

tablas

40 cts

4/86

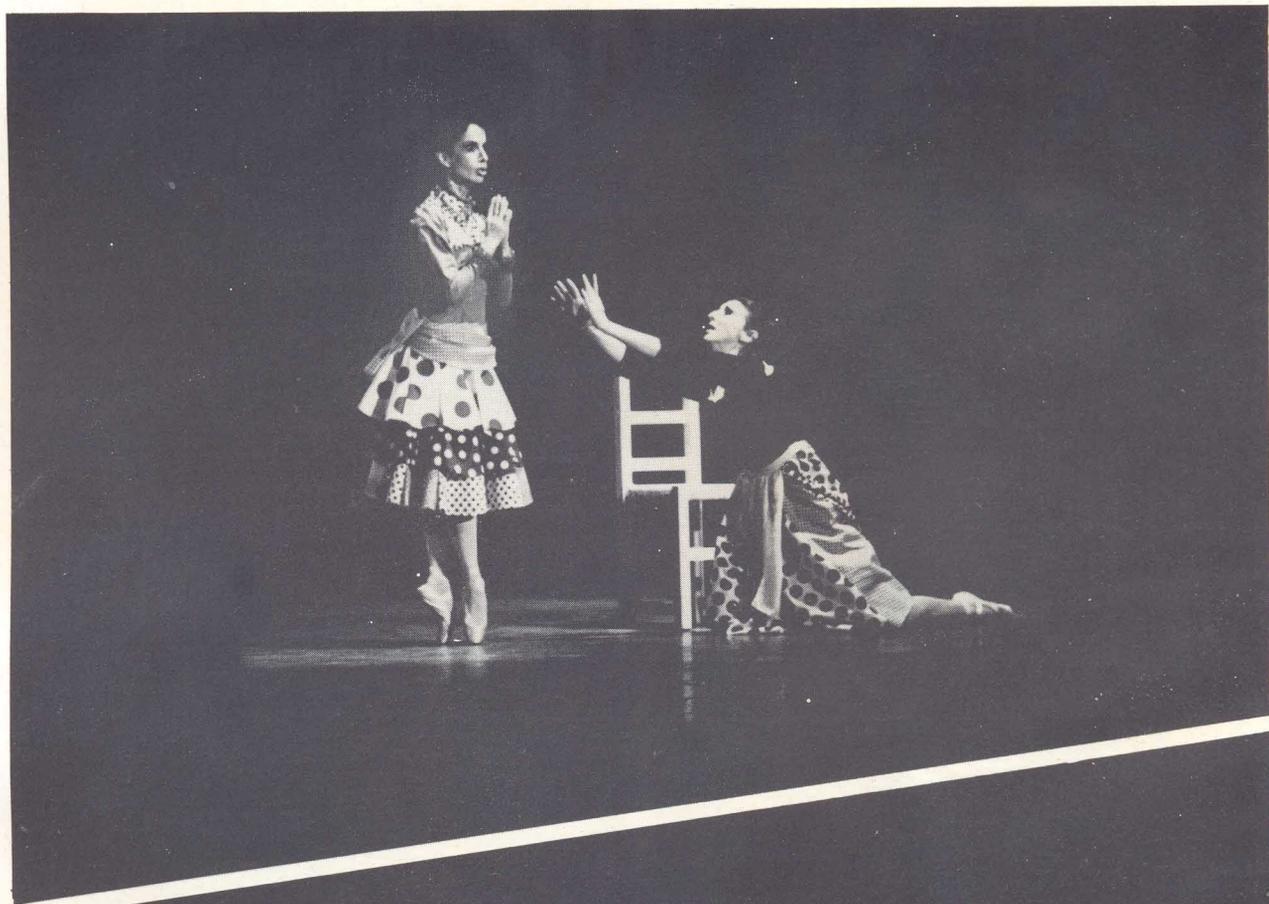
- Lo que piensa y dice Guelman
- Aproximación a un grupo:
Teatro Universitario
- Molinos, del teatro al cine



HISTORIA Y ESCENA ACTUAL

Las Pericas

obra de Nicolàs Dorr



25 ANIVERSARIO

tablas

EL OTRO PREMIO DE GUELMAN/ DEL ESCENARIO A LA PANTALLA/ John Brotherton/ **MILANES: INTERPRETACION Y TEXTO/** Magaly Muguercia/ **EL CORSARIO Y LA ABADESA: LOS ANTIHEROES DE BRENE/** Liliam Vázquez/ **PLACIDO: EL DESTINO INCIERTO/** Inés Ma. Martiatu/ **POR UN TEATRO ABIERTO/** Gloria Parrado/ **LIBRETO No. 12: GAVIOTA DE LA NOCHE/** Francisco Garzón Céspedes/ **ZENEA: VIAJE AL CENTRO DE UN POETA/** Gilda Santana/ **TEATRO UNIVERSITARIO: APUNTAR A LO ALTO/** Osvaldo Cano/ **RENACE LA OPERA/** Pedro García Albela/ **OLGA FLORA Y MIMO-CUBA/ SEIS PERSONAJES Y UNA ACTRIZ/** Enrique Pérez Díaz/ **EL RITA MONTANER EN URUGUAY Y ARGENTINA/** Jesús Orta/ **DESDE MOSCU/** Vivian Martínez Tabares/ **VIA TELEX/ INVENTARIO DE INEDITOS.**

El otro premio de Guelman

Algunas de las polémicas opiniones de Alexander Guelman sobre la creación y la función del teatro, vertidas durante un seminario en La Habana.

Zenea: viaje al centro de un poeta

Un punto de vista sobre **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea**, de Abilio Estévez, dentro de un conjunto de críticas que analizan una temática coincidente en la escena de hoy: la recreación de la historia.

Teatro universitario: apuntar a lo alto

Recorrido por el surgimiento y proceso de desarrollo de uno de los grupos teatrales de mayor tradición y que en sus inicios fue una escuela para jóvenes actores.

Guelman's other prize

Some of the Alexander Guelman's polemical views on creation and the function of theatre; as expressed during a seminar held in Havana.

Zenea: trip to the center of a poet

An opinion about **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea** by Abilio Estévez, within the context of several criticism that analyzes a recurrent theme on the present stage: an interpretation of history.

University theatre: aiming high

An overall view of the birth and development of one of the theatre ensemble with longest tradition, that in its beginning was a workshop for young actors.

Revista Tablas No. 4 octubre-diciembre de 1986. Editada por el Centro de Investigación y Desarrollo de las Artes Escénicas. Directora: Rosa Ileana Boudet. Redacción: Vivian Martínez Tabares y Amado del Pino. Diseño y realización: Orlando Silvera. Administración: Unidad Presupuestada de Teatro y Danza. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Redacción: Revista Tablas, Lombillo 605 entre Ermita y Boyeros. Impresa en los talleres de la Imprenta Urselia Díaz Báez. Precio oficial en Cuba: 40 centavos. Portada: Fotomontaje de Gory. Reverso de portada: 25 aniversario del estreno de **Las pericas**, de Nicolás Dorr. Contraportada: Cartel XXII Congreso del ITI, diseño de Orlando Silvera. Reverso de contraportada: Herminia Sánchez, actriz de Teatro Estudio, fotografía de Gory.

El otro premio DE GUELMAN

Primero fue el asombro cuando, a mediados de la década del setenta, llegaba a nuestras pantallas El premio, aquella aleccionadora cinta soviética que de repente nos reafirmaba la confianza en la contribución crítica del arte y su capacidad constructiva en el socialismo. Años después el nombre de Alexander Guelman se nos haría familiar por otros filmes cuyos guiones llevaban su firma y por las primeras puestas en escena cubanas de sus obras. Pero nada sabíamos del hombre, del artista. ¿Quién era? ¿Cómo había llegado al arte? ¿Se parecería a sus héroes? Una cierta esperanza teníamos entonces de que mucho de Guelman habría en aquel Potapov de la película. Y no nos equivocamos. Un primer indicio fue cuando esta misma publicación dio a conocer en 1983 una entrevista con el dramaturgo. No pasarían ni tres años y la esperanza se hizo certidumbre. Guelman vino a Cuba. Y se reunió con sus colegas del teatro. Fueron varios días de acercamiento a un hombre que ha entendido el arte como una actitud ante la vida y no como medio de vida. Sagaz, abierto, quizás sujeto a cierta timidez pero que no le impide defender sus puntos de vista hasta el enrojecimiento con una nobleza casi paradójica.

No vino a sentar cátedra. Ni a exhibirse como un escritor terrible, temido y respetado. Todo lo contrario. Lo que aquí sigue es un resumen de lo mucho que pensó en voz alta entre nosotros. Apuntes registrados en una agenda y que no pueden ser entendidos como una transcripción taquigráfica ni como una versión tradicional. Ideas, conceptos y anécdotas que hemos reordenado y agrupado en bloques que pueden facilitar la lectura y apreciar en sentido general las bases de la conducta humana y artística de Alexander Guelman.

Nos dejó la renovadora esperanza de que Potapov no es un héroe solitario ni Guelman una excepción que confirma regla alguna: ése es su otro premio.

LA MISION DEL DRAMATURGO

Hay una idea que me sirve de guía en el trabajo y que, además me ayuda a orientarme en la vida. Tal idea se deriva de algunas de las características de la naturaleza humana: el hombre no es un ser perfecto, tiene limitaciones y una actitud muy subjetiva ante la vida, lo que le impide, generalmente, analizar todos los hechos que debían ser dignos de su atención; a veces, con gran esfuerzo, se detiene en algunos pero obvia otros no menos importantes. Esto se manifiesta tanto en el hombre individualmente como en la sociedad en su conjunto.

Y creo que es tarea del dramaturgo dirigir la atención del hombre y de toda la sociedad hacia aquellos aspectos de la realidad que han sido pasados por alto. Claro que no es una tarea fácil. Primero, porque el dramaturgo debe poseer una sagacidad especial para descubrir qué fenómenos son esos y qué causas han originado esa ignorancia o despreocupación. Y segundo, porque al escribir sobre ellos, debe hacerlo de una manera atrayente, que garantice la más profunda identificación del hombre con aquello que ha ignorado deliberadamente

o no. Y es que a veces el hombre prefiere ignorar lo que puede constituir una amenaza o un peligro para su seguridad, o aquello que de antemano sabe —o cree— que no puede resolver.

Temas tabúes siempre han existido en el teatro. Ahora también. Pero el dramaturgo y el teatro deben luchar, ser persistentes, para romper las trabas que impiden que esos temas suban a un escenario. En la vida real el dramaturgo se debe convertir en ese héroe de la escena que batalla hasta el final, que no se da por vencido nunca, para lograr superar esas barreras. Barreras que, por demás, son humanas y con los hombres se puede hablar, discutir, disentir y hasta remover de sus cargos —si es preciso— y que sean sustituidos por personas más capaces.

Si los funcionarios públicos se molestan por lo que uno escribe acerca de ellos, o de la actividad que dirigen o de los problemas de la sociedad que atañen a su responsabilidad, pienso que es lógico y que así será siempre. Sé de autores que han tenido problemas por esta causa. Pero al mismo tiempo, considero que los funcionarios no están en la obligación de informarle a los autores de todos sus problemas, sus

puntos de vista, errores o insuficiencias. El dramaturgo que quiera reflejar tal asunto u otro, debe ingeniárselas por sus propios medios.

