, que no me parece además una obra del absurdo, porque es una obra que da explicaciones de lo que está ocurriendo. Lo que sí fue importante para mí fue la pasión que tenía Piñera por el teatro. Era un género que él escribía, como luego yo, con gran facilidad. Lo hacía directamente en la máquina de escribir, y uno podía en unas semanas ver cómo nacía una obra, de un solo golpe. Pero él tenía gustos teatrales muy diferentes a los míos. Estaba influido por Giraudoux, como se ve en *Electra Garrigó*, aunque al final él hace una ruptura con ese autor y logra un desenfado que nos permitiría ubicarla en la tradición del bufo cubano. Pero no sé si me convino en un sentido u otro aparecer junto a Piñera en ese programa doble. Él tenía una relación con los escritores más jóvenes que él basaba en un afán de rivalizar. Era una de las formas que él tenía para mantenerse al tanto de las preocupaciones de esa nueva generación, usando gran parte de lo que ellos querían hacer pero que no lograban porque se sentían aún inexpertos, y él, que era más diestro

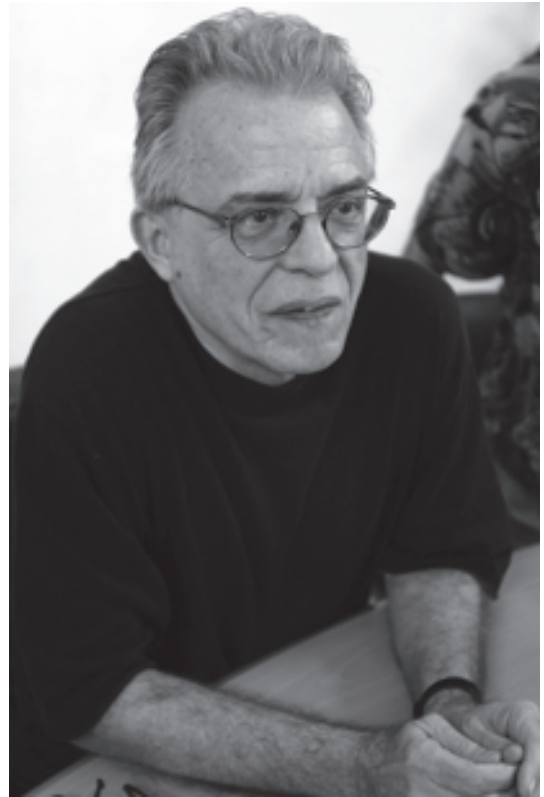
y más experimentado, aprovechaba muchas de esas ideas que para los jóvenes no pasaban de proyectos irrealizables. Ese afán de rivalizar, sin embargo, llegó a un punto. Recuerdo que ya estábamos en la época de *Lunes de Revolución* y un día, en el taller de Ediciones R, tuvimos una grave discusión él y yo. Siempre tuvimos discusiones así, una amistad con él podía ser muy peligrosa, pero como nos teníamos un gran afecto y una sincera admiración intelectual, las sobrevivíamos. Él era un escritor aún en desarrollo, que siempre estuvo en desarrollo, que nunca se dio por terminado, cosa que yo he heredado de él: sus enseñanzas, la ética de un escritor, lo insobornables que hemos sido en la valoración de otros escritores, el no haber hecho concesiones, y esa pasión por la escritura, aparte de otras curiosidades intelectuales, más que una influencia de su escritura. Y en aquella discusión yo le dije: Mira, Virgilio, yo soy un escritor joven y tú eres un autor ya hecho, yo creo que rivalizar conmigo no te va a conducir a ninguna parte, y a mí me va a estropear, mejor es que no rivalices. Y es que en ese momento se había estrenado *El vivo al pollo*, y él había establecido una competencia desesperada con esa obra, como lo haría luego con *La noche de los asesinos*, de Triana. Y era una cosa horrosa, hablaba mal de la obra en algunas partes, y en otras la elogiaba; me defendía aquí y me atacaba allá. Era la reacción de un hombre que siente que le ha nacido un rival, lo cual era completamente desmesurado pues él era muy consciente de la posición que tenía en nuestro teatro: él era el gran dramaturgo de este país y junto a él, nada más. Yo siempre le decía: Virgilio, en los páramos no hay grandezas. Y él me decía: No trates de ocultar el sol con un dedo. Y yo le respondía que un dedo no basta para tapar el sol. Y a partir de aquella discusión sobre la rivalidad, su actitud cambió, supo reconocer que entre nosotros había cosas que valían más que esa rivalidad. Por lo regular, el deseo de rivalizar se trasladó entonces a otros, como Triana, o cuando se publicó *Paradiso* que para él fue un golpe tremendo, porque él daba por enterrado a Lezama, al cual siempre quiso enterrar.

La década del sesenta tiene en la memoria teatral cubana una aureola mítica: se producen estrenos de nuevos autores cubanos, excelentes puestas en escena, se ganan nuevos públicos. En ese tiempo usted estrena una serie de obras: El vivo al pollo, La repetición, El último tren, Todos los domingos. ¿Cómo recuerda y califica ahora ese momento y qué cree que buscaban usted y sus contemporáneos en las piezas que firmaron entonces?

Ese período fue brillante. No creo que se haya repetido. En ese momento hubo un grupo de dramaturgos, actores y directores que venían de la otra sociedad, que habían sido formados en pequeñas salas, a la buena de Dios, sin grandes estudios pero que eran personas de talento y con gran sensibilidad, empezaron a trabajar todos juntos, y se abrieron las salas, lo que hizo que hubiera una gran energía. Yo no cuento mucho con el factor público, porque es muy dudoso en el teatro cubano, pero la gente iba al teatro. Y se descubrió el teatro cubano. Hay que destacar que las generaciones anteriores, excepto algunos casos excepcionales, no conocían la literatura cubana ni latinoamericana. Eran lectores de

literatura norteamericana o europea. Y en esa tradición se formaron. Después de la Revolución, cuando el país experimenta una vuelta sobre sí mismo, se encierra y se abre al mismo tiempo, como reflexión sobre su destino y se abre como posibilidad revolucionaria para toda América Latina, aparece una posibilidad de creación que no existía antes. Aquí antes había un Mes de Teatro Cubano, donde iban diez personas a ver *Electra Garrigó*, o una obra de Nora Badía, o a otros dramaturgos que arrojaban un saldo no importante, si exceptuamos a Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer, que son los tres autores que se heredan de la antigua República. Pero, ¿qué se sabía del siglo XIX? Nada, o muy poco. Ahí se puede buscar, en la *Cronología* que hizo José Antonio González, cuántas veces se puso *Baltasar*. Nunca se estrenó a Luaces, nadie conocía *El becerro de oro*. Toda esa literatura era fantasmagórica, tenía sus estudiosos pero yo hablo de algo más general. El público no iba a ver teatro cubano, además, no le gustaba el teatro cubano. Aquí el primer éxito del teatro cubano fue el de Brene, cuando iban multitudes a ver la *Santa Camila de La Habana Vieja*, o años después, el de *Andoba*. Ahí sí hubo un acercamiento al teatro cubano, y eso es una creación de los años sesenta, que formaron el fundamento y el atractivo por ese teatro, que formaron el teatro cubano. La literatura cubana, en general, tuvo un problema: el enfatismo español luchando con la naturalidad de la conversación cubana. Muy pocos escritores lograron saltar ese abismo. Y el teatro cubano era un teatro de enfatismo, como las obras de Baralt, José Antonio Ramos. Parecen escritas por españoles, en un sentido que no es el mal sentido. Seguramente ellos también deben haberse dado cuenta de esto, pero como estrenaban poco y los actores no habían masticado ese diálogo para escupirlo en el escenario, entonces el dramaturgo no podía percibir la diferencia que había entre el coloquialismo español y el naturalismo cubano. Por eso cuando yo descubrí a Luaces, que empieza *El becerro de oro* diciendo: «No hay aguante para tanto traqueteo», yo me quedé sorprendidísimo. Me dije: Dios mío, este hombre ya había oído a los cubanos hablar. Y en el 60 nosotros hicimos un esfuerzo inmenso para que el diálogo adquiriera una naturalidad, una cercanía que no sé si logramos (eso no importa mucho tampoco), pero sí hubo una intención de hacerlo, y surgió la diferencia con el teatro anterior. Esto se debe un poco a la Generación del Cincuenta, donde están Triana, Reguera Saumell, Estorino, que tiene muy claro ese asunto. Piñera se fue agregando a eso, porque él en ese sentido era una figura un poco de transición, hasta que escribe *El filántropo*. Y luego, en *Aire frío*, hay una verdadera creación de la palabra nacional, es un prodigio de palabra literaturizada, llevada a un nivel poético, cortada, arreglada, pero es la palabra nacional, es el acento que tiene la gente de este país al conversar, al menos la gente de su época. Y ese acento se va heredando, y es una conquista de la expresión, de la escritura.

Después que estrena Todos los domingos en la sala Hubert de Blanck, llega el momento, en su trayectoria, marcado por el premio UNEAC concedido a Los siete contra



Tebas, una pieza que ha merecido silencios y debates encendidos. Poco después de que se le concediera el Premio Nacional de Literatura, la obra ha vuelto a publicarse por Ediciones Alarcos, y en la presentación del libro usted hizo una suerte de exorcismo. Pasando por encima de los años, ¿cómo le gustaría que se recordara y analizara ahora esa obra?

Es una obra que no ha pasado aquí la prueba de fuego del estreno. Cuando se cumplieron mis sesenta años, en la UNEAC, Ignacio Gutiérrez y un grupo de actores leyeron fragmentos de esa pieza, y se formó entre los presentes una conmoción, porque la obra adquirió una vitalidad al ser dicha por los actores realmente considerable. Creo que esa prueba le falta, para que eso se desarrolle hasta alcanzar una presencia escénica. Creo que me voy a morir sin que eso ocurra. Si sucede después de mi muerte, quiero que se sepa que yo lo esperé, y que creí que pasadas todas las aguas infernales, que son las aguas políticas, la confusión, las valoraciones equivocadas, las adversidades, la obra pueda tener algún valor que la haga permanecer. Eso espero.

Al principio de esta conversación usted mencionaba aquella Santa Juana en la hoguera donde descubrió elementos de un teatro total. Después de Los siete contra Tebas su creación dramática parece acercarse a ese concepto, pues obras como La tierra permanente, La divina Fanny o Las tres partes del criollo aspiran a esa mezcla de géneros y formas, a esa contaminación con recursos del bufo y la vanguardia, de lo narrativo y lo poético en sus piezas. ¿Cómo avanza su teatro hacia esa nueva escala y con qué propósitos?

Es un proceso difícil de explicar, porque hay diferentes zonas en mi teatro. Hay una, menos compleja, que llega hasta *Todos los domingos*, o *La zona cero*, que es una obra para mí muy importante y que ya empieza a ganar una intención de otro tipo; y después habría la otra vertiente que se abre con esas piezas mencionadas en que todo empieza a conjugarse. Algo que también está en mi otra escritura, piensa en la relación que hay entre *La caja está cerrada* y *La noche del Aguafiestas*, entre mis poemas con el libro de crónicas *Las pequeñas cosas*. Es algo que se ve también en mi primer libro de ensayos, *El hombre discursivo*, que recién he preparado. Yo siempre he querido hacer, y sobre todo hacia el final de mi vida, un sistema de todo lo que he escrito, donde los diferentes géneros rompan sus fronteras y se unan unos con otros. Tal vez eso no se pueda conseguir nunca del todo, y sea como una aspiración que el lector y el crítico deben percibir, donde un fragmento de ese sistema resuena en otro fragmento del mismo sistema. Sobre *La noche del Aguafiestas*, Ricardo Repilado, que acaba de morir, escribió un ensayo extraordinario, de unas treinta páginas, que fue lo último que él escribió. Y digo que es extraordinario porque es decodificador, él ha descubierto no sólo misterios en esa obra, secretos en esa novela, sino que ha descubierto el sistema de resonancias que hay en todo lo que yo he escrito. Cómo una cosa va a resonar, se va a transformar, va a adquirir un sentido distinto, pero todo eso va a configurar como un cuerpo. Y es lo que yo he querido hacer también en mi teatro.

Cuando se reestrena *Todos los domingos*, en 1998, casi treinta años después de su premier mundial en la misma sala Hubert de Blanck pero dirigida por Mónica Guffanti, usted quiso sentarse en la misma luneta desde la cual contemplaba las funciones cuando trabajaba en ese lugar y asesoraba a Teatro Estudio. Ese acto creo que dice mucho de usted, de su capacidad para sobrepasar cualquier contingencia, sacando fuerzas secretas para no detenerse y seguir adelante reconstruyéndose constantemente. ¿Cuánto hay de verdad en lo que supongo?

Es toda mi verdad. Porque es la verdad del ceremonial y la de la intimidad. La del ceremonial de un hombre teatral que sabe que los gestos representan algo y dicen algo de su interioridad, que es lo que un dramaturgo siempre piensa, creyendo que la ceremonia es parte también de su ser y lo revela. Por eso hice ese gesto que tiene algo de invocación al pasado para ejecutar sobre él un exorcismo. También lo hice cuando se presentó la nueva edición de *La caja está cerrada*, quise que se hiciera sobre la misma mesa sin pulir, de madera basta y triste, en la que yo trabajé durante esos años de ostracismo y de separación, que fueron catorce, en la Biblioteca de Mariano, haciendo nada: paquetes de revistas amarrados con una soga y un cartón. Esos ceremoniales son como ritos profundos, sagrados, que exorcizan el pasado y sirven para enfrentar el porvenir.

Todavía, en las vísperas de sus setenta cumpleaños, se le puede ver, muy de vez en vez, entre los espectadores de algún acontecimiento teatral. ¿Cuán viva sigue en usted esa curiosidad del espectador, cuán firme es el anhelo de volver al teatro para juzgar una puesta en escena? ¿Llega a ellas por azar, o espera que se la recomienden?

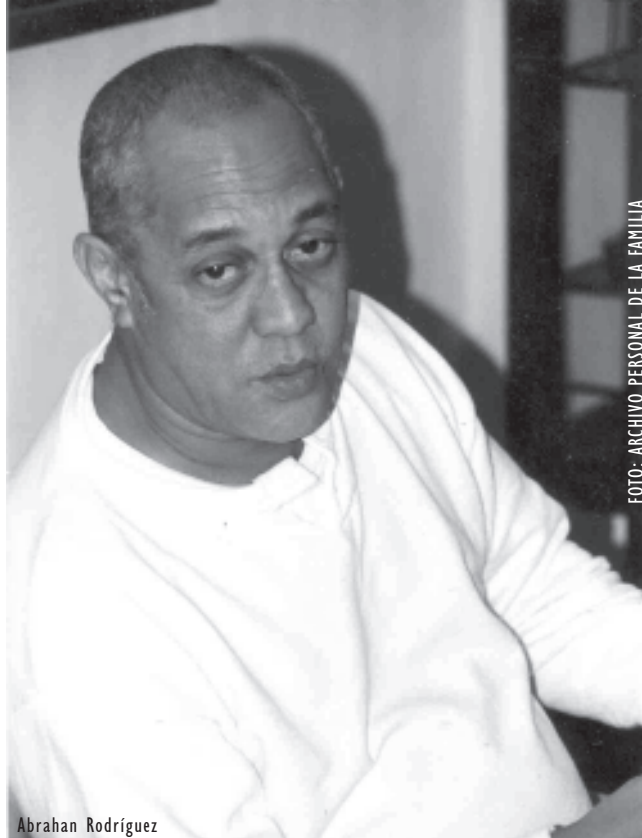
Yo creo que para el espectador que soy, el período de costumbrismo ha terminado. El momento relacionado con el modo de actuar, gesticular, comportarse, proveniente de la televisión, y el facilismo con el que algunos actores y directores trabajan en ese medio, y que contamina al teatro y viceversa; me parece que tiene un público, y debe continuar hasta que ese mismo público siga o no respondiéndole, pues es un proceso que no se puede determinar por la voluntad de dos o tres personas; pero va cediendo un espacio a otro tipo de representación que también tiene sus espectadores. Es el teatro que ejemplifican *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, *Bacantes* o *Charenton*, que tienen entre sí una relación basada en el rigor. Esos directores están unidos por el rigor: Celdrán, Flora Lauten, Carlos Díaz o Raúl Martín. Están enlazados más allá de lo evidente por el rigor de las búsquedas, por la no complacencia, por cierto amor al artificio, que para mí en la literatura es lo artificial y en el escenario es lo teatral. Ese tipo de teatro tiene una relación misteriosa y no unívoca con la realidad. El teatro tendrá que ponerse en contacto con la realidad, pero su camino es otro, es un camino que toca los sentidos, al atractivo sensual de una representación o su valor conceptual, es lo que me hace salir de mi casa y ver esas funciones. Hay amigos que me avisan, casi nunca me expongo. Son amigos en los cuales confío, en sus gustos, y me dicen: Hay algo para ti. Y yo me visto y voy. Y casi nunca se equivocan.

En el último par de años hemos tenido distintas noticias acerca del Antón Arrufat narrador, el Antón Arrufat poeta. ¿Qué hace, por estos días de sus casi ya setenta años, el Antón Arrufat dramaturgo?

Estoy pensando en escribir otra obra. El año pasado publiqué *Las tres partes del criollo*, que es una pieza creo yo de culminación de muchas cosas. Una pieza que ha pasado en silencio. A eso estoy acostumbrado, ni me quejo siquiera. Pero el asistir a algunas de esas representaciones que he enumerado, me ha vitalizado, me ha hecho decir: Bueno, esto se pone un poco en relación con lo que tú quisieras que fuera la escena nacional, por lo tanto, contribuye con algo. Y esas cosas que me emocionan me hacen escribir. Me han hecho pensar en la posibilidad de esa nueva obra, que está ya más o menos trazada. Y de un momento a otro me sentaré a escribir esa pieza, que se publicará y que, tal vez, pase también en silencio.

Pese a lo cual, por encima de ese recelo, usted sigue imaginándose en tanto dramaturgo, reinventándose como un hombre de teatro.

Eso, querido, es también parte del ceremonial.



Abrahan Rodríguez

FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE LA FAMILIA

Abrahan Rodríguez: teatro y afirmación de identidad

Liliam Vázquez

LA DÉCADA DE LOS OCHENTA FUE UNA etapa fructífera en nuestra escena. Se manifiestan tendencias, aparecen curvas de creación que incluyen nuevas temáticas y, por ende, nuevos sectores de expectación; es el momento de llegada de nuevos autores y se conforma un público y una programación estable en el sistema de salas, teatros y espacios no convencionales. Conceptos y poéticas como Teatro Nuevo, Creación Colectiva, Dramaturgia de la Producción, Teatro Experimental se muestran en esta etapa como ganancias consolidadas, con el respaldo de praxis teatral y estudios teóricos que —desde los setenta— se habían legitimado como alternativas posibles para realizar el salto que permitiera saldar la escisión de la etapa de crisis que, en los años sesenta, había interrumpido el devenir escénico nacional.

En este marco contextual surge para el teatro cubano el nombre de Abrahan Rodríguez. Nacido en la década del cuarenta, en el muy habanero barrio de Cayo Hueso, antes se había interesado por la poesía y la narrativa, así como por el mundo de la comunicación audiovisual. Cuando llega al teatro lo hace precedido por una efectiva práctica en la creación de guiones de televisión, innegable ayuda en la adquisición de un oficio y una sensibilidad particular para la conformación de personajes y sentido del diálogo teatral, que puede apreciarse en su posterior obra dramaturgica.

Con su *opera prima*, *Andoba*, Abrahan logra no sólo insertarse en la escena nacional con una obra trascendente. Como si esto fuera poco, logra reafirmar ese aforismo de Jovet: «No hay teatro sin éxito», al devolver al público una imagen reclamada por sectores de expectación integrados productivamente. En cuanto al propio proceso de construcción del texto escénico, la obra significó para su director, Mario Balmaseda, la posibilidad de enlazar el texto primario con su rescritura definitiva en un proceso legítimo de apasionada búsqueda de resortes y claves, que condujera la imagen resultante al camino de la comunicación popular.

Estos resortes de comunicación propios del teatro popular son retomados en la obra de Abrahan Rodríguez para encontrar claves y esencias identitarias, este pudiera ser el sentido primero de toda su producción. El diálogo coloquial y su sintaxis, los tipos populares, el papel de la música como medio expresivo: claves existentes en nuestro teatro desde la aparición de lo Bufos de Salas, pero reelaboradas en la obra de Abrahan con la intención de trascenderlas para encontrar su esencia clasista.

Después de *Andoba* vendrían otros textos: *El escache* (1980), *La barbacoa* (1982), *El brete* (1984), *El sudor* (1987) y *Fasten seat belt* (1990).¹ En todos el dramaturgo explora

las constantes de estilo aparecidas en su primera pieza. La indagación en los procesos sociológicos que condicionan conductas marginales, la música como factor de comunicación popular, la creación de personajes y situaciones inherentes a un contexto social con un subtexto crítico, y el estudio de lo que pudiéramos llamar el folclor popular urbano. Porque la ciudad ocupa un lugar cardinal en toda su obra: La Habana, por más señas, no cualquier asentamiento urbano. Abrahan vuelve su mirada al barrio, escenario único de toda su producción, ese barrio habanero de Cayo Hueso donde nació y creció, y con el cual parece querer saldar una deuda de gratitud.

Para clarificar estos conceptos se impone detenernos en el estreno de *Andoba* en junio de 1979, por el Teatro Político Bertolt Brecht y bajo la dirección de Mario Balmaseda. El hecho dio lugar a vivas polémicas y discusiones, tanto entre críticos y periodistas como dentro del público que esperaba horas frente a la taquilla del Teatro Mella para obtener entradas. Algunos atacaban la pieza, otros la defendían, pero lo cierto es que desde el estreno de *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa y dirigida por Roberto Blanco en 1967, no había existido entre nosotros otro hecho teatral que deviniera fenómeno sociocultural de tal envergadura. Entre estos dos hitos de nuestra escena habían transcurrido doce años.

Pero tan interesante como los resultados había sido el proceso de trabajo. *Andoba* tenía como presupuesto una seria investigación que borraba las fronteras estáticas entre texto y escena, y que permitía la violación por parte del director y del dramaturgo de sus respectivas zonas de creación. Interminables discusiones del equipo de dirección conformaban el diálogo preciso, los movimientos escénicos y el propio sentido de la pieza. Porque la puesta en escena de la obra de Abrahan Rodríguez postulaba la asunción de un código genuinamente popular traducido en la visión sobre la eticidad de una tabla de valores que por primera vez se presentaba con coherencia de sistema en nuestra escena. Si bien es cierto que en la década de los setenta hubo intentos de llevar a escena la temática de la marginalidad —*Al duro y sin careta* (1976), dirección y versión teatral de Mario Balmaseda sobre un guión cinematográfico de Sara Gómez y Tomás González—, es sólo un hecho teatral como *Andoba*, dentro de esa curva de creación, el punto que logra trascender íntegramente el peligro de un reflejo naturalista y estereotípico de la zona de la realidad estudiada.

Sólo a partir de esa hipótesis es posible explicar el fenómeno de comunicación que produce el estreno, en tanto bajo este concepto se produce a su vez una indagación en los recursos de comunicación de la tradición escénica popular, asumidos por actores profesionales en su calidad de signo de identidad.

Rine Leal, al referirse a la pieza, apunta:

En este sentido, *Andoba*, de Abrahan Rodríguez, señala un punto culminante al explorar mecanismos de comunicación que parten de nuestra escena

popular, pero que la desarrollan a partir de la temática de los automarginados y de una indagación de los medios expresivos del intérprete en busca de una imagen escénica nacional y popular. La asistencia masiva a sus representaciones, la actitud activa y productiva de los espectadores y su incidencia en el fenómeno teatral, convierten a *Andoba* no sólo en un acontecimiento inusitado, sino también en una vía para restituir la relación público-actor, sin apelar a fórmulas populacheras o vacías de intención social.²

Estas son las causas que explican que al realizar una aproximación a la obra sea imposible aludir sólo al plano textual: se hace imprescindible asumirla en su sentido de sistema. Sólo así es posible arribar a una valoración que no excluya las claves de su trascendencia.

Revindicar al antihéroe

No es casual que el dramaturgo escoja un antihéroe como protagonista. Únicamente un personaje como este permite llevar a escena la discusión de un tema como la integración de un automarginado a una sociedad que es incompatible con su sistema de valores, y cuyo presupuesto ético fundamental es un malentendido concepto de la hombría: «A mí ningún hombre me pisotea, mi hermano. ¿No ves que yo he sido fiero entre las fieras? Yo soy Anboba. ¿Qué volé conmigo?» (cuadro III).

Sin embargo, estos conceptos no encuentran resonancia en un marco contextual regido por transformaciones sociales que debilitan los puntales de esa «moral de ambiente», cuestionada gradualmente por el propio protagonista, en la medida que acepta la integración a través del trabajo y la superación personal. Su nueva conducta social le impone una revisión de los marcos conductuales que condicionaron su llegada a la cárcel, lo cual arroja como resultado un desesperado intento de dinamitar su pasado, traducido en las contradicciones de este personaje profundamente humano, dolorosamente contradictorio y que —con toda la tragicidad que esto supone— es capaz, aun cuando entiende que está marcado por los hechos, de seguir un camino de rompimiento que lo lleva, irremediamente, a la muerte.

En el cuadro XIII, en un diálogo con Aniceto, pregunta: «¿Quién me habrá mandado, coño? Ahora no puedo salir de la envolvencia». Frente a las amenazas de muerte de su antagonista, Oscar tiene que solucionar una alternativa que definirá su suerte: o asume los códigos de ese mundo al cual desea integrarse y acude a la Policía a denunciar al Gato, o trata de ejercer la justicia según sus antiguos patrones de conducta. De esta decisión dependerá tanto su vida como la afirmación de transformaciones esenciales. Sin embargo, aun cuando en el plano social Oscar ha logrado un nivel de aceptación acorde con las exigencias colectivas —más aún, ha logrado desechar los patrones morales que lo marcaron—, no está capacitado

todavía para olvidar, y por eso se enfrenta al Gato sin armas defensivas: sólo con un cuaderno escolar en sus manos, esgrimido como un estandarte capaz de trascender su muerte. Esto se enuncia de manera diáfana en el cuadro XVI, en el que se produce el enfrentamiento final entre el Gato y Oscar, o lo que es lo mismo: entre dos fuerzas sociales que tratan de anularse.

Mucho se ha discutido acerca de la necesidad de la muerte de este personaje, pero sólo una visión paternalista y superficial puede votar a favor de su salvación física. Si esto sucediera, la pieza no pasaría de ser una historia bien construida entre «malos» y «buenos», con el inevitable «happy end». Sin embargo, la muerte de Oscar demuestra la fuerza de los imperativos sociales que defiende aún a costo de su vida, y además propone el análisis –quizás amargo– de una zona de nuestra realidad que debemos asumir, para poder superarla.

Desacralizar la palabra

La coherencia en la construcción de los personajes lleva a Abraham Rodríguez a un riguroso estudio de los códigos expresivos, de manera que la frontera entre lo popular y lo populista no sea traspasada. Justamente es el lenguaje uno de los elementos que testimonian esta intención.

El dramaturgo, tras un acucioso proceso de selección, asume el instrumental lingüístico del «ambiente», en la medida que su incidencia en el habla coloquial haya producido adiciones orgánicas. Esto propicia la comunicación, en tanto evita llegar a extremos bufonescos y caricaturizados, al tomar partido por términos y modismos incorporados genuinamente al caudal expresivo del cubano. Al dramaturgo le interesa captar, más allá de vocablos aislados, el sentido de la sintaxis del cubano, para incorporarlo a la pieza como un signo de identidad.

Aquí radica uno de los valores fundamentales de la obra, al llevar a categoría dramática un sector del lenguaje conformado en grupos automarginales, pero reivindicado en la pieza en tanto expresiones legítimamente populares.

Andoba es, además, un homenaje a las tradiciones de nuestro teatro popular. Sin llegar a extremos bufonescos, el autor recrea situaciones que muy bien pudieran pertenecer a alguno de aquellos incansables libretistas del Alhambra: el sainete se hace presente por momentos, y aunque no pueda establecerse una analogía directa, no puede negarse que en personajes como Corina, Primitivo o Mamacita se encuentran resonancias de una tradición que sustentó durante años gran parte de la expresión escénica nacional.

Hoy, a veintiséis años de su estreno, se impone preguntar si la obra, en una versión escénica actual, contaría con los mismos resultados de entonces. Si su poder de convocatoria aún se mantiene, la reafirmación de *Andoba* como uno de los clásicos del teatro cubano de los últimas tres décadas sería la única conclusión posible.

Coda

Conocí a Abraham Rodríguez el día en que *Andoba*, editada por Letras Cubanas, se presentó en los portales coloniales del Palacio del Segundo Cabo. Recién había salido yo de las aulas de la Facultad de Artes Escénicas del ISA, y la encomienda recibida de presentar el libro junto a su autor y al director de la puesta en escena, me llenó de pánico. Había visto varias funciones de la obra, y oportunamente el libro había llegado a mis manos unos días antes. Escribí varias cuartillas para asegurarme de no perder la coherencia, llegado el caso, y casi por milagro pude caminar hacia la mesa para encontrarme, finalmente, con el dramaturgo y el director de la pieza. A Mario ya lo conocía, no sólo como actor, también por su magisterio ejercido por aquellos años en la Cátedra de Actuación de la Facultad. No recuerdo exactamente qué hablamos, sólo guardo como una sensación maravillosa la confianza que me inspiró Abraham, su delicadeza y atención hacia mis palabras y, para sorpresa mía, su agradecimiento por mis criterios sobre la pieza. Así empezó una relación fraternal, en la que descubrí a un hombre apasionado por la historia y por la cultura cubanas, y cuya erudición sobre diversas esferas del conocimiento era asombrosa. Era un habanero esencial, amante del encuentro con los amigos, trabajador tenaz, siempre hablando de sus proyectos e ideas. Después de varios años sin encontrarnos, un día nos visitó, junto a su esposa Cruz. Reiniciamos así una relación que se mantenía viva, y con mucha alegría nos contó de sus últimos proyectos.

Una tarde llegaba la noticia de su muerte. No sabemos si es verdad, creo que quizás sigue por ahí, escribiendo, encontrándose con sus amigos, bebiendo un trago a la salud de alguno de sus personajes. Como sea, su huella quedará grabada en esa selva oscura donde crece esplendente, polémico, rico y pobre, el teatro cubano.

NOTAS

- 1 Menciono aquí sólo las obras estrenadas.
- 2 Rine Leal: «Cuatro siglos de teatro en busca de su expresión», en *Festival de Teatro de La Habana, 1980*, Editorial Orbe, Ciudad de La Habana, 1982, p. 54.

El teatro de Alberto Pedro Torriente: estrategia de supervivencia*

La obra de Alberto Pedro (*La Habana*, 1954), marcadamente política, se ha nutrido permanentemente de la actualidad y de su experiencia como actor. Se vincula desde sus inicios, en los años setenta, como actor al grupo Cubana de Acero, colectivo que sostiene un trabajo teatral en una fábrica metalúrgica, produciendo breves obras con un mensaje cercano al estilo agit-prop. Años más tarde se incorpora al grupo Teatro Político Bertolt Brecht.

Su primera pieza, *Tema para Verónica*, montada por el Teatro de Arte Popular, aborda los conflictos de la juventud cubana en el medio estudiantil. Por una parte las actitudes, conforme a las normas o las reglas de juego de la sociedad, y por otra, las de los inadaptados y los marginados.

Seguidamente, Alberto Pedro funda Teatro Mío dirigido por Miriam Lezcano, quien a partir de 1987 monta sus piezas.

El carácter de la escritura de Alberto Pedro —economía de medios, calidad y eficacia en el diálogo— se confirma en *Weekend en Bahía*, escrita y llevada a la escena en 1987; pieza que le valiera el reconocimiento del público y de la crítica. Con esta obra, Alberto Pedro, sin maniqueísmos y con una mirada crítica, pone en escena el reencuentro de una mujer cubana de Miami y un economista que vive en Cuba; dos mundos incompatibles y dos concepciones de la vida: la del interior de la Isla y la del exilio. Con esta pieza Alberto Pedro afronta un tema tabú al ser el encuentro con la emigración un asunto inédito y polémico entonces.

En esa misma línea se inscribe *Pasión Malinche* (1989) donde, apelando al recurso del teatro dentro del teatro —permitiéndole a su vez un distanciamiento— y a través del mito de la amante de Hernán Cortés, Alberto Pedro discurre sobre la traición moral, la mezquindad y el oportunismo de toda una sociedad.

Por otra parte adapta la novela *El maestro y Margarita*, de Bulgákov, para tejer en *Desamparado* (1991) una relación con la situación cubana de la época, una crítica al exceso de poder y a la burocracia.

En 1993, mientras la economía de Cuba atraviesa uno de sus períodos más dramáticos, llamado «especial», y la población está amenazada por el hambre, Alberto Pedro escribe *Manteca*, considerada una de las obras más audaces del teatro cubano de los noventa.

A puerta cerrada en un apartamento destruido, en medio de un reguero de objetos usados, reciclados, dos hermanos y una hermana crían clandestinamente un puerco. El cerdo, de equívoca identidad, ausente en escena y que posee un doble valor, el simbólico de tótem y el

Irene Sadowska-Guillon

material como garantía de supervivencia, debe morir. Un universo con restos de un naufragio, de la derrota del socialismo, de la caída de las utopías, en el aquí y el ahora concreto cubanos, visto a partir de la experiencia directa de la gente sencilla, de sus frustraciones, de sus rituales cotidianos, de sus compromisos con la penuria y el racionamiento de la comida, de sus utopías alimentarias que los ayudan a resistir.

Hay en *Manteca* ciertas huellas de Brecht (realismo, dialéctica), de Beckett (absurdo, ritualidad). Sin embargo, Alberto Pedro se relaciona aquí sobre todo con la tradición de teatro cubano reactualizada por Virgilio Piñera o por el José Triana de *La noche de los asesinos*, descubridores de lo

* Prefacio a la edición francesa de parte del teatro de Alberto Pedro.



Manteca, Teatro Mío

que no se dice y de las frustraciones de la sociedad cubana, de los mecanismos de poder y de su inevitable corrupción.

Manteca sugiere, efectivamente, un testimonio polémico sobre la situación cubana al develar temas tabúes. En el diálogo de los personajes, tratado de una manera irónica y absurda, el voluntarismo de Celestino se confronta al individualismo de Pucho y a una suerte de humanismo de Dulce. Al mismo tiempo aparece la contradicción fundamental entre la inercia de esos seres atrapados en la lucha por la supervivencia y la ingenuidad con la cual ellos construyen sus pequeñas utopías utilitarias. Los tres protagonistas de ese microcosmos han encerrado sus propias vidas.

Pucho, intelectual y homosexual, profesor expulsado de la Universidad, se reivindica en el pacifismo y el existencialismo, se refugia en la escritura de una novela.

Celestino, abandonado por su mujer de Kirgiztán, quien ha regresado a Rusia con sus hijos, busca comprender las transformaciones del mundo sin renunciar a su fe en un comunismo ideal, a lo cubano. Dulce, una mujer sencilla, abandonada por su marido y sus hijos, invierte toda su ternura y su sabiduría práctica en asegurar la supervivencia cotidiana del hogar familiar que ella refunda con sus dos hermanos. Su fe patética, desesperada, en la familia, único valor-refugio para el individuo, es una suerte de utopía humanista frente al proceso de descomposición de la familia como consecuencia de las transformaciones de la sociedad cubana. Pero en la práctica, sus concepciones ideales de la sociedad ceden a la necesidad inmediata, a una «utopía» alimentaria encarnada por la manteca.

Visperas del 1 de enero, fecha de celebración del triunfo de la Revolución, nuestro trío se prepara para festejar alrededor de una cena festiva, improvisada con los medios a la mano. Pero antes de pasar a la mesa y de comulgar con la manteca, será necesario sacrificar el puerco. ¿Quién matará al querido puerquito, devenido un miembro de la familia?

Alberto Pedro articula en la pieza el lenguaje cotidiano, popular, referencias literarias (citas de Shakespeare, Saint-Exupéry), las fórmulas del discurso político y el lenguaje de la comunicación, el realismo, el absurdo, la dimensión simbólica, el ritual cotidiano y el simulacro del ritual de sacrificio.

La repetición de la canción de Chano Pozo (compositor y trompetista de jazz) «Manteca», invocación a la manteca que designa también la droga, símbolo del bienestar, como tema evocatorio del ritual de sacrificio, gradúa el movimiento dramático de la pieza.

En *Delirio habanero* (1994) Alberto Pedro recupera la tradición del teatro musical popular en la construcción de la pieza que él define como una tragicomedia musical. Como en *Manteca*, encontramos un trío que vive entre la ilusión, el sueño y lo fantasmagórico y una estructura de espacio cerrado: un bar en ruinas, a punto de ser demolido en La Habana actual, cerrado después de los años setenta, los tres personajes, como fantasmas, reencarnaciones o muertos vivos, que se reúnen allí creen ser Varilla, célebre anfitrión de un bar habanero, y las dos leyendas de la música popular cubana de los años cincuenta, Benny Moré, El Bárbaro del Ritmo, y Celia Cruz, La Reina.

Recurriendo a lo onírico, al intertexto musical (citas de canciones del Benny y de Celia), Alberto Pedro metafórica el diálogo y crea un universo alucinante, donde lo fantasmagórico, el delirio, la memoria encarnada por las célebres canciones populares y la realidad, se imbrican, donde las identidades de los personajes quedan ambiguas, turbulentas. ¿Existe el bar de Varilla? ¿Es una loca La Reina? ¿Viene ella del exilio?

En ese universo de delirio, espacio de lo posible y lo imposible, se desarrolla cada noche, a través de la evocación de La Habana nocturna, bohemia, de otro tiempo y de las

referencias a la Cuba actual, un ritual reinventado de la memoria, en el cual surgen los temas recurrentes del teatro de Alberto Pedro: la identidad cubana, la legítima demanda de lo auténtico, la transparencia de las relaciones entre los individuos y la reconciliación entre los cubanos del exterior y de la Isla.

La problemática de las estrategias de supervivencia conecta *Manteca*, *Delirio habanero* y *El banquete infinito*, escrita en 1999. En *Manteca* el trío familiar busca todavía preservar algunos valores de resguardo (la familia), reinventar utopías alimentarias, el ritual del sacrificio anual del animal portador de la manteca, acto de transcendencia (con una connotación cristiana) marcando un nuevo ciclo de salvación.

Mientras que *Manteca* queda en un registro real, de lo trivial cotidiano, *Delirio habanero* oscila en lo fantasmagórico, en una Habana irreal. El trío de los protagonistas –¿artistas?–, relegados al pasado –como oficiantes de un culto antiguo (pensamos en la tradición cultural afrocubana, en la santería)–, se entrega a un ritual nocturno de resurrección o reencarnación de las figuras míticas de la música popular –resguardo libre de contaminación ideológica, figuras movilizadoras, más allá de la ruptura entre los de «aquí» y los de «allá». En la escena final ellos salvan del bar en demolición la victrola, objeto arcaico ahora, depositario del patrimonio cultural cubano.

El banquete infinito recicla el ritual del sacrificio y lo traspasa: se trata de la inmolación del jefe cuyo puerco en *Manteca* era ya una suerte de prefiguración simbólica. El ciclo anual de renovación de las pequeñas utopías utilitarias del pueblo se traslada en *El banquete infinito* a las utopías de los proyectos políticos, cuyo ciclo es tomado en veinticuatro horas. Es una farsa política negra que podría tener por parientes lejanos a Ionesco, Brecht y Jarry.

Esta pieza marca una etapa en la escritura de Alberto Pedro, quien se radicaliza, el tono se endurece, se violenta, percute, el ritmo se acelera. Los procedimientos básicos de su teatro, la situación de base torcida, el absurdo, la irrisión, la manipulación subversiva de los registros de la lengua, son colocados en el extremo. La música se integra en el tejido dramático a través de las partes del texto cantadas por el coro y los protagonistas y los golpes de la conga miden las tensiones dramáticas.

Alberto Pedro le apunta directamente al poder que instrumenta el principio fundador de su legitimidad, a saber la utopía de la revolución permanente.

Estamos en un país tropical, anónimo (último bastión de una época revuelta). Su población, acuartelada entre el noble ideal de la felicidad para todos enlazada con el futuro y la permanencia de la miseria, las restricciones menguadas bajo todas sus formas, ha puesto en juego una estrategia de supervivencia sencilla y eficaz, basada en la dialéctica de la revolución y el poder, un sistema consistente en cambiar todas las veinticuatro horas de



gobierno. Esta farsa ubuesca y fatalista tiene por protagonistas a El Jerarca, jefe de gobierno en sitio, flanqueado por Perogrullo (intelectual al servicio y poeta oficial) y de su guardia (tres soldados mujeres, Virilprimera, Virilsegunda, Viriltercera), Paradigma y Aterrara, una pareja oriunda del pueblo con ambiciones ambiguas y el coro representante del pueblo, llamado el conglomerado, invisible sobre la escena, que se manifiesta en una voz en off. Frente a la presión amenazante de la multitud hambrienta, reivindicando sin tregua la comida, se desarrolla el simulacro del poder.

El nuevo líder (al Jerarca destituido y decapitado le sucede Paradigma) es conminado en veinticuatro horas a hacer probar una nueva política. Pero reducido por la urgencia absoluta a medidas paliativas en un tiempo breve, incapaz de resolver la crisis, comete los mismos errores, las mismas atrocidades y terminará como su predecesor. El cambio sólo es aparente. El sistema se torna vacío. Una farsa irrisoria sobre la fatalidad ineluctable del poder.

En 2000 Alberto Pedro escribe el monólogo *Esperando a Odiseo*. Toma aquí, a través de una doble

Utopías de recambio Entrevista con Alberto Pedro Torriente

¿Qué fue lo que te impulsó a escribir Manteca?

En el origen de *Manteca* estuvo la caída del muro de Berlín y la desaparición de la URSS. Sin esos acontecimientos no hubiera escrito esa pieza. Ellos cambiaron la vida de nuestro país de una manera radical. La utopía comunista desapareció y nosotros tuvimos que inventar otra. No se trata de esperar a Godot, hizo falta inventar un Godot, y estamos siempre en ese intento.

Por otra parte, la historia de *Manteca* pone en escena la imposibilidad de vivir sin esa utopía. La pregunta es la siguiente: ¿qué es lo que uno puede esperar cuando no hay nada que esperar? Yo creo que por eso voy más lejos que mi maestro Beckett.

Hay en Manteca una influencia de Beckett, igualmente percibimos a Brecht en la estructura dialéctica de la pieza.

Sí, Brecht es para mí el autor más importante para el siglo que viene. Su preocupación por los conflictos sociales le otorga una vigencia. Cercano el día está en que la gente, dejando el individualismo, se ocupe de los problemas colectivos. Eso ya comienza en los Estados Unidos. Lo que ha sucedido con las elecciones presidenciales podría ser un buen argumento para una pieza de Brecht.

El título de tu pieza, Manteca, nos conduce a la realidad inmediata de la utopía alimentaria de la manteca y al tema musical de Chano Pozo, quien entra regularmente al espectáculo. ¿Cuál es su función?

La música debe acentuar los tiempos fuertes de manera conflictiva, trastornadora, interrumpiendo intempestivamente el diálogo. La música fragmenta el discurso. Es, si uno quiere, un elemento brechtiano para llegar a un tipo de distanciamiento partiendo de un fenómeno actual en Cuba: el volumen muy fuerte de la música que la gente escucha a cualquier hora. Además «manteca», en el argot de los marginales de los años cincuenta, significaba marihuana. De ahí el doble sentido, otra manera de viajar a la búsqueda de la utopía perdida, he ahí el tema principal de la pieza.

¿Hay en Manteca referencias a la tradición teatral cubana?

Pienso que debe haberlas. Pero no sabría decir cuáles. En realidad nunca me he preocupado por eso. En mi teatro lo cubano soy yo y eso es suficiente. No podría nunca escribir como un francés aunque lo quisiera.

¿Manteca ha marcado un punto de giro en tu escritura?

Manteca es sobre todo un trauma para mí porque todo el mundo compara mis obras actuales con ella. El punto de giro es que debo entonces escribir diferente, me defiendo de *Manteca* a cualquier precio.

referencia a Beckett y a Ulises esperando en su isla Ítaca, el tema recurrente de su obra, la fractura entre el imposible encuentro de los cubanos de la Isla y del exilio.

Un viejo solo esperando en vano sobre el techo de su casa el regreso de su paloma mensajera preferida, Odiseo, escuchando las voces que lo impulsan a saltar al vacío. Las imágenes de su vida pasada regresan: su exclusión de la Universidad donde había sido profesor, la colombofilia, su pasión, la gira por Estados Unidos ofreciendo conferencias sobre las palomas, la partida de su hijo al exilio en un bote y llevándose a Odiseo durante su ausencia, la soledad, la lucha cotidiana por la supervivencia, sus relaciones difíciles, violentas, con los vecinos que no comprenden por qué regresó a Cuba, su larga espera por noticias de su hijo y el regreso de Odiseo. ¿La verá llegar en el mismo instante en que él está a punto de lanzarse al vacío? ¿Una confesión trágica (¿la del autor?) de la angustiada soledad, del desgaste por la espera, de qué? ¿Hasta cuándo? ¿Y si al final algo llegara en ese momento justo en que acabamos de renunciar?

¿Cuál es la relación de tu teatro con el ritual?

Creo que formalmente el teatro es ante todo un rito. Eso nos viene desde los griegos y específicamente en Cuba, el rito forma parte de nuestra vida cotidiana, es parte de nuestra idiosincrasia, de nuestra principal religión, la santería. Es una verdad en lo que concierne al aspecto formal, pero en lo que respecta a la finalidad del teatro no creo que haya tenido que ver con el rito. El rito tiene por objetivo hacer venir a los dioses, mientras que el teatro es un espacio donde nosotros los humanos nos olvidamos de los dioses porque nos damos cuenta de que los dioses somos nosotros mismos. Incluso cuando existe una semejanza entre el teatro y el rito no tiene el mismo objetivo. El teatro es la misa del placer, mientras que el rito es el espectáculo de la obediencia.

¿En qué consiste para ti la relación entre Manteca y tu siguiente pieza, Delirio habanero?

La búsqueda de la utopía perdida, eso es lo que vincula ambas piezas. En *Manteca* los personajes buscan una razón que les dará sentido a sus vidas y, mientras, crían un puerco. Los personajes de *Delirio habanero* crean un bar que existe solamente en sus cabezas.

¿Cómo definirías la evolución de tu escritura en el plano estético y temático?

Evoluciona temáticamente alrededor de un equilibrio entre las necesidades del individuo y las preocupaciones colectivas. En el plano formal, alrededor de una unión orgánica entre el teatro épico y el teatro aristotélico, alrededor de un cierto eclecticismo que ya existe desde Shakespeare, pero que yo me obstino en creer nuevo



como todo mortal que, después del gran Dios William, ha sido mordido por el virus del teatro. Podría decir que mi teatro evoluciona sobre algo que situaría entre Brecht y Artaud, un poco como *Marat/Sade* o la versión de *Esperando a Godot* que, según Patrice Pavis, hubiera podido escribir Brecht, y que espero hacerlo yo.

¿Cuáles son tus fuentes y tus influencias dramáticas?

Indudablemente los autores norteamericanos, todo el teatro psicológico: O'Neill, Williams, Miller, Odets, Albee, Inge. No menciono a Shakespeare porque es evidente. Nosotros los dramaturgos occidentales no descendemos del mono, sino de Shakespeare.

¿Se siente cercano a las tendencias dramáticas latinoamericanas?

No lo sé, pero si se toma mi situación geopolítica se podrían encontrar, con certeza, algunos parentescos. Hasta que hice mis estudios de arte, en los años setenta, el teatro latinoamericano que conoció mi generación, aparte de algunas excepciones como Osvaldo Dragún, fue un teatro donde el personaje no tenía ningún peso. Era un teatro que metía en primer y único plano la cuestión sociológica, olvidando la psicológica, fue prácticamente impuesto, no solamente en la escuela sino en el medio profesional. Llegaron a algo en lo cual nunca he creído: la creación colectiva. Fue algo muy opresivo por lo cual muchísimos jóvenes de mi generación, quizás la mayoría, rechazamos todo aquello que podría parecer teatro latinoamericano. Por mi parte, creo que todavía no he pasado ese traumatismo. Incluso sin identificarme con ellos, como dramaturgo latinoamericano que soy, debo tener algo en común con las grandes tendencias de ese teatro. Puede ser que ese rechazo a la creación colectiva es una manera también de ser un autor de esta parte del mundo.

¿Es tu teatro político?

Totalmente. Todo teatro que no tiene un contenido político ni social no me interesa. Seguramente todo eso pasa en mi teatro a través del diseño de los personajes. El teatro es para mí esencialmente político, en el sentido que le da Barba, mi actitud frente a la polis, a la ciudad. Me parece un suicidio vivir en la ciudad y olvidar la política. Es como vivir en un convento de los jesuitas sin conocer la *Biblia*.

Traducción del francés: Maité Hernández-Lorenzo

tablas

De la extraña
y anacrónica
aventura
de **Don Quijote**
en una ínsula
del Caribe y otros
sucesos dignos
de saberse
y representarse



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Albio Paz

Libreto 70

Albio Paz (Zulueta, 1936-La Habana, 2005)



FOTO: PEPE MURRIETA

La rica trayectoria dramática de Albio Paz data de la década de los setenta, cuando en Teatro Escambray, grupo del cual fue fundador, dio a conocer sus primeras obras, entre las que se hallan *La vitrina*, *El rentista* y *El paraíso recobrado*. En 1981 recibió el Premio Casa de las Américas con *Huelga*, que fue dirigida por el maestro colombiano Santiago García en Cubana de Acero. En los ochenta se encargó de la dirección de El Mirón Cubano, desde donde desarrolló una importante búsqueda en el teatro popular y específicamente callejero. Ediciones Alarcos publicó en 2004 *Las penas que a mí me matan y otras obras de teatro*, una compilación de sus textos. Para *tablas* es hoy un honor incluirlo por primera vez en su catálogo de libretos.

Albio Paz o el desafío de la palabra

Maité Henández-Lorenzo

POCO TIEMPO DESPUÉS DE HABER EMPEZADO MI COLABORACIÓN con El Mirón Cubano, le pedí a Albio que me enviara el texto de *El Quijote* (nunca mencionamos el largo nombre de la versión), para que apareciera en una antología que recogería las apropiaciones cubanas de la novela de Cervantes. Me di cuenta de inmediato de que lo había puesto en un aprieto, su respuesta estaba llena de silencios y pausas. Al final, después de una breve espera, me dijo resuelto, como decía él las cosas: Mira, no me parece tener el texto definitivo de *El Quijote*, eh. En aquel momento no lo podía creer porque todavía no lo conocía suficientemente. Después entendí. A Albio no le interesaba conservar la palabra muerta, quizás por eso publicó poco.

Puedo asegurarles que lo que leerán a continuación es una versión vuelta a revisar recientemente por el autor, a fuerza de mi pedido y de poner en orden sus papeles y su obra en el tiempo que sabía le quedaba.

De la biografía profesional de Albio, todos conocen de su colaboración con Santiago García en *Huelga* (Premio Casa 1981). Nunca vi el espectáculo pero supongo que ese diálogo haya sido una de las experiencias más enriquecedoras en la vida de Albio.

Es curioso, pero lógico. Hace algunos años se presentó en la sala Covarrubias durante la temporada de teatro latinoamericano y caribeño Mayo Teatral, *El Quijote* de La Candelaria, grupo dirigido por Santiago desde hace unos cuarenta años. Aquel espectáculo que me encantaba por una parte, me resultaba extraño, raro, por otra. Tenía la sensación de que en cualquier momento podría ocurrir algo inesperado, me resultaba de una imperfección y un «desparpajo» que no pensaba ver. Pero sin embargo aquella imperfección y aquel supuesto desenfado, empezando por la introducción de Santiago García antes de comenzar la función, me hacían vibrar, me transmitían vida, en medio de tanta genialidad de ideas e imágenes. Los pasajes bellísimos de aquellos andrajosos, de aquellos seres indefensos, del pobre loco ataviado por sus huesos, sin fuerzas, arrastrado por una carreta igualmente insegura, pedestre, me conmovían.

La sensación de aquel espectáculo permanecía en mí semidormida. No fue hasta ver por primera vez *El Quijote* de Albio, años después estrenado por El Mirón, cuando sentí nuevamente aquella rareza. Tiempo después busqué enlaces y asociaciones lógicas a lo que suponía fuera el azar. Pero no. Encontré un vaso comunicante entre los Quijotes, que era, de alguna forma, una conexión callada y potente entre maestros.

Mientras muchos leían en *El Quijote* de La Candelaria la expresión de voluntad y tesón de un grupo amenazado y en resistencia siempre, al final, construyendo sus propias utopías; también *El Quijote* de Albio acusaba ese desafío al que se enfrentó él durante toda su vida: inventar el teatro, y con ello reinventar una y otra vez su propio quehacer, la defensa de los horizontes de la creación, de la tensión entre el compromiso social y la libertad personal del artista.

Con el montaje de *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse*, también percibimos ese desenfado, la imperfección vital del teatro, la artesanía a nivel de imágenes, colocados todos en el espacio frágil, y de disímiles connotaciones, de la calle, en la conquista y confrontación de nuevos públicos.

La concreción de la utopía teatral más reciente de Albio se cumplía en el espacio callejero. La calle como sitio donde se «resuelve», donde realmente se enfrentan las tensiones sociales, donde se cuecen las opiniones, donde el río suena, la «esquina caliente» de la sociedad cubana. Y Albio, siempre arriesgándose, siempre en la cuerda floja, supo revalidar ese escenario de diálogo entre teatro y sociedad.

La lectura que a continuación hará el lector del texto quizás no le permita el encantamiento al que me refería. Es por esa razón que quería dejar sentadas estas premisas que más tienen que ver con el montaje, con las sutiles confluencias de saberes, con la espectacularidad y recepción de la propuesta escénica, que con el guión, tal y como él lo clasificó.

Albio consideró esta pieza como un espectáculo callejero onírico: el sueño, espacio de enunciación teatral, ficcional, y la calle, realidad del aquí y ahora, territorio de confrontación directa con el espectador, al tiempo que reto.

Existe en *De la extraña...* una interesante superposición espacial y temporal que le permite un distanciamiento de la acción y la historia. El Quijote sueña, gracias a la intervención de los duendes, que va a una Isla del Caribe y una vez allí unos titiriteros cuentan una historia donde él, en su rol quijotesco, es un personaje decisivo. En el espacio del sueño, de lo posible imposible, de la utopía, de lo no tangible, de lo irreal maravilloso –el Caribe igualmente– es que el Quijote puede cumplir su destino, ser un personaje de caballería junto a su escudero Sancho.

En la tupida red del texto encontramos referencias directas a *El canto de la cigarra*, de Onelio Jorge Cardoso, obviamente a la novela de Cervantes, junto con los aportes

literarios de Albio y también la célebre frase de Cristóbal Colón puesta aquí en la boca del Quijote. Este llamado ofrece un matiz irónico a la vez que revisionista de la «mirada» foránea a propósito de los estereotipos y esquemas que sobre lo «caribeño» se tiene fuera y también dentro de la región. El Quijote en viaje de redescubrimiento a nuestras realidades, testigo de la «representación» permanente en la que se vive en los territorios imaginarios del Caribe, el carnaval de la vida, el simulacro de la realidad.

Albio entreteje en la urdimbre de esas disímiles referencias, el acervo campesino que él conoce bien. La tonada campesina, la guantanamera, el punto guajiro, la controversia, el zapateo, expresiones provenientes de la península y transculturadas por la cubanidad, que denotan aquí un diálogo cultural y antropológico seductor. Las fuentes se reciclan, se devuelven.

Hombre de mirada crítica e histórica, Albio escarba en las problemáticas políticas y sociales que han atravesado las sociedades latinoamericanas y caribeñas, y resemantiza los arquetipos cervantinos en un contexto codificado por elementos de la cultura popular y campesina. El autor tampoco renuncia a otras marcas recurrentes de su intensa obra dramática: la inclusión de la música acentuando la acción, la ironía y el absurdo.

Ante el escenario guiñolesco, la prostituta, el pregonero, la santera, el *marine*, el politiquero –trasvestido, en otro nivel de enunciación, en el burócrata–, el artista, siempre vulnerable e incomprendido, conforman el paisaje de personajes «tipos» caribeños, distanciados por el recurso onírico. Un espacio igualmente confuso entre realidad e irrealidad, entre vida y teatro, entre ficción y testimonio, similar al que ya le parecía irreconocible a Albio. No sabía cuándo comenzaba el teatro y cuándo la vida, según sus propias palabras.

Si ya Albio y El Mirón anteriormente habían incursionado en la calle, es *De la extraña y anacrónica historia...* la que los legitima como impulsores principales de la renovación del teatro de calle en Cuba desde la pasada década. A estas alturas, después de *El Quijote...* (1994), *El gato y la golondrina* (1996), *Tres jockers visten al rey* (versión callejera en 2000) y *Juan Candela* (2002), Albio, también inspirado por las nuevas intervenciones en la calle desde otras manifestaciones –las artes plásticas, el performance– pretendía radicalizar no sólo su discurso formal sino también temático. Tenía pensado abordar en su próximo espectáculo problemáticas de la juventud, retomar la investigación sociológica, la acumulación testimonial para, a partir de ahí, construir un material dramático.

Como sabemos, al menos ese espectáculo no lo tendremos entre nosotros. Nos quedan sus huellas en el devenir teatral de la Isla –en el Escambray, en Cubana de Acero, en Matanzas–, en el imaginario de aquellos que no lo vieron nunca cruzar un parque o una plaza de Cuba empujando al cielo su delgada robustez, desafiando a las palabras desde la montura de Rocinante.

De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse

Espectáculo callejero onírico

Mezcla de «El canto de la cigarra» de Onelio Jorge Cardoso,
textos de *Don Quijote de La Mancha* que se ajustarán a la historia,
una frase que se atribuye a Cristóbal Colón
(«Esta es la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto»)
y textos del propio autor del guión



Personajes

DON QUIJOTE

SANCHO PANZA

BURRO

TOMEGUÍN (femenino)

CANTANTE

VENTEROS

GAVILÁN

MAESTRO TITIRITERO

DUENDES

GALLO ADVINO

TITIRITEROS

TITERES DE MANO

(diferentes animalitos que representan la comunidad)

ACTOR BAILADOR

PERSONAJES CARIBEÑOS

(vendedor de periódicos, billetero, dictador, parejas de
bailadores, limpiabotas, vendedores de frutas,
prostitutas, chulos, marines, policías, rumberas,
artistas callejeros, santeros...)

Escenografía

Un retablo de grandes dimensiones del que cuelgan dos telones, uno con la policromía castellana (ocres y blanco) y el otro de mucho colorido para el ambiente caribeño. A la vista del público estará siempre uno de los dos. Del retablo hacia los árboles cercanos, cordeles de los que cuelgan telas transparentes que en color, ubicación, forma y tamaño, más la acción del aire, deben contribuir a la atmósfera onírica. Se recomienda la utilización de diferentes niveles para el desarrollo de las acciones.

Vestuario

Se sugiere un vestuario básico al que se le puedan adicionar elementos y el uso de máscaras para algunos de los actores y actrices, lo que les facilitará la interpretación de varios personajes de menor relevancia como los que aparecen en la llegada al Caribe.

Los vestuarios de Don Quijote y Sancho y las soluciones de Rocinante (una parihuela sobre los hombros de dos actores) y Rucio (el cuerpo del animal sujeto a la cintura del actor) sobredimensionan la imagen de ese conjunto.

Otros personajes que se destacan por el vestuario y la máscara: Burro, Tomeguín, Gavilán, Gallo Adivino.

Música, efectos de sonido y «coreografías» son de imprescindible uso para la puesta.

El espectáculo consta de convocatoria y un lugar único de representación (plaza o parque).

Horario de representación: preferentemente cuando comienza a declinar la tarde.

Los espectadores: formando un amplio semicírculo.

Convocatoria

Don Quijote y Sancho, sobre Rocinante y Rucio, respectivamente, avanzan por calles aledañas al lugar de la representación. Cuando ya se encuentran en la zona, comienza a oírse el sonido de un fuerte viento lejano, que va acercándose lentamente acompañado de sonidos de trompetas que anuncian un suceso trascendente. Los sonidos devienen una especie de marcha triunfal que se mantendrá hasta la llegada de los personajes al borde del área de representación. Mientras, los venteros (actores con grandes máscaras de mano) desde el techo del retablo descubren a los visitantes, bajan al área escénica y desarrollan una coreografía que destaca el alborozo por la llegada de tan ilustres huéspedes.

Recibimiento

Don Quijote y Sancho entran al área de representación.

Tema musical del recibimiento.

Coreografía.

Los venteros van detrás del retablo y regresan inmediatamente con bandejas repletas de manjares que ofrecen a los visitantes.

Termina el tema musical y los venteros van detrás del retablo.

Reposo

Comienza el tema musical del reposo.

Los actores que llevan a Rocinante sobre sus hombros permiten que Don Quijote baje, ponen a Rocinante en uno de los extremos del área escénica y van detrás del retablo. Sancho va junto a Rocinante y se acomoda en el piso. Don Quijote se acurruca junto a Rocinante, Sancho y Rucio.

Duermen.

Termina el tema del reposo.

Duendes: tema musical.

Los duendes asoman sus rostros por diferentes zonas del retablo.

Entran al área escénica.

Coreografía y sonidos guturales en los que los duendes destacan la complicidad para provocar un sueño en los visitantes, e inmediatamente se dan a la tarea de crear el ambiente de una travesía marítima a la que integran a Don Quijote y Sancho.

Sobre el tema y los efectos comienza a oírse el son «Échale salsita», de Ignacio Piñero.

Los duendes abandonan los elementos que han utilizado en la escena y se van detrás del retablo; dos de ellos hacen caer sobre el telón castellano, el de ambiente caribeño.

El Caribe

Sobre la composición musical «Échale salsita»:

DON QUIJOTE. (Después de un breve reconocimiento al lugar.)

Esta es la tierra más fermosa...

SANCHO. ¡Tierra!

DON QUIJOTE. Que ojos humanos hayan visto.

SANCHO. ¡Visto!

Mural caribeño:

VENDEDOR DE PERIÓDICOS. (Entrando al área escénica.) ¡Extra, extra, última noticia! ¡Última noticia! El Mirón Cubano



El hombre de la gallina

Teatro D'Dos

vive y cambia

Imágenes de un peregrinar que es cuerpo y esencia de quienes durante quince años son y han sido Teatro D'Dos. En su viaje, conectados a las más profundas raíces de nuestra tradición teatral, ellos han ido al encuentro de un público diverso que reconoce en sus figuraciones la Isla y su tiempo. La familia al centro y la memoria que es alma de todo forman parte de una poética que fragua en la mirada participante del otro, en la puesta en juego de una identidad.

La casa vieja, La noche de los asesinos, Fausto, Las tres hermanas, La edad de la ciruela y El zapato sucio constituyen verdaderos hitos de una producción que busca adentrarse sin falsos populismos en un debate social que obliga a pensarnos en la relación con el pasado y el futuro avizorado de la nación cubana actual.

de estos años muchos han sido los reconocimientos. No obstante, nada ha de ser más grato que la certeza de que estas fotos son historia y vivencia de muchos. Los días del teatro son los días de un hombre aferrado a otro hombre; dos en el camino que pueden conjurar la soledad y que juntos se saben vivos y cambian. Así, sin renunciar al grupo y a la artesanía que transforma en maravilla todo acto cotidiano, Teatro D'Dos ha modificado como parte de su viaje por la geografía insular una y otra vez sus maneras de obrar frente a ese espectador que



El zapato sucio



Siempre se olvida algo





La casa vieja



Frijoles colorados



La noche de los asesinos





Fausto

Teatro D'Dos

c r o n o l o g í a d e m o n t a j e s

¿Y quién va a tomar café?, de José Milián, 1990

La escuela de los parientes,
de Joaquín Lorenzo Luaces, 1990

La gran temporada, de Ricardo Muñoz, 1992

Historia de un canario, a partir de La casa
vieja
de Abelardo Estorino, 1993

El hombre de la gallina, de Chacón y Nuza,
1993

Obertura para hombre y violín,
de Julio César Ramírez, 1994

Oficio de Fénix, de Julio César Ramírez, 1994

La noche, de Exilia Saldaña, 1996

Deriva, de Dulce María Loynaz, 1996

La casa vieja, de Abelardo Estorino, 1997

La noche de los asesinos, de José Triana,
1997

Las rosas de María Fonseca,
de Ricardo Muñoz, 1999

Fausto, de Reinaldo Montero, 1999

Morir del cuento, de Abelardo Estorino, 1999

El zapato sucio, de Amado del Pino, 2002

Fausto, de Reinaldo Montero (segunda
versión), 2002

Siempre se olvida algo, de Virgilio Piñera,
2004

Frijoles colorados, de Cristina Rebull, 2005

textos de la dramaturgia cubana

presenta De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse. (Saliendo del área.) ¡Extra, extra, última noticia!

Continúa la composición musical «Échale salsita». Durante toda la acción que sigue se mostrará la imagen bulliciosa y esquemática que del Caribe se tiene. Se trata de una abrumadora avalancha de personajes y situaciones: vendedor de periódicos, billeteero, dictador, parejas de bailadores, limpiabotas, vendedores de frutas, prostitutas, chulos, marines, policías, rumberas, artistas callejeros, santeros... Se destacan las imágenes del Vendedor de Periódicos y el Dictador. Este último debe ocupar un nivel superior, iniciar un discurso gestual que siempre es interrumpido por otro actor que lo derriba de un garrotazo, se apropia del elemento que define su poder y continúa el discurso.

Don Quijote comienza recibiendo el ambiente caribeño con asombro y acaba algo menos que aturrido; Sancho se entrega al disfrute de la contagiosa alegría que dimana del mismo.

Fin de «Échale salsita».

VENDEDOR DE PERIÓDICOS. (Entrando al área de representación.) ¡Extra, extra, última noticia! ¡Última noticia! ¡Aprieten las nalgas que amanecemos con un nuevo coronel de presidente! ¡Extra, extra!