Es cierto que el proceso productivo moderno, por ejemplo, posee grandes complejidades (tecnológicas, del campo de la computación, etc), secretos que no siempre salen a la luz pública, y se requiere cierto grado de información y hasta de especialización para poder revelar las interioridades de un proceso determinado. Por otra parte, hay muchas cosas del mundo contemporáneo que desconocemos y que, incluso, gravitan sobre la existencia misma del hombre. Mas, el dramaturgo está en el deber de revelar esos secretos, esas zonas ocultas de la realidad; y para lograrlo, encontrar sus propios medios para conocer lo que le interesa.

De manera que para el dramaturgo de hoy el conocimiento del mundo que le rodea se impone como una necesidad. Es obvio que sólo la experiencia práctica cotidiana no basta. Hay que analizar y procesar toda la información que recibimos. La sociedad moderna genera una abundante literatura científica de los más variados temas. En la URSS, por ejemplo, en los últimos años han aparecido muchos libros sobre demografía, sociología, problemas económicos, que abordan asuntos muy concretos y que para los dramaturgos pueden constituir una inestimable fuente de información y consulta. Además, en el arte moderno se apunta hacia determinada especialización: autores que se ocupan sólo de la vida rural, otros sobre cómo se refleja la vida en la ciudad, o la interrelación vida-sociedad entre los científicos. Claro que tal especialización presupone una contradicción respecto con la universalidad del arte. Pero es que la vida moderna está muy compartimentada y es imposible abarcarlo todo.

De manera que su propio curso lo obliga a uno —quíralo o no a cierta especialización y a través de un estudio profundo de un sector estrecho de la vida abordar problemáticas que pueden ser universales. La experiencia de estos años me ha demostrado que aquellos que han optado por el estudio de un sector han obtenido mayor éxito en sus empeños que aquellos que oscilan de una esfera a otra. Lo que nos preocupa a muchos: el escamoteo de lo universal, la pérdida de la visión del hom-

bre, es un peligro cierto pero evitable, porque existe un campo de universalidad irrefutable que es la vida, la familia, el amor, que estará siempre presente manifestando en formas nuevas sus viejos problemas.

PROCEDIMIENTOS Y ENTORNO

Generalmente pienso mucho en la pieza que voy a escribir. Hago muchas anotaciones, a veces lleno hasta dos cuadernos. Después me encierro en la casa y trabajo en la primera versión aproximadamente durante tres semanas. Todo ese proceso anterior a la escritura definitiva me resulta muy trabajoso, penoso y dramático. Es muy curioso el proceso de decantación que se opera al escribir: al final uno comprende que había algo tonto en la idea original, algo que no se alcanzaba a comprender.

Y aunque uno nunca ve en el escenario "su" obra, siempre espero que la puesta en escena, por su espíritu general, se corresponda con mis propósitos, que en los espectadores se genere la misma energía que había en mí cuando la escribía, cualesquiera que hayan sido los medios empleados por el director para lograrlo. Sé que nunca será absolutamente como yo quiero, pero eso no me angustia: jamás espero un resultado ideal. Incluso, no discuto con el director ni los actores acerca de los resultados de la puesta. Eso es ya irremediable. Lo que sí siempre persigo es poder transmitirles antes lo que yo pretendo con la obra. Aun cuando no se trate de un director superior o no sean actores especialmente dotados, si sienten lo que hacen y lo hacen con amor, interés, pasión, entonces se puede esperar un resultado aceptable.

Pero para lograr eso es imprescindible la concurrencia de la comunidad autor-director-actores. Mi experiencia con los directores artísticos ha sido diversa. Generalmente trabajo con el Teatro de Arte de Moscú, donde se han estrenado seis de mis obras. Esto en parte se explica porque Efremov y yo tenemos muchos puntos de contacto en cuanto a lo que es bueno y malo en el arte y en la vida. Sin embargo, durante estos casi doce años de colaboración hemos sufrido de ambas partes muchas incomprendiones, diferencias, roces, pero gracias a ello nuestras relaciones actualmente son mucho mejores que hace una década.

Opino que es mucho más importante la comunidad ideológica entre un autor y el director artístico que la comunidad esté-



Fotos: José A. Marquetti

tica. Esto permite que cuando presentamos una nueva obra a un director, éste la acepte de inmediato aunque haya que hacerle algunos arreglos.

Pero esa colaboración tan larga con un mismo director, como es mi caso, no es común. En mi país por regla general los dramaturgos pasan de un teatro a otro y las relaciones con los directores de escena son, a veces, hasta desagradables. De todas maneras, la ley del derecho de autor en la URSS ampara al escritor de las posibles arbitrariedades de la dirección artística. Y de hecho, se ha dado el caso de autores que han podido prohibir la representación de una obra a punto de estrenar o la exhibición de un filme ya terminado.

A mi juicio actualmente la dramaturgia soviética es mucho más rica, variada e interesante que la dirección artística. No obstante, soy un convencido de que el teatro contemporáneo no podrá subsistir si desaparece el director artístico y de que su futuro depende del surgimiento de nuevos directores, talentosos, originales y que consideren asimismo la originalidad y el talento de los actores. Hoy por hoy en la Unión Soviética adquieren mayor importancia aquellos directores que prestan una atención elevada a la calidad de los actores con que trabajan. Y esto se entronca, positivamente, con la tradición del mejor teatro ruso.

Hace tiempo comprendí que todo hombre es un conjunto de deseos que no se conjugan, al menos no simultáneamente. El individuo siempre quiere cosas que no puede lograrlas todas al mismo tiempo. La lucha entre todos esos deseos que no se pueden conjugar es lo que hace al hombre un ser vivo, interesante. Y esto es algo que yo tengo muy en cuenta para construir los personajes de mis obras: cuáles son sus aspiraciones contrapuestas; desde esa perspectiva los desarrollo, les insufló la vida en un sentido u otro.

Para mí es decisivo comprender qué hace ese personaje para ser una buena persona, qué esfuerzos hace con ese propósito y qué deja en el camino. Pienso que esa es la materia fundamental para construir un personaje porque ella constituye la dialéctica que mueve al individuo en su desarrollo.

La naturaleza propia del hombre lo condiciona para engañar. Las plantas no pueden mentir pero las posibilidades humanas para hacerlo son colosales. En primer lugar, el hombre tiene la capacidad de moverse, de desaparecer constantemente de la perspectiva de los demás. En segundo lugar, puede pensar por y en sí mismo, ocultar sus pensamientos, sus puntos de vista. Esta capacidad irrepetible del género humano le condiciona para muchas cosas de la vida y no solamente en sentido negativo. El hombre siempre es un misterio para los



demás, una unidad cerrada. Y ese proceso de ir descubriendo a una persona, a un personaje, está lleno de giros inesperados que el dramaturgo debe saber develar al espectador poco a poco. Todo lo que él sabe del personaje: su historia, proyección, anhelos, relaciones, deben ser compartidas con el espectador sólo paulatinamente. Aquí radica en buena medida el éxito de una pieza.

Cuando escribo no sólo me represento lo que va a ocurrir en la escena sino, además, imagino constantemente las reacciones del espectador. Por eso me gusta que en una obra haya giros agudos e inesperados. No soporto el aburrimiento. Un dramaturgo debe ser lo suficientemente crítico y sagaz para reconocer en qué momento la obra comienza a ser aburrida. Contra eso hay que ser implacables. Y para ello los giros son muy importantes, porque además de su efectiva contribución a la construcción del argumento, dirigen la atención del espectador. Toda obra debe tener muchos "de repente", que al mismo tiempo que inesperados puedan ser reconocidos como algo lógico, natural, armónico.

El dramaturgo es como un jefe que dirige la atención del espectador. En el mejor sentido nosotros manipulamos la atención del hombre. Lo que hace diferente el objetivo de dicha manipulación es si uno lo hace para bien o para mal.

Lo novedoso, lo desconocido, es una regla general de la dirección de la atención. Tanto, como lo contradictorio que encierra el hombre en sí mismo: ese desgarramiento que sufre ante la concurrencia simultánea de deseos diferentes. O la revelación pública de aquellos aspectos de la vida que constantemente nos ocultamos unos a otros, tanto de la vida privada como social. El teatro debe descubrir hasta aquello que el hombre tiene miedo confesar.

La atención se pierde cuando el público siente que le están hablando demasiado, más de lo necesario; y es que siempre hay que dejar de decir algo, alguna clave oculta, para que el espectador se sienta estimulado a pesar por sí mismo para comprender el porqué de determinada actitud o el concepto que le están proponiendo. El espectador extrema su atención cuando le están hablando en la escena de problemas profundos de la vida, sobre todo cuando son asuntos de índole social. Y cuando el dramaturgo aborda estos problemas, cuya agudeza nos toca a todos, el público exige que se llegue hasta el final. Cualquier subterfugio, engaño o edulcoración de la realidad, no lo perdona. Piensa que le han tomado el pelo y le da la espalda al teatro. Le pierde respeto.

Claro, la atención también depende de la puesta en escena, de la calidad interpretativa de los actores, de su veracidad. Pero el autor debe estar consciente de que su

obra, aun en una puesta deficiente, necesita tener suficientes atributos como para que resulte inquietante para el espectador y eso, por supuesto, depende más de la solidez de la construcción de la pieza que de la excelencia de la dirección artística o de los actores.

Por eso confieso tener una preferencia marcada por las piezas sólidamente construidas, de alguna manera dogmáticas: perfectas. Bien definidas estructuralmente y con argumentos sólidos, cerrados. Lograrlo, es de suponer, me cuesta muchísimo esfuerzo.

¿Qué es una obra de teatro? Un nudo: una persona que se encuentra con alguien, algo que comienza. Cada personaje o parte interesada tiene su objetivo, su meta a cubrir. Y hay obstáculos que se interponen para alcanzarla. La meta se consigue o no. Eso mismo ocurre en la vida.

La mente humana y la conciencia tienen un gran sentido de plasticidad. Las variaciones psicológicas del ser humano son muy importantes para la dramaturgia, tanto las que tienen lugar dentro de la conciencia del individuo como las que se operan entre los hombres.

Del mismo modo considero los detalles. Por experiencia sé que los espectadores les otorgan gran valor, mucho más de lo que suponemos. Mientras más concretamente se exprese un personaje tanto mejor, porque todo hecho concreto de la vida en la escena adquiere una connotación mayor.

Sin embargo, la dramaturgia no puede expresar todos los rasgos del ser humano. De ahí que todo hombre "creado" sea siempre un *tipo*, no una individualidad. Mas, hay tipos que abundan y otros que son muy peculiares. Desgraciadamente, el arte por lo general confunde al tipo peculiar con la individualidad.

Yo pienso que en el teatro los tipos peculiares deben ocupar el lugar de los protagonistas, mientras que esos que abundan, los comunes, deben ser los personajes secundarios.

Los tipos dibujan una sociedad, cualquier sociedad. Podría incluso hacerse hasta una clasificación de tipos de acuerdo con su conducta social. Estos tienen diferentes posiciones, ocupan lugares disímiles. Pero

esa correlación no es inmutable sino que varía de acuerdo con las épocas. Tal cambio de correlación es también frecuente en la familia y no es difícil reconocer los diferentes lugares que ocupan en su seno a lo largo de una generación los cónyuges entre sí y ellos respecto a sus hijos, o los hermanos entre sí. La dramaturgia debe estar atenta a los momentos en que cambia la correlación de los tipos en la sociedad.

DE CARA AL SOCIALISMO

Soy un partidario consciente del socialismo. Pero si se hace un análisis de estos casi setenta años de construcción socialista en mi país, no es difícil poder reconocer un conjunto de problemas que hemos pasado por alto o cuya atención ha sido tardía.