Se oye el sonido de un disparo y el Vendedor se desploma. Dos actores entran, lo protegen y lo llevan hacia detrás del retablo. Don Quijote, espada en mano, seguido por Sancho todo el tiempo, se dirige al público e improvisa una escena en la que trata de culpar a diferentes espectadores de la agresión al Vendedor de Periódicos.

DON QUIJOTE. (Al no encontrar culpable.) ¡Ninguno de vosotros ha sido!

Titiriteros: aparece en el techo del retablo una máscara de mano con el cuello y la cabeza de un negro de postal caribeña. Lleva un pequeño sombrero de guano en la cabeza.

MÁSCARA. Ya se acercan los titiriteros del Retablo de las Maravillas y su gran Gallo Adivino. ¡Ya vienen! ¡Ya se acercan! ¡Ya llegan!

Tema y coreografía de los titiriteros ambulantes.

El grupo de titiriteros agrega al vestuario básico unas capas raidas que en sus inicios eran seguramente muy vistosas y sombreros alones de guano adornados con cintas de colores. La coreografía, a pesar de la pobreza del vestuario, contribuye a resaltar el momento de ensoñación que representa la llegada de los artistas a un lugar remoto y abandonado a su suerte. Con el final del tema musical los titiriteros salen e inmediatamente regresa el Maestro Titiritero.

MAESTRO TITIRITERO. ¡Y ya con ustedes El Retablo de las Maravillas y su gran Gallo Adivino!

Entra el Gallo Adivino, un actor de traje básico con algún aditamento en la cabeza y en las manos. Se pasea vitalmente por el área escénica repitiendo incansablemente sus conocidos «¡Quiquiriquí!» Se inclina ante Don Quijote.

DON QUIJOTE. Diga vuesa merced, señor Adivino, ¿qué será de nosotros?

MAESTRO TITIRITERO. Señor, este gallo no da noticias ni dice de lo que está por venir. Del pasado sabe algo y del presente, algún tanto.

SANCHO. (Al público.) ¡Voto a Ruz!, que no dé yo un ardite porque me digan lo que por mí ha pasado; porque quién puede saberlo mejor que yo. Y pagar yo porque me digan lo que ya sé, sería una gran necedad.

Don Quijote saluda el avance intelectual de Sancho.

MAESTRO TITIRITERO. (Al público.) ¿Quién de los maridos aquí presentes quiere saber qué hacía su mujer ayer mientras él trabajaba? Una monedita y la respuesta es pronta. (Repite varias veces el texto buscando la participación del público. Si alguno de los espectadores le lanza una moneda nacional, el Maestro Titiritero hará referencia al valor de la misma y dirá que por esa cantidad sólo puede decirle cosas agradables al oído.) O sois unos tacaños o le tenéis miedo a los cuernos. (El Gallo se le acerca y le dice algo al oído.) ¿Quién? (El Gallo continúa secreteándole.) ¡El de la camisa de mangas cortas? (Pausa. Al Gallo.) Mira, mejor te vas a buscar gallinas porque lo que es moneditas...

HOMBRE DEL PÚBLICO. (Pala.) Mire, señor, un dólar.

Salen todos los titiriteros y se arma una gran arrebatía por el dólar. Sancho se integra al juego.

DON QUIJOTE. ¡Sancho! ¡Sancho!

Sancho regresa al lado de su señor. El Maestro Titiritero acaba por expulsar a los titiriteros del área de actuación.

MAESTRO TITIRITERO. (Al público.) Y por ahora baste. Ya con ustedes, ¡el Retablo de las Maravillas! (Fanfarria. Se descorre el pequeño telón del retablo y aparecen los títeres: un grupo de animalitos que integran la comunidad. Sancho queda alucinado. Don Quijote sonrío complacido. Comienzan a oírse los primeros acordes de la «Guantanamera». El Maestro Titiritero invita a Don Quijote a presenciar el espectáculo.) Y digo a vuestra merced, señor Don Quijote, que es una de las maravillas más de ver que hoy tiene el mundo.

Don Quijote y Sancho se mezclan con el público.

Guantanamera

CORO. (Cantante y títeres.)

Guantanamera, guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera.
(Se repite.)

CANTANTE. La historia voy a contar
de un tomeguín ya famoso,
con donaire, cadencioso
como arrullo del palmar.
Pero no podía faltar
el envidioso poder...

(Sale el Burro, actor que sostiene sobre los hombros una
armazón que identifica la cabeza del animal. Se acompaña
de portafolios con papeles, gran cuño y un ostentoso tabaco.
Continúa el cantante:)

Un burro que al no tener
ni dos cascos en la frente,
rebuzna el incompetente
y se dispone a joder.

CORO. Baila el Tomeguín cual viento
y se derrama el amor,
el paisaje, su esplendor,
silva el girasol contento.
Grita el Burro...

BURRO. Me reviento
¡Vaya bicho bailador!

(Continúa el cantante:)
Él quiere hacerlo mejor,
tener aplausos, viajar,
que lo entrevisten, hablar.
¡Qué burro tan jodedor!

CORO. Guantanamera, guajira guantanamera
Guantanamera, guajira guantanamera.

Se repite.

Sale el cantante.

Presentación del Tomeguín: actriz con un traje de vistosos
colores al que las mangas le sirven como alas.

Comienzan a oírse los primeros acordes del «Zapateo criollo».

Entra al área de actuación el bailaror que se prepara para
recibir al Tomeguín. Hace su entrada este último e inician
el baile en pareja. Sale el bailaror y el Tomeguín se apropia
coreográficamente de toda el área. El Burro no le pierde pie
ni pisada. El Tomeguín lo invita a bailar y él acepta y
desarrolla un ridículo baile que provoca la risa del Tomeguín
y los animalitos (títeres) del retablo. Rabioso y avergonzado
el Burro se retira a una de las esquinas del área.

Termina el zapateo y comienzan a oírse los primeros acordes
de la tonada tradicional campesina «Guacanayara».

Guacanayara

CANTANTE. (Entrando.)

Y la envidia crece y crece
en el corazón malvado
del burro desatinado.
Triste mal el que padece,
mata lo hermoso, envilece
la verdad y la belleza.
Se pierde toda entereza.
Sólo le queda el destino
de las piedras del camino
con las que el amor tropieza.

CORO. ¡Ay!, Palmarito, Guacanayara,
cuando yo me esté muriendo,
ven, prieta, y dame un besito.

Se repite.

Con los últimos acordes sale el cantante.

BURRO. ¡Reunión! ¡Reunión! ¡Reunión! (Entran al área de
actuación los actores que estaban detrás del retablo con sus
respectivos títeres-animalitos de mano.) ¡Atención, atención!
¿Es justo que mientras nosotros trabajamos el Tomeguín
baile y se divierta?

Algarabía desaprobatoria por parte de los animalitos.

ACTOR-TÍTERE 1. ¡Baile y nos divierta, querrá usted decir! (*Algarabía, sonidos guturales propios del animal que representan desaprobatoria por parte de los animalitos.*) Porque lo que en aire está a todo el mundo toca.

Algarabía aprobatoria por parte de los animalitos.

ACTOR-TÍTERE 2. Su baile tiene algo que nos hace mejores.

Algarabía aprobatoria por parte de los animalitos.

ACTOR-TÍTERE 3. ¡Nació para bailar! (*Algarabía aprobatoria.*) BURRO. (*Tratando de imponerse a la algarabía.*) ¿Qué dice? ¿Qué dice? (*Se hace silencio.*) ¿Qué dice?

ACTOR-TÍTERE 3. ¿Qué nació para bailar!

DON QUIJOTE. (*Desde el público entra al área escénica seguido por Sancho que trata todo el tiempo de impedir que interrumpa la representación.*) ¡Y si hay algo de culpa en ello, del Tomeguín no lo es!

Los actores se desconcentran y desatienden los títeres para tratar de convencer a Don Quijote de que vuelva al área de los espectadores, pero este se niega mostrando que está defendiendo las ideas de ellos —se refiere a los títeres.

BURRO. (*Apartando a Sancho.*) Por favor, Sancho, que parece que su señor no está bien de la cabeza.

DON QUIJOTE. (*Desenfundando su espada y avanzando hacia el Burro.*) ¡La que no está bien de la cabeza, es tu puta madre!!

Todos tratan de ponerse a salvo, mientras Sancho intenta calmar a su amo. Por fin logran devolver, bajo protesta, a Don Quijote al área del público.

BURRO. (*A los titiriteros.*) ¿Qué viene ahora? ¿Qué viene ahora?

ACTOR-TITIRITERO 3. Pues a bailar todos... (*No recuerda el texto.*)

BURRO. (*Soplándole muy afectado al Actor 3.*) Y adiós comida en el invierno.

ACTOR-TITIRITERO 3. (*Imitando exageradamente al Burro en tono de burla.*) ¡Y adiós comida en el invierno! (*Risas y desorden por parte de los actores titiriteros.*)

BURRO. ¡Atrás todos! ¡Atrás! (*Los actores titiriteros sin dejar de divertirse se van detrás del retablo. El Burro se dirige al público.*) Respetable público... (*Sin poder contener la indignación.*) ¡Pues a bailar todos y adiós comida en el invierno! (*Se va detrás del retablo.*)

Zapateo criollo

El Tomeguín entra al área de actuación y comienza a desarrollar una esplendorosa coreografía. Aparece el Burro por uno de los extremos del retablo con una trampa (hulhula con cintas blancas y negras) y comienza a tratar de capturar al Tomeguín sin que este se de cuenta. Finalmente coloca la trampa en el suelo. Mientras está ocurriendo la acción por la captura, los animalitos (títeres) desarrollan una laboriosa faena en retablo. Finalmente el Burro coloca la trampa en el suelo y el Tomeguín impulsado por la curiosidad se acerca a ella.

DON QUIJOTE. (*Desde el público.*) ¡Cuidado, Dulcinea, es una trampa! (*Trata de abrirse paso entre el público para llegar hasta el Tomeguín pero Sancho se lo impide.*)

El Tomeguín entra al aro y trata de continuar el baile. La música se distorsiona y el Burro se acerca al aro, lo levanta y comienza a arrastrar al Tomeguín hasta llevarlo detrás del retablo. El Burro vuelve al área escénica y aprovechando lo que resta del Zapateo desarrolla unos risibles pasos. Terminada la música pide aplausos. El público, porque se ha reído, comienza a aplaudir.

DON QUIJOTE. (*Enfurecido irrumpe en el área escénica seguido por Sancho que, ante la imposibilidad de detenerlo, se dedica a protegerlo. Al público.*) ¡Infamias! ¡Necedades! ¡Locuras aplaudid! ¿Qué bien os habéis aprendido la lección! ¿Por qué no hacéis un corito? Cuando yo os diga, dadme la B, vosotros respondéis, beeee. Cuando yo os diga, dadme la U. Vosotros respondéis, uuuuuuuuu. Cuando yo os diga, dame la erre, vosotros respondéis. Erreeeeee. ¡Dadme la B. (*El público responde.*) Dadme la U. (*Idem.*) Dadme la erre (*Idem.*) Dame la O. (*Idem.*) ¿Qué dice? (*El público responde.*) No se oye. (*El público responde.*) Más fuerte. (*El público responde.*) ¡Eso es lo que sois todos! (*Va indignado hacia el lugar donde está Rocinante. Sancho le sigue.*)

Los actores-titiriteros entran creando un coro de lamentos con los sonidos que identifican a cada uno de los animalitos.

BURRO. ¡Silencio! ¡Silencio! (Se produce el silencio. El Burro desenrolla el pergamino y comienza a leer.) Señor Burro, me voy avergonzado porque usted tenía toda la razón.

DON QUIJOTE. ¡Mentiras!

BURRO. ¡Nooo!

DON QUIJOTE. ¡Mentiras!

SANCHO. (Nervioso.) ¡Noooo! (Don Quijote se vuelve agresivo a Sancho.) ¡Siiii!

BURRO. (Continúa la lectura del pergamino.) No los olvidaré nunca. Firmado, El Tomeguín. (Comienzan a llorar estrepitosamente los animalitos y se van detrás del retablo.)

DON QUIJOTE. (A los títeres.) ¡No os calléis! ¡No os calléis! (Al público.) ¡No os calléis!, que el ingenio y la palabra desbordan virtudes, pero el silencio... ¡El silencio es el peor de los viles cómplices del demonio. (Pausa silenciosa. Se vuelve a los títeres que tampoco le responden. Se vuelve a Sancho.) Sancho, ¿son gigantes o molinos?

SANCHO. Son molinos, mi señor.

DON QUIJOTE. No. Sancho, son gigantes, que no molinos. (Se va al fondo del área del público.)

Introducción musical a la tonada espirituana Carvajal.

Carvajal

CANTANTE. Sin agua muere la flor,
Sin camino el caminante.
Cambia el color al instante.
Cambia el color al instante
Cuando se muere el amor.
Muere el hombre sin el arte,
Sombra se torna su vida.
¡Ay!, tomeguín del pinar,
no ves que me va a matar
el corazón de esta herida
de vivir sin tu cantar.

Fanfarria y ruidos. Entra el Gavilán.
Continúa la tonada espirituana Carvajal.

CANTANTE. (Hablado sobre la música:)
Si no bastara la ausencia
del tomeguín bailador,
llega sembrando el terror.
Llega sembrando el terror
la impresionante presencia,
bestialidad, impudor

de un gavilán de otros lares.
Cuándo, cuándo el firmamento
dará su luz y el viento,
barrera con los pesares.
Barrera con los pesares
de tan amargo lamento.

Los títeres-animaditos abandonan el retablo y se acercan temerosos al Gavilán.

BURRO. ¿A qué viene su excelencia?

GAVILÁN. A una labor humanitaria.

BURRO. ¿Y en qué puedo servirle?

GAVILÁN. Necesito el poder.

TÍTERE 1. (Al Gavilán.) ¿El poder? (Al resto de los títeres.) Se volvió loco. (Al público.) El que lo tiene no lo suelta.

GAVILÁN. ¿Dónde están los animalitos más tiernos y pequeños?

TÍTERE 2. ¡Ay, mis hijitos! ¡Mis hijitos!

BURRO. (Confidencial.) Pero, su excelencia, ni para medio plato alcanza.

GAVILÁN. Servilletas y cubiertos, imbécil.

BURRO. ¿De dónde?

TÍTERE 3. (Agresivo pero con mucho temor.) La tarea no le va a ser tan fácil, compay.

GAVILÁN. ¿Qué dice?

TÍTERE 3. Que lo que anda mal no puede durar mucho tiempo.

GAVILÁN. Les doy cinco minutos para que se rindan o lo destruyo toooooo. (Acompañado de los ruidos característicos persigue a los títeres y desaparecen detrás del retablo.)

BURRO. (Caminando de un extremo al otro del área de actuación con las manos en la cabeza.) ¡Hay que hacer algo! ¡Hay que hacer algo!

TÍTERE 2. (Asomándose por el retablo.) Usted no tiene nada que hacer aquí.

BURRO. ¡Cómo? Yo soy la autoridad.

TÍTERE 1. ¡Era, compay, era!

TÍTERE 3. Desde que le llamó excelencia a esa bestia ha dejado de serlo para todos nosotros.

BURRO. (Moviéndose desordenadamente por el área de representación con las manos en la cabeza.) ¡Hay que hacer algo! ¡Hay que hacer algo! ¡Hay que hacer algo!

DON QUIJOTE. (Entrando al área de representación desde el público.) El Tomeguín...

BURRO. Pero, señor...

DON QUIJOTE. ¡El tomeguín!

TÍTERES. *(Indistintamente a modo de comentarios.)* Tomeguín? ¡El tomeguín! ¿El tomeguín? ¡El tomeguín! *(El Quijote organiza las voces de los títeres que ahora repiten con fuerza.)* ¡El tomeguín, el tomeguín, el tomeguín!

BURRO. ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Silencio! *(A Don Quijote.)* Pero, señor, el tomeguín es un pajarito indefenso, pequeñito...

DON QUIJOTE. Su baile puede vencer al Gavilán. *(Al público.)* Mucho más tratándose de mi señora Dulcinea del Toboso, encantada, encarcelada y convertida en pájaro por este, *(Señala al Burro.)* que hallo por mi cuenta que debe de tener trato hecho tácito o expreso con el demonio.

BURRO. Pero, señor...

DON QUIJOTE. ¡Entregadme la llave del encerramiento del amor!

BURRO. Sancho, por favor...

SANCHO. Cuando mi señor toma esos aires, es menester seguirle la corriente.

DON QUIJOTE. ¡Entregadme la llave!

El Burro le entrega la llave a Sancho y este a Don Quijote que se dirige con ella a la parte trasera del retablo.

Don Quijote regresa con el tomeguín dentro del hula hula con cintas. Se coloca en el centro del área de representación, baja el hula hula y el Tomeguín, divertido por la intervención de Don Quijote en la acción titiritera, resulta liberado. Al Tomeguín le divierte mucho la intervención de Don Quijote en la acción del espectáculo titiritero. Comienza el Zapateo. Don Quijote desenfunda la espada que ofrece en amoroso gesto al Tomeguín mientras se sostiene sobre una rodilla.

DON QUIJOTE. ¡Oh, mi señora Dulcinea del Toboso! ¡Qué gloria das a mis penas y qué vida a mi muerte!

El Tomeguín empuja suavemente a Don Quijote para que le permita bailar y este pierde el equilibrio y cae al piso sin entender el porqué del agravio. Sancho ayuda a Don Quijote y lo aparta hacia donde está Rocinante.

El Zapateo se proyecta con mayor intensidad dramática y el Tomeguín baila con mayor fuerza y vitalidad. Entra el Gavilán que trata de interrumpirle el baile y se produce un enfrentamiento entre ambos. Don Quijote se inserta en la coreografía tratando inútilmente de golpear con la espada al Gavilán; Sancho moviéndose de un lugar a otro tratando de proteger a su amo y señor.

El Tomeguín acaba reduciendo al Gavilán dentro del hula hula que ha permanecido en el piso; uno de los titiriteros

entra y arrastra aro y Gavilán hacia detrás del retablo. El Tomeguín continúa su baile hasta terminar en medio de la alegría del Burro, Sancho, y Don Quijote.

Comienza a oírse un redoblante y se produce un cambio de atmósfera.

BURRO. *(Desenrollando el mismo pergamino que leyó antes por la falsa despedida del Tomeguín.)* Por cuanto: El Tomeguín ha brindado importantes servicios a la población. *(Aparecen en el retablo las manos de los actores que animaban los títeres aplaudiendo delirantemente. El Burro deja correr los aplausos y finalmente indica al estilo de un director de orquesta, que cesen.)* Yo, el Burro, haciendo uso de las facultades que me he conferido, resuelvo que en lo adelante podrá bailar todo lo que quiera... *(Se repite el juego de los aplausos.)* Pero... Sólo después de haber trabajado ocho horas. Firmado: yo. ¡El Burro!

DON QUIJOTE. *(Al público, espada en mano.)* ¡No consentiré yo que en mis días y mi presencia *(Señalando al Burro.)* un moro, haga semejante superchería a tan virtuoso tomeguín! *(Avanzando hacia el Burro.)* ¡Deteneos, mal nacido, sino conmigo sois en la batalla!

Persigue al Burro que se refugia detrás del retablo.

SANCHO. ¡Señor, que son titiriteros!

DON QUIJOTE. ¡No sabéis, Sancho! *(Comienza a golpear la cabeza del Burro, que el actor que la portaba dejó en el borde del retablo.)*

SANCHO. *(Interponiéndose.)* Señor, que ese burro que golpea, destroza y mata, no es un burro de verdad, sino de trapo.

DON QUIJOTE. ¡Apartaos, Sancho! *(Da un último golpe a la cabeza del Burro y esta cae al piso del área de representación.)*

Los titiriteros, liderados por el Maestro Titiritero entran al área de representación portando garrotes.

MAESTRO TITIRITERO. ¡Qué ha hecho este gallego?

DON QUIJOTE. ¡Gallego! ¿Me habéis llamado gallego? ¡¡¡Manchegooo!!! ¡Deteneos, mal nacidos, sino conmigo sois en la batalla!

Protegido por Sancho persigue a los titiriteros que acaban imponiendo la superioridad numérica y física y derriban a garrotazos a Don Quijote y a Sancho.

DON QUIJOTE. *(Entre lamentaciones.)* ¡Oh, señora de mi alma, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero que por satisfacer a vuestra mucha bondad en tan doloroso transe se halla!

SANCHO. ¡Señor, esto es peor que la Santa Inquisición.

DON QUIJOTE. ¡Callaos, Sancho, callaos!

Don Quijote y Sancho van a rastras hasta el lugar donde está Rocinante y forman el conjunto que vimos cuando se retiraron a descansar después de la llegada a La Venta. Los titiriteros recogen los pedazos de la cabeza del Burro que se han salvado y van detrás del retablo.

Tema de los Duendes y entran estos al área de actuación y desarrollan una pequeña coreografía; después levantan a Don Quijote y a Sancho y despliegan el mar y la vela. Comienza la travesía marítima de regreso. Finaliza la acción y los actores vuelven a imponer el telón representativo de Castilla.

Breve música de despedida de La Venta. El Quijote y Sancho se preparan para continuar el andar.

Música de cabalgadura. Don Quijote y Sancho salen del área de representación, hasta llegar a la esquina más cercana y doblan para desaparecer a la vista del público.

Por encima del retablo los venteros mueven lentamente sus manos en señal de adiós.

Fin



Cuatrocientos años del Quijote

Magaly Muguercia

Bailar y comer

arroz con pollo



El zapato sucio, Teatro D'Dos

FOTOS: XAVIER CARVAJAL

TODA SOCIEDAD CONOCIDA POSEE ZONAS lacerantes que acarrean algún dolor a sectores más bien amplios de sus integrantes. Esos núcleos de carencia colectiva, que en determinadas épocas se exacerbaban, filtran la experiencia cotidiana. No siempre se tiene plena conciencia de ello, porque nada más común que una infelicidad naturalizada o racionalizada (la justificación intelectual de una carencia intolerable). En este trabajo llamaremos «infelicidad» a la percepción de carencia que, en algún plano, trastorna la convivencia de una colectividad.

Si una infelicidad produce movilización orientada a subvertir el sistema que la genera (sistema político, sentimental o el que fuere), hablamos de actuaciones opositoras. Los gestos posibles frente a la infelicidad recorren la gama que va desde el proyecto radical más articulado, hasta la resistencia sutil, desde la insurrección hasta las adecuaciones (los sometimientos consentidos).

La resistencia suele involucrar fidelidad a valores contrarios al orden dominante y, claramente, angustia. Enfrentada a una contradicción cuyos marcos no puede rebasar, la resistencia produce a veces la patética figura de una cuasi parálisis tratando de ser digna.

Las grandes piezas de Chéjov, escritas en la Rusia de los albores del siglo XX, suministran un espléndido modelo dramático de comportamientos resistentes en una situación donde la infelicidad tiene arraigo en una contradicción histórica sofocante. Impulsos exacerbados de Vida Mejor (alimentados por ideologías libertarias y socialistas que atraviesan la época) acuden fracturados desde la estructura profunda y forman, en la superficie del tejido dramático, discontinuidades y destellos. La famosa atmósfera chejoviana no es efecto del recorrido arrasador de una historia, del encadenamiento causal de sucesos, sino de la energía comprometida en segmentos de afecto



libertario que escapan. Chéjov es un antropólogo de la pasión confinada a su espacio mínimo. Su dramaturgia no está organizada para seguir las dudas y oscilaciones de la voluntad sin esperanza –en la historia– sino para presentar los espacios donde el ser resistente salta, se mueve, autónomo y discontinuo, fuera de la historia.

Llamaré en este trabajo «deseo remanente» a uno, no neutralizado del todo, atrapado en situaciones de transición y aguda crisis. Y lo llamo «remanente» no sólo en el sentido de lo epigonal o desgastado, sino de lo que, aún obstaculizado, infiltra y erosiona una estructura.

El teatro cubano de la primera mitad del siglo xx creó una vertiente que nuestro investigador Rine Leal denominó la «dramaturgia de transición». Tres dramaturgos de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado (Virgilio Piñera, Rolando Ferrer y Carlos Felipe) teatralizaron para siempre encrucijadas de pobreza material y espiritual extremas –en los años que antecedieron al triunfo de la Revolución cubana– donde el espacio social aparecía arrasado de mediocridad y falsificación cotidianas. Los tres lanzaron al centro de aquellas historias de asfixia vestigios incontrolables de deseo remanente. Gesto insignia de aquella tradición: Luz Marina, con su abanico, labrando un espacio mínimo para respirar, en *Aire frío*, de Piñera.

Malestar profundo y pasión encarcelada volvieron a presidir la escena cubana a fines del siglo pasado, al iniciarse

la época del «período especial». Entre 1992 y 1996 algunos eventos se convirtieron en jalones de la escena nacional: *Ópera ciega* y *El arca* de Víctor Varela, *Niñita querida* de Virgilio Piñera-Carlos Díaz, *Manteca* de Alberto Pedro, *Perla marina* de Abilio Estévez, *Parece blanca* de Estorino y coreografías memorables de Marianela Boán coronadas por su excepcional *Chorus perpetuus*, todavía en 2002, cuando en otros escenarios ya sólo veíamos epigonismo.

Dejado atrás el momento de oro de la década pasada, la desazón transita, como puede, por los escenarios fatigados de hoy. De las claves neochejovianas, piñerianas y posmodernas queda, las más de las veces, una retórica quejumbrosa y trilladas alegorías destinadas a camuflar el sentido político. Las nuevas dramaturgias no logran, como antes hicieron, propiciar la comunión de los espectadores en el espacio mínimo de la pasión que resiste; una discursividad prudente y/o la franca comercialización obstruyen el paso al deseo remanente.

En medio de este panorama, dos textos publicados recientemente han llamado mi atención: *El zapato sucio*, de Amado del Pino, e *Ignacio & María*, de Nara Mansur.¹ El primero ganó el Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera, el más prestigioso del país; el segundo fue declarado finalista en ese mismo certamen. *El zapato sucio* logró de inmediato su estreno. *Ignacio & María* permanece inédita para los escenarios, tres años después de su escritura.

La resistencia suele involucrar
fidelidad a valores contrarios
al orden dominante y,
claramente, angustia.
Enfrentada a una contradicción
cuyos marcos no puede
rebasar, la resistencia produce
a veces la patética figura de una
cuasi parálisis tratando
de ser digna

Ambas son obras de dos personajes concebidas como un acto único. En ambas una figura maneja su infelicidad en situación límite, midiéndose con un partenaire que hace funciones de oponente-ayudante. Ambas sitúan la acción en la Cuba actual y diagnostican una disfunción profunda en nuestra sociedad.

El discurso sin cuerpo

El zapato sucio nos presenta a Muchacho: ingeniero, blanco, de unos cuarenta años, radicado en La Habana. Convencido de que su vida es un fracaso, Muchacho llega sorpresivamente a la casa de Viejo, su padre campesino; pretende resolver su infelicidad regresando a su origen rural. La obra alterna dos planos: el diálogo realista, en el que Muchacho defiende sus razones frente a los argumentos del padre, y dos secuencias simbolistas que se intercalan en ese diálogo: los «delirios». Tratados como si fueran sueños, los «delirios» representan el inconsciente de Muchacho, el movimiento reprimido de sus fantasmas. Muchacho tiene una hija pequeña en los Estados Unidos, adonde fue llevada ilegalmente por su madre. Viejo estuvo en la cárcel al principio de la Revolución por participar en peleas de gallos, prohibidas por el gobierno. Muchacho es militante del Partido, bebe mucho y juega con la idea del suicidio («¿Tienes miedo de que me mate delante de ti?»).

Viejo es un carácter vigoroso y nunca ha sido un defensor entusiasta de la Revolución.²

Este recorrido del texto, aunque inevitablemente influido por mi mirada, podría ayudarnos a localizar algunas estrategias que organizan el trabajo de la dramaturgia sobre la infelicidad.

La primera de ellas: una esgrima ideológica, en las zonas de diálogo realista. Entre los dos personajes, declarados protagónicos por el autor, tiene lugar un fuego cruzado de discursos persuasivos.

Muchacho se queja de pérdida de valores, desastre económico, predominio del dinero como valor supremo, carencias materiales, etc. Viejo riposta:

Por lo menos, de un tiempo a esta parte hay más cosas./ El que nace para real no llega a real y medio./ Deja que los demás se defiendan, que cada uno haga lo suyo./ Ustedes estudiaron todo lo que les dio la gana, llegaron a la universidad./ Te digo que chance, oportunidad, maneras, sí han tenido./ Vamos a poner los pies en la tierra./ Eso de andar amenazando con matarse no es cosa de hombres...

Viejo, personaje trabajado con primor realista, está dotado de densidad y colorido, es contradictorio en sí

mismo y vigoroso; se erige sobre el escenario como un tipo popular que mueve identificación en el público cubano. La aspiración de Muchacho –romper un cerco de infelicidad– tiene su contrapartida en esta seductora figura paterna (peleador de gallos, mujeriego, hombre intuitivo e irónico, «de pueblo»). Viejo no es un dogmático ni un obsecuente del estado. Puede, por lo tanto, invocar con credibilidad los logros de la Revolución.

Poco antes del desenlace, en la «escena necesaria», sobreviene el apogeo ideológico y psicológico de Viejo y la última clave de su encanto:

VIEJO. ¡Al diablo con la política ahora! Los tipos de abajo como yo nos quejamos de este gobierno y del otro y del de más allá, pero es lo mismo que hablar de si va a llover o si la mujer del vecino nuevo está buena hembra. Me dieron palos antes del cambio y después. Pero yo soy hijo del camino y la polvacera, un perro con llagas en el lomo de trabajar y equivocarse. Tú no. Eres el primero de la familia que montó en avión, que habló con gente del fin del mundo. Cuando te llevaba la contraria, más de la mitad de las veces lo hacía por buscarte la lengua, por ver cómo te lucías con tu cabeza fresca.

En su tirada de bravura final este «apolítico» delata su fibra política profunda: el poder, por su propia naturaleza, excluye a la pequeña gente; pero, dentro de la relación

socialista, se abrió (¿permanece abierto?) un resquicio de esperanza. Muchacho, con sus barruntos opositores, se retira ambiguamente de escena; lleva una infelicidad compuesta por su protagonismo impedido («Yo pude ser poeta y aquello un jardín») y un cansancio terminal («No vine de visita, Viejo, vine a morirme»). Habría que escribir otra obra para dilucidar hasta dónde conduce la lógica de Viejo, puesta al límite: ¿realmente este gallo viejo todavía da pelea? En el drama actual, Muchacho, a despecho de sus palabras («Se rompió el cordón, viejo») abandona la casa regulado, una vez más, por la figura paterna.

Pero no basta, desde luego, un análisis ideológico o psicológico de las figuras para agotar las claves de *El zapato sucio*. ¿Cómo se inscribe el *proyecto del cuerpo* opositor en este drama, tan imbricado en un debate político?

En la zona del diálogo realista la actividad central es *hablar*. El horizonte de cambio descansa sobre la lógica persuasiva de un discurso razonador. La lógica del *actuar* está reservada al plano de los «delirios», donde el cuerpo, ostensiblemente, trabaja y suda. En esos enclaves se aloja el cuerpo frenético, una energía que escapa al control de la conciencia.

En los «delirios» el fantasma de Muchacho convulsiona sobre el piso, llora y vomita; el cuerpo carga con su pene chico y una «joroba» en la espalda, causada por la obsecuencia; sufre el haz de luz policial, que lo desnuda, lo invade y lo hiere. Pero los «delirios» producen también sexo realizado, gallo fino que pelea hasta la muerte, canción a voz en cuello, adiós generoso a los amigos y

El zapato sucio ha neutralizado
su horizonte de radicalidad
con dos estrategias
complementarias: producir
un cauteloso equilibrio
de los enunciados ideológicos
y despojar a la política
de cuerpo

piernas locamente decididas de la madre, rompiéndose entre las espigas (la madre que se lleva ilegalmente a su hija del país). Mucho cuerpo infeliz, pero también mucho cuerpo subversivo y mucho movimiento radical, con riesgo y libertad, danzan y se entrecocan en este inconsciente.

Ahora bien, los «delirios» son un metatexto y, más particularmente, una puesta en abismo, o representación dentro de la representación, que instituye cuerpo real sustituido por fantasmas. No es el ímpetu somático en presente y en indicativo lo que, en principio, esta dramaturgia propone al espectador, sino el rumor en sordina de «lo que va por dentro», las figuras encerradas de la psicología profunda.

Con transparente vocación freudiana (o al menos de cierta manera de interpretar a Freud), el sujeto de *El zapato sucio* —que encarna en Muchacho— está enfermo o enajenado (tiene partes olvidadas, fuera de sí) y necesita recuperar un sí mismo entero, volver a su centro, restaurar la identidad. La fórmula de salvación es procesar el cuerpo como un símbolo, como en una terapia analítica.

La premisa del sujeto unitario y armónico parece «lo más natural». Sin embargo, es un paradigma ideológico sostenido por la noción —mecánica para algunos, entre los que me cuento— de una identidad pura y dura, sin partes inmanejables «afuera». La expectativa de Muchacho de «regresar a lo rural», a «la casa paterna», es la metonimia de reintegrar el sí mismo dividido. El proyecto del cuerpo inscrito por *El zapato sucio* no escapa

a la lógica hegemónica: maneja la infelicidad como una cuestión de lectura e interpretación, y no como empleos de energía concreta. Con el actuar subordinado al símbolo, el espectador queda a salvo de cualquier brote incontrolable de energía radical.

Inevitable recordar aquí a Deleuze: «Prefiero una salida a caminar esquizofrénica que una acostada neurótica en el diván del analista» (cito de memoria). *El zapato sucio* dejó al cuerpo acostado en el sofá del analista, dependiente del Padre, haciendo inventario de su neurosis.³

Desde luego, nunca en teatro puede haber sustitución absoluta del cuerpo real por el símbolo; no hay manera de convertir toda la energía del actor en pura representación; pero las dramaturgias radicales —Shakespeare, Brecht, Grotowski, Müller— producen un tejido ideológico perfectamente inseparable de la cantidad y calidad de tarea física necesaria para producir cambio. El teatro es una buena manera de comprobar lo que en política a veces se olvida: no hay práctica radical sin cuerpo. Si el teatro ha sido y será proscrito, a través de las épocas, es por su tendencia a promover movidas imprevisibles, que escapan a la determinación.

El zapato sucio, pues, ha neutralizado su horizonte de radicalidad con dos estrategias complementarias: producir un cauteloso equilibrio de los enunciados ideológicos; y despojar a la política de cuerpo. A la salida del teatro escuché un criollo diagnóstico de espectador: «esto no tiene espuelas».

FOTOS: CORTESÍA DE NARA MANSUR



Lectura de *Ignacio & María* dirigida por Paul Verdier, Los Ángeles, 2003



¡Compañeras y compañeros!

Ignacio & María es un artefacto poético de otro tipo, definido por el esencial descentramiento y la fragmentación de su lógica y de sus figuras. Intertextos y discontinuidades a todo nivel, ironía y patetismo, poesía y vulgaridad, proclamas como torrentes y escándalos somáticos se lanzan cándidamente hacia el espectador y lo interpelan. Los personajes son dos jóvenes cubanos que se aman. Como Muchacho, María –algo más joven– también vive en Cuba por una opción («los afectos me atraen como un imán»). Ignacio acaba de emigrar a Santiago de Chile. Chile-Cuba son tiempospacios superpuestos. Hay diálogos e interacción física entre los amantes, y coactuaciones arduas de María con el público. María e Ignacio hacen el amor a ritmo y síncopa de país perdido. Los cristales rotos caen como lluvia de todos sobre el espectador. María se suicida.⁴

En *El zapato sucio* Muchacho se queja con su padre de no poder decir públicamente lo que piensa. En *Ignacio & María* la protagonista se sube a una tribuna y profiere hacia el público dos monólogos subversivos.⁵ Ignacio tiene función parcial de oponente. Aparece como un «desempleado de la ilusión» frente a las persistentes lealtades de María.⁶ Esta tensión entre Ignacio y María se esparce por todo el texto:

Creo en ella, pero el dinero no me alcanza./ Tengo mi trabajo, hago mi trabajo, no involucro ninguna de las grandes preocupaciones de María./ Nunca menciono las palabras ética, justicia ni amor./ No tengo esa conciencia ni ninguna otra./ No quiero que ella me arrastre hacia su infierno interior./ ¿Qué hacer?/ Me olvido de María y me siento libre./ Vive pendiente de los otros./ La vida le parece el Pequeño Teatro de La Habana al que se lleva un bolsito con maní y café./ Cuando ella me dice ¿te

acuerdas? o ¿qué pasará? tengo ganas de matarla. Lo que veo es la calle sucia, el carnaval deprimente, el futuro.

Ignacio es una discrepancia ideológica pero es, también, el amor y el sexo realizado en cualquier registro de egoísmo, odio, sociología y ternura hasta el final.

La principal fuerza oponente en esta dramaturgia no es Ignacio. La principal fuerza oponente no está personificada; pero es muy carnal: son esquivarlas múltiples de mundo opresivo que se clavan con efectos diferentes en ambos personajes. La estructura no descansa sobre oposiciones binarias –Ignacio, emigrante y escéptico, frente a María, ética y resistente– sino en el bombardeo irónico de pedazos de deterioro, banalidad y pobreza que desgastan la vitalidad que aspira a ser feliz.

Frente a ese hostigamiento, María enarbola un programa de libertad: «No quiero ser un personaje, quiero ser una persona, no quiero que nadie me lea, ni me mire, ni me entreviste, sólo quiero bailar y comer arroz con pollo».

En la candidez de este enunciado queda inscrito un programa: el cuerpo protagónico contra el símbolo que somete. María habla, come, ama, canta, baila y pronuncia dos arengas en el mismo presente en que padece su entorno cubano, la pérdida irreversible del amado y su lealtad a valores que ve desaparecer o adulterarse. Su tarea escénica no cesa de movilizar pasión, paradojas, combatividad y brotes de juego y energía contra la pobreza y la inmovilidad.

El horizonte del sujeto dramaturgico no es regresar al centro perdido, sino un deseo doble de ser contenido («quiero que me acumules en tu mano»/ «Nunca un pensamiento que nos contenga y nos salve»); y de no ser aplacado, de salirse hacia una diferencia que deleita y asusta.

Imagino a estos actores ejecutando una poética de la multiplicidad –para acogerme a la terminología de Eduardo Pavlovski. Los imagino subordinando los recorridos de la

Ignacio & María es un artefacto poético
definido por el esencial descentramiento
y la fragmentación de su lógica y de sus
figuras. Intertextos y discontinuidades a
todo nivel, ironía y patetismo,
poesía y vulgaridad, proclamas como
torrentes y escándalos somáticos
se lanzan cándidamente
hacia el espectador y lo interpelan

coherencia psicológica a la actuación de *estados*, en su densidad y su autonomía: burbujas de subjetividad actuadas por los bordes de la historia (Müller, Chéjov, Beckett). ¿No están escritos con la intuición de esta poética los dos monólogos de María? ⁷

Cerca del final, el próximo acto crucial de María es expulsar fuera de sí una palabra insoportable.⁸ Se ha marchado al exilio de adentro, al margen elegido. Allí le llega la carta de Ignacio, el último encuentro amoroso entre la Historia y la gastronomía.⁹ Se lanza al vacío por ausencia de Ignacio y calles sucias y contradicciones entre la lealtad y el asco, entre la trascendencia impuesta y la frivolidad prohibida. Muere de mística y escasez, de palabra insoportable, de deseo subversivo de bailar y comer arroz con pollo.

El cuerpo esquizofrénico de esta dramaturgia no yace en el diván. Salta desnudo y fuera del orden, del otro lado de la raya.

Tanto *El zapato sucio* como *Ignacio & María* son dramaturgias politizadas en lo profundo, como espero haber demostrado. En ambas el deseo remanente está teñido de conflictivo afecto socialista. Curiosamente ninguna puso la discusión de nuestra infelicidad en las coordenadas del enemigo de «afuera» ni trajo en su apoyo al otro cuerpo de las cubanas y cubanos: el unánime, emblemático, masivo, internacionalizado por las imágenes de la televisión, desfilado y descomunal frente al Malecón habanero.

Pero el aspecto político más íntimo de una dramaturgia es su capacidad para producir en la comunidad congregada no ya ideas sino velocidades y trastornos del ritmo, impulsos hacia adentro o hacia afuera de algún orden. *El zapato sucio* se sometió a la hegemonía del símbolo y, en consecuencia, reprodujo una noción de lo político tradicional. *Ignacio & María*, proyecto de cuerpo despaternalizado y autónomo (escritura femenina, si las hay), propuso combatividad física, y no simbólica, para

manejar la infelicidad. Ante la saturación de símbolos que caracteriza nuestra realidad, siento que esta comprensión física de lo político abre una perspectiva radical. En eso está la diferencia.

NOTAS _____

1 *Teatro cubano actual*, La Habana, Ediciones Alarcos y Universidad de Alcalá, 2003.

2 A continuación, y en otros momentos del ensayo, la autora propone extensas miradas (citas) a los textos analizados, que por limitaciones de espacio hemos editado; considerando además que, en general, los lectores de *tablas* tienen a su alcance el libro citado (en nota 1) y también *El zapato sucio* (2002), ambos publicados por nuestro sello Ediciones Alarcos. Aun así referenciamos las páginas del mismo título utilizado por Muguercia donde aparecen los fragmentos entresacados de las piezas. En este caso de *El zapato sucio*, pp. 15, 16, 17, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 40, 41 y 43. (N. del E.)

3 La puesta en escena que vi suprime el texto de los «delirios» y se queda fundamentalmente con el diálogo realista entre Viejo y Muchacho. Por otra parte, incorpora a escena un gallo vivo... ¡y lo introduce en una jaula para que no alborote demasiado!

4 En este momento la autora realiza una «ojeada al texto», de la siguiente manera: «Obsesiones/acotaciones», pp. 48, 49, 50; «El malestar de los personajes», pp. 50, 51, 52, 53; «Ignacio y María cantan en el karaoke. Homenaje a los olvidados», p. 54; «Teoría del valor y la plusvalía. Entrevista en la televisión. *Close-up* de los personajes», p. 55; «Desinhibiciones de fin de siglo. La cantante de cabaret y su espectador elegido», pp. 56, 57; «Oraciones», pp. 59, 60, 61. (N. del E.)

5 «Primer monólogo de María: El aborto», pp. 64, 65. (N. del E.)

6 Breves fragmentos entresacados de distintos cuadros en pp. 54, 59, 64 y 67. (N. del E.)

7 Fragmentos de «Segundo monólogo de María: palabras de una generación», p. 66. (N. del E.)

8 Fragmentos de «Quejas y sugerencias», pp. 68, 69. (N. del E.)

9 Fragmentos de «María lee una carta de Ignacio. Recomendaciones de fin de siglo», p. 72, y «Epílogo», p. 73. (N. del E.)

Charlotte Corday.

Poema dramático:

alucinaciones sobre los textos
y los escenarios que se
entrecruzan*

Alberto García Sánchez



Antonin Artaud interpreta a Marat en el filme *Napoleón* de Abel Gance

* Este ensayo es una versión del primer capítulo de *¿Una nueva dramaturgia? La quimera de un iniciado*, mi trabajo de diploma de la especialidad de Teatrología presentado en el ISA en julio de 2005.

SOBRE LA EXISTENCIA DE CHARLOTTE

Corday. Poema dramático, de Nara Mansur, supe antes de que el texto estuviese terminado. Aún se trataba de un legajo de papeles que la autora me había dado a leer y que, creo, todavía conservo dentro de un sobre amarillo en algún lugar. Unos meses después asistí durante una Jornada de Investigación de la Facultad de Artes Escénicas del ISA a la lectura de la obra ya terminada. No recuerdo haber meditado entonces sobre el carácter teatral de *Charlotte...*, la escena posible que pudiera desprenderse de sus páginas y mucho menos sobre la posibilidad de estar frente a una nueva idea de dramaturgia.

Los resortes que me movieron al asombro fueron otros. La ausencia de una lógica preestablecida que ordenara el texto, el juego con la onomatopeya, la ironía política, el regodeo en el crimen, la constante alusión a zonas del imaginario popular cubano hicieron de la obra de Nara un universo sumamente atractivo y seductor. La leí muchas veces y en cada una de ellas saltaban similitudes, nexos conceptuales con otras manifestaciones de la cultura nacional que iba descubriendo también por aquellos días. Las temáticas abordadas en muchos de los cuentos aparecidos bajo el signo de la novísima narrativa, la música de Habana Abierta, Gema y Pável, Interactivo y Descemer Bueno, la novela *Tuyo es el reino* y el monólogo *El enano en la botella* de Abilio Estévez, *El vuelo del gato* de Abel Prieto... todos aparecieron en una misma época.

Resultaría extensa una comparación entre los planos y argumentos conceptuales de cada uno de estos referentes; sin embargo, percibido quizás desde el punto de vista visceral, había una inclinación común entre todos ellos y *Charlotte Corday*, una suerte de reordenamiento de las claves de la existencia, o, para decirlo más concretamente, de lo cubano visto desde los marcos de la Isla. En cada uno de los ejemplos que cité hay sobrados elementos que indican este carácter: el enano que busca entender su «maldita circunstancia del vidrio por todas partes»,¹ el «Divino guión» de Vanito Caballero y Habana Abierta, las expectativas de Freddy Mamoncillo y Marco Aurelio El Pequeño al final de *El vuelo del gato*, se entroncan con la idea de reinención de la realidad que habita en *Charlotte Corday*, un desafío a la lógica, un compendio de lúdicos peligros, una amenaza contra toda forma fija. Así pues lo que sigue a continuación es la crónica del reto asumido.

¿Qué determina el carácter teatral de un texto? ¿Es que existe una noción fija de la teatralidad, un concepto único que la defina? La primera respuesta a estas interrogantes, la inmediata, es el más rotundo no. Sin embargo, si lo pienso un poco, creo que bien podría hablarse de un rasgo que engloba la práctica teatral toda desde sus inicios mismos: la presencia de la acción como elemento estructurador del relato.

Desde las primeras lecturas de *Charlotte Corday* (2002), de Nara Mansur, surgió la duda de si estaba o no frente a un texto teatral. Se imponía en primer término

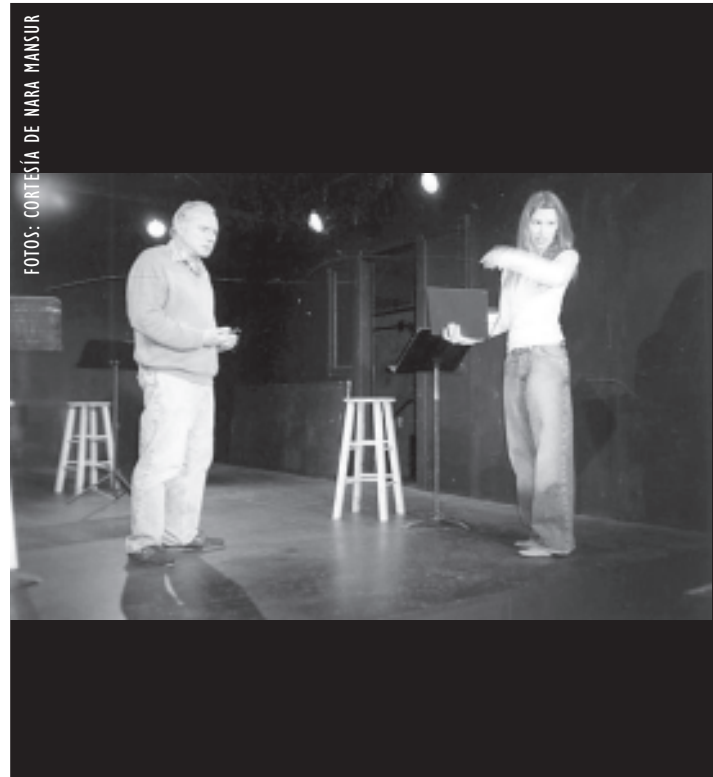
un condicionamiento de lo que yo podría determinar a primera vista: *Charlotte Corday* aparecía en la revista *tablas*, luego, primera instancia de la reflexión: «debe» ser un texto teatral. Segunda condicionante: la autora fue invitada a una jornada científica en el Instituto Superior de Arte y como muestra de su trabajo leyó *Charlotte...* y consiguió los aplausos cerrados de los investigadores y profesores. Tercera condicionante: Nara decide presentar su obra como poema dramático y deja ver en tal aclaración su convicción acerca del carácter teatral de lo que ha escrito.

Pero no pueden pasarse por alto las reglas esenciales: podrá hablarse de teatro cuando el discurso se estructure desde la acción. Entonces la primera estación para determinar el carácter teatral de *Charlotte Corday*, será descubrir si este, en tanto relato, se erige o no desde un núcleo de acciones que podrían ser aquellas reconocibles en los cambios de conciencia de los personajes, vuelcos del estado de la situación dramática o sencillamente acciones físicas del tipo más explícito posible. Claro que resultaría inútil interrogar el texto desde una perspectiva de análisis apegada a cánones tradicionales, en los cuales los elementos de teatralidad y desarrollo de un proceso dramático funcionan únicamente siguiendo una lógica de acción siempre ascendente que apunta al clímax, a la consecución de una situación dramática y personajes verosímiles desde una perspectiva realista.

Asumo que estoy en presencia de un texto teatral, asumo el valor de la acción como centro estructurador de la obra, pero no puedo pretender encontrar evidencias de ello tal y como sucede en un texto identificado con estéticas de otro orden.

Es preciso entender que en la obra de Nara el signo teatral ha de someterse a un proceso de decodificación muy particular si es que se lo quiere reconocer como tal. Bien podría afirmarse que es esta una práctica habitual ante un texto teatral. El signo lingüístico o literario tiene que convertirse en un signo escénico y esto lleva implícita una decodificación, pero en el caso de *Charlotte Corday*, el proceso es doble. Primero se impone aquella instancia para la que estamos culturalmente preparados, la que está registrada en la actividad inconciente del lector/espectador; luego tendría que pasarse a un segundo plano del análisis, aquel al que nos obliga la evidencia de que los códigos manejados por la autora no son los habituales: se mencionan personajes, estos desarrollan situaciones y actos, pero los acontecimientos no suceden según la manera habitual que contempla la tradición inmediata.

El carácter polisémico y ambiguo del signo teatral en la obra se refuerza en la medida que este podría ser asumido también como signo literario: la teatralidad de *Charlotte Corday* descansa, en buena medida, en el juego de la palabra expuesto en el diálogo, en la confrontación de los diversos textos literarios que, como recursos expresivos con valores propios, se usan en el discurso de los personajes y en la construcción de la acción. No es una obra con alusiones claras que denoten la concepción de escena o personaje, no existe pluralidad de acciones físicas,



y la dimensión lúdica con que se teje el texto, compuesto esencialmente a partir de la interacción de distintos referentes, deviene su principal recurso de acción. En esa multiplicidad de proposiciones del discurso radica la riqueza expresiva fundamental de la obra de Nara.

Es posible hablar de acción sin actividad o movimiento. La acción es una suerte de dinámica interior que puede traducirse o no en dinámica exterior. Un ejemplo eficiente de este particular es *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Charlotte Corday es una obra cuya acción descansa en la polémica de la palabra, en la exposición de las ideas: así, acción y conflicto devienen confrontación ideológica. Una obra donde lo teatral, en términos de lo que sucede, es el resultado de la interacción entre lo expuesto mediante el plano verbal y la acción que ello desencadena en el lector/espectador al plantearle la confrontación entre sus referentes, a los que la autora alude, y el contrapunto ideológico y temático derivado de la situación dramática, la representación posible y el contexto del espectador.

Nara renuncia a las indicaciones/didascalias que pudieran orientar la mirada; aun cuando no podamos hablar de un monólogo, puesto que en la obra al menos intervienen dos personajes, la disposición de las voces y la estructura del diálogo distancian notablemente a uno del otro. No se trata aquí de un dinamismo que parte de las

Lectura dramatizada de *Charlotte Corday* dirigida por Paul Verdier, Los Ángeles, 2003

continuas interpelaciones a que se someten los caracteres habitualmente, por el contrario, Charlotte y Marat emiten largos soliloquios, como si uno estuviese ausente o ajeno a la presencia del otro, como si no fuera más que una única voz: la de la autora que ha querido lanzar al lector/espectador este juego de nombres.

Solamente tenemos una señal inequívoca de acción física durante todo el texto: el momento en que Charlotte clava en Marat su puñal de mango blanco.

Basta volver una vez más sobre el texto, para comenzar a advertir un segundo nivel desde el que opera la obra de Nara, un nivel que está más allá del signo gráfico de la palabra. Vale la pena prestar atención a lo que por ahora llamaré la textualidad, o sea, el corpus literario. Nara se vale de todo, su obra es la apoteosis del sentido y juega con la ausencia de este. La metáfora, lo irónico, la alegoría, la inserción en el discurso de frases y consignas reconocibles y casi propias para más de una generación de cubanos entablan con el lector un segundo diálogo.

Nara renuncia a la lógica del discurso lineal. No rehuye el error, la frase hecha, aprovecha la onomatopeya y pone en crisis el sentido unidireccional de la comunicación con el lector.

La apelación al imaginario del lector es constante, se vale para ello de la cita que carga de nuevo significado al

recontextualizarla; Nara no dice de manera explícita, pero alude, apunta, sugiere. Establece relaciones con una zona inconsciente, si se quiere, del lector/espectador que ella conoce o intuye conocer, lo reta, lo remueve, despierta sus fantasmas, sus tabúes. En este caso vale pensar que Charlotte y Marat son una misma voz, únicamente un motivo que dota de otro carácter, más dinámico tal vez, a esa voz que surge desde una dimensión de la palabra que la tinta de imprenta no alcanza a encerrar.

Leer repetidamente *Charlotte Corday* promueve no sólo el goce de la palabra, sino también la certeza de haberse acercado a una instancia de acción más allá de la explícita muerte del revolucionario francés, un plano donde se es interpelado, se interviene sin abandonar la posición de lector.

Acción no es únicamente el suceso físico que acontece en el escenario, no es necesario esperar una trifulca entre los personajes para hablar de acción, cada alteración o cambio de intenciones denota acción. Muchas veces estas variaciones son explícitas a nivel de lenguaje verbal, es fácil advertirlas en los parlamentos de los personajes; en otros casos es necesario hallarlas en un nivel que trasciende la caligrafía; en el nivel de la energía que han de tener las palabras del discurso teatral.

Lo que podríamos llamar el sentido filosófico del enunciado se relativiza ante la presencia de una frase local o nacional que el espectador/lector cubano

contemporáneo no tarda en reconocer. «Con la guardia en alto» es un lema que ha acompañado al lenguaje oficial de Cuba por más de cuatro décadas. Representa, junto a tantos otros textos y slogans de su misma naturaleza, igualmente utilizados por Nara, una línea discursiva bajo la cual se han formado y han crecido varias generaciones de cubanos. Recontextualizar esta frase mueve a un proceso de extrañamiento por medio del absurdo que significa su inclusión en el parlamento del personaje, en tanto no guarda relación de concordancia alguna. El sentido grave del discurso cambia a un tono que pudiera resultar incluso paródico. Se produce un cambio de estado en las relaciones que mediaban entre el texto y el lector/espectador y entonces, como se ha aclarado antes, estamos ante la evidencia de una acción erigida desde el choque de las palabras y su enunciación. Este es un ejemplo que ilustra eficientemente el proceder del texto en lo que al funcionamiento de la acción respecta.

Por ello no sería arriesgado afirmar que la zona desde donde emana la mayor cantidad de núcleos de acción en *Charlotte Corday* es la dimensión intertextual, entendida esta como el nivel desde el cual se interactúa con el patrimonio textual del destinatario. Es decir: el complejo tejido de relaciones que provoca el texto teatral con los referentes que posee el lector.

Existe un tercer nivel relacionado con la acción en la obra y es el temático-conceptual. Este es el soporte de los signos que operan desde la dimensión intertextual. Sin él todas las alusiones, las metáforas y las resemantizaciones carecerían de sentido. Visto desde este punto, puede



Muerte de Marat, de Jacques Louis David

aseverarse que *Charlotte Corday* es una forma activa que acciona sobre determinados contenidos y proyecciones de la realidad, los cambia, les otorga una nueva estructura de sentido. No por ello debe afirmarse que el carácter teatral de la obra descansa solamente en su base ideológica, sino en su intención polémica, en el diálogo apelativo.

Ahora, ¿la acción se muestra en algún sentido como hilo conductor del relato o se trata solamente de zonas independientes entre sí, sin conexión alguna con el todo de la obra? No podemos negar el carácter estructurador que empieza a advertirse en los núcleos de acción, o sea, los cambios de estado de los personajes, las rupturas paródicas y los extrañamientos antes mencionados. Me atrevo ya a esta afirmación porque aun desde la no lógica disposición dramática, la interpelación al lector no cesa durante todo el poema dramático. Esa constante es la que conduce el relato, no de manera lineal, es cierto, pero ya hace bastantes años que la práctica teatral universal renunció a la linealidad de su discurso como estrategia comunicacional única.

De la mano de las alegorías y metáforas de Nara, el lector sigue la pista de la palabra hasta que el acto violento del asesinato de Marat se hace impostergable. Desde el inicio mismo del poema, desde «El documento», sabemos que Marat murió a manos de la joven Charlotte, por tanto no es algo que se descubre mediante los sucesos a lo largo de «El poema dramático». Nara deja clara desde el principio la suerte del francés, para después entregarse y entregarnos a un juego de repeticiones y acaso disquisiciones sobre el hecho de la muerte. Se reitera en

toda variedad de tonos posibles, se va desde lo erótico y sensual hasta lo macabro y lo político. La muerte es una constante, la idea fija del personaje Charlotte Corday, el asesinato que va a cometer es su fantasma, su culpa de antemano y a un tiempo, su razón de ser. Vive para clavarse en Marat, ello la justifica. La muerte del revolucionario no será solamente la muerte de Marat, él es sólo un pretexto, un nombre para reflexionar acerca de un acto de violencia del que emana una serie inmensa de significados.

De los personajes de Nara no podría esperarse una biografía, porque no existe un pasado para Jean Paul Marat o para Charlotte. Intentar contar su historia, lo que los ha traído hasta este momento de sus vidas, resulta poco probable, debido a la escasez de antecedentes y elementos que ofrece la autora. La naturaleza de Charlotte y Marat, en tanto personajes, es tan complicada como la categoría de acción antes analizada. Los personajes de Nara no aparecen con el objetivo de poetizar un momento histórico determinado, como puede ser el caso de obras cuyos argumentos se apropian de situaciones y caracteres similares para una reconstrucción del acontecimiento —*La muerte de Dantón* de Georg Büchner o el célebre *Marat/Sade* de Peter Weiss son ejemplos de la anécdota histórica recontextualizada con un fin de acuerdo a las circunstancias contemporáneas a su tiempo, pero en las cuales la acción se guía según las pautas que ofrece el suceso histórico. En el caso de *Charlotte Corday* los personajes se hallan concebidos desde una perspectiva casi del todo alejada del recuento historicista.

Ni Charlotte ni Marat vendrán aquí a contar su historia, a reflexionar sobre el instante en que sus nombres se

unieron para la eternidad. Únicamente a inicios de la obra, en «El documento», la autora ofrece alguna información sobre la relación que une a estos dos seres.

Sabemos lo que habrá de acontecer y hasta cierto punto conocemos también cómo habrá de suceder, pero no se asiste a la reconstrucción de lo acontecido en casa del revolucionario francés como ocurre en el citado *Marat/Sade* de Weiss, aunque sabemos que la intención de este no es tampoco proceder solamente a una escenificación de la muerte de Marat a manos de la joven Charlotte.

Estos personajes, los de *Charlotte Corday*, obedecen más que a su propia historia, a la que la autora quiere contar y esta es en buena medida ajena a la anécdota histórica. Los personajes de Nara no operan desde la probable dimensión mítica que pueden haber alcanzado, tampoco desde el sitio que ocupan en la Historia de la humanidad. Charlotte y Marat son sólo dos nombres como pudieron haber sido Ignacio y María,² con la única particularidad de contar aquellos con una historia que los precede, es decir, con un mundo ya creado del cual se aprovecha la autora dotándolo de un nuevo sentido.

La muerte del gran revolucionario a manos de una joven sin importancia se convierte en la obra de Nara en la revolución dentro de la revolución. Solamente ese matiz necesita la autora de los personajes históricos que ha escogido, de ahí habrá más de un instante en que el discurso será exclusivamente sobre su anécdota personal; la historia de Charlotte y Marat cederá paso a la reflexión de Nara sobre su propia historia de mujer que vive aquí y ahora, en Cuba. En la voz de Charlotte habrán de confundirse parlamentos que no podríamos imaginar dichos por un personaje que estuviese pensado o incluido en una reconstrucción poética de un hecho histórico, aun cuando esto moviese a una reflexión sobre la contemporaneidad.

Si Corday y Marat tuviesen una dinámica propia, una historia personal que contar y resolver frente a los ojos del espectador, difícilmente los escucháramos hablar sobre el Partido Socialista Popular, órgano que reunió a los comunistas cubanos en los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, y cobró entonces notable importancia en el desarrollo de la vida política del país. No es Charlotte la que tiene un abuelo llamado Roberto, integrante por demás del PSP, cabría dudar si el nexo familiar pertenece o no a la autora, pero resulta imposible incluir en semejante genealogía a la joven francesa que viviera a fines del siglo xviii.

Desde el «Opening» es posible advertir la presencia de una tercera voz, de la que luego no se tienen otras evidencias físicas puesto que todas las indicaciones referidas a los parlamentos aparecen indicadas para Charlotte o Marat. Sin embargo, en los versos antes citados la autora no deja duda alguna de su presencia como un ente más de la obra, presto a entrar en el mencionado juego de interacciones con el lector/espectador. No se trata de una encarnación que «disimula» su presencia, por el contrario, aparece de manera explícita, como un ente teatral autónomo, lee su propia fábula, que contada en la

misma lógica de lenguaje del resto de la obra, le permite ir constituyéndose en personaje.

Charlotte y Marat terminan por convertirse en voces de la contemporaneidad cotidiana de la autora. Justamente en esa contemporaneidad busca Nara insertar su discurso, proponer la reflexión. No es a su papel en la tradición occidental al que se apela en la obra. Charlotte y Marat son, durante muchos momentos de la obra, solamente pretextos, una suerte de primer escalón en el ascenso a un nivel de intercambio de información con el lector en el cual se concentra el grueso temático de la obra. Podría decirse que carecen de voluntad y que su papel responde a las exigencias de una dinámica muy superior a ellos: la confrontación ideológica que la autora propone.

En este orden, y debido a ello, el discurso se teje desde y para la circunstancia de la autora: ello es la circunstancia nacional cubana. La misma obra sufriría transformaciones durante el proceso de recepción si el auditorio cambiara. Resulta difícil llegar a conclusiones precisas sobre cuál podría ser la reacción de un público que no fuera cubano, pero me atrevo a pensar que en caso de que los receptores fuesen, por ejemplo, bolivianos, el discurso de *Charlotte Corday* derivaría hacia una reflexión acerca del carácter efímero de las revoluciones o la muerte de la utopía universal o algo por el estilo. Expuesto ante un auditorio parisino, el poema dramático de Nara podría resultar una revisión caótica del significado de la Revolución francesa para el resto de la humanidad.

En cambio en Cuba, desde donde escribe Nara, la confrontación ideológica es evidente e inmediata, aunque también pueda resultar caótica. El concepto de revolución remite entre nosotros a un referente muy inmediato. Cuba fue durante muchos años el paraíso de la revolución, la isla revolucionaria por excelencia; la revolución aquí era hasta cierto punto impersonal, pero al mismo tiempo omnipotente y capaz de «ocuparse de las cosas». Por más de una década, incluso hoy, era posible escuchar a alguien decir «la Revolución arregló esto o aquello» o «la Revolución me dio mi casa». Revolución, gobierno y estado son conceptos fusionados, o confundidos, para una inmensa mayoría de cubanos. Crecimos con la revolución como principio y destino, y como la autora misma dice, nos creímos por mucho tiempo ser los inventores de la revolución.

El público receptor de Nara es muy concreto: somos los que vivimos la Isla en todo su esplendor, los únicos sobre la faz de la tierra capaces de reconocer y participar del juego que la autora propone, justamente por estar estructurado este a partir de un tejido de ideas, frases, slogans y aspiraciones que han marcado la vida en Cuba por más cuatro décadas.

Nadie en el mundo, que no sea cubano, sabe qué cosa es La Timba, ignora seguramente que es este un barrio de La Habana y además el nombre popular que recibe el dulce de guayaba entre los cubanos, cuya raíz etimológica se remonta a anglicismos propios de la presencia de tropas norteamericanas en Cuba hacia finales del siglo xix. Es

fácil de reconocer además, entre los versos de Nara, una breve alusión a estrofas del poeta cubano Nicolás Guillén, específicamente de su poema «Tengo», que celebra el triunfo de la Revolución y la equitativa repartición de los recursos nacionales. «Tengo» se incluye en los libros de lecturas de la educación primaria. Era uno de los poemas que se recitaban en los matutinos escolares y durante los «actos culturales» que se ofrecían a «las visitas metodológicas» en las escuelas primarias durante los años de infancia de la autora y de muchas generaciones nacidas después de 1959. En la década de los noventa la orquesta Charanga Habanera hizo popularísimo un estribillo que rezaba: «Pa que tengas lo que tenías que tener», seguramente debido a la frase reiterada en «Tengo».

Por tanto el apelativo al imaginario popular cubano es claro y también clara la necesidad de su complicidad y es posible ver esto como un rasgo recurrente y evidente en la producción teatral de diversos creadores cubanos contemporáneos de las más diversas formaciones y cultivadores de estéticas disímiles, como pueden ser Alberto Pedro, Abilio Estévez, Víctor Varela, Carlos Díaz, Flora Lauten, Raquel Carrió y Amado del Pino, entre otros.