La nuestra es una sociedad aún joven, que no ha creado mecanismos eficaces para la rápida detección de todo lo verdaderamente importante que concierne al hombre y a la sociedad. Por eso pienso que en nuestro contexto el teatro puede —y es su deber— contribuir al reconocimiento y examen de esos fenómenos.

El socialismo elimina la explotación del hombre por el hombre, la propiedad privada, el capital. Pero la destrucción de las bases del capitalismo no supone la desaparición de todas las contradicciones. Es el pueblo quien voluntariamente tiene que construir la nueva sociedad. Y el hombre es un ser contradictorio: soberano, dueño de su propia y corta vida; tiene aspiraciones, necesidades que sólo puede satisfacer por sí mismo, individualmente. Cada uno actúa en la vida con esa propiedad vital individual (física, intelectual, moral) y que lo singulariza en el conjunto humano dentro de cualquier sociedad.

El socialismo no ha podido ni podrá —ni hace falta— destruir la contradicción que genera esa tendencia individualizadora del hombre y su carácter colectivista, expresada como una unidad dentro de un mismo ser. Esta dualidad individuo-colectividad es una de las cosas que nuestra sociedad apenas ha tomado en cuenta.

Hay numerosos ejemplos de esto. Digamos: ¿por qué si la socialista es la primera sociedad donde el hombre trabaja para sí mis-

mo, a salvo de la enajenación de su propio trabajo, algunos de nuestros productos no son mejores que los que crea el capitalismo en condiciones justamente opuestas?

Que odiamos a los ricos burgueses no tiene que significar necesariamente que construyamos una sociedad donde todos seamos pobres. El socialismo, idealmente, debe ser una sociedad donde todos seamos igualmente ricos.

El sentido de justicia en el socialismo no significa que todos seamos iguales, medidos con el mismo rasante. El verdadero sentido de justicia en nuestra sociedad es aquel que expresa una desigualdad justa.

Del mismo modo que el socialismo no puede hacer a todos los hombres iguales, tampoco puede convertir a los tontos en inteligentes. Pero una equiparación forzada puede traer como consecuencia que, incluso, los tontos ocupen cargos de dirección. Lo que sí puede lograr nuestra sociedad es regular la tendencia individualizadora del hombre en favor de los intereses de toda la sociedad. Mas, debemos tener presente aquella tesis de Dostoievsky de que el hombre para cambiar tiene que desearlo; si no, no hay nada que hacer.

Si en el socialismo no existe la competencia, que en definitiva no es sino una forma especial de autocontrol, nuestra sociedad tiene que buscar formas propias de autocontrol, un estado general y permanente de autocritica que genere su desarrollo. No tenemos formas efectivas para esto pero en cambio dedicamos cinco, diez y hasta quince años de nuestra vida a criticarnos por llegar tarde a las reuniones.

Cuando hablo de autocontrol no me refiero al que pueda ejercer una persona sobre sí misma, sino el que establece toda la sociedad; es decir, mecanismos de control de la sociedad sobre todas las personas en general y de los dirigentes en particular.

El XXVII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética planteó muy claramente que es hora de que la sociedad socialista aprenda a autocriticarse, autocontrolarse. Y debo decir, en honor a la verdad, que nuestra literatura hace tiempo viene denunciando las deficiencias en la democratización de la crítica.

La literatura y el teatro pueden hacer mucho más en este sentido. La crítica puede ser un mecanismo, una vía para ejercer ese control que necesita la sociedad. Los escritores deben denunciar los problemas que no hemos resuelto y aquellos fenómenos que pasamos por alto. Tal actitud puede suscitar incomprendiones, dificultades, pero el escritor debe asumirla sinceramente. De hecho, en nuestro país ese tipo de escritor ha existido siempre. E, incluso, en épocas históricamente ya superadas, ser así les costó la vida.

En mi país se ha dado el caso de funcionarios y dirigentes que están fuera de control —sobre todo del control que se debe ejercer desde abajo— lo que crea la ilusión de que ese grupo de personas es invulnerable. Eso también se manifiesta en algunos grupos de teatro, en escritores... Yo nunca he pertenecido a ninguno de esos grupos. Creo que es muy perjudicial porque la persona se encuentra como encerrada en una campana y pierde todo contacto con la realidad.

Actualmente estamos librando una intensa batalla contra los supuestos invulnerables en todas las esferas de la vida social. No hay que temer a la vulnerabilidad si entendemos que el hombre no es un ser perfecto y que, por tanto, es válido que sus actos sean enjuiciados y que la sociedad pueda ejercer determinado control sobre ellos. Pienso que una de las tareas del teatro es la de demostrar la vulnerabilidad de los que se creen invulnerables.

Hace treinta años, después del XX Congreso del PCUS, ingresé en el Partido. Fue un acto de voluntad consciente, animado por la corrección de muchos de los errores que se habían cometido en el pasado. Desde entonces, todo lo que yo digo y hago, lo digo y hago como un comunista. Por eso puedo reconocer, sin ningún remordimiento, que cualquier tipo de debilidad que subsista en nuestra sociedad es consecuencia de que nosotros no hayamos asumido una actitud consecuentemente crítica ante ese problema.

Y no soy un caso excepcional sino uno más entre los muchos artistas soviéticos cuya actitud crítica ante nuestra cultura y nuestra vida está orientada hacia la consecución de una sociedad mucho más poderosa, material y espiritualmente.

Del escenario A LA PANTALLA

JOHN BROTHERTON

Para muchos el teatro es una forma artística minoritaria y anticuada, que lucha por sobrevivir contra formas mayoritarias y modernas, específicamente el cine y la televisión. Sobra enumerar las obvias ventajas del cine en cuanto a su virtualmente ilimitada capacidad de transformación espacial y temporal, y su posibilidad de presentar las creaciones de los más destacados y brillantes directores e intérpretes a millones de espectadores. Así una excelente obra de teatro como el *Amadeus* de Peter Schaffer, aplaudida calurosamente por decenas de miles de burgueses londinenses y neoyorquinos, puede transformarse en un suntuoso festín cinematográfico, en una recreación de la época de sus protagonistas, y llegar a ser apreciada en los barrios de La Habana. Menos ambiciosa y exitosa, pero de gran significado dentro de su ámbito, fue la traslación de la obra *Molinos de viento*, escrita por Rafael González, y presentada por el Grupo Teatro Escambray (GTE), en la película *Como la vida misma*, dirigida por Víctor Casaus. Una comparación entre la obra de teatro y la película podría revelarnos algunas de las pocas pero importantes ventajas que tiene el teatro sobre el cine.

Molinos de viento enfrenta directamente el difícil tema del fraude escolar y otras deficiencias en el sistema educacional cubano. Lleva a cabo esta delicada tarea con la honestidad y fervor revolucionario que siempre han caracterizado el trabajo del GTE. Por ser justamente en el campo educacional que la Revolución ha alcanzado algunos de sus logros más profundos y fundamentales, desde la campaña de alfabetización hasta la preparación de médicos y científicos, quienes cumplen sus tareas revolucionarias por todo el Tercer Mundo, este análisis crítico tiene tanta trascendencia. De igual forma, la presentación de estas críticas en la versión cinematográfica despertó enorme interés en el público cu-

bano y marcó una pauta esencial en el desarrollo del cine nacional. Sin lugar a dudas el teatro ha señalado el camino ahora en la difícil tarea de adoptar una actitud profundamente crítica y revolucionaria frente a las inevitables contradicciones que van surgiendo y resolviéndose en el proceso de transformación social que ha emprendido el pueblo cubano. Es de esperar que, siguiendo las indicaciones de Fidel en su informe al Tercer Congreso, el cine continúe el desempeño de este papel tan necesario al quehacer revolucionario.

Como texto, *Molinos de viento* tiene deficiencias. Su "argumento" es la crisis de conciencia de Andrés, autor con sus discípulos Tony e Iván, del robo de la clave de un examen de física. Esta crisis no es realmente profunda, dado que desde la primera escena de la obra, el robo, "a Andrés se le ve aturdido", él es, según nos dice una de sus profesoras, "incapaz de mentir", Andrés es bueno, su inevitable confesión es sólo una cuestión de tiempo; no hay suspenso. Sin embargo la concentración en el dilema de Andrés presta cierta coherencia estructural a la obra. El tema del fraude no es únicamente "difícil" en el contexto sociopolítico, sino también desde la perspectiva dramática, por ser muy específico y, por ende, limitante. El autor intenta superar este problema con la extensión del tema hacia los conceptos de honestidad, integridad y honradez, pero a costa de la verdadera coherencia temática.

Molinos de viento es la primera obra de teatro de Rafael González, y este hecho resalta principalmente en la extraña mezcolanza estilística que se nos presenta. Dentro de las treinta y siete escenas caben la comedia musical, el melodrama, escenas retrospectivas farsescas, fantasiosas e históricas, y hasta "una noche de Walpurgis moderna". Aquí no hay falta de creatividad: sobra.

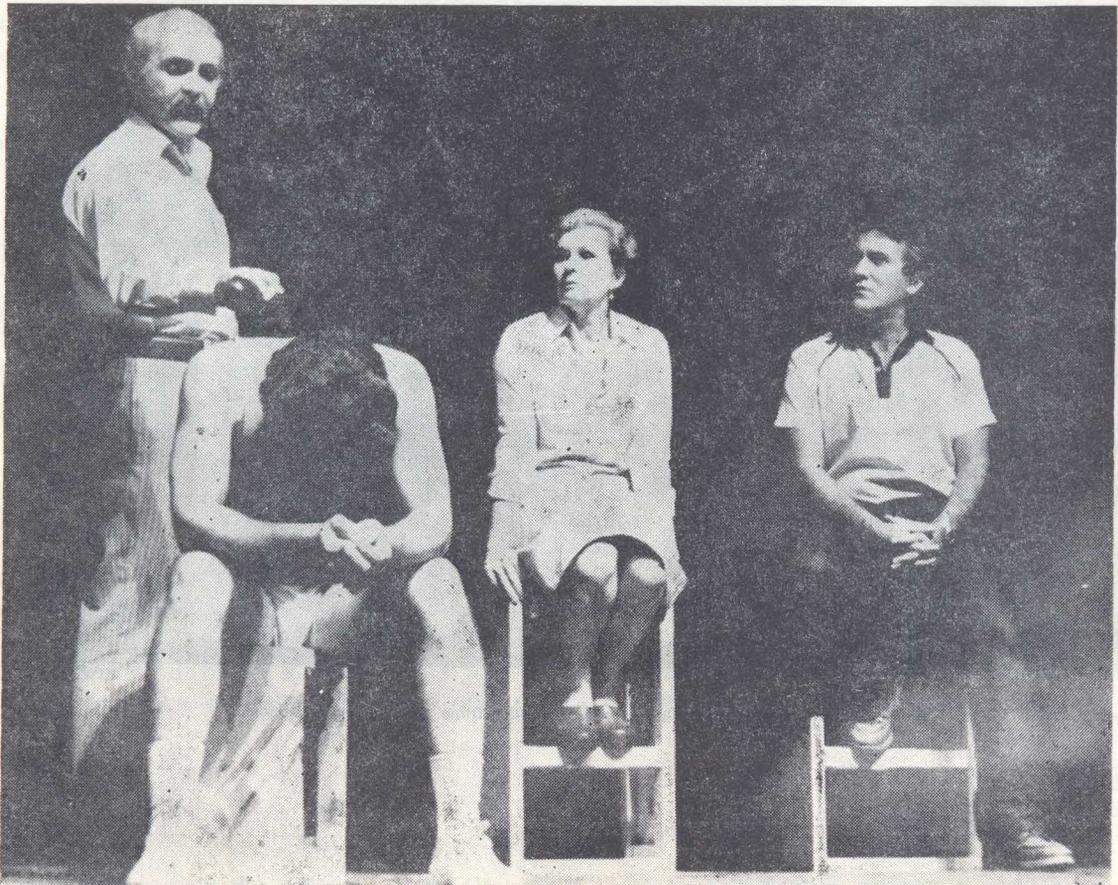
Un elemento importante del texto, que se ve reflejado en su título, es el literario. Andrés, quien siempre fue un soñador (de niño se subía al techo de su casa a "coger la luna"), tiene aspiraciones quijotescas. En la versión del autor éstas se refieren a la búsqueda de la verdad, los gigantes disfrazados de molinos. La mayoría de los críticos coinciden con Sancho en verlos como molinos disfrazados de gigantes por la locura del caballero manchego. La asociación del "pepillo" cínico, buscaplacers, Tony, con el pobre Sancho nos resulta aún más difícil de aceptar, pero no tan absurda como la identificación del confuso, indeciso hijo de militantes, Iván, con Rocinante.