De esa apelación al imaginario se hacen eco los personajes junto a los espectadores, sirviendo en el juego que la autora propone. No puede afirmarse que Charlotte y Marat, como personajes de la obra, carezcan completamente de una dinámica interior y de características personales. En los parlamentos de la joven magnicida, fruto del sinsentido que tanto parece disfrutar Nara, es posible advertir evoluciones en el carácter del personaje, la idea del crimen atraviesa diferentes estados hasta alcanzar una forma definitiva. De la determinación inicial, Charlotte pasa a un estado de duda desde el cual la autora aprovecha para lanzar los resortes que muevan a la confrontación ideológica y que, como dije antes, traspolan la zona de acción al espacio de fricción entre lector y texto.

Durante el final, en «El Cancionero», la joven se mofa de su crimen en una apoteosis de sentido que bien pudiera percibirse como la locura que sucede a la caída definitiva de los paradigmas. Mientras Marat vivía, su muerte significaba una esperanza, al morir pareciera morir con él toda razón de la existencia; finalmente la idea de revolución tal cual se entendía termina por desaparecer, su líder y lo que este significa ya no están y ahora el personaje no tiene otra salida que esa suerte de carcajada que le sobreviene. En los últimos versos le oímos decir: «Que viva la revoltosa/ la revoltosa revuelta revolucionaria/ palante, pa lo que sea, pa que me aguanten.»³

En el personaje de Marat la evidencia de cambios en su dinámica interna es mucho menor que en el caso de Charlotte. Marat interviene solamente dos veces durante toda la obra: la primera es en «El documento»; la voz de Marat introduce al lector en la anécdota histórica que le une a Charlotte, o sea, el suceso referido a la muerte del revolucionario a manos de la joven en el año 1793. En su discurso es posible advertir los primeros rasgos de una práctica de escritura que habrá de sistematizarse luego

en los parlamentos de Charlotte y que este análisis ha identificado como el gusto por el sinsentido, una sintaxis gramatical que constituye también una evidencia de acción y un recurso potencial de conflicto.

La generalidad de esta primera intervención del personaje Marat es casi del todo expositiva y aísla la posibilidad de encontrar en ello una personalidad matizada, una voluntad en desarrollo. Los conflictos que mueven al personaje desde su interior, el enfrentamiento, la duda que lo enriquece, están del todo ausentes en esta intervención.

El sentido expositivo es claro y, luego del punto final de esta intervención, Marat habrá de permanecer en silencio hasta momentos antes de terminarse el texto. Podría decirse que desaparece físicamente aún cuando su presencia será una constante que gravita sobre la personalidad neurótica y dubitativa de Charlotte.

La segunda y última intervención de Marat en la obra será casi la de un poseso. Como si hubiera estado ausente a las instancias de reflexión que ha provocado la voz de la joven, la aparición final de Marat deja ver la personalidad enajenada del líder, inmerso en la concretización de su proyecto revolucionario.

Los parlamentos de Charlotte muestran el caos de un estado de cosas que se simboliza en Marat. El revolucionario francés es la encarnación misma del régimen, su símbolo; las contradicciones que nos presenta la joven a lo largo del texto terminan por hacernos cómplices de la necesidad del cambio, aunque ello no conlleve a nada, como ciertamente parece suceder hacia el final de la obra. Pero para decidirse a cometer el crimen es preciso un detonante, un acto que provoque la decisión por el acto criminal.

La voz de Marat cumple las exigencias. Si al principio resultaba monocorde, ahora su discurso será grandilocuente, el de un gran estadista preso en la idea de la sociedad que quiere construir aun cuando las objetividades le sean del todo adversas. Marat aparece viciado por el poder, prepotente y orgulloso de lo que cree haber construido. Sus parlamentos vuelven a carecer de matices, ahora para mostrar una personalidad cerrada en sí misma. Pide la austeridad, el heroísmo, el populismo, cree estar sobre la línea correcta pero lo correcto será lo que él dictamine como tal.

No creo exagerado el punto de vista desde el cual Marat se dibuja como un pretexto que justifica las acciones y la presencia de Charlotte. Ella viene a poner en crisis o a demostrar la crisis de un concepto, a terminar con una forma, con una idea. Vive, como he dicho antes, para matar a Marat, esa es su razón de ser y esa es igualmente la concretización de un conflicto polar entre los personajes, entre estos y su contexto, entre el ámbito de la fabulación dramática y los ámbitos posibles de los espectadores.

Obligado a conclusiones que hagan útil este trabajo afirmo que es Charlotte quien conduce los conflictos de la obra, la acción. Su persona es el nexo entre la confrontación

que propone la autora y el público receptor. Ella es quien habla, quien expone el sentido caótico que percibe y, finalmente, quien conduce el desenlace fatal.

Me atrevo a pensar en una representación de la obra y no puedo menos que imaginar ausente al personaje del revolucionario. Acaso se limite a una figura muda, receptora de las constantes imprecaciones a que le somete Charlotte. Rara naturaleza la de este personaje que apenas si tiene algún protagonismo evidente, pero que al mismo tiempo no es posible prescindir de él.

Hasta este punto he desarrollado nociones de acción, conflictos, personajes y situaciones dramáticas; categorías todas que al ser identificadas en un texto cualquiera permiten ver en este, sin mucho riesgo de equivocarse, un carácter teatral. El presente análisis ha querido dejar clara la presencia de las mentadas categorías en *Charlotte Corday*, su particular naturaleza y comportamiento.

Luego, si definitivamente estamos ante la presencia de un texto potencialmente teatral, faltaría pensar en la escena que *Charlotte Corday* sugiere; en la forma que podría alcanzar durante la representación y esto, a no dudar, es la noción de teatralidad que emerge del texto, pero más como sugerencia o provocación que como único destino. Para este texto el escenario teatral no es el ámbito inequívoco de su concretización. Así la autora nos presenta su personal y nueva estructuración de la dramaturgia en tanto ejercicio de tránsito entre diversas textualidades. Con ello cuestiona la traducción al uso del texto a la escena y nos conmina a pensar, percibir y asumir otros estamentos posibles para la teatralidad. Ahí radica su carácter transicional, su fundamento como una aportación a una nueva dramaturgia gestora de otras teatralidades posibles, presumibles.

¿Cuál es, por ejemplo, el presente de la acción en *Charlotte Corday*, o, dicho de otro modo, qué acontecen mientras los personajes «dicen» sus textos?

Antes he apuntado que la autora renuncia por completo a las didascalías que orienten la mirada del lector, en este caso el potencial director que habría de montar la obra. Y bajo el punto de vista de hallar la noción de teatralidad implícita en *Charlotte...* la cuestión sobre las acotaciones al texto, sugiere dos ideas fundamentales. Una es pensar que Nara no ha concebido su obra para la escena; la otra es que la autora haya preferido renunciar a las indicaciones para dejar libres las posibilidades de representación.

Nara ha compuesto un texto donde la palabra goza de entera libertad, se apela a su posible energía y a la manera en que ha de sonar. La obra, más que un texto, constituye un «pre-texto» para una acción teatral.⁴

Si la autora no ha dispuesto los signos de manera que nos sea fácil reconocerlos y asociarlos con estéticas previas –no solamente el tan mencionado realismo, sino también el expresionismo o el teatro del absurdo, por ejemplo– es porque desde las páginas de su obra se sugiere una teatralidad nueva, distinta en su comportamiento a la inmensa mayoría de las nociones que el imaginario cultural registra como conocidas. Una

escena cuyas matrices de teatralidad serán la circulación de la palabra como energía por todo el universo de la obra, el desdoblamiento visualizado del enunciador y los enunciados, lo cual muestra sin recelos la relación de intercambio constante entre actor y personaje, al que se sumaría desde una posición más participativa, el espectador a partir del juego intelectual y sinestésico con sus referentes culturales, sociales e históricos. Lo que pudiese resultar lógico en términos de composición y concepción de la obra dramática parece ser desechado por la autora, quien prefiere partir de una aparente alógica y desde ahí construir una nueva noción de logicidad que será exclusiva del universo de sus personajes. De igual manera sucede con el carácter teatral de la obra, que parte, pudiéramos decir, de un sinsentido para acoplar los signos en una dimensión nueva de la teatralidad, la cual no estará regida, como ya dije antes, por las normas habituales.

Charlotte... precisa la cercanía, el roce, la posibilidad de advertir el sudor de los actores, sus saltos de mejillas, sus parpadeos; de la misma manera que los actores necesitan constantemente estar al tanto de la reacción del espectador, porque esta sí es una obra cuya fuerza fundamental, cuyos recursos principales de acción, descansan en la constante relación del espectador y el actor, inspirados tal vez en las aspiraciones e ilusiones teatrales de Artaud.

Quiero pensar como director en vías de montar la obra, me devano los sesos ideando un escenario, contemplo la posibilidad de llevarla a un formato de teatro arena, que tanto acerca a espectadores y actores o al teatro de calle, con sus maneras itinerantes; pero todas son formas hechas, no excluibles, pero hechas. *Charlotte...* busca una escena nueva o al menos la posibilidad de construir, sugerir una escena nueva. Acaso lo ideal sea ponerla entre los mecanismos de un escenario cualquiera, justo detrás de la escena habitual, allí, entre parrillas, sogas, cicloramas, telones, utileros que hablen e interrumpen el texto, sin luces, de día o de noche, sin horario fijo... *Charlotte*, Marat, la voz de Nara y los espectadores, todos moviéndose por entre ese caos de elementos, igual que alguna vez fue el texto escrito, y formando con ellos, útiles de siempre como para la dramaturgia lo son la acción y el conflicto, la escena nueva, por venir, de *Charlotte Corday*.

NOTAS

- 1 Norge Espinosa: «*El enano en la botella*. Una ceremonia para el bufón de Dios», en *tablas* 1/03.
- 2 Nara Mansur: *Ignacio & María*, en *Teatro cubano actual*, Ediciones Alarcos y Universidad de Alcalá, La Habana, 2003.
- 3 Nara Mansur: *Charlotte Corday. Poema dramático*, en *tablas* 3/02.
- 4 Habey Hechavarría Prado: «Ensayo para la ejecución de un crimen político. Apuntes sobre *Charlotte Corday*, de Nara Mansur», en *tablas* 3/02.

Oficio de la crítica

teatro teatro teatro teatro **teatro** teatro teatro teatro

■ Escándalo en El Sótano

Conocí a José Ramón Brene cuando yo era actor del grupo Milanés, que creara y dirigiera Adolfo de Luis. Asistí al estreno mundial de *Santa Camila de La Habana Vieja* de la autoría del primero y con dirección del segundo. Fue un espectáculo conmovedor y divertido, donde se logró unir de buena ley el viejo sainete popular y el drama moderno con una interpretación impecable de hondas esencias stanislavskianas. Ahora la Compañía Rita Montaner estrena mundialmente un texto de Brene publicado por la revista *tablas*. Aún quedan por llevarse a la escena otras obras de este autor, como *Fray Sabino*. *Escándalo en La Trapa* ha concitado favorables comentarios entre distintas generaciones de teatristas y espectadores.

Brene ha sido tildado de autor desigual en sus diversas creaciones y hasta en una misma pieza, pero lo que no puede negarse es la agudeza en la selección de temas, el tratamiento dramático de los mismos, su savia popular que logra la atracción del gran público. Sus obras, como bien se ha dicho, resultan imprescindibles, de ahí la inclusión de *Santa Camila*... en la importante antología de dramaturgia cubana editada en España en 1992, para la cual realicé con verdadero gusto el prólogo de esta pieza.

El autor fusiona las formas más auténticas del teatro tradicional cubano amparado en diversos géneros como farsa, melodrama, tragedia, tragicomedia o pieza. Otras de sus virtudes radica en el diálogo chispeante, inteligente, muy cubano y, sobre todo, portador de acción. De

modo que sus obras avanzan con fluidez y, a pesar de sus variantes genéricas de una a otra escena, guardan una notable coherencia puesto que el suceso fundamental de sus fábulas, tan fascinantes, no desvía su derrotero y nos conduce al cierre brillante, inesperado y rotundo que merece el entramado imaginativo propuesto desde el comienzo.

Como ha señalado el dramaturgo y director Gerardo Fullea al presentar la obra para *tablas*, «a Brene le interesa más el movimiento de la trama y el cambio que esta pueda provocar en la acción general y los personajes que la personificación realista y psicológica acorde con la caracterización establecida por otros modelos». De ahí los giros, aparentemente imprevistos, insólitos, esas peripecias salpicadas de humor criollo, ese reacomodamiento de la acción que es una manera inteligente de mantenernos expectantes ante la posible solución de los conflictos entre los personajes y de estos con el entorno, hostil en la mayoría de las ocasiones.

Escándalo en La Trapa hereda todos esos rasgos característicos presentes en la dramaturgia del autor y lo hace contándonos una historia de tintes muy atractivos: la de Enriqueta Faber, quien se hiciera pasar por el médico Enrique del mismo apellido. Francesa de origen, Faber se presenta aquí en dos momentos de su existencia: cuando vivió en Baracoa, 1819, y treinta años después, moribunda, bajo la apariencia de un monje. Personaje de existencia real, Enriqueta estuvo casada con un oficial napoleónico, para seguirlo a los campos de batalla se vistió de hombre y de él aprendió medicina, cuando este murió en la guerra, ella, que había



FOTOS: PEPE MURRIETA



aprendido la inmensa diferencia de derechos y libertades entre hombres y mujeres, rechazando esta desigualdad, decidió continuar con su fingida identidad masculina. Después de intentar como mujer estudiar medicina, tuvo que realizar la carrera como hombre. Más tarde se traslada a Cuba, específicamente a Baracoa, donde se desarrolla casi toda la acción de la historia. Sin embargo, al comienzo y al final de la misma encontramos al personaje-narrador en calidad de un monje anciano que confiesa su verdadera identidad femenina. Este es el relato que se nos cuenta, el cual encierra una notable síntesis dramática realizada por la inteligente lectura del director Tony Díaz.

En un espacio de dimensiones estrechas que se proyecta hacia el lunetario ocurren las relaciones entre los personajes. Díaz ha concebido una especie de retablo antiguo donde se mueven sus personajes «de cartón», como si emergieran de las páginas de un viejo libro con figuras articuladas. También nos hace recordar un guiñol de juguete del siglo XIX. Esta escenografía concebida por la dirección se corresponde con el majestuoso, original y extraordinario vestuario diseñado por el maestro Eduardo Arrocha. Son varios los diseñadores de primera línea en nuestro país, entre ellos Arrocha sobresale, junto a otras cualidades, por su versatilidad al incursionar en diferentes modalidades de las artes escénicas: danza, teatro, en todas sus variedades de género, estilos y prácticas de dirección.

El diseñador y la dirección desarrollan una armoniosa colaboración que enfatiza ese mundo inmóvil, prejuiciado, rígido, esquemático, donde transcurren los acontecimientos. Concebir esos trajes de puro cartón coadyuva en primer término al concepto fundamental que trasmite el espectáculo: el injusto machismo que minimiza y humilla a la mujer en sus derechos y aspiraciones más naturales como ser humano. Pero no sólo eso, puede leerse también el irrespeto al otro, la mojigatería, la doble moral, la infamia que aflora cuando se quiere acabar con la reputación ajena, las falsas justicia y religiosidad. Más allá de la cuestión de

género, la escenificación hace diana en una sociedad donde «las buenas maneras» pretenden ocultar la miseria humana.

Ese vestuario, digno de ser conservado y visto en un museo, se magnifica con las luces, a cargo del propio Tony Díaz. El diseño de iluminación no sólo fija las atmósferas y los contrastes de las diversas situaciones, sino que con sus claroscuros dimensiona el hecho escénico, clarifica los entresijos de la sociedad, sus seres y motivaciones. Ejemplo de ello lo constituyen las tinieblas y esplendores durante el juicio, donde se dan la mano la verdad y la mentira y cada una de ellas corresponde a un tono luminoso. La casi completa oscuridad acompaña la visión del monasterio donde refulge el rostro de la anciana Enriqueta en sus vestiduras de monje.

Se completa el conjunto plástico-luminoso con la música original de Alejandro Padrón y Julio Montero que incide en los cambios temporales, situacionales y resalta personajes o puntos de giro de la acción. Colabora además a fijar un tempo-ritmo, un fondo ambiental que se entreteje con los lenguajes citados e intensifica aún más el sentido de la puesta. La banda sonora diseñada por José F. Pérez deviene otro acierto al integrarse significativamente al universo sonoro mediante la mixtura de todos los códigos espectaculares. Díaz lleva a cabo una hermosa y sugerente representación sustentada en un dibujo cuidadoso del movimiento de los actores y la definición gestual de sus caracterizaciones. Los desplazamientos resultan precisos, forman un tejido minucioso entre los personajes que ayudan a expresar las contradicciones entre ellos. De muy notables pueden calificarse las salidas y entradas de los intérpretes, de modo que las agrupaciones se hacen y deshacen con algo de magia ante nosotros.

La forma de contar las peripecias por parte de la dirección hace más atractivo el relato pues insiste en el rejuego de las composiciones que muestran los núcleos clasistas y realzan

los conflictos. Tanto las soluciones escénicas como la factura de toda la puesta denotan la etapa de elevada creatividad de su director, quien en años recientes se anotara espectáculos felices como *El diario de Ana Frank* y *La ratonera*.

Díaz cuenta en esta ocasión con un elenco variopinto en edades, experiencia y formación, y a pesar de estas diferencias consigue armonizar los resultados del conjunto.

Los actores más experimentados logran desempeños destacados: en el patético monje agonizante Hedy Villegas emociona con sus parlamentos venidos del fondo de los tiempos y la angustia existencial; el Alcalde de Carlos García representa el orden social injusto evidenciando ignorancia y estupidez; como el Presbítero, Miguel Montesco aprovecha sus dotes vocales para darnos el sinuoso y prejuicioso clérigo; en tanto, Jorge Luis de Cabo desarrolla un Juez monstruoso, el actor emplea su rostro como máscara impresionante, y corporalmente encarna un enano: así de ínfima estatura fue la justicia colonial.

En cuanto a los jóvenes encontramos variedad de aproximaciones: el Licenciado Vidaurre de Jorge Félix consigue armonizar defectos dramaturgicos del personaje y lo conduce por el camino del hombre honesto, aunque algo superficial. Tanto Marianela Fournier como Alina Molina logran en la Amalia eficaces desempeños, la primera más en la caricatura, la segunda en la comedia, donde sus bocadillos poseen mayor fluidez y dinamismo. En Hortensia, Oneisi Valido, con sus graves registros vocales, mostró la ridiculez y ampulosidad, en tanto la Santa de Yanetsi Navarro, con su rapidez en el habla y su movimiento incontrolado, ofreció fino humorismo.

La esclava Mercedes de Claudia Amuchástegui brinda diferentes matices de picardía, miedo e ignorancia, y en otros momentos, sentido de dramatismo. El Buenaventura de Andrés H. Serrano cala hondo en el agujero del sainete decimonónico, tozudez y brutalidad lo singularizan y

sobre todo las décimas consiguen el colofón de su trabajo; junto a él Yaneli Gómez caracteriza a Carmen, la tía, brillantemente, amalgamando la unidad entre el decir y el hacer. Como Pablo, Rey Hernán se mantiene demasiado tiempo en la misma cuerda de joven arrogante, puede aún mostrar las contradicciones de su personaje con mayor veracidad; por otra parte Israel Guerra compuso un nervioso e irreflexivo Pablo cargado de tintes negativos, más acordes con su psicología. La campesina Juana tuvo acierto en Liset Meléndez y Sarahí Viñas; mientras la antes mencionada destaca el aspecto tímido, la segunda se empeña en su rebeldía.

Con la concepción de diferentes actores y actrices para dar la apariencia masculina y femenina de Enriqueta Faber puede disentirse. Quizás ello se deba a la falta de algún(a) intérprete que pudiera acompañar todas las etapas, o mejor, conseguir efectos de mayor teatralidad al ofrecer una imagen enmascarada y ambigua, más bien andrógina, que sin embargo resultó un colosal engaño para sus contemporáneos. La etapa de apariencia masculina, o sea, Enrique, fue asumido por Delso Aquino, más preocupado por la apariencia externa y los amaneramientos que pusieran en evidencia al médico; Alejandro Milián, sin embargo, trató de interiorizarlo, pero no pudo escapar del todo del esquema físico. Tarea harto difícil la de los dos actores. Ambos, no obstante, evidencian condiciones histriónicas para empeños similares o mayores por su buen decir y sentido de lo teatral. La Enriqueta también contó con dos actrices. Oneisi Valido, atractiva y segura, dio un paso adelante en su incipiente carrera, pero debió ahondar en lo dramático. Sarahí Viñas enfrentó su papel con vehemencia, expuso un fuerte temperamento, su autodefensa resultó un extraordinario alegato a favor de la comprensión del otro, de las diferencias y en contra de las leyes que privilegian un género por encima del contrario.

Las funciones de *Escándalo...* propician el interés del público que espera con inquietud el desenlace, mientras se disfrutaban momentos

simpáticos, también algo morbosos, y otros francamente emocionantes por su fuerza dramática. Se abandona la sala con el sabor de haber visto teatro del bueno: se ha vivido un tiempo muy intenso.

Al reflexionar sobre esta persona, Enriqueta, me surge una pregunta: ¿dónde estuvo su genuina realización interna? Pudiéramos pensar que en el

trasunto de su travestismo existía el deseo oculto de ser varón, un hecho en extremo prohibido en los tiempos que ella vivió. Pero en la actualidad, con los avances sociales y científicos ha dejado de verse esto como una actividad imperdonable bajo el manto protector del respeto y la aceptación.

Roberto Gacio Suárez



■ ¿La última balada?

Mientras preparábamos el prólogo de *Otra vez Milián. Teatro*, su próximo libro, él no quiso decirme absolutamente nada sobre la obra que pensaba estrenar de inmediato. Quiso mantener el misterio, pues, entre otras pretensiones, deseaba presentarla a un concurso para ver si dejaba de ser un *mencionado* y obtenía lauros más sustanciosos. Incluso me dijo, con sus peculiares aspavientos, que un director, también incógnito, se había interesado en su montaje. Tampoco me habló a derechas del nombre de la obra, para no deshacer el embrujo y disipar los augurios, buenos o malos, que podían predecir *lo acontecido a una cantante de baladas*.

Sólo me habló de la historia de una *estrella*. Él, a quien tanto y tanto le gusta conversar y hacer hablar a todo el mundo, incluyendo a sus personajes, no me dio la mínima señal para acercarme a la propuesta que estrenaría, luego del afortunado paso por los escenarios de *Mamíferos hablando con sus muertos*, merecedora de varios premios durante 2004 y paradójicamente soslayada por el jurado del Festival de Teatro de Camagüey.

Con exactitud admirable, en abril de 2005, Milián y el Pequeño Teatro de La Habana vuelven a la sala Llauradó para presentarnos un nuevo interrogatorio. Se trata en esta oportunidad de un sobreabundante chorro de confesiones entre dos personajes que no se cuidan ante las desgarraduras producidas por la memoria y las nostalgias irreparables. Cada uno, a su modo, enmascara la

situación agobiante que los encierra indefinidamente *allá en el exilio miamense*, transmutado en un despojado parque de diversiones que las presencias intangibles de los espectadores sugieren, cuando los actores, aun antes de enarbolar a los personajes, se detienen a mirar insistentemente a la platea oscura, con la conciencia de presentir las *otras miradas* necesarias.

Olimpia y Olimpo, junto a los pordioseros —¿sus reencarnaciones?— se someten durante más de una hora a un contrastante juego de *absurdas* y lacerantes decepciones. Ella *¿fue?*, es y será una estrella de baladas en desuso. Con el exilio ha perdido no sólo al público cubano, el de la Isla, sino el rumbo de su *espectacular* existencia. Vive de un pasado artificioso, tal vez real, pero demasiado cargante por lo inútil que resulta en sus nuevas circunstancias. Olimpo actúa como un espejo inmisericorde que no le da chances a sus desvaríos. Él se encarga de tirarla una y otra vez contra la crudeza de la realidad del *paraíso de la libertad* y del desarme de su trayectoria artística, personal y familiar, atravesada por las innumerables contingencias que las migraciones han impuesto históricamente a los cubanos que vivimos separados por el estrecho de la Florida y otros mares.

Lo sucedido a *esta* cantante de baladas, a pesar de la situación hiperbolizada en que se nos presenta, no dista mucho de lo acontecido a otras mujeres cubanas de edades distintas. En las coincidencias subyacentes en la



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

fábula de la obra, existe la posibilidad de trascender el espacio delimitado por las añoranzas individuales de Olimpia. Desde sus fragmentadas imágenes, desde sus dispersos recuerdos, se erigen las amargas confidencias a las cuales se ve obligada durante el acto de la representación. Y he ahí una clave fundamental para conocer lo que quizás le haya pasado a esta mujer de la escena, pues es precisamente en la escena donde ocurre tan singular *interrogatorio*.

El escenario condiciona el enfrentamiento entre los dos hermanos desde posiciones aparentemente coincidentes, como una estrategia del dramaturgo para encubrir el choque de dos sentidos de la vida totalmente opuestos y enarbolados en el espectáculo a partir de posiciones

extremas, colindantes con actitudes esquemáticas, remembranzas cercanas del entorno y la condición de melodrama que levantan el autor, los personajes y sus historias.

Once movimientos constituyen la arboladura de la obra, descubierta con evidente propósito distanciador. La voz del director interrumpe el discurso de los actores y subraya el carácter *representacional* de la puesta en escena, concentrada en la linealidad de la exposición de los actos evocados y de las reflexiones planteadas en la inmediatez del espectáculo. Así enseña los enganches de la cadena de superposiciones de planos narrativos coincidentes en una misma temporalidad escénica, para intentar romper los abundantes desbordamientos melodramáticos insertados en el cuerpo *farsesco* del espectáculo.

Milián vuelve a ofrecernos una mascarada, un viaje de ida y vuelta interminable en el que entrecruza géneros y estilos en su afán de decir y ocultar, de hacer y deshacer al mismo tiempo. De abocarnos a la denuncia y al desgarramiento, pero también a la superación de cualquier truco paralizante por las connotaciones emocionales, sensibles, sentimentales, desprendidas superficialmente de los hechos contenidos en la fábula.

En un desvinculado parque de diversiones, el mundo del espectáculo se viene abajo. Con la caída se desmoronan también expectativas, recuerdos, presencias y necesidades de los dos hermanos contendientes, o al menos así debería ser. Aunque Olimpia se presente maquillada y con un traje de *pista*, y Olimpo venga con ropas cotidianas, sus apariencias externas no los distinguen esencialmente en medio de las abrumadoras tensiones que los unen en un escenario, aquí y ahora. Ellos son, más que una nueva construcción dramática, incorporaciones encandiladas y fragmentarias de la galería de personajes teatrales que acompañan a Milián en las tablas, en su casa, en la calle, en las cuartillas: en la vida. Ellos no existen. No son. No serán nunca. No tienen antes ni después. Son *pura*

fantasía que el indomable autor y director utiliza para vengarse de las partidas, los adioses y el desarraigo permanente que nos amenazan como perseverancias de la diáspora humana a la que los cubanos nos exponemos siempre.

Y como no puede detener el curso de los acontecimientos, Milián nos empuja a un juego, otro más, con el tiempo y sus múltiples fingimientos. Olimpia y Olimpo no pueden obviar su naturaleza teatral, aún más, no pueden desconocer su estatura esencialmente *farsesca*. Los pordioseros son sus registros distorsionados; un recurso expresivo que dilata, refracta y extiende la acción hacia zonas de evidencia por momentos innecesarias. Esos otros seres llegan a ser elementos decorativos del entramado de la fábula central a la que no restan fluidez, pero tampoco aportan densidad al planteamiento del conflicto articulado a base de continuas exposiciones verbales de los dos hermanos. Entre los cuatro personajes *el tiempo pasa* y las contradicciones no crecen, no se anudan, no estallan. Deliberadamente permanecen.

En ese estar y volver a estar, en esta representación recurrente y cíclica, el espectador ha de entrar o salir con extrema precaución, porque puede perderse entre tantos amagos de veracidad y realismo desfigurado. Las paradojas abundan en las fabulaciones que el delirio de volver a actuar en La Habana, su Habana, siembran con fuerza en la actitud escurridiza de Olimpia. Hacia su mundo interior se dirigen las principales confrontaciones que la obra quiere exponer y desde ese *álbum de vivencias* se alzan las restantes contiendas que intervienen en el debate existencial que los hermanos representan.

El tono íntimo que muchas confesiones demandan protagoniza la puesta. No hay excesos en el montaje. Los actores centralizan la imagen escénica y el diálogo es el eje articulador de la teatralidad como rasgo distintivo de la identidad del Pequeño Teatro de La Habana y su

mentor José Milián. Entre las palabras y las situaciones interrumpidas conscientemente por el demiurgo que mueve los hilos de las acciones, antes que se produzca la estampida irreversible, hay alternancia de ritmos y de pasiones, de sentimientos y presencias, de recuerdos y decisiones: de verdades y apariencias.

Las palabras nos inundan como torrentes, porque esconden más que lo que informan. Porque abruma y confunden, pues desde el principio casi todo está dicho o se presupone. Las palabras no aclaran ni resuelven el sintentido intemporal de las eventualidades que lanzan a Olimpia y a Olimpo, con los pordioseros detrás, hacia el proscenio. La historia seguirá siendo la misma.

Pero Milián no quiere problemas. No quiere sufrir mayores desprendimientos. Eso es notorio en el espectáculo, por eso recompone sus propias vivencias y testimonia públicamente sus temores ante el fantasma cabalgante del desarraigo. No lo hace solo. Busca a sus colegas de la escena. Comparte angustias y posposiciones con quienes fueron o quisieron ser *divas* protagonistas de nuestros escenarios a lo largo de los años y que hoy día, para muchos cubanos de aquí y de todas partes, son voces mudas, sin rostros, sin historias. El mundo del musical, tan caro al autor, pretende exorcizarse de sus ausencias. Faltaría saber si del lado de allá, desde la otra orilla, las penas corren por iguales cauces, pues la evocación resulta, al menos en esta ocasión, mucho más prendida de los que se quedaron, de los que también perdimos las melodías hechas a nuestras medidas sentimentales. Para confirmar tanta desazón, la banda sonora de la puesta, orquestada por Enrique Jaime, hace tangible la fábula, la concretiza, la sitúa en tiempo y espacio, aunque una y otra categoría sean sumamente relativas para los espectadores que han presenciado el estreno de tan singular recital de baladas entonadas por voces que no siempre podemos identificar, pues los años y la

distancia, junto a otros vientos, hacen de las suyas y agilizan el olvido de la cantante de baladas que se fue para Miami.

Claro que la singularidad de la puesta no se edifica únicamente por su composición sonora, sino también por su concepto de iluminación, delimitador de espacios y estados emocionales mediante trazados que trastocan el ámbito de las pesquisas en pistas de clubes nocturnos, parques de diversiones, cabarets o teatros. Marvin Yaquis, como merecido homenaje a la maestra Saskia Cruz, acude a los contraluces coloreados, a los cenitales tajantes y reveladores, a las nieblas distorsionantes que frecuentan la mente espectral de los personajes y refuerzan los contrastes expresivos a los cuales el espectáculo alude.

En medio de estos entornos se hallan los actores. Han de vérselas con un cuerpo de acciones contradictorias y mutantes que los seducen con trampas genéricas en abundancia. La envoltura de la historia puede parecer realista, pero su desenvolvimiento es dislocado, a veces caótico e inefable. La acción no palpita en las palabras, aunque estas sean el pivote al cual asirse con mayor premura. Milián *falsea* los hechos y deposita sus imágenes en el molde irreverente de sus farsas. Por eso no hay que ir con cumplida seriedad y angustia en este recorrido fracturado por las voces del director para indicar los cambios de movimiento.

Gina Caro se sabe dueña de la escena. Pasea por ella con tanta desfachatez que puede parecer un



insulto. Eso es lo mejor que le puede pasar a esta cantante de baladas. No respetarla. No creer al pie de la letra en lo que dice. Ella es camaleónica y alevosa y por eso hay que dejar al descubierto sus pastiches y estratagemas para evadir cualquier nuevo compromiso con su pasado y su presente impostergable.

La añoranza por la tierra y el público de siempre conducen con predecible insistencia el trabajo de la actriz por el camino inminente de las máscaras y superposiciones del personaje. Alternan, Gina y Olimpia, los diversos y contradictorios tonos del lenguaje de la obra. Van del melodrama a la farsa o de la comedia al drama con tránsitos inusitados. Gina sigue la pauta directriz y fragmenta la acción, varía generosamente los estados anímicos, las emociones y los sentimientos. Sobre estos canjes, tan notorios en la estrategia creativa de la artista, recrea los registros diversos de su discurso verbal y juega con las palabras, los cantos y las voces con la

misma ductilidad corporal con que hace mover a su Olimpia por los escenarios imposibles de su imaginación alucinada.

Difícil es la tarea de Gina, porque ha de convencer a Olimpia de la necesidad de exponerse ante los espectadores, y a estos, de la credibilidad de una mujer identificada por sus ficciones y amarguras. El suyo es un personaje, como muchos en el teatro de Milián, situado en el peligroso límite de los excesos. Su envoltura farsesca distorsiona los ámbitos genéricos en los que se desenvuelve y por eso no siempre es posible hallar el hilo invisible que unifica las variaciones durante el espectáculo. A esta cantante de baladas le han ocurrido muchos percances, casi todos de signos y proporciones muy distintas. Sus actos suelen multiplicar, engrandecer o exagerar los gestos y las voces de la actriz y por eso, la atención a la medida ante cualquier desborde emocional consciente o

impostado, es una señal que ha de permanecer encendida durante toda la representación, levantada indudablemente desde los probados recursos de la Caro.

Las fecundantes pericias de Arístides Naranjo le permiten asumir con decoro los avatares de Olimpo. Su rol coprotagonigo lo obliga a convertirse en la apoyatura y la contrapartida necesaria para Olimpia, pero no participa igualmente de sus cambios evidentes de registros. Su personaje mantiene el tono realista del inquisidor y no puede sobreponerse a las transiciones de su contrincante, cuando intenta eludir la confrontación a la que él la lanza. Casi todo el tiempo, Arístides con su Olimpo, ocupa un plano secundario durante el juego descarnado con la *estrella decadente*, sin que el personaje logre transparentar suficientemente las verdades que lo obligan a proceder de ese modo con su hermana. A este Olimpo aún le faltan luces dramáticas e interpretativas que le faciliten reconocer el modo acertado en que ha de intervenir en el desarrollo de la acción. Su misión privilegiada no puede concentrarse en el diálogo y el ejercicio verbal exaltado, muchas veces monocorde. El actor contiene suficientes potencialidades expresivas que aún no afloran con la fluidez necesaria, de acuerdo a la situación dramática y la ductilidad genérica que esta obra demanda, potencialidades que, al cabo, constituyen su mejor carta de triunfo, ya mostrada.

Para Esthelierd Marcos y Lázaro Hernández se les reservan las gratitudes por sus ofrecimientos al entramado general del espectáculo. Sus pordioseros acompañan a los personajes centrales como soporte de la lectura escénica dilatada y esperpéntica que Milián pretende otorgar a los sucesos de la cantante de baladas.

He querido agradecer con estas palabras la intensidad de la entrega que Milián y sus compañeros nos han hecho en esta obra. Las imágenes depositadas ahora en la escena son consecuentes

con una de las trayectorias creadoras más estables de la dramaturgia y el teatro cubanos. Si seguimos los pasos de los personajes de este hombre teatral y los suyos propios, tropezaremos enseguida con sus encarnaciones de distintas familias teatrales; esta vez con la parentela del mundo del musical, mezclada con presencias de otros ámbitos igualmente cercanos y dolorosos para el autor y director. Todo ello en una fábula de cámara disfrazada por los trozos de baladas reverberantes en la memoria que se desdibuja y en las huellas que no han podido ser parte de los referentes musicales o emotivos de las nuevas oleadas de espectadores.

Desde la escena Milián nos hace partícipes de los deseos de ese viajero que llega al puerto sin que nadie le aguarde con un abrazo esperanzador, para protegerlo del camino perenne. Al intento de pretendido alivio, Milián invoca a la Loynaz del Castillo, mujer intensa y perdurable, y al Varela que se reconoce heredero de un rebelde incontenible como Guillermo Tell. Ellos se unen, gracias al azar necesario, en el concierto pospuesto por el desarraigo y las ausencias de los hombres y mujeres que están, o que tal vez no lleguen a estar nunca más, al alcance de la mano, en este pedazo transitorio de La Habana de todos los tiempos.

La música y La Habana, dos motivos y dos destinos superpuestos. La Habana, el teatro y los artistas, los espectadores y la memoria; la felicidad, ese anhelo que no alcanzamos casi nunca por muy anchos que sean los márgenes y las posibilidades para saltarlos. A La Habana, a la Isla y sus incontinentes migraciones, a sus metáforas y desprendimientos, a sus personajes y personas, ha de llegarles la pasión teatralizada en una estrella de baladas que ha perdido su horizonte. Sólo eso, a pesar de todo.

Eberto García Abreu

■ Tu locura es tu razón

En Cuba, país de Quijotes, no podía pasar inadvertido el cuarto centenario del inicio de la andadura de la celeberrima figura cervantina, gracias a la aparición en 1605 de la primera parte de *El Quijote*.

Dentro del ámbito escénico, una de las sólidas «acciones» del festejo ha corrido a cargo de un elenco del Teatro Nacional de Guiñol bajo la dirección de Armando Morales: la puesta en escena de *El Quijote anda*, de Freddy Artilles. Fechada en La Habana en mayo de 2000, la pieza no responde, como indica su año de conclusión, a una entrega ocasional en función del muy promocionado aniversario, sino a un diálogo, seguramente extenso, entre el dramaturgo y el personaje-símbolo creado por Miguel de Cervantes. La «traducción» a un paisaje dramático, específicamente titiritero, así lo demuestra, porque Artilles sintetiza más que la novela o sus sucesos esenciales, el espíritu de ella a través de su protagonista, acudiendo, por supuesto, a personajes y pasajes infaltables e igualmente simbólicos en sí mismos.

Continuando con la acentuada tradición nacional de mezclar títeres y actores sobre el escenario para representar una obra con muñecos, el autor propone dos espacios fundamentales con diferentes funciones: «El retablo» para las figuras animadas y en general para los lugares de la acción vinculados a *El Quijote*, y «El espacio anterior» como reino de los actores que encarnan los personajes opuestos a las locas andanzas del señor. A tal precisión y la síntesis arriba descrita, pueden

añadirse como virtudes del texto la inscripción en él de imágenes eminentemente titiriteras y la centralidad de un discurso que apuesta por un Quijote autoconsciente de su juego a la locura como estrategia frente a la injusticia y el orden establecido.

Armando Morales respeta la propuesta de Freddy Artilles. Erige una pequeña plataforma en el centro del espacio escénico, en su borde final coloca un ropero del cual saldrán telas, piezas de vestuario, accesorios y máscaras para la asunción, por parte de los cuatro actores (Armando, María Luisa de la Cruz, Lázaro Hernández y Rigel González), de los distintos roles. Enriqueciendo la perspectiva espacial, las varas desnudas coronando el escenario, cayendo como un techo detrás del cual asoma un hermoso sol filtrado por un vitral cubano.

Muy en la estética del director, todo está al servicio del títere, no de los intérpretes. Las dos actrices y los dos actores se intercambian la representación de voces y acciones de los personajes principales. Los cuadros de la estructura dramática son acentuados por el tratamiento nada ilusionista que le confiere Morales al transcurrir de la historia y al uso de los recursos estilísticos, siempre subrayando al público la presencia de la convención del teatro, sublimando la expresión del arte de las figuras animadas.

Los muñecos (de piso articulados) con su toque solemne y su cierta humanidad, junto al preciso diseño de la escena general y sus detalles por el director, así como la música de Manuel de Falla, el diseño de luces de Enrique Friginal y el desempeño de las dos parejas, sirven de manera coherente a los objetivos trazados por Armando Morales para su lectura de la obra de Artilles.



FOTO: XAVIER CARVAJAL

Lo no conseguido estaría en la pérdida de atención que generan los fragmentos tensados por la preponderancia de un verbo en ocasiones demasiado intelectual para la dinámica titiritera, como en el caso del detenimiento en la solución que, desde su punto de vista, Ama, Cura y Bachiller Carrasco buscan para salvar a Quijote a través del «falso» encuentro de armas entre caballeros andantes o en la insistencia por parte de los mismos de exorcizar la locura del protagonista. Pero ello no es insoluble siguiendo las pautas ya establecidas por el montaje.

Sin embargo, cualquier escollo del espectáculo ha de ser asumido por su equipo de realización con el mismo espíritu que transmiten a través de él. Así como el Quijote no puede ser derrotado más que en apariencia por el Bachiller Carrasco, y por eso renace siempre de su muerte, *El Quijote anda* no puede sino defender su atractiva y riesgosa apuesta de ideas y de estética. Sencillamente porque, como señala el autor, su locura es su razón.

Omar Valiño

■ La Habana era luz y flan de calabaza: réquiem para una ahogada infinita

Las islas no son países sino barcos varados para siempre, y el tiempo, ay, no pasa en los barcos varados para siempre.

ABILIO ESTÉVEZ, *Tuyo es el reino*

Creo que siempre hay que conspirar mucho contra el espectador, en el mejor de los sentidos, para que no se aburra y no se olvide de nosotros.¹

CARLOS DÍAZ

I. Cecilia: mi nombre es Cecilia

Aurelia logró vencer el complot de los hombres (digo, bandidos) para destruir Chaillot. Y mientras se erguía en el escenario recibiendo los bravos de su público –*pausa: parece eterna*– Teatro El Público cerraba sus puertas –*telón*. ¡Pobre parisina! Te creíste invicta en esta Isla sin saber que «un país fundado con la morriña de los gallegos, con la añoranza de andaluces y canarios, con la *rauxa* y la *angoixa* de los catalanes, no puede ser dichoso, no, no puede ser dichoso ningún lugar al que un negrero... trae miles de negros arrancados de sus tierras..., esa mezcolanza tiene que hacer por necesidad un pueblo triste, *maldito*, y si agregas *el calor*, el sofoco, el tiempo que no transcurre y los modos de evadir todo eso, el ron, la música, el baile, las religiones paganas, el cuerpo, el cuerpo en detrimento del espíritu, el cuerpo sudando sobre otro cuerpo, el ocio, ¡el ocio!».² «L'inferno, Dante, l'inferno».³ Una intriga mayor te expulsó de las tablas, arrasó tus tarecos, sedas, suntuosidad... y te vimos partir, casi sin poder despedirnos y escuchándote decir, a ti, la Reina de la Fritanga: «La Habana, nos miras pasar y creces con nuestro adiós».⁴

Y ahora, yo permanezco, «...soy más fuerte, de aquí no hay quien me mueva, tendrá que secarse el mar para que abandone este sepulcro que me pertenece»⁵ –*con tono irónico*– «¿Véis cómo era muy sencillo? Basta una mujer con sentido común para detener la locura del mundo».⁶ (*Risas.*)

II. Yo soy la puta-virgen-triste bajo la noche estrellada

Si tuviera que sintetizar en una palabra mi definición de Teatro El Público, esta sería: teatral. Y aunque parezca la simpleza mayor o la tontería conceptual menos elaborada y redundante –no soy la primera en denominar un teatro teatral–, lo cierto es que el teatro de El Público no comienza en el escenario, es una actitud, entiéndase como pose, de su personal, creadores y espectadores. Prueba de ello lo constituye el cartel, para nada discreto, que antes de la función uno puede ver en la calle Línea, generalmente trabajado con un sentido que va más allá de la promoción y en diálogo por contraste o falacia con el espectáculo, ya sea por exceso –recuérdese el cartel de *La Celestina*, donde Calisto y Melibea estaban vestidos hasta el cuello– o por defecto –cito el cartel de *Ceremonias para actores desesperados*, con su motivo homoerótico y desnudez incluida. Estamos ante el primer *conflicto/artificio/disfraz*.

Otro elemento lo constituye el público de El Público, valga la redundancia, que emula con el cartel en contraste y disfraz: tacones/chanquetas, camisas y vestidos/camisetas y shorts, satín y lamé/mezclilla y algodón, perfume y maquillaje/sudor o mal olor, con maní, caramelo, laticas y sin programa/ con el programa en la mano... En fin, estamos ante verdaderos *personajes* con voluntades conscientes opuestas, para finalmente caer en el espacio escénico del propio espectáculo, que puede extenderse hasta el lobby –*La Loca de Chaillot*– o incluir a los espectadores o atravesarlos con pasarelas, o subirlos en el escenario. Termina la función, pero no el

espectáculo –«The show must go on»–, porque luego vienen los rumores de censura para la obra, y las personas que corremos a verla una vez más pensando que es la última función. Quizás la respuesta a esta maquinaria teatral que es Teatro El Público esté en las palabras de Carlos Díaz, su director, cuando expresa: «Con el teatro no me gano la vida: yo me hago una vida con el teatro».⁷

Disculpen los críticos y lectores por demorar la presentación de la obra y el autor, pero como cada espectáculo tiene la crítica que se merece, quiero romper los esquemas tradicionales de análisis de espectáculo para homenajear y estar a tono con la dramaturgia de Abilio Estévez, su texto *Santa Cecilia* y la puesta en escena que, contra todos los obstáculos, nos ofrece Carlos Díaz y su Teatro El Público. Como expliqué anteriormente el espectáculo comienza en el cartel, que bajo el título de *Ceremonias para actores desesperados*, anuncia los monólogos de *Santa Cecilia* –*azul*– y *Freddie* –*rojo*–, los cuales, unidos a *El transformista* y *El enano en la botella*, constituyen las «ceremonias» teatrales escritas por Abilio para determinados actores.

Aunque en el cartel ambos actores interactúan, y durante las primeras funciones intervenían, de forma muy breve, uno en el monólogo del otro, a través de un personaje evocado, *Santa Cecilia* y *Freddie* son dos espectáculos independientes, unificados solamente por la pluma del autor, la voluntad del director, las ceremonias que ambos constituyen y obsesiones temáticas del dramaturgo que se reiteran en toda su obra. La autonomía es demostrada por el hecho de que en recientes funciones la dirección abandonó dicha pauta y ambos monólogos siguen funcionando, incluso de forma más coherente. Creo que los espectadores agradecerían si los monólogos se independizaran totalmente en tiempo y espacio, ya que *Freddie*, aunque constituya un reto para el actor, tiene que luchar contra el agotamiento del espectador, y *Santa Cecilia* goza sólo de diez minutos de intimidad en la experiencia teatral del auditorio.

Es cierto que El Público tiene récord marcado en el tiempo de duración de sus funciones, con espectadores entrenados en intermedios, pero no es lo mismo, desde el punto de vista de la recepción, las pausas en una fábula, que concluir la e iniciar otra. Además del danzón, la insularidad, el olor a bacalao, el ron, Manuel Corona, el Almendares a Freddie Mercury, el rock, el hachís, Queen, Freud, el Ganges, la distancia es larga, a pesar de la nostalgia, el encierro, la filosofía de una vida fundamentada en el placer... Por las razones anteriores y otras que me reservo ya que no es objetivo de este acercamiento, mi ceremonia a Estévez y a Carlos Díaz, la haré desde el análisis de *Santa Cecilia*, interpretada por Osvaldo Doimeadiós.

En esta ocasión, ya sea debido o no a aspectos extrartísticos, la puesta en escena de Teatro El Público renuncia a sus despliegues espectaculares, al oropel, las lentejuelas, al barroquismo de la propuesta escenográfica, de vestuario y maquillaje, la pasarela, al espectáculo de escala amplificadora que vivenciamos en *La Loca de Chaillot* y apuesta por la soledad del actor, por la síntesis escenográfica, por los objetos imprescindibles, por la poesía teatral. Somos los espectadores los que invadimos el escenario, donde un hilo de luces delimita un espacio rectangular, situándonos a pasos del actor. El escenario, a la par de la música, comienza a iluminarse con una luz azul, el mar... y el actor, en una majestuosa butaca blanca de mimbre, lentamente, en el vaivén de las olas, auxiliándose de un bastón/remo, con su sombrero a lo Fellini, vestido de azul, nos da el rostro y saluda: «¡Buenas noches!»⁸

Santa Cecilia es el acto obstinado de la memoria, de organizar los recuerdos, de desempolvar fantasmas, de permanecer, de construirle una

historia o un mito a una Ciudad sepultada, amenazada, destruida como lo fueran en otros tiempos Sodoma, Gomorra, Troya, Nínive, Síbaris, de una Ciudad con un destino trágico por la culpa/castigo de sus moradores, martirio/delirio/enfermedad de sus poetas que fabulan entre sus ruinas y sus versos la elevan, la subliman «como si dijéramos Pompeya, Atlántida, Utopía...»⁹ «mas tú, Habana, eres segura, edificada como la eternidad para que nos recibas», «Queremos un país... ¡Un país para tener nostalgias! ¡Un país por el que llorar cuando te marches!»¹⁰

Si leemos detenidamente el texto espectacular notamos cómo hay dos tiempos, dos ritmos, dos líneas simultáneas que se entrecruzan en el relato. La primera, marcada por el tono azul, un ritmo lento, una dicción entrecortada, una gestualidad construida a partir de pequeños y reiterados movimientos que denotan las olas, el mar, la quietud, los desplazamientos en círculos –de la butaca/concha/bote se asemejan a los del ojo del ciclón–, una iluminación fría, lapidaria es la atmósfera –situación de enunciación– en la cual se inscribe *Santa Cecilia*/muerta/espiritualidad, el presente, su sepulcro. En estos instantes de la fábula predomina una actitud de frontalidad con el espectador, un diálogo directo, a través del cual lo provoca, le exige, lo interroga, lo manipula con el derecho que le da ser la anfitriona de su sepulcro.

La segunda corresponde a sus recuerdos, la historia relatada, la de su Ciudad sepultada, donde fue «santa y emperatriz». El gozo, la alegría, el placer del cuerpo. La iluminación abandona su tono azulado y sube el amarillo, blanco, la luz se hace intensa: «Primer recuerdo de La Habana: la Luz»,¹¹ el actor adopta una gestualidad desenfadada, sus movimientos ahora

son acelerados, no se calla, no se detiene un minuto. Narra, acota, se desdobla en diversos personajes –niña, madre, padre, Pilar, pregoneros, santera, mulato–, sus desplazamientos llenan todo el espacio. Aunque el tema de *Corona* tiene una función dramática vital en la caracterización del personaje, la música del espectáculo está trabajada en función del ritmo, delimita espacios –teatro, salón, solar, prostíbulo–, marca la época y apoya las elipsis temporales, así como posibilita la transición del actor entre las dos líneas del relato.

La alternancia de estos planos dota a la fábula de un gran dinamismo. La acción en el primero transcurre a partir de los diferentes estados anímicos que experimenta el personaje –indignación, ilusión, decepción, nostalgia, alegría– mientras que en el segundo, la historia de la Ciudad es contada a partir de hechos fundamentales en la vida del personaje –niñez, juventud, madurez, vejez, muerte– con grandes elipsis temporales, mediante idas y vueltas de un plano al otro, donde el aparente orden cronológico de la biografía de *Santa Cecilia* no responde a un tiempo histórico de la Habana, ya que el texto juega y crea un nuevo tiempo en el cual personalidades y hechos distantes coinciden.

Antes de comenzar la función me ocurría algo curioso. Siempre he estado acostumbrada a participar de los espectáculos de El Público desde mi butaca y alerta a las posibles invasiones que sé que los actores hacen en la sala. Cuando subía las escaleras del escenario sentía que no estaba en mi espacio, que era yo la intrusa y me hallaba más expuesta e indefensa ante el actor, hecho que me hizo no sentarme en la primera fila. Y precisamente cuando comienza la función es ese el papel que me asignan, el de invasora, intrusa. Es decir, que la interacción actor-espectador no se establece sólo por una cuestión

dramática —el hecho que el actor me asigne un personaje—, sino por una estructuración del espacio, por una ruptura de la convención escena-público en la que el colectivo me tenía entrenada, creándose el estado y la conciencia del personaje que el actor me asigna, incluso antes de que enuncie mi papel. Esto puede parecer una observación muy elemental, pero determina la lectura y el comportamiento del espectador. En el montaje que Teatro de La Luna hace de *Santa Cecilia* no me sentí partícipe de la fábula, entre otras razones, por la barrera que el espacio constituía.

Si en otros espectáculos de El Público disfrutábamos la simultaneidad de acontecimientos, planos y espacios que se yuxtaponen en el escenario, donde se nos imposibilita registrar todo (los actores, objetos y movimientos que aparecen), en *Santa Cecilia* hay un actor, escasos objetos escenográficos —una butaca, dos abanicos/motivos marinos, bastón, sombrero, flauta y accesorios de vestuario— y dos planos de acción. Sin embargo hay una exuberancia en el espacio gestual del actor, acentuando la movilidad del signo, no sólo por los numerosos personajes en que se desdobra, sino porque su cuerpo adquiere propiedades iconográficas de distintos objetos —tren, hamaca, bandera, ciclón— que generan el universo ficcional del texto espectacular. Doimeadiós es narrador, escenografía, utilería, personajes y música. Utiliza los objetos y los denota sucesivamente, lo cual propicia el cambio continuo del espacio gestual y su dinámica.

Ante la presencia de eternos forasteros, espectadores/muertos: «Un muerto es más que podredumbre. Silencio, tristeza, hastío, falta de esperanza... Ahí también se revela la muerte»,¹² *Santa Cecilia*, legendaria, de cien años de edad, personaje simbólico de nuestra cultura desde las páginas de Villaverde hasta las melodías de Manuel Corona, se ve destinada a contar, una y otra vez, su historia de vida, que es la historia de su Ciudad: La Habana, la historia de una nación, la historia de la Isla. Ahogada producto de un ciclón que devastó la Ciudad, atormentada por los recuerdos y los espejismos de la Isla,

testigo de un pasado y profeta del devenir, emparentada con lo mejor de nuestra herencia cultural e histórica, si en un inicio añoraba la visita de un muerto que trajera noticias de su Habana sepultada, ¿artificio o realidad?, luego el reposo y la desmemoria/el olvido, ahora, que se sabe única, asume la tragicidad de heroína tropical para cada noche renacer en el goce de sus relatos nostálgicos sobre La Habana, cada noche en el teatro, ante un nuevo grupo de espectadores.

Santa Cecilia, texto escrito en 1994, años de aguda crisis económica, fue ideado para la actriz Vivian Acosta y llevado a la escena por Galiano 108, bajo la dirección de José A. González. Aunque no pude vivenciar, debido a mi corta edad, ese espectáculo, sí he leído la polémica, sobre todo entre los críticos, que texto y espectáculo generaron. En las fotos que documentan aquella puesta la actriz aparece en penumbras, la iluminación de Carlos Repilado es oscura/apagón. Hay una cierta ritualidad, angustia, fantasma-gorismo, desgarramiento, seriedad, mejor aún, un rostro endurecido y agónico.

En las notas al programa que en dicha ocasión Senel Paz escribiera, planteaba algo revelador. «esta ciudad está situada en el futuro». Quizás en ello radique el hecho de que tras diez años *Santa Cecilia* continúe dialogando con el público cubano, pero en esta ocasión desde otro tono, postura y estado. Y aquí está precisamente el logro de Carlos Díaz, coherente en su poética como director —el sentido del carnaval y la fiesta, el juego con lo tragicómico—, en su concretización del texto: si la anciana fue tan descreída, frívola, indiferente, cínica, descarada y alegre como La Habana, la puesta de Teatro El Público es tan descreída, frívola, indiferente, cínica, descarada y alegre como La Habana y la anciana: «¿Qué iba a hacer [El Público] velando un cadáver?», «¡Reír! Aunque el sol te deshidrate, el mar se desborde y el ciclón levante el techo de la casa. ¡Reír!», «Todo lo real es gozable y todo lo gozable es real»¹³: son máximas del espíritu de *Santa Cecilia* que la puesta enfatiza. Incluso cuando crea momentos conmovedores, emocio-

nantes, elevados, apoyándose en la palabra, en la iluminación y en la dicción, el tono y el gesto del actor, como las notas mudas de nuestro himno nacional, una vez izada la bandera; la disertación sobre el horizonte y el encierro de la Isla, la muerte de la madre, entre otros, son bruscamente interrumpidos con abruptas transiciones que comentan —«¡Pobre mamá!»—¹⁴ chotean, ironizan, el dramatismo de la atmósfera recreada, no desde el personaje, sino desde el actor que se distancia del papel («No quiero seguir, ¿para qué?»¹⁵), haciéndonos cómplices de un subtexto, estableciendo otro diálogo paralelo al de la fábula.

Teatro El Público elige, en esta ocasión, el diálogo con un dramaturgo cubano contemporáneo. La dramaturgia de Abilio Estévez constituye un reto para cualquier director teatral que se aventure a llevarla a escena. En *Santa Cecilia* Abilio recurre a la intertextualidad como recurso y diálogo con el lector/espectador: Luisa Pérez de Zambrana, Dulce María Loynaz, Juana Borrero, Virgilio Piñera, Lezama Lima, Emilio Ballagas, Gastón Baquero hablan por sus personajes, unido a personalidades históricas, canciones populares, consignas políticas, el habla cotidiana y popular... e incluso aparecen autorreferencias que el propio autor se hace con respecto a su obra. Por ejemplo, cuando el personaje de *Santa Cecilia* enuncia «Vivir, ir perdiendo cosas, como digo siempre», Abilio es realmente el que habla y hace referencia a *Perla marina*, en la cual Filemón Ustariz apunta: «Además, vivir es ir perdiendo cosas». El personaje *Santa Cecilia* tiene de La Virgen, Juana La Ingenua, Casandra La Ciega, La Reina de *Perla marina*; el padre déspota y represor se emparenta con la Madre de *La noche*.

En la obra de Abilio no sólo se reiteran personajes y referentes, sino objetos, situaciones, ideas, fechas. El ocio, el mar, el aguacero, la Isla, el ciclón, la hamaca, los barcos, las relaciones de empatía con la figura materna y de repulsión con la paterna, las definiciones de la vida, la muerte, el tiempo, el regodeo en La Habana, en sus olores, el Benny, el goce terrenal, la memoria, la nostalgia, la visión apocalíptica, el danzón,

La Virgen, la piña, la felicidad, el reposo, el calor... aparecen refuncionalizados en diversas fábulas. Una fecha como la del 20 de mayo de 1902, con la imagen de la bandera izada y el entonar del himno, es un tópico recurrente que aparece en *Perla marina*, *Santa Cecilia* y *Tuyo es el reino*. Esto genera en sus textos una acción que opera a nivel intertextual con el espectador.

Las citas a las personalidades, obsesivas también, que forman parte de la esencia de nuestra identidad —Martí, Julián del Casal, Loynaz, Lezama, Virgilio— no aparecen como mero lucimiento intelectual, sino contextualizadas, en ocasiones con un sentido paródico y en otras como homenaje. En *Santa Cecilia*, cuando Abilio cita a Huidobro y su teoría creacionista, lo hace contextualizando totalmente en la situación dramática, e incluso como parte del lenguaje popular: «los hombres más bellos del mundo, con trajes de dril, diciéndote piropos creacionistas: mujer, irías a ser muda que Dios te dio esos ojos».

Carlos Díaz selecciona un actor, Osvaldo Doimeadiós, para interpretar un personaje femenino, lo cual forma parte de la estética travestida del grupo. El cuerpo de Doimeadiós, su gestualidad y su pauta vocal reflejan la dualidad de la palabra esteviana, su vuelo poético y dramático, culto y popular: el actor lo mismo canta un fragmento de una ópera a lo Caruso en el teatro que canta y baila un guaguancó en el solar. Transita por diversos estados anímicos, burlándose y adoptando, en ocasiones, un tono melodramático. Fluye desde la plena identificación con el personaje, del realismo y la organicidad al artificio, el disfraz, la pose estereotipada, la imagen fija y construida, teatral, imagen escénica que no sólo produce sentido, sino también sensaciones. La fiesta de los quince, la cita con el mulato, Santa Cecilia-puta, son momentos donde el

vestuario propicia una imagen grotesca del cuerpo del actor, la iluminación, el trabajo con el rostro y los desplazamientos de Doimeadiós se asumen desde una posición choteadora, con guiños a espectáculos anteriores del colectivo. Osvaldo Doimeadiós, con una reconocida trayectoria como humorista, demuestra que puede asumir con rigor y efectividad cualquier papel dramático, y al final del espectáculo recibe con regodeo los aplausos y la aceptación del público de Margot a Santa.

El discurso transgresor de Teatro El Público sigue estando presente en esta obra aunque no de forma tan evidente como en los espectáculos que lo anteceden —*La Loca de Chaillot*, *Ícaros*. Desde las notas al programa Carlos Díaz inicia sus apartes y subtextos: «Donde el autor (no tan desesperado) habla de sus ceremonias». La forma del programa, penca o abanico, traduce también una actitud o más bien una «ceremonia» ante una situación desesperante. Aun con el calor insoportable y real que refiere Santa Cecilia desde sus parlamentos y que nosotros compartimos, actor y director nos provocan y caemos en afirmaciones de consignas políticas y repetimos una vez más en el teatro, desde nuestro papel de muertos, en el escenario, y al mando de «la santa y emperatriz»: «Problema/ ¿Patria? de los/o muertos/muerte: ¡Olvidamos!/ ¡Venceremos!»

III. Cecilia: mi nombre es Cecilia

«¡Qué soledad! Isla-aislado. Isla-desolación. ¿Quién dijo que el horizonte es una línea imaginaria?» Santa Cecilia pregunta: «Amo el tiempo detenido de la Isla, sus relojes sin manecillas, la confusión, los laberintos, los espejismos, esas historias que sobre ella se cuentan y que si uno llega a creerla termina por enloquecer, amo el sinsentido de nuestras vidas, la falta de esperanza, el cansancio que tenemos



FOTO: XAVIER CARVAJAL

siempre cuando amenece»,¹⁶ responde Helena: «El presente de un hombre también es su pasado»,¹⁷ agrega Filemón Ustarze... (*música de Manuel Corona que se apaga con lentitud*) «que me siento encantado y la mente inspirada de afecto y de ilusión, por ti, *Santa Cecilia*...» (*Telón*.)

Yohayna Hernández

NOTAS _____

- 1 Maité Hernández-Lorenzo: «El ansia de tener la luna. Entrevista a Carlos Díaz», en *tablas* 3-4/97.
- 2 Abilio Estévez: *Tuyo es el reino*, Tusquets Editores, 1998.
- 3 De *El enano en la botella*.
- 4 De *Perla marina*.
- 5 De *Santa Cecilia*.
- 6 Jean Giraudoux: *La Loca de Chaillot*, Editorial Nacional de Cuba, 1965.
- 7 Vivian Martínez Tabares: «El teatro es una enfermedad. Entrevista a Carlos Díaz», en *La Gaceta de Cuba*, n. 3, 1997, pp. 22-26.
- 8 De *Santa Cecilia*.
- 9 Idem.
- 10 De *Perla marina*.
- 11 De *Santa Cecilia*.
- 12 Idem.
- 13 Idem.
- 14 Idem.
- 15 Idem.
- 16 De *Tuyo es el reino*.
- 17 De *Perla marina*.

■ Una ecuación para la danza

premio tablas 2004 premio tablas 2004

Cuando aprendas a delimitar un sueño de una verdad avísame para olvidarte avísame para soñar otro real espacio donde poner la cabeza la alegría los instantes ávidos de confundirlo todo la verdad el sueño.

ALBERTO RODRÍGUEZ TOSCA¹

Tradicionalmente las matemáticas provocan grandes tensiones entre los estudiantes. Aún recuerdo mi incertidumbre en las horas previas al examen y no olvido la belleza de la página, en blanco ante mi desconocimiento. El mundo de los números permanece como una incógnita para mí, y despiertan mi admiración los entendidos en la materia. Ya los científicos hablan de inteligencias múltiples y hasta el cine especula con las inteligencias artificiales capaces de avizorar el peligro criminal. La noticia me reconforta porque mi noción de inteligencia sólo incluía a los dotados para comprender la abstracción matemática. Ahora lo sé: es posible acercarse a las ecuaciones a través de la danza, la raíz cuadrada puede ser un pretexto para bailar libremente.

La ecuación, coreografía de George Céspedes, conjuga danza y matemática, ciencia y arte, razón y sentimiento. George es bailarín de Danza Contemporánea de Cuba desde hace siete años. Sus aptitudes físicas le han permitido colaborar con coreógrafos de diversas tendencias estéticas, hecho que, sin duda, ha influido en su desarrollo como artista y como ser humano.

George forma parte de una compañía danzaria que durante cuarenta y cinco años se ha paseado por todos los continentes. Las técnicas de la danza moderna se incorporaron a la idiosincrasia cubana y crearon un peculiar estilo de bailar que hace ondular el torso y las extremidades y atiende las individualidades creadoras.

¿Por qué George decide incursionar en los caminos de la coreografía? ¿Qué

inquietudes lo animan a crear utilizando los cuerpos como instrumentos en el espacio? ¿Cuáles son las relaciones que establece con sus bailarines? ¿Cómo coexisten el coreógrafo y el bailarín? Le motiva una inconformidad creativa, quiere coreografiar y convertirse en artífice generador de situaciones y personajes para reflexionar sobre la comunicación entre los seres humanos, sobre las razones que nos incomunican a diario.

Tal vez alguien pueda considerar apresurado el seguir los pasos de un coreógrafo recién iniciado en tan riesgoso sendero. Prefiero correr el riesgo de registrar los inicios de un creador a pasar por alto sus posibilidades creativas. Me atrevo a dialogar con George aquí y ahora, porque me conmovió su obra, porque durante catorce minutos compartí sus dudas y sus esperanzas, porque confunde la verdad y el sueño, como el poeta, y de esos ingredientes quiero nutrirme para seguir viviendo.

Para encontrar la luz

Y se borrarán los nombres y las fechas
y nuestros desatinos
y quedará la luz, bróder, la luz
y no otra cosa.

SIGFREDO ARIEL²

Un domingo de octubre subió *La ecuación* al escenario del Teatro Mella. Eran los días del Festival Internacional de Ballet de La Habana y la ciudad seguía atentamente el ritmo de la danza. El ballet clásico y las tendencias más contemporáneas recibían una cálida acogida entre los habaneros. Las sedes del evento resultaban pequeñas

para el público que acudía a aplaudir a los bailarines. Gentes de todas las edades se sumaban a la fiesta. *La ecuación* fue el primer momento de un programa extenso y variado donde se incluían ballet clásico, danza teatro y danza contemporánea.