Algo más convincente resulta la escena en que los estudiantes representan una escena de *Romeo y Julieta*, con Andrés y su amiga, Clarita, en los papeles protagónicos. Como veremos, el amor entre estos dos cumple una función importante en la obra, y la distingue de la película, pero esta manera de presentar su enamoramiento parece algo artificiosa. Cuesta creer la súbita comprensión del lenguaje de Shakespeare por parte de los estudiantes a causa de su mera contextualización. Podríamos agregar que el verdadero camino hacia la

comprensión de Shakespeare podría estar en la magnífica puesta en escena de *Otelo* de José Antonio Rodríguez y el Grupo Buscón. En suma, el elemento literario en *Molinos de viento* no resulta adecuadamente integrado al texto.

La película *Como la vida misma* es el primer largometraje de Víctor Casaus, y como en el caso de Rafael González, algunos de los defectos de su obra podrían atribuirse a este hecho. La película nos presenta una extensiva serie de conflictos: el amor entre Fernando, recién llegado integrante del GTE, Marlene, profesora de física implicada en el fraude; el choque entre el director de la escuela y la profesora de historia, educadora del Partido; la relación entre Andrés y su padre Manuel Cabañas integrante del GTE; además de ilustrar la vida escolar, la del GTE y de presentarnos una serie de entrevistas, inevitablemente en blanco y negro, acerca de la definición del fraude. La película es realmente casi como una serie de cortometrajes intercalados, por no enfocarse nunca hacia uno de los conflictos. Además, Casaus no logra desarrollar una temática coherente: pierde la oportunidad de utilizar el medio para ilustrar convincentemente el tema del fraude,

Molinos de viento enfrenta directamente el difícil tema del fraude escolar.



el cual por supuesto, va más allá del ambiente escolar.

Si un aspecto de la película recibe mayor atención y se destaca en la mente del espectador al salir de la oscuridad, es el amor entre Fernando y Marlene. La escena en que aparecen desnudos, haciendo el amor al borde de un lago, es seguramente la más comentada de la película. Lo que nos preocupa no es tanto el atrevimiento de esta escena, aunque hay quienes se preguntarían si es estéticamente *necesaria*, sino la manera romántica en que se maneja el amor para no resolver los verdaderos dilemas que enfrentan los personajes. Fernando llega al Escambray "prestado", como él mismo dice, y adopta una actitud negativa hacia el trabajo del Grupo, Marlene, además de encontrarse involucrada en el problema del robo de la clave, tiene serios dilemas como maestra. Sin embargo, al final de la película estas dificultades se disuelven en una nube de romanticismo. No se aclara cómo sus respectivos conflictos se van a resolver.

El concepto del amor romántico como solución a todos los problemas humanos es más apropiado a la cinematografía de Ho-

llywood, por más llamativo que sea todavía en otras sociedades.

El tratamiento del amor en *Molinos de viento* es netamente distinto. Aquí surge el amor entre Andrés y Clarita, y es un amor sin carácter específicamente sexual ni romántico: es un amor solidario. Clarita cree en Andrés, en su integridad, y es ella quien lo anima a confesar la verdad. Ella lo apoyará aunque los demás lo rechacen; "conmigo puedes contar". Este amor solidario, desinteresado, nos parece mucho más apropiado y bello que los amoríos de la película: aquí el conflicto es resuelto por el amor y no disuelto por él.

Además de tratar el fenómeno específico del fraude escolar, y sus implicaciones, *Molinos de viento* investiga y comenta otros aspectos del sistema educacional. El debate se enfoca en el conflicto entre el director y la profesora de literatura, militante del Partido, (quien en la película se transforma en profesora de historia; ¿del arte a la ciencia?). En el texto, el Director es un hombre miope y esquemático, creyente en las cifras — "... la promoción es el índice fundamental de la calidad del trabajo de un profesor" — mientras que la Profe-



Sergio Corrieri, Alberto Pujols y Fernando Hechevarría en una escena del filme *Como la vida misma*.

sora de Literatura se adhiere a valores más profundos "¿Por qué he trabajado siempre? Porque mis alumnos conozcan, para que desarrollen sus capacidades a fin de realizar trabajos independientes... por educarlos en determinados principios y valores acordes con las exigencias de nuestra sociedad". La inflexibilidad burocrática, sistematizada, contra la visión humanizante, comprensiva.

Hacia el final de la obra Rita, la profesora de física, cuestiona profundamente su situación como educadora y el sistema que la entrenó: "La física la he reducido a esquemas. Porque yo también la aprendí esquemáticamente". Rita no ha recibido la atención y orientación necesaria a su desarrollo como profesora, porque mientras tenía una promoción adecuada no se percibía esta necesidad. La crítica al esquematismo es directa y profunda.

Estas críticas del sistema educacional caben dentro del marco de una obra cuyo tono fundamental es melodramático-cómico-musical y en el texto no tienen especial trascendencia. Fue en el teatro, durante la representación, que el tema del esquematismo realmente cobró vida y dominó por completo los demás elementos del texto. Esto fue consecuencia de la actuación de Carlos Pérez Peña en el papel del Director. En el texto se menciona una sola vez la "robotización" del Director, pero este proceso mediante el cual durante la representación Carlos Pérez se va convirtiendo en una figura totalmente mecánica, robotizada, lo domina todo. Es un metáfora teatral de inmensa fuerza, que además de hacernos reír nos hizo pensar y sentir. A pesar de la crítica de la actuación de Carlos Pérez por su falta de realismo, publicada en el *Gamma*, la mayoría del público entendió perfectamente bien la función del mecanismo y entusiasmándose, en estrecha colaboración con el actor, determinó lo que significaba la obra para ellos como público y como cubanos. El texto fue transformado en el teatro y la metáfora viva de la deshumanización en el contexto de la más humanizante de las esferas sociales produjo una efectiva dinámica teatral. Nos parece que únicamente en el teatro se puede producir este fenómeno; por un proceso orgánico, el público determina el verdadero significado de la obra, revela su subtexto, la hace suya.

Si consideramos la actuación de Carlos Pérez Peña en el mismo papel en la película, se nos aclara más este fenómeno. El impacto de la intervención del actor en el cine refleja mucho más fielmente el Director del texto teatral; el hombre miope, esquemático. Además, o por las demandas del realismo cinematográfico o por las del director, la figura pierde casi toda su comicidad. Es una figura realista, reconocible, convincente, que causa poco efecto. En el celuloide no puede levantar vuelo como en el teatro. Hay quienes dirían que este es un problema de dirección, de estilo: nos parece más bien una cuestión de esencias, en cuanto a la dinámica teatral y la cinematográfica.

El elemento crítico en la película se enfoca principalmente en la inspección "de la nación" que ha sido anunciada con la acostumbrada antelación. Esto conduce, como en la obra de teatro, al encubrimiento de todos los defectos e incumplimientos: el Director encabeza la campaña por esconder lo mal hecho, lo defectuoso. Las imágenes más atrevidas de la película ilustran la catástrofe tras la súbita cancelación de la visita. Todo el trabajo de recuperación del ambiente se abandona; la escuela vuelve a su estado normal, insatisfactorio. La crítica es dura, directa. Sin embargo, como ya observamos, éste y otros elementos son diluidos al final por el ambiente amoroso-romántico que nos permite salir del cine suspirando, sonrientes.

Dentro de la película la confesión de Andrés es inspirada directamente por una improvisación realizada para los estudiantes por el grupo teatral. Así la película rinde homenaje al trabajo del Grupo y al poder transformador del teatro, tan ampliamente demostrado por el conjunto en sus años en el Escambray. Como ha pasado con tantos de los habitantes de la zona, el Grupo le brinda a Andrés la oportunidad de ver su dilema objetivamente y tomar una determinación honesta. Otra vez por la peculiar dinámica del teatro, el espectador participa y, en este caso, se encuentra. Entonces, paradójicamente, la película reconoce la unicidad del teatro, calidad ilustrada además por la puesta en escena de la obra que la inspiró, *Molinos de viento*, cuando en su representación la obra trasciende su texto.

MILANÉS: Interpretación y texto

PREMIO PREMIO PREMIO

MAGALY MUGUERCIA

Ilustraciones: Raúl García

Hace cinco o seis años leí, en manuscrito, una obra teatral del patio que proponía una imagen —a mi modo de ver de entonces, gratuitamente tortuosa, sombría y, finalmente, caótica y deformante del poeta Milanés. El venerable clásico de nuestra lírica decimonónica, está justamente ligado por el juicio de la posteridad a lo mejor de la tradición literaria cubana: su verbo, en la alborada del combate independentista, supo introducir, entre las notas que se posesionaban amorosamente del entorno isleño, el reclamo de justicia social. Sentí que la obra en cuestión dificultaba caprichosamente el camino para llegar a ese Milanés.

PREMIO PREMIO PREMIO

Hoy discrepo de este juicio. ¿Ha sufrido alguna modificación aquel texto? ¿Acaso esa dolorosa historia de Don José Jacinto Milanés que ahora leemos en la edición reciente de Letras Cubanas, sea una versión más pulida que aquella que entonces leí? ¿O los ojos del crítico, varios años después, la perciben diferente? Si, definitivamente, tuviera que cargar esta discrepancia conmigo misma —¡ay! no por primera vez— a la cuenta de la falta de sagacidad, quisiera entonces, humildemente, agregar una sola cosa: vivimos, y aprendemos... afortunadamente.

Hoy pienso que esta secreta historia de Milanés que Abelardo Estorino, en el inicio



Paul 1986

de una espléndida madurez como autor, ha querido hacer pública, nos interpela a fondo y con arte verdadero; clama por un diálogo, y sus contemporáneos le debemos el testimonio leal de lo que tan monumental esfuerzo de imaginación y comunicación ha sido capaz de sugerirnos.

Siento que en la óptica asumida por Estorino se evidencia un elemento de auto-introspección y un desgarramiento, desde luego, personalísimo; percibo al mismo tiempo en esta voz que por momentos se identifica sin rubor ni freno con su objeto, una nota lúcida y equilibradora que permite entablar con el autor un diálogo de anchos horizontes, reconocer con altura miras comunes. Es dentro de este delicado contrapunto de subjetividad y objetividad edificado por un maestro actual de la dramaturgia cubana, que se nos irá revelando el sentido de la dura batalla en la que un hombre sensible venció y fue derrotado. Gracias, precisamente, a ese contrapunto, la obra tiene mucho que decir a aquellos que, siglo y medio y muchas batallas después, continuamos enrolados en la campaña de la plena liberación humana.