George envió su obra al Concurso Iberoamericano de Coreografía y recibió una mención, que lo acreditaba para participar en la cita organizada por el Ballet Nacional de Cuba. Decidió llamar a sus compañeros de trabajo, con quienes comparte diariamente los maltrechos tablancillos de Danza Contemporánea de Cuba, y ellos aceptaron, gustosos, la invitación.

Odeymis Torres, Diana Cabrera, Alena León y Wisley Estacholi respondieron a las exigencias del coreógrafo. Las clases de danza moderna y de ballet, ensayos de otras coreografías y montaje de *La ecuación* fueron su programa por esos días intensos. Todos son egresados de las escuelas de arte y acumulan una vasta experiencia como bailarines. El rigor del entrenamiento, la experiencia de trabajar con coreógrafos de distintas generaciones y de credos estéticos disímiles constituyen su más preciado bagaje. La aptitud física, el talento creador y la sensibilidad de los bailarines permitieron asumir un trabajo de esta naturaleza.

Ecuación

La necesidad de encontrar la verdad angustia al ser humano desde su propio nacimiento y, a juzgar por los recientes estudios, tal vez desde el momento mismo de la concepción.

Los médicos aconsejan a las gestantes dialogar con el bebé yacente en el útero. Entonces ese intercambio comienza a trazarle pautas para el futuro y el niño debe iniciar sus elecciones desde el vientre de la madre.

Por encontrar la verdad ejércitos fuertemente armados se abalanzan sobre mujeres y niños, por defender su verdad algunos se privan de la vida. Otros la persiguen sin hallarla, algunos se mueren sin definirla y los afortunados la encuentran.

¿Qué es la verdad? ¿Quién se atreve a definirla? ¿Mi verdad debe coincidir con la suya? ¿Por qué no puedo aceptar tu verdad? ¿Por qué no puedes aceptar la mía? ¿Cuántas verdades existen? ¿Vale la pena arriesgar la vida para defender la verdad? ¿Cuántas verdades debiera defender? ¿Con quiénes debo compartir mi verdad?

George lleva en sus venas sangre de científicos, pero su alma quedó apresada en el universo de la danza. ¿Cómo podría conciliar la pureza de las ciencias con la expresividad de un arte milenario como la danza?

A juzgar por los componentes de la ecuación, la verdad se compone de varias partes: la mía, la tuya, la de él. Pero el coreógrafo dibuja una interrogante que abre la duda. ¿Será posible despejar la incógnita? ¿Esa raíz cuadrada eleva al cubo la verdad?

El reto fue traducir el lenguaje abstracto de las matemáticas al lenguaje danzario. ¿Cómo despejar V bailando? ¿Cómo coexistirían la verdad del coreógrafo y la verdad de los bailarines? ¿Cómo reaccionarían los



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

espectadores ante la verdad postulada por la coreografía? ¿Cuáles son los límites de la verdad? ¿Podrían sostenerla hasta el infinito?

Sé que los días fluyen
en las venas de un árbol.

PEDRO MARQUÉS DE ARMAS³

Un cubo de madera, de dos metros por sesenta centímetros, es el marco escenográfico. George escoge un material valioso para la construcción. Con madera se pueden edificar casas para las familias o barcos que dejan estelas en el mar. La madera puede alimentar el fuego para ahuyentar el frío o para arrasar los bosques. En un trozo de madera pueden tallarse hermosas figuras y hasta un muñeco mentiroso.

En un cubo de madera se baila *La ecuación*. Son doce listones desnudos, no los cubren ni pinturas ni barnices y aún conservan el olor primigenio. Huelen a bosque recién talado, a hierba fresca, a tierra limpia inundada por ríos de aguas claras, a naturaleza viva, aún virgen. En esa madera pura fluyen

los días como transcurrían en el árbol que le dio la vida.

A primera vista resalta la desnudez de la armazón, pareciera en fase constructiva, inacabada, esperando la vestidura y los adornos para engalanarse. Pero el creador prefiere desnudarse para contar su verdad, necesita mostrar el alma sin afeites, tal como se devela en la intimidad, frente al espejo, en diálogo consigo mismo.

En tan breve espacio se desplazan cuatro bailarines, tres muchachas y un muchacho, que trabajaron intensamente para desarrollar la situación planteada por el coreógrafo. El cubo de madera constriñe los movimientos y obliga al bailarín a ser más expresivo. El bailarín entra en conflicto con el cubo, objeto inanimado devenido en oponente. Las dimensiones del cubo empujeñan la figura humana, el baile es la posibilidad de crecer y convertirse en gigante.

Los bailarines cubren su cuerpo con ropa de trabajo, con la ropa del entrenamiento diario, la ropa con la cual defienden, día a día, una de sus

verdades. Esa que los lleva a subir a las tablas y crear, con su cuerpo, una obra de arte. No hay artificios en el vestuario, no hubo necesidad de consultar a una persona ajena al proceso de trabajo para que dictaminara sobre el diseño escénico. La intensidad del montaje sugirió las líneas a seguir para conformar la visualidad de la puesta en escena y el resultado confirmó el acierto del coreógrafo y sus bailarines.

X Alfonso creó la banda sonora, fuerza impactante, convertida en protagonista de la coreografía. Cuando comienza la obra, los bailarines realizan sus primeros pasos, suerte de presentación, en silencio absoluto. El misterio comienza a inundar la sala y enseguida se escuchan los primeros acordes rítmicos. La música invade la piel de los bailarines y no es posible deslindar si ellos bailan al compás de la música o si la música los impulsa a seguirla.

X Alfonso hereda las virtudes musicales de Síntesis. Creció escuchando la fusión de ritmos afrocubanos con sonoridades contemporáneas como sólo sus padres supieron hacerlo. Su talento extraordinario y su laboreo infatigable lo han convertido en una constante presencia en los escenarios. Se atrevió a compartir el micrófono con el gran Benny Moré, y salió airoso. X se detiene en el entorno social cubano y de allí extrae sus temas. Por estos días se pasa una canción donde defiende su derecho al regreso: «Esta es mi ciudad», repite hasta el cansancio ante la pregunta: ¿Qué tú haces virando patrás? Sus inquietudes creativas lo han acercado al mundo del video clip, al teatro y a la danza. Creo que sus preocupaciones vitales le permitieron traducir al lenguaje del pentagrama las angustias de *La ecuación*.

La percusión fue el sustento musical de la pieza concebida para la ocasión, a petición de George. X conjugó diferentes elementos percutivos donde se mezclan sonidos que el espectador cree reconocer, pero que al reelaborarse adquieren una nueva dimensión sonora. La música transmite sensaciones diversas, desde la pasión

que se pone en cada empeño hasta el deseo de compartir un momento de la vida con algún amigo y de esos sentimientos se apropian los bailarines para compartirlos con los espectadores.

La X es una de las letras del abecedario más utilizadas en las matemáticas. Despejar X es una tarea constantemente solicitada y tras la operación pueden confirmarse algunas verdades. O el fracaso. Podría imaginarse que George solicitó colaboración al músico en virtud de su nombre, pero su ecuación no incluye la X. El coreógrafo encontró puntos comunes con el músico y de esa conjunción se alimenta *La ecuación*.

Ya pertenecen al reino de la nostalgia los tiempos en los cuales bailarines y artistas plásticos, teatristas y músicos se juntaban para crear. Ahora cada quien trabaja en soledad y se desconoce qué hace el vecino de enfrente. La colaboración entre X y George fructifica en el escenario y destruye moldes anquilosados, rompiendo fronteras ficticias que reducen el alcance del arte. Música y danza se juntan para crear belleza.

Y hoy escuché a una joven entonando, como un rezo, tu misma melodía, y aquí me tienes frente al mar, llorando.

RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS⁴

Los bailarines entran al cubo, ejecutan la frase y se retiran. Dicho así podría parecer una fría cadena de sucesos, pero se equivoca quien haga tan simple lectura. El espacio dibujado por el cubo adquiere un significado especial. Es un sitio privilegiado, allí puede hallarse la verdad. Los que entren no deben dejar fuera la esperanza. Solos, a dúos, entre cuatro se suceden las cargadas, las interconexiones. Atraviesan el cubo en diagonal. Inician el movimiento en el traspatio y lo concluyen en la antesala. Se despliega gran energía, impulsados por la música, cercados por los tablonces de madera. Todo el cuerpo se compromete: brazos y piernas se balancean, el torso se flexiona continuamente, deben apelar a sus conocimientos de la técnica danzaria

para concentrarse y construir una imagen de levedad. La obra le exige un esfuerzo tremendo, pero el espectador no lo percibe. Los movimientos se reiteran con diferentes calidades, con matices innumerables. El contraste entre la música y los bailarines, entre la energía de los cuerpos danzantes y la sobriedad del entorno, sugiere un cúmulo de emociones al observador atento.

Mover cuatro cuerpos en tan reducido espacio entraña un reto. La danza es un arte complejo, propicio para la poesía, para llegar a los sentidos y estimular la creatividad del bailarín y del espectador.

El bailarín que permanece fuera del cubo espera atento, tiene tanta vitalidad como los que se encuentran en acción. Su cuerpo expresa toda la tensión del acto de representación. El coreógrafo traza las pautas, pero el intérprete lo ejecuta según sus propias capacidades, según su sensibilidad. El movimiento refleja su personalidad, sus propias pasiones.

George dialogó con sus bailarines de distintas maneras: la palabra fue una herramienta fundamental para definir el camino al cual deseaba llegar. Como se trataba de bailar, el cuerpo también habló. El bailarín y el intérprete se confundieron. Lo que no pudo expresar con palabras lo transmitió con el gesto y tal vez fue más explícito de esa manera. Aunque partía del mundo de las ciencias trabajó con la lógica del arte, extremadamente intuitiva, de mayores libertades para el ser humano.

George asegura que *La ecuación* puede prescindir del aparataje técnico para su presentación. Puede presentarlo al aire libre con el cielo como techo, con la luz del sol como reflector. Sólo necesita un piso de madera para evitar lesiones en los bailarines y un equipo para reproducir la trepidante banda sonora. Creo que no le falta razón. La fuerza de la obra, junto a la expresividad de los bailarines y la riqueza de la música, pueden transmitir las ideas de su autor.



La verdad irritante de dejar escapar que nos equivocamos casi gustosamente.

JUAN CARLOS VALLS⁵

Sobre el estado actual de la danza cubana se abren muchas interrogantes. Se menciona con frecuencia el hecho cierto de la rigurosa preparación técnica de los bailarines, de las insuficiencias intelectuales en su formación –parece depender del maestro en cuestión–, de la falta de conexión real con lo que pasa en el mundo, de la endebles de las coreografía cubana, de la pérdida del público de la danza contemporánea, de la falta de espacios de confrontación para bailarines y coreógrafos.

La llegada del remedio se demora. La conciencia de los males no se materializa en un proyecto coherente que estimule la creación danzaria y a veces me asombro cuando veo a algunos hablar del problema como si no les interesara el asunto. Urge abrir la perspectiva y mirar hacia el futuro buscando la luz.

Frente a panorama tan desolador, *La ecuación* se erige como estímulo por el virtuosismo de sus bailarines y por su capacidad para defender una idea. Ojalá George no se canse y persevere en esta senda, que continúe indagando en las esencias del ser humano y siga defendiendo la verdad, su verdad.

Marilyn Garbey

NOTAS

- 1 Alberto Rodríguez Tosca: «Ojos de perro azul», en *Las palabras son islas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 567-568.
- 2 Sigfredo Ariel: «La luz, bróder, la luz», en *ibidem.*, pp. 562-563.
- 3 Pedro Marqués de Armas: «Dylan Thomas», en *ib.*, p. 584.
- 4 Raúl Hernández Novás: «Yo te perdí una tarde», en *Sonetos a Gelsomina*, Ediciones Unión, 1991, p. 114.
- 5 Juan Carlos Valls: «Es el momento de escribir una carta», en *Los días de la pérdida*, Ediciones Hermanos Loynaz, 1995, pp. 32-34.

■ Memorandum: siempre se olvida algo

premio tablas 2004 premio tablas 2004

Play

Siempre se olvida algo es el título de la pieza de Piñera que recientemente llevó a escena el grupo capitalino Teatro D'Dos. Esta vez amplía el acostumbrado elenco Corina Mestre, conocida actriz y profesora del Instituto Superior de Arte. Es una obra que Rine Leal considera fallida en el *corpus* de la creación piñeriana; una obra *menor*, según se ha dicho. Pero un texto teatral es siempre una posibilidad, una esencia traducida en palabras que debe conservar, para su total realización, la necesidad de ser dicho, transformándose en gesto. Recordemos *Los siervos* del mismo autor, obra incluso rechazada por Piñera que, no obstante, tuvo una significación profunda en su primera puesta. He visto textos, validados como *clásicos*, disueltos, perdiendo su fuerza, en puestas que no llegan a definirlos. También he visto el caso contrario.

En la puesta de Teatro D'Dos se manifiesta, y así ha sido confesado por el elenco, una manera de asumir el trabajo partiendo del divertimento. Corina Mestre declara que le encantaría poder hablar de una investigación intelectual pero que realmente la obra está provocada por un movimiento interno, son tres actrices que quieren trabajar juntas para establecer una comunicación que creen pueda ser efectiva y lo hacen partiendo de aquello que las atrae. La investigación se basa fundamentalmente en la creación de una estructura escénica que permita el diálogo ligero con el texto, sin roces. Esto pudiera ser lo normal en todo experimento teatral pero no siempre sucede así. Muchas veces una intención trascendentalista oscurece esta comunicación: el juego no fluye, se atasca, agobiado por intenciones que debieron subyacer, mezclándose con



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

el todo. Teatro D'Dos ha seguido otro camino, haciendo el resultado final muy espontáneo y de una naturalidad contagiosa de alegría. *Siempre se olvida algo* es un texto perfecto para ser trabajado de esta manera porque se sustenta en un profundo sentido de la teatralidad y una elaboración poética, formal, exigente. La fábula se estructura sobre un motivo sencillo: una señora alocada (Lina) intenta convencer a otra, amante hasta la psicosis del orden (Camacho) de que «siempre se olvida algo». La historia es un ir y venir de sucesos diversos que giran alrededor de esta idea fundamental que no tiene otra significación que no sea la de funcionar como justificación para un desborde dramático a la manera del más puro teatro del absurdo.

Virgilio Piñera escribe esta obra en los sesenta, época en que su genio dramático se encontraba en uno de sus momentos más fecundos. En *Siempre se olvida algo* me parece adivinar un puro ejercicio textual. Erigida sobre el juego con las palabras, la escritura, altamente teatral, es aquí lo más importante, y no las intenciones conceptuales. Arriesgado ejercicio en estos tiempos es asumir un producto

artístico desde este ángulo. El texto (y la puesta) son intrascendentes si se considera esto por la ausencia de ideas transmitidas a la manera didáctica, pero no lo es si, ampliando el campo, observamos detenidamente las formas. A pesar que el teatro de puro entretenimiento es considerado menor, cuando se llega a elaborar con exactitud, se vuelve absolutamente mayor, totalmente necesario, completamente importante. El conflicto se desplaza: ya no debemos buscarlo en la región de las ideas que nos mueven en la realidad, sino en el espacio determinado por la escena. Debemos hallar las contradicciones en ese nuevo mundo definido por el combate de palabras y gestos. Pedir más sería como intentar buscar soluciones existenciales en una partida de ajedrez; como allí, en la puesta sólo se admira la capacidad de respuesta, la creatividad y la eficacia de cada jugada, y eso basta.

El campo

El espacio escénico es sencillo, los elementos son pocos: maletas, un teléfono, frascos de medicina, piezas de ropa; no hay decorado de fondo. Se

emplea además humo, que simplemente aporta una cierta irrealidad, ambientando, creando una cierta *atmósfera*. Esta frugalidad demanda imaginación para volver acertadamente dinámicos los escasos objetos. Es así que las maletas pueden convertirse desde muebles hasta en una motocicleta. No es la primera vez que este tipo de propuesta escenográfica es asumida por Teatro D'Dos, todo lo contrario, han mantenido el pequeño formato como una característica esencial en su poética. Ejemplo definitivo fue la manera de construir en *La casa vieja*, podía discernirse fácilmente hacia dónde se quería conducir la atención del espectador, esto es, hacia el trabajo del actor. No obstante, esta característica no supone una escenografía descuidada, por el contrario, debe ser totalmente adecuada por escasa, ya que cada elemento se carga de una significación alta en la visualidad de la obra. El vestuario sigue diseños que recuerdan la moda de los años cincuenta habaneros. Es interesante cómo se utilizan, desde una sencillez evidente, los colores: naranja, verde y azul (Señora Camacho, Señora Lina y Chacha/Tota), que aportan una gama que atempera con el carácter desenfadado de la obra, comedia visual, la gran cotorra.

Las luces arman una estructura encaminada a la definición de los ambientes, están pensadas para enmarcar las acciones, matizándolas. Sin una real intención narrativa, son creadas para trabajar directamente sobre los sentidos, para pasar inadvertidas: sólo aumentan, decoran, el suceso ocurrido. Así puede observarse en las situaciones de mayor transformación lumínica, que son el viaje realizado por la señora Lina y su criada Chacha, y el momento de mayor furia de la señora Camacho. En ambos casos simplemente se han modulado

la intensidad y los tonos sin excesos ni efectos violentos, por lo que pasan casi de manera subliminal.

El espacio se define entonces como un campo de batalla despojado de obstáculos innecesarios. Los elementos que existen son los que hacen falta para efectuar el combate, se convierten en armas: el teléfono rojo, las trusas, los pomos del yodo, las aspirinas y, especialmente, el conflictivo boniato, se definen como herramientas para el verdadero enfrentamiento, ese que se basa en la agilidad mental manifestada en palabras, en ese ir y venir de oposiciones absurdas cuyo único fruto sería una victoria con el simple sabor de sentirse ganador, sin haber obtenido realmente nada.

Los jugadores y sus movimientos

Aquí sí que el trabajo es especial, definitivo. De hecho toda la efectividad de la obra descansa en la capacidad actoral. El texto necesita intérpretes que permitan su fluidez porque en eso se encuentra su valor, en la agilidad de palabras. *Siempre se olvida algo*, en su primer estado, no es más que un enfrentamiento sin sentido en una realidad extraña. Es inútil buscar razones lógicas y descansar en lo que la textualidad sea capaz de decir, es necesario llevarla más allá, hasta un nivel que la dimensione como

verdadero ejercicio lúdico, hay que de este *tejido* extraer una realidad escénica, único lugar donde puede alcanzar total dimensión.

En este nuevo nivel, el de la estructuración estilística del personaje, se ha producido un interesante fenómeno: al conflicto tácito en el texto se adiciona otro que se manifiesta en la forma de comportamiento físico de los personajes. Este enfrentamiento se observa por la diferencia en los modos de actuar de Corina Mestre (Señora Camacho) por un lado, y de Beatriz González (Chacha/Tota) y Tamara Venereo por el otro. La primera, según José Alegría, construye su personaje desde la farsa, las otras, a la manera de la tradicional comedia de salón. En la señora Camacho los gestos son más grotescos, exagerados, torpes y exactos. Se puede adivinar una construcción totalmente pautada e intencional, que sintetiza la totalidad de la patética anciana como modelo. Tamara y Beatriz asumen una caracterización más solapada o *natural*, apoyándose en los gestos comunes, sin llegar al cliché, de la sociedad burguesa más decadente, trabajando no sólo la verbalidad sino también el signo físico. Corina recurre a expresiones faciales muy contraídas, a *tics* amplificadas al colmo y a una voz rajada siempre en tono de protesta. Las otras son menos violentas pero también poseen una





rica gestualidad, jugando con lo común y lo artificial en un diseño bien equilibrado. Tamara realiza un movimiento que ilustra esta pauta de su actuación: en varias escenas, cada vez que atraviesa el espacio, pasa por encima del teléfono que está en el suelo. Es un gesto que puede ser común pero pierde esa naturalidad por la repetición y la manera afectada en que la actriz lo ejecuta. En ese límite trabajan Tamara y Beatriz, en la realización de movimientos absurdos, pero haciéndolos pasar sin demasiada sorpresa.

Hay una diferencia de caminos (que tiene, como primera explicación, las diferentes tradiciones de formación de las actrices) que contribuye sobremanera al atractivo de la obra, una especie de sonido entre dos formas diferentes que se vuelve parte fundamental del resultado. El movimiento en escena no es homogéneo, sino que se divide en dos energías diferentes, una brusca y agresiva y otra ligera y flexible. En la puesta, curiosamente lo interesante no ha sido que la actuación siga un mismo estilo, sino que este se bifurque. De esta manera se aporta un nuevo nivel de funcionamiento que, lejos de significar incoherencia, promueve una nueva marca de separación: la oposición no se limita a la palabra y se dimensiona en diferencias kinésicas muy independientes de la literalidad. La acción adquiere autonomía permitiendo nuevas lecturas que, a pesar de todo, no se contradicen con los otros niveles. Coexiste expresando una contradicción de nuevo tipo, definida por la oposición de estilos.

Otro juego actoral que se descubre en la obra (también

independiente de toda didascalia textual) es la manera de trabajar los personajes de las dos criadas, Chacha y Tota. Ambas figuras son representadas por la misma actriz, Beatriz, por lo que tiene que fluir de una a otra de manera vertiginosa, debido al profundo dinamismo de las conversaciones. Pero el trabajo no está perfeccionado al extremo ya que se vuelve difícil a veces para el espectador establecer la diferencia entre las criadas. El problema no está en que la actriz no sea capaz de desdoblarse, sino que se han pensado los personajes de manera demasiado similar. Beatriz es capaz de mantener el ritmo y la lucidez de su situación, pero esta no queda clara al espectador por ser el cambio mínimo. Pero su actuación no fracasa por esto, sigue siendo excepcional, totalmente merecedora del premio a la mejor actriz en el Festival de Teatro de Camagüey.

Mencionaré aparte el último de los personajes, Pepe, ya que es un comodín, una casualidad para provocar el desenlace. Es un personaje al margen de lo esencial, a pesar de ser definitorio, marginado del juego más interesante de la puesta, el que se produce entre las mujeres.

En esta puesta el trabajo del director se define desde el exterior, permitiendo una enorme libertad a las actrices y, ya en escena, una naturalidad nacida de la muy cercana comunicación entre el actor y el personaje. Su mirada no intenta determinar, sino ayudar como espectador a la concreción más totalizada del personaje. La homogeneidad sufre, pero de esto ya hemos hablado. *Siempre se olvida algo* es una obra que parte y se dirige al oficio del actor.

Jugar por puro gusto

Siempre se olvida algo no debe esperarse como una obra de reflexión. Es una pieza sencilla, hecha con mucho talento y un gran sentido de la teatralidad. Sus efectos a nivel de ideas se definen lejos de una lectura literal, en la zona de la libertad: La tríada femenina que juega sobre el escenario debe llegar sin filtros intelectualistas. El texto trata de alejarse del sentido para acercarse a la forma, su única preocupación está en hacer funcionar el plano de la palabra como tal, pasando a un segundo plano el contenido, pero sin llegar al extremo. Hay un lugar en la obra donde se expone claramente esta postura altamente formalista: cuando la Señora Camacho llega al colmo de su furia. En este momento la anciana ha sido rodeada por maletas y un torrente de palabras que lanzan Chacha y Lina, enumerando los objetos que se olvidan. Las palabras no siguen aquí un orden determinado por su significado sino por el significante y su fonética: el absurdo sólo adquiere lógica en el plano puramente textual. Y así lo ha llevado a escena Teatro D'Dos, salvando ese espacio de puro disfrute estético; la obra se vuelve subversiva precisamente por basarse en la forma libre de pesos racionales, se provoca la risa a partir de elementos intrascendentes, cierto, pero a través de mecanismos minuciosamente elaborados. Y este teatro también es necesario, ese que no intenta transmitir ideas más allá del desarrollo de la forma, dirigiéndose, además, a esa zona esencial del ser humano que es el juego.

William Ruiz Morales

Premio de Dramaturgia Jesús Gregorio 2005

El 31 de marzo del presente año, el jurado del Premio de Dramaturgia Jesús Gregorio, presidido por el dramaturgo y crítico Abel González Melo, e integrado por la poetisa y dramaturga Nara Mansur y el crítico e investigador Omar Valiño otorgaron el premio a la obra *El último vigía*, de Duniesky Jo, debido a la riqueza poético-dramática, la acertada caracterización de personajes y situaciones y el adecuado ritmo interno del texto, que deviene una intensa reflexión sobre inquietudes perennes del ser humano.

IV Trienal de Títeres en el Teatro Nacional de Guíñol

Del 1 al 3 de abril de 2005 tuvo lugar en la capital, auspiciado por el Teatro Nacional de Guíñol y el Centro de Teatro y Danza de La Habana, la IV Edición de la Trienal de Títeres, celebrada desde diciembre de 1994, que en esta ocasión presentó como objetivo central la relación entre los clásicos de la narrativa infantil –Perrault, los hermanos Grimm, Collodi, Andersen– y el teatro de títeres. Esta IV edición contó con una programación conformada por un encuentro teórico y la presentación de las obras *Hansel y Gretel* por el grupo Croqu', de Suiza, y *La caperucita roja* del Teatro Nacional de Guíñol.

Tercer encuentro con El Cochero Azul

En la fecha del 17 al 22 de abril se celebró en La Habana Vieja, durante la semana de receso escolar, el III Encuentro de Monólogos y Espectáculos Unipersonales El Cochero Azul, auspiciado por el Centro de Teatro y Danza, la Oficina del Historiador y el Museo de Arte Colonial. Los niños se convirtieron en los destinatarios de este evento que rinde homenaje al mítico personaje Martín Colorín, creado por la prestigiosa escritora cubana Dora Alonso.

La salita del Museo de Arte Colonial devino sede de la competencia, donde se presentaron grupos de varias provincias y la capital así como colectivos invitados. Luego del pasacalle gigante con el coche del Cochero Azul organizado en la inauguración por el grupo anfitrión, Origami Teatro, los artistas y juglares invadieron las calles y las plazas de la Habana Vieja en busca del diálogo sincero y vital con la imaginación del público infantil.

El jurado presidido por el maestro titiritero Pedro Valdés Piña e integrado por los teatristas Miriam Sánchez, Gladys Casanova, Santiago Montero y Abel González Melo concedió un Reconocimiento Especial al titiritero Adalett Pérez por *La cucarachita Martina* de Adalett y sus Títeres. Mailyn Alonso obtuvo el Premio de Manipulación Femenina por *Tina y Fina*, de Hilos Mágicos. Según la opinión de los participantes, la tercera edición de El Cochero Azul, a pesar de verse afectada artísticamente por aspectos económicos, contó con una buena organización y asistencia de público, aunque el jurado exhortó a los actores y directores a elevar la calidad de las propuestas artísticas que se presenten a concurso en próximas ediciones para que el encuentro continúe alegrando en las tardes de abril a los más pequeños de casa.

A la vera de Pedro: XXV aniversario de Teatro D'Sur

La quinta Jornada de Teatro realizada en Unión de Reyes, Matanzas, entre los días 3 y 7 de mayo estuvo dedicada al veinticinco aniversario de Teatro D'Sur. Exposiciones fotográficas, videos, muestras y coloquios abordaron la trayectoria y presente de este colectivo, creado en 1980 bajo la dirección de Pedro Vera, quien aún hoy lo dirige.

Teatro D'Sur se destaca dentro del movimiento teatral matancero y nacional como centro de formación

actoral, por su experimentación en el trabajo del actor, los lenguajes de la puesta en escena y la recepción, así como por su labor comunitaria. Su repertorio incluye obras de la dramaturgia clásica nacional (Piñera, Estorino, Felipe), latinoamericana (P. Marcos, J. Díaz, I. M. Stranger) y universal (Strindberg, Rodari, Wilde, Yourcenar) unido a la obra de dramaturgos cubanos contemporáneos como Ulises Rodríguez Febles.

En octubre de 2003 Teatro D'Sur estrenó *Quarteto* del dramaturgo alemán Heiner Müller, dirigido por Pedro Vera y asesorado por José Alegría. La obra tuvo una gran aceptación por parte de la crítica y fue galardonada con numerosos premios en el Festival Internacional de Pequeño Formato de La Habana, en el de Santa Clara y en el Espacio Vital de Pinar del Río.

Fiesta en el Centro

Del 24 al 29 de mayo se celebró en Santa Clara el evento Titiricentro auspiciado por el CPAE y el Guíñol de dicha provincia, con la participación de diez grupos profesionales de Santa Clara, Cienfuegos, Sancti Spiritus, Habana y Ciudad de La Habana. La fiesta titiritera se caracterizó por la calidad y la camaradería, así como por la presencia de grupos de gran trayectoria y otros más jóvenes pero de igual calidad.

Entre los anteriores se encuentra el grupo Pakelé de Sancti Spiritus con su puesta *Julián y Juliana*, versión de



Con un poquito de locura, Alánimo Teatro

Liborio, la jutía y el maja, sólo que, en este caso, prescinden de Liborio y todo lo resuelven los animales. *Julián y Juliana* es un montaje excelente, con buenas actuaciones, en el cual utilizan varias técnicas del género con mucho ritmo y agilidad, algo fundamental en una puesta titiritera. Otra propuesta que interesó fue el proyecto Alánimo de Santa Clara y su obra *Un poquito de locura*, con títeres digitales y un alto nivel actoral y de manipulación por parte de la joven actriz Maya Fernández Sotolongo.

Para adultos, El Retablo de Cienfuegos llevó *Los mangos de Caín* del dramaturgo Abelardo Estorino dirigida por Panait Villavilla; Los Cuenteros de San Antonio de los Baños presentaron su multipremiada *Romelio y Juliana*; Hilos Mágicos de Carlos González tuvo una gran aceptación por lo depurado de su ejecución mientras que el TNG, con su pequeña muestra *2 cuentan 3*, acaparó la atención de los más pequeñines debido a su atmósfera titiritera a cargo de los veteranos actores Miriam Sánchez y Mario González.

Los eventos teóricos resultaron de gran interés, con temas como «Andersen y el teatro» impartido por Carmen Sotolongo y la lectura de la obra *El secreto del amor más claro* del dramaturgo Jorge Félix Soto. Contamos además con un conversatorio del director del Guiñol de Santa Clara Iván Jiménez: «Análisis del evento desde los inicios para lograr un mejor funcionamiento en el futuro». Carlos González, director de Hilos Mágicos, dictó una conferencia en la Escuela de Instructores de Arte: «La técnica de las marionetas», que despertó gran interés por parte del alumnado, y Blanca Felipe Rivero del grupo Los Cuenteros ofreció dos charlas: «Mimos y títeres, convergencia» y «El niño espectador: un dilema de estos tiempos».

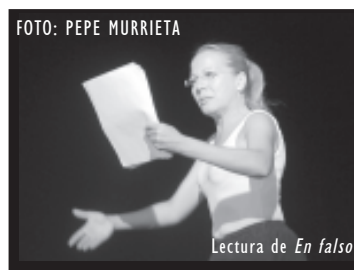
No puedo dejar de señalar la inauguración a cargo del grupo Danza del Alma la noche del 24 después de un torrencial aguacero y un siniestro

apagón que no afectaron para nada la afluencia del público al céntrico parque Leoncio Vidal, lugar del acto. Esta agrupación, integrada en su totalidad por varones muy jóvenes, sorprende por su gran calidad interpretativa.

Mención muy especial merecen los anfitriones Iván, Allán y Olguita del Guiñol de Santa Clara y el CPAE de la provincia. Concluyo con algunas interrogantes que nos inquietaron a todos: ¿por qué dos eventos de la importancia de Titiricentro y Espacio Vital tuvieron que coincidir en la misma fecha? ¿Por qué no cambiaron la fecha del segundo, ya que el primero se realizó en el período correspondiente? ¿No se perjudicarían ambos eventos debido a que grupos interesados en participar se verían impedidos de hacerlo en uno de ellos al no poderse dividir en dos? Piénsenlo. Por esta primera vez los dos tuvieron calidad, pero bien que podría no volver a repetirse: ¿Verdad? (Mario González)

Los «Diez años vitales» de Vi-tal Teatro

«Diez años vitales» es el nombre del documental con el cual Vi-tal Teatro celebró su décimo aniversario en el Centro Cultural Bertolt Brecht la noche del 26 de mayo. El colectivo, fundado y dirigido por Alejandro Palomino en mayo de 1995, se ha destacado por un diálogo con la dramaturgia cubana contemporánea así como con la dramaturgia latinoamericana y universal, clásica y contemporánea. *Triángulo* de Amado del Pino, *En alta mar* de Slawomir



Mrozek, *Mi socio Manolo* de Eugenio Hernández Espinosa, *Vivir en diagonal* de Felipe Espinet, *Timeball* de Joel Cano, entre otros títulos, constituyen algunas de las últimas propuestas con las que el colectivo indaga en temáticas de actualidad como la emigración, y se concentra en el trabajo del actor.

Vi-Tal Teatro es la suma del esfuerzo de nombres vitales en la trayectoria del colectivo como Nora Elena Rodríguez, Yaquelin Rosales, Jorge Juan Fernández, Carlos Treto, Alfredo Troche, Yasmín de Armas, Michel Labarta, entre otros, liderados por el actor y director Alejandro Palomino, que laboran para mantener sus resultados artísticos en la línea de un teatro vivo, para que el hecho de autodeclararse Vi-tal no constituya un acto fallido, sino una realidad.

IV Congreso Internacional Cultura y Desarrollo

En el Palacio de Convenciones de La Habana, entre los días 6 y 9 de junio, se efectuó la cuarta edición del Congreso Internacional Cultura y Desarrollo, evento que agrupa a intelectuales, artistas, directivos, promotores y profesionales del arte, la ciencia, la educación y la cultura en general, en esta edición bajo la máxima de «Pensar el mundo desde la cultura: por la paz, la verdad y la emancipación humana».

El programa del Congreso incluyó cursos, talleres, conferencias, mesas redondas, paneles informativos, entre otras actividades, con el objetivo de propiciar la búsqueda de alternativas que se acerquen al verdadero sentido de desarrollo cultural, en defensa de la humanidad y del reconocimiento de la diversidad cultural de nuestros pueblos ante los instrumentos de dominación de las políticas neoliberales y globalizadoras que intentan aniquilarla. El Congreso Internacional Cultura y Desarrollo es un espacio para el intercambio y la reflexión acerca de ideas, proyectos, experiencias y conocimiento entre las diversas

culturas que luchan por permanecer ante la crítica situación mundial.

Las artes escénicas estuvieron presentes durante el evento. Espectáculos nacionales como *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* de Argos Teatro, *Visiones de la Cubanosofía* de El Ciervo Encantado, la Gala del Ballet Nacional de Cuba, *Marx en el Soho* de Michaelis Cué, *Charenton* de Buendía, *Escándalo en La Trapa* de la Compañía Rita Montaner, *Santa Cecilia* de Teatro El Público, *Pelusín y los pájaros* de Teatro de las Estaciones y la presentación de la Compañía de Teatro Infantil La Colmenita, así como las propuestas internacionales *La abominable historia de Mister Punch*, *El caballero de la mano de fuego* y *La calle del caballo volador* de Teatro Tempo de Venezuela, y la presentación del Grupo Mutdance de Corea del Sur, generaron el diálogo entre teatristas de diversas latitudes y nuestra escena nacional, unido a actividades teóricas como simposios, plenarias y paneles acerca de la función y el compromiso de las artes escénicas con la realidad que vive el mundo de hoy.

Experimental 2 de Teatro: una nueva interrogante

Entre el 6 y el 12 del pasado mes de junio, las sedes teatrales de Camagüey volvieron a abrirse para acoger los espectáculos y talleres que, como parte del evento Experimental 2 Teatro, preparó Mario Junquera con su equipo de Teatro del Espacio Interior, colectivo que arriba a sus primeros quince años de trayectoria, desarrollada como una intensa búsqueda en las fuentes de la vanguardia teatral. Auspiciado por la Asociación Hermanos Saíz y las directivas provincial y nacional del Consejo de las Artes Escénicas, esta nueva convocatoria se dirigió hacia un público más abierto, que pudo participar de talleres, conferencias, muestras de video y conversatorios acerca de las diversas poéticas que hoy insisten en afirmar el espacio teatral desde la posibilidad de un laboratorio de creación.

Con la presencia del Estudio Teatral de Santa Clara, Teatral Teatro, los franceses de la Compagnie Cavale de Marsella y la argentina Mariana Frare, el programa abrió un espectro de muy distintas aproximaciones al arte teatral. Particularmente curioso resultó advertir que los extranjeros empleaban en sus espectáculos la figura animada, el títere, como recurso capaz de articularse a plenitud en propuestas dramáticas para adultos, algo tan raro aún entre nosotros. Los franceses, en *Historia de Oi*, se valían de la relación títere-actor sobre un escenario desnudo (en este caso el Guiñol de la ciudad) para recrear una historia de matices sórdidos acerca de la incomunicación entre seres humanos y su entorno. La actriz argentina, a partir de un cuento de Julio Cortázar que se escuchaba en la propia voz del autor, presentó un espectáculo itinerante, de apenas tres minutos de duración, con figuras digitales, en un reducido teatrino donde la historia se mostraba en pequeñas funciones a distintos grupos de espectadores. El grupo santacolareño ofreció funciones de *Piel de violetas* y *El traidor y el héroe*, creadas en momentos muy diferentes de su historia, lo cual permitió ganar una mirada en perspectiva hacia lo creado por la tropa que comanda Joel Sáez. El grupo anfitrión mostró su último estreno, *Mono Grama*, y parte del proceso de *Cabeza de martillo*, con el cual ampliará próximamente su repertorio. Las expresiones particulares de Víctor Varela-Teatro Obstáculo, y Carlos Díaz-Teatro El Público fueron abordadas por el teatrólogo Jaime Gómez Triana y quien firma estas líneas, ante un público curioso y nunca ausente, a pesar de la amenaza constante de los apagones. De lamentar que El Ciervo Encantado no pudo asistir a la cita, donde se esperaba un taller de su directora, Nelda Castillo, y su más reciente propuesta: *Visiones de la Cubanosofía*.

Las interrogantes de los coloquios estuvieron girando acerca de los aspectos más urgentes y profundos de la vida de estos colectivos y el teatro que defienden

en nuestros escenarios. Cómo hacer perdurar, después de quince años, por encima de carencias informativas y formativas, recelos y problemas de carácter material y espiritual, la posibilidad de esas otras aspiraciones teatrales. Cómo abrir el núcleo original del grupo para dejar que nuevas generaciones aporten el imprescindible renuevo. Cómo explicarles la tradición, ajena y propia, cómo dejarlos escoger sus maestros. La celebración del evento mismo fue una respuesta a muchas de esas cuestiones: hacer, continuar trabajando, es la vía más segura de no dejarse cegar por la seducción de lo fácil, por el desasosiego con que otros han ido abandonando la búsqueda y la investigación constante. Más allá de los recelos normativos, la sinceridad con la que estos creadores trataron de alzar un puente de intercambio entre sus estéticas, aun divergentes, logró manifestar la necesidad de tal encuentro, al que la Asociación Hermanos Saíz y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas deben apoyar con más intensidad, atendiendo no sólo cuestiones de logística interna, sino ofreciéndolo a sus miembros como un punto de saludable diálogo, a la manera en que lo fuera, en su momento, el ya desaparecido Yorick que acogía montajes de pequeño formato para niños y adultos. Si tal y como afirmaba Mario Junquera se trata de abrir la cita a todas las formas posibles de experimentación, desde el respeto y la calidad, así como desde la autoconciencia de quien produce un trabajo de búsquedas progresivas, las próximas ediciones de este evento podrán enriquecerse con nombres y fórmulas no circunscritas a una sola tendencia de lo experimental, lo cual sería, para todos, hartamente saludable.

Quede abierta, pues, como una interrogante continuada, la señal de esta convocatoria, que hereda temas de otros eventos donde el joven teatro cubano se mira al espejo y empieza a asumir, con humildad, la necesidad de saberse visitado, comentado, y habitado. Para ese público que, interesado, se acomodó a los horarios insólitos en que

alcanzaron a presentarse varios espectáculos, bajo esa oleada de apagones que también parecía cosa experimental, este encuentro es también un acontecimiento en el cual participar con crecidos reclamos. (Norge Espinosa Mendoza)

Un viaje a Las Tunas

En vísperas del comienzo allí de la típica Jornada Cucalambeara, sitio de encuentro de las más acendradas y populares tradiciones del territorio, llegué a Las Tunas para repasar lo último de su producción teatral, históricamente en las antípodas de desarrollo de las manifestaciones que recoge aquel maravilloso evento anual.



Historia de burros, Teatro Tuyo

Pero ya sabemos que la tradición también se funda, o se labra, o se rompe aun costando trabajo, como diría Leo Brower. Porque cierto es que Las Tunas, afincada en la décima y la música campesina, en la literatura y el repentismo y en ciertas artesanías, ha ido abriendo el espacio con el concurso de los años a otros tantos modos y maneras de pensar y sentir sus realidades, dejando atrás en el espejo de su arte sólo una manera de concebirla.

Por diversas razones al teatro le ha resultado más complejo acceder a ese nuevo espectro. Sin embargo, puede decirse que en los últimos años se mueve. Tiene que ver con una acumulación artística, con el debut de dos nuevos directores y con el aliento de una institución provincial, el Consejo de Artes Escénicas, que, en manos de Lourdes Jacobo, Chachi, y su unido equipo de trabajo, ha sabido

propiciar una progresiva escala de formación y de estímulos.

Ahora me enfrenté a dos estrenos y un espectáculo con algún tiempo de camino. El grupo para niños Los Zahoríes, con más de tres décadas de trayectoria y antes único punto de referencia del quehacer escénico en la zona, propone, bajo la dirección de Emelia González, *El ruiseñor*, que tiene en sus orígenes textuales a Andersen y a Martí.

Destaca en la puesta el uso de la luz negra como marco visual homogéneo, que impone un modo titiritero particular para la disputa entre el bello canto del libre ruiseñor del campo y el pájaro mecánico que intenta imitar su música. También el «juguete chino» en que se convierte la pieza, con su eufonía del español de los inmigrantes de ese país a estas tierras, un tanto a la manera del vernáculo, presentando mayores potencialidades de desarrollo de la riqueza de la acción dramática a través del juego de los muñecos y de la comicidad implícita de la propuesta.

La eficacia titiritera es la marca de *Historia de burros*, esa conocida fábula de René Fernández, de la mano allí de Teatro Tuyo, un colectivo joven bajo la conducción de Ernesto Parra, uno de esos dos jóvenes directores antes mencionados. Parra respeta la sencillez de la convención del arte del muñeco y en esa sencillez encuentra las claves del brillo titiritero, al inducir una efectiva comunicación con los niños y el público en general, en medio de un diseño sintético y hermoso, y de una decidida entrega por parte de los actores.

Lázaro del Risco ha montado *Las monjas*, de Eduardo Manet, estreno mundial en la Isla del texto de este dramaturgo cubano. Me detengo en sus resultados como puesta en escena.

Las monjas, del grupo Huellas, es una primera digna credencial de presentación de una agrupación en nacimiento. Lázaro demuestra su talento para organizar núcleos de ideas mediante el trazado teatral. Ha

encontrado un balance entre el movimiento que debió imprimir al intercambio de estos personajes atrapados en un solo espacio por sus propios límites y por un exterior desbordado y agresivo, y ha sabido en muchos casos convertirlo en acción con significado preciso. Crea un marco expresionista con un diseño visual coherente, donde estas hombrunas monjas juegan a la destrucción y a la muerte. Falta profundizar en el trabajo actoral, un verdadero reto por sus exigencias para un grupo en proceso de aprendizaje. Los actores saben lo que hacen y saltan al ruedo con verdadera pasión, pero no siempre tienen todas las armas para encauzar las difíciles paradojas de personajes y espectáculo.

Mas, con dificultades y sumas precariedades, ellos, como los otros, van tejiendo los signos del despertar de Las Tunas en el teatro. (Omar Valiño)

Cerca de mis tantas orillas: primer encuentro de la crítica teatral en Cienfuegos

Las sinfonías afloran a pesar del ruido. La marginalidad deambula por todas partes, pese a la distancia y a la cosmopolita dimensión.

El encanto de la escena y las inquietudes histriónicas de quienes añoran ardorosamente lanzar a los demás su plena encomienda, no escapan a los contenidos de obras que se enriquecen por sus angustiadas y solitarias resistencias.

El valor del tiempo no se juzga únicamente por las manecillas del reloj. La evocación de la altura supone andar de cerca y parejos. Por eso llegamos sin la más incordial algarabía, como alcanzan los nobles de espíritu, no de clase, su voraz iniciación.

Como casi siempre acostumbro a lidiar con guerreros, tomé posición en la batalla. Ellos se dejaron acompañar por el vínculo y mi aparente ausencia. Creyéndome resumida, protectora y a

la vez nada cortante, junto a unos cuantos empuñadores de espada y prudentes de regocijo, me dejé cabildear por sus diálogos y fábulas, inspirando en mí un falso abismo teatral, elevándome a la *pos mortem* ilustración del ser.

Cuando uno llega a otras orillas se demuelen los trazos y contamos los segundos para que la lluvia crezca, mas ella sólo cae del cielo.

En Cienfuegos asistimos al Taller de la Crítica Itinerante, organizado por la Sección de Críticos e Investigadores de la UNEAC y el CPAE de la provincia, reconocido por ellos como su Primer Encuentro con la Crítica Teatral.

Uno siempre está dialogando consigo mismo hasta que encuentra la brecha. Para no quedar ajenos, el fervor comenzó desde el primer acecho: el compromiso de no quedar al margen, después de ver seis puestas en escena y rondar hasta la misma esencia.

Las orillas van y vienen y no quedan tan lejos como pensamos. Dentro también existen, se definen, teatralidades, desafíos y las mismas complicidades que demuestran que el mundo tuvo su origen en el mar y se prodiga donde los ríos, catárticamente, sedimentan el espíritu de la creación.

También los clásicos sostuvieron el hilo conductor de todas las puestas representadas. Algunos fueron tomados como punto de confluencia o versión alternativa para ahondar en las estructuras originales y seducir al espectador contemporáneo. Otros buscaron su funcionalidad y apoyo en la alteratividad para hacer presente una nueva reescritura teatral, y los menos resaltados construyeron sus espectáculos a partir de las convenciones que les sugiere el texto.

Hechizándonos por tanta diversidad, se inició la contienda. Aún sin mojarnos los pies logramos degustar de *Los mangos de Caín*, árbol sembrado por Abelardo Estorino que esta vez los títeres del grupo El Retablo y su director Panait Villalvilla nos entregaron. Esta versión experimenta una técnica mixta de manipulación. La visualidad de los

muñecos provoca delectación, pero la integración de la historia, la actuación y el ritmo se resienten y esto hace que los asistentes se desprendan del tejido espectacular.

Antón Chéjov también tuvo el privilegio de haber nacido cerca del mar, indiscifrable y rondado como esta Isla. Es así como los del Centro Dramático de Cienfuegos, dirigidos por Javier Fernández, se arrimaron con *Petición de mano*, excelente ejercicio de entrenamiento para actores que no culminó como deseábamos porque el crecimiento de la acción se detiene por la ausencia de matices en las situaciones que Chéjov nos entrega en sus escrituras dramáticas.

El grupo Cañabrava es muy reconocido por su trayectoria. Sus titiriteros cuentan desde la visión juglaresca, historias muy escuchadas y aún sorprendentes como los cuentos de Onelio Jorge Cardoso y Samuel Feijóo, pero el acierto esta vez y no otras, se trunca por la escasa indagación metafórica del espectáculo.

La arquitectura del teatro Tomás Terry sigue achicándonos. En otros tiempos los abanicos e impertinentes competían entre las damas que visitaban el soberano edificio. La tradición no se ha perdido. A pesar del calor y la ausencia de aire acondicionado nos atrincheramos tras el grupo La Fortaleza, dirigido por Atilio Caballero, quien quiso abandonar por esta vez su sede en Juraguá y mostrar *Woyzeck*, del alemán Georg Büchner. Cómo humanizarnos, cómo alcanzarnos lejos de la hostilidad y dejar de ser víctimas en medio de una sociedad enrarecida: estos son los enunciados de la puesta en escena, portadora de un alto contenido filosófico y existencial, denso para las mieles del espíritu y es ahí donde nos volvemos a preguntar cómo hacer visible tan alta teatralidad. Necesario sería iluminar las formalidades artísticas para que resulte sintética la puesta y logre una recepción ideal.

Seguimos el rumbo del sol y otras tantas veces el de las estrellas. Cumanayagua y su Teatro de los

Elementos, grupo que ha logrado emanciparse tras la fundación por Oriol González de una comunidad artística que además de realizar intervenciones socioculturales con incidencias en zonas especialmente necesitadas, no olvida su razón de ser: desarrollar vertientes en torno a la creatividad. Ellos nos recibieron insondable y húmedamente con *Una casa en la frontera*, construida por el dramaturgo polaco contemporáneo Slawomir Mrozek, dirigida por Daisy Martínez. La invasión del caos arremete contra la individualidad, provocando absurdos que tipifican a las sociedades «civilizadas». El desamparo social y cívico desencadena en el ser humano choques e incoherencias que incluso pueden provocar hasta la muerte. En la propuesta se percibe un lenguaje escénico muy cartesiano. Por momentos los códigos usados marcan el paso con efectividad, pero su manejo invariable atiborra el tono y el empaque de la composición. Es bueno destacar el trabajo actoral de un grupo de jóvenes que comienzan por primera vez a hacer teatro por lo que se les depara una vida profesional más intensa.

Llegamos a la desembocadura y sorprendimos al Teatro Guiñol. Ahora con *La otra Caperuzza*, cuento versado a la manera bufa por su director Cecilio Valdés, se reasienta en un encantado solar cubano y sus particulares costumbres. A esta, la nueva fábula, no le faltaron alas, pero sabemos que aprender a volar trae consigo lanzarse y se corre el riesgo de indefinir la orientación, amén de sus potencialidades en la manipulación y en el ímpetu de hacer, pero tiempo al tiempo porque el fin de la obra de arte estará siempre ajeno a la premura y más que un sacerdocio, hacer trascender las realidades, demora y debemos esperar por la verdad con mucha paciencia.

El asombro se siente justo después de abandonar el atajo. Unos logran salvarse y otros se ocultan en tierras lejanas y baldías, aunque acarreen portentosos concilios.

Cuánto tiempo se debe esperar para la contemplación si elevamos el

juicio y no dejas lugar para el contraste. Por eso tratamos de acercarnos a la más fervorosa de las quietudes, a las raíces, que pueden perderse, si sobre la escena no ensartamos la vida para cuando se levante el telón. Cienfuegos será, no la que más me guste, pero sí una de las ciudades más envolventes y tan juramentadas cuyas infinitas posibilidades de compartir la luz la acercan a mis tantas orillas.

La crítica no debe verse desde la armadura, tanto así la obra de arte, porque ambas tropezarían y en la descendencia se depositan nuestros ofrecimientos, hacer un teatro para que nos salvemos todos y hacerlo desde cualquier rincón o sospecha. (Mercedes Ruiz Ruiz)

De lo que trajo La Marea

Del 18 al 25 de julio, en el municipio capitalino de Marianao se efectuó el V Festival de Teatro Comunitario «Lo que trae La Marea», organizado por el Teatro de Títeres La Marea de la Compañía Juglaresca Habana. A pesar de la extensa programación variada con que contaba el festival, que incluía calles, barrios, centros y plazas de Marianao, el evento se vio notablemente afectado por el escaso apoyo que recibe de entidades teatrales y dificultades económicas, lo cual se evidencia en el hecho de que sólo dos sedes funcionaron como espacio de presentaciones —el Teatro Sant Boi y la Sala del Central Toledo— de las más de veinte aproximadamente programadas, lo cual perturbó el sentido callejero y comunitario alcanzado por el encuentro en ediciones anteriores. De los colectivos nacionales que anunciaron su presencia, por problemas de transporte, sólo contamos con una participación, Teatro de Títeres La Marea, lo que empobreció el diálogo entre el quehacer del teatro nacional titiritero y comunitario para niños y los grupos extranjeros invitados al festival, que paradójicamente y aun con la precariedad de esta quinta edición, constituyeron un número considerable.

Las Patonas y la Compañía Teatral Madre Tierra de Colombia, Maluka Peka y Flash Teatro de España, Mukashi Mukashi de Perú, El Atoj Antono de Bolivia, entre otros colectivos, se unieron en la inauguración del lunes 18 para invadir los espacios y salas del Hospital Pediátrico Juan Manuel Márquez en busca de la complicidad del público infantil. Disfraces, títeres, representaciones, juegos participativos, narración oral escénica formaron parte de las actividades desarrolladas. De especial interés resultó la intervención del cuentero Pepe, de Mukashi Mukashi, en la sala de oncología del hospital, con relatos que exaltaban la importancia de la amistad y el amor, todos elaborados con una síntesis de objetos subordinados al papel evocador de la palabra, el trabajo vocal y la memoria del actor, así como su gracia y humor popular.

El Quijote de La Mancha, *Una pikolaventura con kastollo*, *Juancito y María*, *Amacayacu*, fueron algunos de los espectáculos presentados en la sala de Teatro Sant Boi para los pequeños de casa durante el festival. *Juancito y María* de Flash Teatro de España, versión del conocido texto *La calle de los fantasmas* del maestro y dramaturgo titiritero argentino Javier Villafañe, compartieron sus travesuras ante la presencia de un supuesto fantasma que aterra a María y al que Juancito asegura no temer y debe de enfrentar y descubrir. Esta representación que emplea los títeres de guantes —Juancito y María— y un marote —el fantasma— en un retablo que describe la fachada de la casa de María y la calle donde hace su aparición el fantasma, si en un inicio mantiene la tensión por el miedo de los personajes (los desmayos de María, la fingida valentía de Juancito y la persecución del fantasma), una vez expuesta la situación se torna reiterativa, con escasas acciones y recursos titiriteros, abundantes diálogos, regodeos en la solución del conflicto y una forzada y constante interrogación al público infantil, lo que debilita la concentración y atención del mismo a la historia.

Sin embargo, un momento de altas mareas lo constituyó sin duda *Una pikolaventura con kastollo* del colectivo español Maluka Peka. El propio nombre de la obra anuncia el juego, la distorsión de cuentos y referentes y la parodia que este espectáculo utiliza como recursos para hilvanar su historia. Maluka, quien parece ser más que mala, autoritaria y mandona, y Peka, quien además de pecosa, se inscribe en el esquema de la dominada, tonta e ingenua de buenos sentimientos y una gran vitalidad, comienzan a construir/ contar una historia de reyes, príncipes, princesas desdichadas, castillos apartados en la que Maluka será el rey, el príncipe, el poder... y Peka, la miserable y además fea princesa, el caballo, la butaca... En la que Peka correrá los peligros y Maluka obtendrá los éxitos, en la que el mal y los malos valores triunfarán hasta que los niños del público, exaltados por Peka, intervienen y le dan una lección de humildad y verdadera amistad a Maluka. Un espectáculo para niños, en el que ambas actrices danzan, cantan, utilizan títeres en determinados instantes de la historia, hacen gala de una vis cómica, mezclan historias del medioevo con la internet, las discotecas, entre otros fenómenos netamente contemporáneos, lo que provoca el disfrute tanto de los más pequeños como del público adulto, haciendo un *picoespectáculo* sumamente divertido e inteligente, en el que el niño/espectador deviene sujeto activo de la historia que se construye, en el que los héroes, los villanos, los buenos y los malos se encuentran distorsionados por los puntos de vistas, empatías y fantasías de dos niñas: Maluka-Peka, nada que ver con el didactismo forzado, muchas veces asumido en los espectáculos infantiles.

El Festival de Teatro Comunitario «Lo que trae La Marea» también contó con un encuentro teórico que funcionó como espacio de debate acerca de la experiencia de la creación del teatro de

títeres en los países presentes, sus temáticas y compromisos con la identidad de los pueblos así como los elementos de creatividad. La clausura se efectuó el lunes 25 y en ella estuvieron presentes los grupos invitados. A pesar de los problemas de carácter económico y organizativo que padeció esta quinta edición, a pesar de las bajas mareas, confiamos en la fortaleza y la necesidad del mar, con sus olas y altas marejadas para próximas ediciones, ya que más allá de un acto de petulancia de mi parte o de un oficio de pasar cuentas, estas palabras son una petición de respeto y urgencia de experiencias artísticas para los niños de otras zonas de silencio o periféricas que también existen dentro de la propia capital. Y al que ponga en duda lo que afirmo, una vecina del Saint Boi y de los barrios adyacentes los invita a observar la desbordante alegría que esos niños experimentan con *cualquier cosa* que les parezca teatro. (Yohayna Hernández)

2005, año quince de la Cruzada Teatral

Como cada 28 de enero, fecha más que significativa para todos los cubanos, los «cruzados» emprenden la travesía por los caminos que los conducirán a la conquista de nuevos espectadores asentados en comunidades, caseríos y

poblados situados en la contrastante geografía que media entre la ciudad de Guantánamo y la primada Villa de la Asunción de Baracoa.

La Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa ha arribado a sus luminosos quince años de trabajo artístico. Quince años que atesoran una de las experiencias más reveladoras de lo que representan para el ser humano el arte y la cultura. Los hombres y mujeres que pueblan esta zona del archipiélago cubano, luego de quince años de recibir a los teatreros, han asumido, con inefable sentido de pertenencia, el arte teatral que, en las llamadas «zonas de silencio» o las de difícil acceso, reciben, y aplauden con satisfacción alegrísima compartir el espacio abierto en el que el actor y el espectador se estrechan en la fascinante fusión que el arte teatral propicia.

Dirigida por la directora del Guiñol Guantánamo, la infatigable Maribel López, la Cruzada Teatral ha recibido, además, el reconocimiento de instituciones que han seguido la huella de su impronta comunitaria. La Distinción Iberoamericana Elena Gil y el Premio Nacional de Cultura Comunitaria argumentan la importancia de esta acción sociocultural. Pero el trabajo de la Cruzada no sólo puede ser apreciado por lo que brinda a su público, sino también por lo que ese mismo

público les exige. La madurez expositiva del discurso teatral de los teatreros en estos quince años ha verificado variantes escénicas, soluciones artísticas, de un proceso infinito en el desarrollo y riqueza del teatro cubano.

El teatro de títeres, el protagonizado por el actor, las máscaras, la narración oral escénica, la canturía repentista y el acento en la herencia de un teatro popular de feria los aproximan a una criolla comedia de arte que le otorga a los espectáculos presentados por los creadores y sostenedores de la Cruzada una fascinante apertura al arte teatral de nuestros días.

El Guiñol, el Teatro Dramático y el Teatro Polimita, todos de Guantánamo, y sus hermanos del Teatro Callejero Andante, de Bayamo, se unieron para homenajear los quince años de la Cruzada, los treinta y cinco del Guiñol Guantánamo y los ochenta de Abelardo Estorino con la pieza *Los quince de Ada Cruz*, escrita y dirigida por Juan González Fiffe. Otros participantes fueron Teatro Cimarrón, el Teatro Nacional de Guiñol de la capital y Teatro Batida de Dinamarca. En el marco del II Coloquio-Taller Teatro y Comunidad, celebrado en Yumurí, se presentó el libro del autor de esta nota *Títeres: arte en movimiento*, editado por El Mar y la Montaña. (Armando Morales)

En el mes de abril, y como una nueva acción para promover la dramaturgia contemporánea, *tablas* comenzó a organizar un ciclo de lecturas de obras de autores cubanos, con el auspicio del Teatro Nacional de Guiñol (sede que acogió amablemente el proyecto, y donde se han realizado hasta ahora esta actividad, siempre los lunes en la tarde) y la Fundación Ludwig de Cuba.

El 25 de abril, bajo la dirección de Alberto Sarraín, fue leída *Chamaco* de Abel González Melo, con el siguiente equipo de actores: Enrique Bueno, Orestes Pérez Estanquero, Fidel Betancourt, Beatriz González, Pancho García, Micheline Calvert, Fabricio Hernández, José Alejandro y Faustino Pérez. Alejandro Palomino condujo el 23 de mayo *En falso* de Amado del Pino, que interpretase Yaquelin Rosales en nombre de Vital Teatro. El 11 de julio Raúl Martín dirigió *El banquete infinito* de Alberto Pedro, en el cual tomaron parte los siguientes actores de Teatro de La Luna: Mario Guerra, Minerva Romero,

Amarily Núñez, Liván Albelo Rodríguez, Yásbell Rodríguez y Gilda Bello. Y el 8 de agosto Carlos Celdrán guió a Argos Teatro en la lectura de *Huevos* de Ulises Rodríguez Febles, donde participaron Pancho García, Yailín Rodríguez, Waldo Franco, Fidel Betancourt, Edith Obregón, José Luis Hidalgo, Ismercy Salomón y Alexis Díaz de Villegas.

El día 2 de agosto fue puesta en circulación, en el patio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la entrega 1/05 de *tablas*, también presentada posteriormente en el evento Barriocuento, del grupo Cimarrón y el Centro de Teatro y Danza de La Habana.

El verano acogió asimismo la visita de nuestro editor Abel González Melo a Londres, Reino Unido, para participar en la prestigiosa Residencia Internacional del Royal Court Theatre, entre el 15 de julio y el 13 de agosto, experiencia que será ampliada en próximas ediciones.

Teatro D'Dos: rostros que se transforman

Julio César Ramírez

FUE UNA MAÑANA DE marzo de 1990, mientras recorría una de esas callejuelas empedradas de la ciudad de Sancti Spiritus rumbo al Teatro Principal, cuando tomé la iniciativa de crear un núcleo que me permitiera entender y organizar el pensamiento y la filosofía del actor. Cierta ingenuidad, o la ilusión ante lo nuevo, no me permitía dimensionar con precisión que caminaba hacia un complejo espacio de encuentro en un momento histórico de desencuentros evidentes, y que mi próximo personaje iba a ser, durante muchos años, el del director, pues las circunstancias me llevarían a lo inevitable: la fundación de un grupo de teatro.

¿Cómo emprender la colosal aventura con sólo dos personas? ¿Hacia dónde debíamos dirigirnos? ¿Cómo hacer que la nave tomara rumbo sin el riesgo de naufragar? ¿Cuál era la estrategia a seguir?

Había que profundizar en una identidad y no repetir lo que la moda, o la tendencia del momento, nos dictaba. Había que iniciar un estudio profundo de las temáticas a tratar en nuestro teatro. Entender que se debía forjar un rostro desde la diversidad de los miembros de ese núcleo inicial y no desde la imposición prefijada de una estética y una ética. Confieso que llegar a ese entendimiento costó tiempo, años, sin temor a exagerar.

Creo imprescindible recordar nuestra primera experiencia de grupo. Fue en 1992, dos años después de la iniciación. Allí, en Caimito de Guayabal, fue donde aparecieron las claves de la ruta definitiva. Los procesos de *La gran temporada*, de Ricardo Muñoz, y *Federico* (sobre Lorca), edificaron una serie de pautas que se han considerado esenciales en la poética del grupo. El escenario desnudo que semeja una isla, lo espectacular a partir de la sobriedad del pequeño formato, la austeridad minimal que establece un eje entre el actor y el espectador, la precisión del movimiento escénico, una cuidadosa selección del objeto, la síntesis de la acción, la limpieza gestual, la indagación en zonas de la cotidianidad, el juego con la temporalidad, la creación por parte de los actores de un mundo sonoro desde sus personajes y sus situaciones, la construcción de caracteres que se mueven con soltura en territorios inciertos, a través de sus recuerdos, sus sueños y su memoria. El actor y sus sistemas de signos gestuales y vocales para enmarcar geografías, espacios y tiempos. Los temas de la familia, la nostalgia, el autoexilio y el significado del viaje en el contexto de la Isla.

¿Cómo se puede hablar, sin embargo, de un rostro definitivo? ¿Bajo qué circunstancias de producción, de



temáticas y de contemporaneidad, se sigue haciendo teatro? Teatro D'Dos ha vivido el modelo de grupo al uso durante un largo período, mas en la actualidad experimenta un cambio. Durante diez años sostuvo como característica la permanencia del núcleo fundacional. Esto dio la posibilidad de una madurez en cada una de las propuestas escénicas y una adecuada política de repertorio. Ahora son otras las realidades, pero no escapamos a la duda y al pesimismo cuando aquel núcleo fundacional se transformó en nuevos rostros. Hoy las preguntas son

otras: se corre el riesgo de la pérdida del sentido original, ¿pero acaso había un sentido original? Cuando se produce un nuevo ciclo hay que reconstruir el sentido para escapar a la repetición de la fórmula.

El teatro, y el grupo como su célula básica, sufren la erosión diaria como la sufre nuestro rostro físico. Son seres vivos que se transforman todos los días, que cambian de fisonomía, que guardan una memoria. Pienso que lo esencial es cómo transmitir una herencia: cómo contar la historia y bajo qué presupuesto continuarla.

Hoy sólo se puede hacer teatro cuando se impone la voluntad de los que conformamos la célula grupal. Soy optimista al afirmar la permanencia del grupo como gestor del hecho teatral, creo en su condición de organismo vivo y por tanto susceptible de etapas de crisis, enfermedades y hasta posible muerte. Lo que no puede perderse es el impulso para provocar un nuevo latido, no podemos permanecer encerrados, debemos abrirnos a nuevas prácticas, renovarnos a diario. Nosotros no convocamos a un taller en su sentido tradicional, convocamos a una puesta en escena donde el actor y también el director tienen la posibilidad del espacio-taller a más largo plazo, donde se produce la seducción o la ruptura, donde prevalece el aporte.

Diversas generaciones confluyen en una experiencia que transita por el reconocimiento de la tradición vernacular, la búsqueda de un lenguaje común, el experimento desde lo esencial. Para el grupo es importante la presencia de actores de una trayectoria indiscutible en el teatro cubano y su capacidad de diálogo con las nuevas generaciones. Nos planteamos, con toda intención un tránsito de la herencia, una transmisión de valores, un reconocimiento a la memoria. Evitando así la fragmentación estéril, provocando la ruptura fecunda.

Q u a t r o c i e n t o s a ñ o s d e l
Q u i j o t e



A l b i o P a z