Habría que agregar que estamos frente a una obra eminentemente simbólica, que alude a una realidad a través de otra, análoga, creada por la imaginación; y que esa realidad aludida no es unívoca, sino que asume múltiples sentidos que no se excluyen entre sí.

La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés trata, en efecto, del trágico destino del poeta matancero, desaparecido hace ciento veintiséis años. Pero creo que trata, además, de la historia, y del individuo que existe, dramáticamente inmerso en ella, dividido entre la angustia y la esperanza; del amor —a la patria, a la familia, al amante— que, por alguna razón, no fluye plácidamente, sin dolor; trata del tiempo y la muerte, del sentido de la vida, del compromiso con los hombres y con la tierra en la que se hunden nuestras raíces. Trata, en síntesis —y es éste el eje que la organiza— de la lucha que libra cada día todo hombre justo y honesto, para robar terreno, palmo a palmo, a la *enajenación*.

Para los marxistas, esta noción designa un mecanismo deshumanizador que tiene origen en la relación históricamente pertur-

bada entre el hombre y la apropiación de los bienes materiales. Al tratar de encontrar una clave para aprehender artísticamente, en su esencia, la figura trágica de Milanés, Estorino ha penetrado francamente en esta zona. El autor nos entrega múltiples visiones de un hombre singular, en lucha para que el mundo no se le torne extraño; para no perderse a sí mismo, para hallar un sentido a la existencia y un camino para la acción.

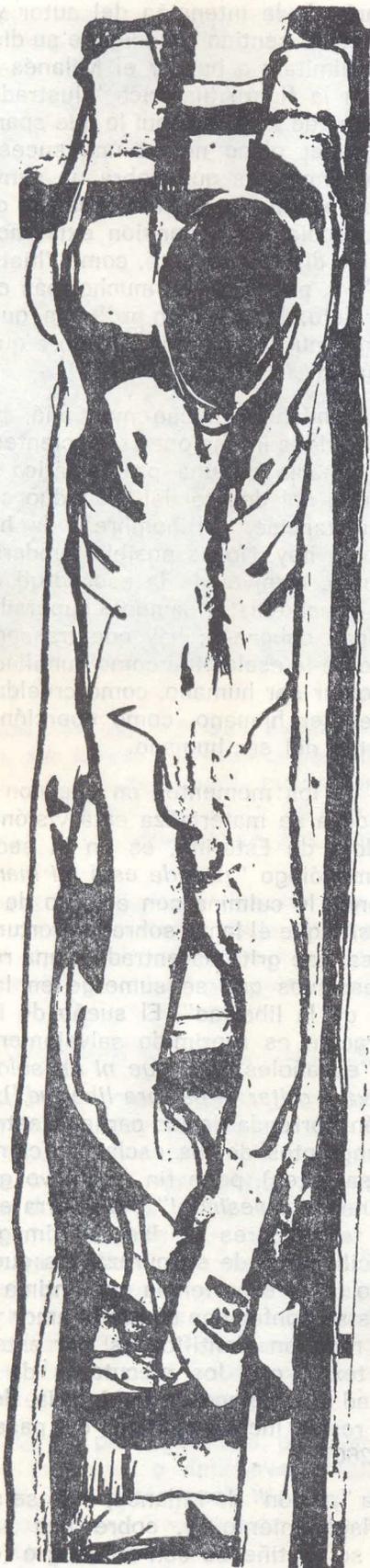
Estorino ha hecho en esta obra una impresionante exploración en aquel mecanismo que resta contenido humano a la existencia, que hace al hombre esclavo de las cosas o de valores cosificados, que siembra de obstáculos el camino hacia el reino de la libertad. Ese reino existe en los sueños de una raza superior que habita este planeta: los revolucionarios. En ese reino, que estará hecho a su imagen y semejanza, el hombre será al fin dueño de sí mismo.

Son elementos claramente enajenantes —el robo de nuestra soberanía como nación, la miseria material, el horror de la esclavitud, el brutal pragmatismo, los prejuicios y la intolerancia— los que, en la obra, se muestran, y permiten comprender cómo el poeta Milanés —en quien centelleaba el genio de la comunicación con los demás hombres— asciende tan difícilmente hacia el sitio de los cantores de la patria y cómo, finalmente, se desliza en un silencio demente que lo arrancó definitivamente de la realidad hasta su muerte física, veinte años después.

El tema mayor de la obra de Estorino sería, pues, la lucha del hombre contra la pérdida de sí mismo en medio de una realidad hostil, enajenante y enajenada; la búsqueda de un sentido capaz de cohesionar su fragmentada existencia.

Emerge el tema como resultante de una polifonía de motivos, que crea un universo dividido, espejeante:

El motivo del *tiempo* (existencia-memoria, realidad-recuerdo): (*"El tiempo, el tiempo veloz/ que tiñe nuestras cabezas/ de blanco..."*). El de la *historia* (la época, las generaciones, la posteridad): (*"No comprenderán el trabajo que nos costó vivir aquella época"*). El de la *verdad* y la engañosa *apariencia*: (*"Soy honrado, culto, de una familia intachable. ¿Dónde está mi mancha?"*).



El motivo de la *ciudad* (Matanzas natal, el hogar, la patria): (*"Tengo que encontrar otra ciudad, una ciudad dentro de la ciudad"*). El de la *pureza* y la *corrupción* (sexualidad-castidad, culpa-castigo, plenitud-mutilación): (*"¿Cómo es posible que Dios permita que estos cuerpos, templos de su soplo, se corrompan?"*). El *dinero*: (*"Qué tienen? Onzas, sólo onzas relucientes escondidas en arcas de madera"*). El *pragmatismo*, el *oportunismo*: (*"Aprende a vivir en esta gran ciudad"*). La *acción* y la *contemplación* (vida-sueño, compromiso-evasión, poesía-realidad): (*"Yo tenía las palabras, me escudaba en las palabras y mientras buscaba un adjetivo trataba de olvidarlas"*). El *amor*: (*"Nadie puede sustituir a mi hermano. Nada puede sustituir a un hermano"*). La *libertad*: (la esclavitud, el negro, el débil, el perseguido): (*"Correremos libres sobre la tierra calcinada y cantaremos"*).¹

Cada uno de estos motivos constituye en la obra el terreno de opciones excluyentes, cada uno sitúa al poeta frente a un dilema falaz. Todo acto corre el riesgo de perder su sentido esencial; tras cada apariencia hay una trampa que bloquea el sendero hacia la verdad.

Estorino ha compuesto su texto de manera tal que este tema central —la búsqueda por el hombre de un sentido, de *su* sentido— se convierta en su principio estructural, en la clave de su organización formal más profunda. *La dolorosa historia...* se nos presenta como el acto de "alguien" que recuerda la vida de Milanés. El poeta y el Mendigo obedecen a una voluntad exterior a ellos, que trata de encontrar el "camino" de esta existencia; para ello ese "alguien", auxiliado del Mendigo, elige los actos claves que han de ser representados. Por encima de la escenificación naturalista, hay una representación distanciada, que comenta, que cita, un discurso que reflexiona sobre sí mismo (*"Estuvimos callados mucho tiempo y ahora alguien nos impulsa a hablar"*). El discurso es un conjuro (*"te lanza al mundo de la memoria esa palabra"*), convoca diversas imágenes, juegos y ritos, a cuyo través se propicia una revelación. En esa búsqueda, Milanés es ob-

¹ Todas las citas han sido tomadas del texto original aparecido en *Teatro*, de Abelardo Estorino. Ed. Letras Cubanas, C. Habana, 1984.

jeto y sujeto ("Si pudiera encontrar una explicación encontraría cierto alivio"). El debe recordar su calvario. Pero sólo por instantes logra una distancia; la fuerza de la evocación le arrebató la lucidez y lo arroja, una y otra vez, a un doloroso acto de reencarnación; esta dualidad objeto-sujeto, distancia-identificación, reflexión-vivencia, alcanza su apogeo en el monólogo del delirio ("*Dónde está mi mancha?*"), y en las escenas finales de la pasión y el diálogo con Del Monte.

Estorino ha concebido una acción en la que se imbrican con virtuosismo, pero sobre todo, con inspiración, dos planos: historia y existencia. En función de esto el *tiempo* está tratado en la obra como un sujeto que crea su propia esfera de acción.

Resultaría así el tiempo un verdadero personaje, localizado en el nivel de los actantes,² un portador profundo de la acción. Le toca a este personaje omnipresente expresar el contrapunto historia-existencia, queda totalmente libre la escenificación para decidir sobre los medios de su materialización.

Desde el pasado, el texto anuncia el futuro ("*Yo profetizo*"; "*pasará el tiempo y heredaremos el cafetal pero ya será tarde*"; "*No, todavía no es Plácido. Ahora es simplemente un mulato peinetero*"); se hace así concreto el proceso que da realidad a lo ideal; con el acto que materializa la idea, que crea un sentido, se muestra la intersección de la existencia y la historia. Es esta la "obra" del personaje profundo que es el tiempo. El crea la tensión angustiosa que Milanés trata de armonizar: detener el tiempo, atrapar el "*mundo de la memoria*". (En una entrevista reciente, Estorino se confiesa un "novelista frustrado", un deudor de este género, un hechizado por Proust).

La obra, por lo tanto, no pretende hablar sólo —ni directamente— de un Milanés figura histórica, emblema de la cultura cubana, imagen representante de una tradición. Más bien, el texto nos propone desahogar esta abstracción, convertirla nuevamente al punto crucial de su existencia "en lucha contra" el tiempo y la historia. Por eso, una lectura adecuada de esta obra se

alejara de la intención del autor y tergiversaría el sentido esencial de su discurso, si se limitara a buscar el Milanés biográfico, a la figura histórica "ilustrada" con escenas de su vida. Aquí lo que aparece en un primer plano no es una sucesión de acontecimientos que cobra un sentido "a la luz de la historia", sino el calado de cada experiencia, su dimensión existencial entendida dialécticamente, como "historia vivida", y, por lo tanto, mucho más cercana del relato, de la acción profunda, que de la intriga, mucho más actualizadora que "historiadora".

El *Milanés*,... mucho más allá, posiblemente, de las intenciones conscientes de su autor, habla de una problemática actual, vigente, del debate del individuo con sus circunstancias, del hombre y la historia, también hoy. No es posible quedarse, por ejemplo, al nivel de la esclavitud del negro —hecho históricamente superado en la realidad cubana—; hay que trascender al plano de la esclavitud como humillación de cualquier ser humano, como crueldad contra el ser humano, como coerción de la libertad del ser humano.

Uno de los momentos en que con mayor grandeza se materializa esta visión actualizadora de Estorino, es en la secuencia del monólogo "*¿Dónde está mi mancha?*". Milanés lo culmina con el grito de "*¡Asesinos!*", que él lanza sobre los torturadores de Isa. Ese grito da entrada a una rebelión de esclavos que se sumerge en la "canción de la libertad". El sueño de la total liberación es reprimido salvajemente por los "españoles" ("*Y que ni un solo negro vuelva a gritar la palabra libertad*"); y a la visión horrenda de las carnes destrozadas y sangrantes de los esclavos (como a la de Isa antes), pone fin un nuevo grito de Milanés: "*¡Asesinos!*". Así cierra el ciclo. Los torturadores de Isa, los imaginarios mancilladores de su pureza, los que en el plano de la experiencia más íntima de Milanés se confabulan contra el amor y mienten, resultan identificados, por este juego del texto, con los ejecutores de la iniquidad en el plano de la historia, de nuestras reales luchas políticas del pasado. (p. 256-260).

En la "pasión" de Milanés, éste se somete al flagelamiento, y, sobre una escalera que se va tiñendo con su sangre (que re-

² Se refiere al "modelo actancial" como lo emplea Anne Ubersfeld en *Leer el Teatro*.



mite a la conspiración antiespañola de ese nombre que tuvo lugar en 1844, por la época en que se inicia la más grave crisis nerviosa del poeta), sostiene una conversación definitiva con Del Monte. En esta especie de escena obligatoria, caen las últimas máscaras y se prepara el desenlace. (Este recurso de la "escena obligatoria", estilizado, ha permanecido en la dramaturgia de Estorino desde sus primeras obras hasta hoy como marca de su confesada deuda con Ibsen.) Milanés necesita conocer en qué falacia se apoyaba aquel proyecto del que él fue llamado a participar; cuando está a punto de caer el último velo, no resiste la inminencia de la verdad, la caída del ídolo, la arremetida inesperada de la realidad contra el ideal, y se evade en un nuevo delirio, del que ya no volverá a salir (p. 275-280). Queda al descubierto tanto la verdad histórica de Del Monte —su altruismo de terrateniente blanco, propietario— como la insondable desilusión de Milanés ("*Ya no nos entenderemos nunca. Me siento traicionado*"). A partir de aquí, rompe con la realidad, escapa definitivamente. En el gran final compuesto por Estorino, no se sugiere sólo la imagen de la liberación política, de la guerra de liberación que culminó aquella época; a esta suave referencia, se superpone, corpórea, la imagen final del libro, donde quedaron recogidas las esencias del individuo (su delicadeza, su desaliento, su horror, su esperanza, su anhelo de ideal —"el bien al que ardoroso aspiró"). De nuevo, en la imagen resumen de la obra, un juego con los dos planos, historia y existencia, y una clara ostensión de la síntesis simbólica de éstos: el libro, el confidente, la experiencia quintaesenciada, fijada y a la vez viva de Milanés, entregada a nosotros por el tiempo.

LA ADAPTACION: PUESTA EN ESCENA

Un análisis de la puesta en escena de *La dolorosa historia...* creada por Roberto Blanco y su Teatro Irrumpe debe detenerse en el significativo criterio de adaptación del texto aplicado por el director. Leo el libreto que sirvió de base a la escenificación y encuentro un número abundante de cortes, cambios en el orden de varios textos y recomposición del diálogo en algunas escenas. Un alto porcentaje de estos cambios fueron trasladados a la escenificación. Algunos de los fragmentos omitidos (larga

secuencia en que se discuten las bases de la esclavitud, el abolicionismo inglés y el prejuicio racial, juego entre Milanés y los tres personajes míticos de la ciudad de Matanzas, la polémica de los poetas sobre la eficacia social del arte) lo han sido, principalmente, en aras de la agilización de un texto superabundante en imaginación verbal y con algunas zonas recargadas de datos y argumentos presentados en forma de duelos verbales por el autor, con el fin de insistir en la ideología de la época y en las raíces económicas de una crisis de valores que marca no sólo el despertar del sentimiento independentista cubano, sino el gran cuestionamiento romántico del sueño dieciochesco de la libertad y el triunfo de la razón y el progreso. Sin embargo, otros cortes breves, que salpican de principio a fin el texto original, se vinculan más a la cuerda emotiva esencial de la obra, al peculiar sesgo expresivo —pesadillesco, obsesionante— que el autor quiso imprimirle; creo que intentan des-demonizar, “sanear”, un texto que insiste en ofrecernos el componente mórbido, la hiperestesia, el perturbado siquismo que agudizan y dan su tono propio a la angustia con que el *Milanés* de Estorino trata de encontrar un sentido a la existencia. En este sentido es muy ilustrativa la atenuación que ha hecho Blanco del elemento del sado-masochismo (castigo, sufrimiento corporal), casi siempre vinculado al sexo, que el dramaturgo introduce en numerosos pasajes. También han sido sustraídas de la versión escénica muchas de las frases que materializan la pauta estructural, elegida por el dramaturgo, de crear un discurso artístico que reflexiona sobre sí mismo “recordar y repetir, nada nuevo” (p. 188), “si pudiera encontrar una explicación sentiría cierto alivio”, “lo terrible es no poder cambiar nada”, “ya se acabó la vida”, “no hay nada que hacer” (p. 190). “se acabaron los recuerdos y la repetición” (p. 226). Quizá con ello el director intentó rebajar el tinte —sombrio, inquietante, ciertamente, pero consustancial a la íntima armazón de la obra— de una irresistible circularidad que amenaza con arrastrar al poeta hacia su centro, y dejarlo sin respuestas.

Resulta de enorme interés para el análisis la neutralización, mediante cortes, de un elemento del texto que constituía todo un

motivo de la obra de Estorino: la ciudad. La “ciudad”, en el texto original, tiene un complejo sentido simbólico: es hogar, ciudad natal, patria, lugar de encuentro consigo mismo. Con ella está en permanente conflicto el poeta; la ciudad lo acuna y lo esclaviza. Han desaparecido los textos “preso entre dos ríos” (p. 190), “qué dolor esta ciudad perdida. ¿No hay nada más que esta inmensa fábrica de azúcar?” (p. 226). “(Tengo que encontrar otra ciudad, una ciudad dentro de la ciudad” (p. 226), “abajo la ciudad, siempre inconquistable” (p. 248), “no hubiera podido vivir en ninguna otra parte” (p. 281). Este criterio de adaptación del texto, ya prefiguraba el rumbo “armonizador”, “embellecedor”, “clarificador” que toma la puesta en escena, y el consecuente estrechamiento, la reducción del campo de connotaciones, la pérdida de resonancias que sufre el texto en su versión escénica.

Si se estudia la manera en que la puesta aborda la interrelación acción-personaje, se observa en la creación escénica señales de una tendencia al predominio del actor, de la caracterización, en detrimento de los actantes, o sea, de los impulsos más profundos de la acción. Resulta así que la encarnación fenoménica, más exterior, individualizadora, con frecuencia se impone y cierra el paso a la imagen de las fuerzas centrales que conducen el relato. Esto queda claramente ejemplificado en el tratamiento dado por Omar Valdés al personaje clave del Mendigo. Este excelente actor ha trabajado minuciosamente el plano de la caracterización de un mendigo particular. Es eso lo que no le permite ser —como lo quiso el dramaturgo— “la mano negra de la pesadilla”, la representación de la recóndita y vigilante angustia con que el poeta enfrenta la experiencia, la fuerza que insta, irónica e implacable, a Milanés a recorrer nuevamente su calvario. En su interpretación, Valdés nos entrega preferentemente una imagen del favorable confidente —ayudante en todo caso y no destinatario, siguiendo un modelo actancial— involucrado en las expectativas del amo, tan innecesariamente sorprendido como Milanés, al inicio de la obra, por el acto de reencarnación de la historia que “alguien” —el autor— les propone.

Tampoco en la puesta en escena de Blanco, el *tiempo* constituye, como en el original,

LINEA



Zanil 1992

una de las esferas cardinales de la acción, presencia viva de la historia, dentro de la cual el hombre, en conflicto, verifica su existencia. Este elemento del tiempo-historia, esencial a la comprensión de la obra —y que, como antes sostuve, forma parte de la estructura más íntima del texto original—, en el mundo escénico no recibe una consistente materialización (gestual, tonal, plástica). Al no existir una presencia escénica definida del tiempo-historia como personaje profundo, se introduce, de nuevo aquí, un elemento de superficialización, de pérdida de contacto con los resortes más escondidos y determinantes de la acción y del sentido. Es cierto que, en el tratamiento a los padres, a los tíos —desafortunadas voces en *off* que resultan de un vulgar radiofonismo—, a la hermana Carlota, a la tía Pastora, a Isa y al propio Milanés, hay señales de una voluntad por parte del director de remitirnos a ese nivel esencial del personaje; sería excesivo pensar que un creador de la sensibilidad de Blanco se haya encerrado, con primitivismo, en el nivel anecdótico. Sin embargo, como más adelante trataré de demostrar, sucede aquí que más de una intención del director en este sentido se desdibuja, a causa de un traicionero decorativismo que se desliza en la puesta en escena y le resta trascendencia a muchos otros de sus elementos.

Con el debilitamiento de lo simbólico y polivalente en el tratamiento de los personajes la imagen de la causalidad profunda sufrirá, pues, un golpe importante.

Es cierto que el estilo —o más bien el juego de estilos de actuación— utilizado por Blanco introduce, en principio, un elemento, a mi juicio, de enormes posibilidades en la solución de las tareas que imponía el material textual. Ha sido muy cuestionado por el público especializado el llamado “engolamiento”, característico de la interpretación de Milanés que hace el joven actor Roberto Bertrand. Creo, sin embargo, que precisamente aquí había un intento muy válido de verificar un uso no realista de los valores de entonación y gestuales, que debería abrirnos el acceso a las zonas del personaje y de la obra rectoras del sentido; la presencia de una “voz romántica”, de ese tono enfático y artificial deliberados, podía haber sido una contribución decisiva a la comunicación del espectador

con las claves del discurso escénico: sería una vía de materializar la historia, de poner en términos sensibles ese tiempo en el que el poeta, como todo hombre, vive inmerso y con el cual polemiza febrilmente. El gesto de Bertrand, apoyado en los recursos corporales notables de que dispone, no estaba exento de elegancia y de fluidez: gesto “teatral”, estilizado, no naturalista, coincidía, en principio, con aquella intención generalizadora. Creo que nos hallamos frente a un joven actor extraordinariamente dotado, audaz, inteligente y capaz de seleccionar con gusto sus procedimientos. Sin embargo, su aventura resulta unilateral, falta un sutil rejuego con los elementos vivenciales de la interpretación, que aportarían el estremecimiento, los momentos de encuentro con su propia identidad, los momentos en que el hombre se desnuda y se libera. El director, nos ha dejado “en bruto”, en una primera fase, una de las pautas, más sustanciosas a mi modo de ver, de esta puesta. Más aún, es precisamente en este todavía impreciso interés —de nuevo tipo— por el manejo de lo vivencial en la actuación, que parece haber surgido en Roberto Blanco, y en la combinación de éste con su conocido camino —fuertemente sígnico—, donde me ha parecido ver la señal más clara de búsqueda de nuevos horizontes expresivos en el teatro de Blanco, una previsible evolución de su estilo que, sin perder su característica espectacularidad, su sentido de lo extraordinario, gane en humanidad, en finos matices, en sutileza y fuerza interior. En los trabajos de Susana Alonso, Luz Clara Díaz y Magaly Boix, apuntan elementos de confesión, de revelación de la intimidad, que hacen pensar en nuevas preocupaciones de Blanco. Necesitarían todavía los actores mayor precisión en sus objetivos y, desde luego, una concepción general del espectáculo coincidente, para poder alcanzar el tono y lugar justo de la emoción, sortear lo vivencial sobreactuado y lograr la conciliación del gesto amplio y brillante con el acento sincero, directo, que parece estar en las nuevas miras del director.

Hay un factor, relacionado también con el trabajo de actuación, que gravita negativamente sobre esta puesta. La obra de Estorino es una pieza de elevados valores literarios; hay en ella un notable empleo artístico de la palabra, elevada a su máximo



rendimiento prosódico, lexical, sintáctico, e instalada casi permanentemente en el plano metafórico. Los valores de la palabra en esta obra se complejizan aún más al haber hecho uso habilísimo Estorino de un procedimiento de intertextualidad, según el cual, en *La dolorosa historia...*, coexisten y se condicionan mutuamente textos de diferente origen: los de la ficción, que suministran su base al diálogo de los personajes, y los de citas múltiples, procedentes de la obra poética de Milanés; Estorino despliega con mano maestra este recurso, y así revela, no sólo su honda aprehensión del mundo interior del poeta matancero, sino de las claves de su poética, en las cuales van implícitas otras claves: las de su difícil paso por el mundo. Rara vez los actores salieron victoriosos de la batalla con la palabra: se escapan los sentidos y las intenciones más finas, se pierde el ritmo, la cadencia, el colorido y el aroma de las diferentes escrituras, muy especialmente del verbo poético de Milanés, admirablemente citado por Estorino, y que tenía parte esencial en la revelación del conflicto del hombre-poeta. Los problemas del manejo del habla escénica —que no son sólo de articulación y dicción, es decir, técnicos, sino de un orden cultural más profundo— constituyen hasta hoy una zona sumamente débil del teatro cubano; frente a un texto como éste, tales deficiencias se erigen en dificultad de primera magnitud, cuya solución está más allá incluso de las posibilidades del director: el actor tiene que ser hombre de entrenado gusto literario, capaz de penetrar en todos los secretos de esa palabra, que a él le toca materializar en sonido y gesto.

El peso del intertexto en la obra de Estorino está, por otra parte, relacionado también con la creación de una imagen viva de la historia, del hombre y el tiempo. Cuando suene en escena una cita de Milanés, está materializándose ante nosotros la actualidad misma de aquel hombre, el presente puro del testimonio y, al mismo tiempo, hay condicionantes formales —un estilo, una estrofa, una manera de imaginar—, que traen la marca de una época que para nosotros es pasado. De este modo, el material verbal, despojado de una parte importante de su significación por las limi-

historia y existencia consustancial al texto de Estorino; resultaba también aquí lesionada por la base la posibilidad de actualización de la figura de Milanés, la empresa de la comunicación con un público de hoy.

Pasemos ahora del mundo de la palabra dicha y del nacimiento del gesto, a una zona más cercana a los valores específicamente plásticos. Un análisis de la forma en que fue concebido el movimiento escénico, y del uso del espacio, en la puesta de Blanco, también suministra no poca materia de reflexión: Es muy característico de este director un pronunciado sentido que convencionalmente denominaremos "coreográfico"; suele adoptar con frecuencia soluciones de movimientos, desplazamientos en bloque sumamente brillantes, muy rítmicos. Quedan grabados en la memoria los impactantes y nítidos desplazamientos de sus figuras y grupos en un espacio particularmente amplio (el enorme escenario del Mella ha tenido las primicias de todos los grandes éxitos de Blanco a partir del año 67). Para los de mi generación, que se habían iniciado durante esa década en los misterios de la teatralidad, Roberto Blanco sigue siendo aquel coro trágico de *Lumumba*, que avanzaba inexorablemente sobre el proscenio gritando en lengua africana "¡libertad!"; es la plaza abigarrada y magistralmente compuesta por la que corría el grito trágico de *María Antonia*; los funerales de Flor Crombet, con el majestuoso desfile de hachones encendidos en la penumbra, o el gesto y el toque afrocubano con que avanzaban los héroes mambises del *Diario de campaña*, de Martí. Roberto Blanco es, para los que lo conocieron en esta década, su famosa escena de las lavanderas en *Yerma*, el inmenso paño azul, las voces y los torsos ondulantes que seguían la hechizante partitura musical de Sergio Vitier. Es en este sentido que decía: Blanco es "coreográfico". Empleo de grandes movimientos sensuales, caribeños, emanados de una poderosa textura musical y sujetos a un dibujo rotundo, a armoniosas y conmovedoras evoluciones, casi siempre monumentales.

Abunda en el espectáculo de Irrumpe —mucho más de lo que hubiera deseado— este brillante Roberto "coreográfico"; pero ocurre que aquí el maestro tiene que tratar con una materia que se resiste a esos embellecimientos e impactantes convencio-

nes. La "coreografía", en el *Milanés*, actúa como un ropaje que nos oculta el recinto de una poesía otra, creada por Estorino con su texto y con las expectativas escénicas que éste promovía; de un tipo de sensualidad más contenida, muy musical también, pero de un lirismo reflexivo, delicado, capaz de mutarse en desgarrado acorde trágico, en explosiones de delirante sufrimiento.

La obra de Estorino no sólo pide explícitamente en su primera acotación, sino que nos sugiere, desde su centro mismo, la intercomunicación sorprendente en el espacio, la flexibilidad imprevisible de las áreas de actuación, cierto sentido laberíntico, cierta circularidad obsesionante, no reducible a los contornos bien dibujados, una relación del actor y los objetos con un espacio que debería irse creando con la acción. En cambio, Teatro Irrumpe, en primer lugar, se ha comprometido peligrosamente con el árido cajón enorme que es la escena del Mella; los marcos rígidos de este escenario, lejos de ser sometidos por el director y sus colaboradores —haciendo de la necesidad virtud— a una descomposición, a una operación que los tornara maleables, han sido constantemente subrayados por los desplazamientos de los actores y por el uso de telones y paneles gigantes —altos tules o el enorme paisaje plano; estos elementos acentúan una inconveniente verticalidad, o la racional perspectiva renacentista, donde —a mi modo de ver— había la necesidad de una solución espacial mucho más móvil, proteica, que rompiera con los principios geométricos puros. De esta discutible concepción del espacio escénico, pautada por los elementos escenográficos, forman parte también los movimientos, que tienden a subrayar el geometrismo, la clara delimitación de áreas, la frontalidad (recuérdese un motivo recurrente de la puesta: la disposición de los actores, vueltos hacia el espectador, en rectas filas, paralelas al proscenio, que a veces se prolongan hasta los extremos del escenario.)

Son por lo general bellísimos y altamente profesionales los diseños de Gabriel Hierrezuelo, antiguo colaborador de Blanco. Pero, por ejemplo, ¿qué papel jugaba el panel colgante del fondo, que reproduce el rostro de Milanés según un grabado de la



época, y que percibimos fragmentariamente, seccionado e incluso fuera de composición mientras no sube el telón delantero y se da inicio a la función? ¿Es ese telón rígido, gigantesco, que cierra el cajón de la escena por el frente, una pauta adecuada para una acción tan abierta, tan llena de rupturas, tan mutante como la que propone Estorino? En él se reproduce, fija y plana, siguiendo también un grabado de época, una hermosa Matanzas, plácida y armónica. ¿Es esta imagen reveladora de aquella ciudad que, para el poeta que Estorino trata de ofrecernos, constituye un marco convulso y polivalente, donde alternan el "mucho azul y mucho verde" con la sangre de los esclavos, la sangre de la violación y la tortura, del erotismo demente, la podredumbre de los ríos, los astrosos harapos y el lodo? ¿Se logra ese contrapunto de la placidez y la violencia en el otro panel que aparece al fondo en la escena final, el deslumbrante paisaje a todo color, gigantesco y también idílico, que representa el monte cubano, la isla que se añora reencontrar y a la que conduce un camino que, para Milanés, fue más que grandioso, atormentado y dolorido? Los largos tules blancos —que se supone deban referirnos al plano del pasado— crean una cámara extraordinariamente alta y estática, que se forma al descender, visibles, las varas del teatro. ¿Era congruente con el universo dramático organizado por Estorino, con su juego en torno a la irrealidad del pasado, con su componente de inquietante onirismo, esta ostensión de la maquinaria teatral tan ligada en la cultura teatral contemporánea a la irónica racionalidad brechtiana?

Del vestuario, el mayor acierto fueron los pies descalzos de los actores. El tono evocador que parece querer alcanzarse con la vestimenta romántica de Milanés y las amplias batas de las hermanas y la madre, se queda en un resultado más bien decorativo, ingenuo, de simulación de una época. Hay acicalamiento y demasiado escrupuloso acabado en el traje, para que éste contribuya a activar los resortes trágicos que interesan al autor poner en juego. En esta ausencia de las adecuadas connotaciones en el vestuario, radicaría uno de los más visibles impedimentos de este montaje para establecer el necesario puente entrañable con nuestra actualidad que el texto exige.

El maquillaje —blanco, los ojos y cejas muy delineados— y la cuidada barba de Milanés le dan aspecto inocuo a la belleza real de este actor, que tanto podría haber significado en la composición del personaje. Lo colocan más cerca de un remedo “de época” que de la melancolía sustancial del hombre que acabó refugiándose definitivamente en la irrealidad; no es éste el generoso hijo de su época, que frágil y castigado por los elementos, supo no abandonar la nave, mantener los ojos cansados en el horizonte. Es plásticamente impresionante —texturas, líneas, color sabiamente resuelto, candelabros y penumbra, sorpresa de la lluvia de monedas plateadas— la escena del gran baile de salón, con ropajes negros de época y artificial lentitud de la danza, que deviene alucinante garito y burdel. Es sin duda un momento de fuerte atractivo visual, derroche de pericia por parte del director y el escenógrafo. Resulta, sin embargo, demasiado bella, diría yo; se siente el artificio y éste, nuevamente, no nos deja penetrar en la zona oculta que el autor quiere develar. De índole obviamente formal, retórica, resultan el empleo del gran lienzo rojo (análogo al azul de las lavanderas de *Yerma*, pero mucho menos necesario), la concepción de ropaje y los artefactos que aprisionan la cabeza del esclavo (que despiertan, más que el sobrecogimiento ante la perversa inhumanidad de los amos, la curiosidad). El áspero tablón desnudo, macizo (puente entre los dos hogares, madera de la crucifixión) constituye el más rico de los elementos escenográficos. La parquedad del recurso, el uso de una materia elemental y noble, connotada de ascetismo y ritualidad, le confería enormes posibilidades dramáticas y plásticas, subutilizadas por el montaje.

El tratamiento dado por Blanco a la escena final del espectáculo resumiría las contradicciones que parecen existir entre su concepción y el texto original. Estorino nos propone lo siguiente: Milanés se pierde en la oscuridad, seguido de unos locos silenciosos que han contemplado su agonía (“*Cuando pase el tiempo comprenderán lo que sentí por Cuba*” —dice, “*No hubiera podido vivir en ninguna otra parte*”). Un coro cantaría el poema en el que nos legó la más penetrante imagen de sí mismo (“*mas siempre voy contigo... ¡Oh Cuba hermosa, y apoyado al timón espero el*

día”). Federico, el hermano leal, pasea entre los múltiples objetos —hasta entonces, según el texto, cubiertos “de polvo y telarañas”— que se han ido amontonando en el escenario. “La luz va iluminando su paso y quedan en cada uno de los objetos o muebles que toca o mira”. Mientras pronuncia el extraordinario poema de la despedida a su hermano, se pierde en la oscuridad. Un último objeto recibe entonces esta luz que da realidad: las *Obras* de Milanés. Sólo quedan en el escenario los objetos iluminados. La luz blanca crece. En el centro, la obra del poeta se nos ofrece, rescatada del tiempo, inquietantemente sintética, pero presente, parte de una realidad que se torna accesible.

La puesta en escena hace avanzar a Milanés hacia un monumental panel que surge al fondo, imagen a todo color del monte cubano. Isa está allí, lo espera y lo convoca. Acompañan la entrada en esta Patria que lo aguarda, varias frases, muy artísticamente tratadas por el compositor Calixto Alvarez, del “Himno Invasor”. Suenan las clarinadas electrizantes, enardecedoras, que gradualmente se mezclan, en un crescendo patético y grandioso, con un toque afro que avanza a un primer plano sonoro. Isa, que ahora ha pasado de ballarina romántica a encarnación de una deidad desde aquel universo maravilloso, convoca al poeta a la gran reconciliación. La patria, la nación, el combate heroico, también el amor, se aprestan a acoger al poeta. Con este cuadro, apogeo del fervor patriótico y la magia antillana, ingresa Milanés en la inmortalidad, y nos entrega Blanco su mensaje resumen.

El recurso del *Himno Invasor*, símbolo por excelencia de los combates mambises por la independencia, arrastra tras de sí toda la escena. El hilo conductor de la imagen que así surge, nos remite de manera demasiado lineal y unívoca a la faceta afirmativa y ciudadana del desenlace propuesto por Estorino. Se omiten o minimizan otras facetas de la compleja indagación llevada a término por el autor. Resulta así definitivamente trastornado el nexo fino con la actualidad del espectador que la puesta en escena había venido vulnerando. El director nos deja, en suma, la sensación embarazosa de haber presenciado el retroceso de la poesía ante el efectismo banal.

Creo, a diferencia de generaciones más jóvenes —y, naturalmente, mucho más radicales— de nuestra crítica teatral, que no se trata de “denunciar” el presunto envejecimiento de un creador. En primer lugar, porque es absolutamente real la posibilidad de nuevas etapas de expresión del poderoso talento que hizo de Roberto Blanco, siendo aún muy joven (hoy rebasa escasamente los cincuenta años) uno de los maestros indiscutibles de la escena cubana en décadas anteriores. Su concepto del teatro que hoy —insertado en un terreno de nuevas inquietudes ideológicas y estéticas que apuntan en el teatro cubano— se hace blanco fácil de las impugnaciones de grandilocuencia, formalismo y sentido esteti-zante, representó, en el tránsito de los años 60 a los 70, y hasta su *Yerma* de 1980, un capital llamado a la poesía escénica, al manejo libre del texto, a la apertura hacia aventuras visuales y sonoras que rompían con lo estrechamente literario y psicológico. En la propia selección hecha por Blanco —que a algunos nos asombró— de este singular texto de Estorino, exponente de un novísimo sesgo en la dramaturgia cubana, pudiera muy bien hallarse el débil brote, el despuntar de un viraje al que se encontraría abocada la poética de este director, y que él mismo parece intuir.

Pudiera esto último parecer especulación a quien no haya tenido la oportunidad preciosa —como sí la tuvo la autora de estas líneas— de asistir al ensayo general de este espectáculo, efectuado sobre un desnudo tabloncillo, sin escenografía, ni luces, ni vestuario, con el público rodeando la representación. Allí, en aquel marco austero, confesional, llegó hasta mí un barrunto de lo que podrían ser las nuevas perspectivas que parecen tratar de hallar una salida en Blanco: la necesidad de un vuelco hacia las esencias, hacia la fibra humana escondida, de polémica actualidad, y la consiguiente decantación y reorientación de su enorme arsenal de recursos.

Espero no engañarme si vaticino que nuestro director y el grupo de sus valiosos colaboradores —muchos de los cuales lo vienen siguiendo desde hace veinte años con asombrosa lealtad— se encuentran en una decisiva encrucijada, que pudiera lanzarlos de nuevo hacia una vanguardia como aquella que en otros tiempos con tanta valentía representaron. Aquellos descubrimientos

inolvidables, nutrieron la cultura teatral cubana del período revolucionario; ellos condicionaron el camino ulterior de una escena y una dramaturgia que, en posesión ya de este legado, hoy salen nuevamente en busca de proposiciones de vanguardia, que respondan a ideas y demandas estéticas de un nuevo orden, que es imprescindible saber reconocer y satisfacer.



EL CORSARIO Y LA ABADESA: Los antihéroes de Brene

LILIAM VAZQUEZ

El 9 de agosto de 1962 se estrenaba, en el Teatro Mella, *Santa Camila de La Habana Vieja*, suceso que haría exclamar al maestro de críticos Rine Leal: "¡Ojo con José R. Brene, ahí hay un autor!" y no era para menos, si recordamos los veinte mil espectadores que atrajo la pieza, cifra inverosímil (hay que exceptuar, claro está, las temporadas alhambrescas) que marca un viraje en la relación escena público al borrar de un plumazo la imagen de aquellas salitas donde algún crítico abnegado y uno que otro amigo, eran los únicos receptores de la más apasionada entrega al teatro que pueda imaginarse. Pero no sólo esto, *Santa Camila*... abría una perspectiva temática que permitía llevar a categoría dramática un sector de nuestra realidad subvalorado y que el dramaturgo escoge para abordarlo desde una óptica clasista.

En cuanto a su autor, la *Camila* marcaba el fin de sus andanzas marineras y el comienzo de una aventura no menos azarosa y que hoy, a casi veinticinco años de su inicio, se ha convertido en quizás la más prolífera y desigual creación dramática de las iniciadas en el ya legendario y aún fructífero Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional, y cuyo fin no se vislumbra todavía.

El corsario y la abadesa es uno de los títulos que integran un grupo de piezas referidas a hechos y sucesos de la etapa colonial. Su núcleo argumental surge de la conocida "Casa del Marinero", enclavada dentro del Convento de Santa Clara, cuya situación inverosímil es, *per se*, un hecho dramático. A partir de esta premisa, el autor construye una historia en la cual resalta el valor del diálogo en la caracterización de los personajes, la recreación de los ambientes a través de la palabra-acción y la fuerza del conflicto que genera el choque de bandos, apoyado en un aná-

lisis causal que salva el texto de la visión puramente anecdótica.

Estos elementos podrían aplicarse de manera general al teatro de Brene; así como la inclusión de sublíneas argumentales que afectan el crecimiento del conflicto —la historia de Nathaniel Hudson, la aventura final de Tomasa Buenapopa con el capitán Don Pedro Martín de Córdova, e.g.— y la inclusión de personajes que acentúan el matiz narrativo, la arpista, el clavicordista— y afectan la síntesis dramática.

El corsario y la abadesa, más que un texto, es un pretexto para la desmitificación de estereotipos: el fiero pirata y la beata monja se transforman en personajes antihéroes, aplastados por imperativos sociales y políticos injustos; pero no vencidos, porque conservan, a pesar de todo, su capacidad de amar y luchar que los hace "descubrirse" uno al otro y produce, ya al final de la pieza una fusión entre ambos, indestructible incluso frente a la muerte.

BUSCAR LA IMAGEN

La puesta en escena de Tony Díaz con el grupo Teatro de Arte Popular, parte de un cuidadoso análisis del texto, lo cual aporta la síntesis argumental que la impaciente mano del dramaturgo no logra. Al suprimir los personajes de la arpista y el clavicordista, el director evita la óptica descriptiva y aumenta la fuerza dramática de la historia contada; pero conserva la perspectiva del autor en cuanto al estudio de los fundamentos causales de los personajes y sus motivaciones, punto de partida para el trabajo de actuación, que nos entrega una madre Abadesa de la Orden de Santa Clara de Asís (Ana Aurora Díaz — Gladys Anreus) y un Capitán Don Ramiro Hernán de Segovia, alias Gancho de Fierro (Charles Arencibia — José A. Dulzaides) plenos de humanidad a partir de una interpretación



Ana Aurora Díaz y José Antonio Dulzaides.

analítica del estereotipo que encarnan para trascenderlo. Pero en realidad el trabajo de actuación no debe abordarse de manera aislada. Una de las intenciones de Díaz es buscar la resultante a partir de la interacción de música, escenografía y actores como recursos de similar potencialidad dramática. De ahí la polivalencia de los elementos de vestuario y escenografía (también de Tony Díaz) que da paso a imágenes sugerentes, portadoras de un lirismo presente en el texto pero oculto tras ese humor de brocha gorda tan caro a Brene.

De vital importancia para la comprensión de la puesta, resulta el tratamiento dado a las escenas retrospectivas que muestran los protagonistas. Ese retablo deformado en que se enmarcan estos dos momentos devela la injusticia social que anula a ambos personajes como seres humanos plenos, hechos para el amor, y los convierte en piezas de un monstruoso juego de intereses económicos y políticos. Sin embargo, en los personajes secundarios, el punto de vista de la dirección se diluye un tanto, y

prima la caracterización externa, o lo que es igual: poca profundidad en el estudio caracterológico —la Buenapopa, de Caridad Hernández— o ambigüedad en los resultados —el Loro, de Rolando Chiong— trabajo profesional pero basado en un punto de vista confuso.

No puede olvidarse la vinculación de la música al estilo general de la puesta. Se trata de melodías originales de la época, recogidas tras un laborioso proceso de selección, que se integran a la imagen por su valor dramático.

Para Teatro de Arte Popular, *El corsario* y *la abadesa*, además de un buen momento, significa una oportunidad para la reflexión. Definir qué quieren y hacia dónde van, es una exigencia que debe ser satisfecha. Este trabajo puede ayudar a clarificar conceptos e ideas de su práctica teatral. Si esto ocurre, *El corsario*... será el inicio de la consolidación de un estilo. Si no, será uno de los puntos finales de un bello empeño malogrado.

PLACIDO: El destino incierto

INES MA. MARTIATU

El estreno de *Plácido*, "un aporte esencial a la literatura dramática cubana contemporánea"¹ deparó, sin embargo, una de las más desagradables sorpresas al público que asistió a su corta temporada de representación —enero de 1986— después de una dilatada espera que comenzó cuando la obra de Gerardo Fullea León recibiera el premio Teatro Estudio 1982.

La justificada expectativa creada en torno al texto de un autor de reconocida calidad y que sería llevado a escena, además, por un director de la experiencia y trayectoria de Armando Suárez del Villar —quien ha realizado una muy encomiable labor en los últimos años por la búsqueda y reafirmación de nuestra identidad en la escena actual—, tuvo como respuesta el generalizado desconcierto de público y crítica ante un espectáculo ineficaz para expresar —sobre todo— una concepción general artística.

El director partió según sus propias palabras en las notas al programa, de una *imagen escénica conceptual* en que sitúa a Plácido en un contexto polarizado por una pugna entre la tradición del trapiche y la introducción de la máquina de vapor en la industria azucarera. Esto es válido como tal o como expresión plástica a concretar en el plano escenográfico y en el diseño escénico en general, en tanto el trapiche es un lugar donde pueden de verdad encontrarse los personajes de las diferentes clases que conformaban la sociedad colonial cubana en la primera mitad del siglo XIX. Pero en cuanto a una concepción histórica de la época me parece insuficiente.

En *Plácido* se muestra la toma de conciencia de un creador ante las diversas coyunturas que va encontrando a lo largo de su vida personal y social, en circunstancias

de crisis de valores; toma de conciencia de su papel dentro de los acontecimientos históricos. Lo que le ocurre en el plano personal, desde su nacimiento, no es casual sino parte de una crisis en que se ven envueltos un grupo social y una sociedad toda. Plácido, desgarrado como ser humano en su circunstancia, debe asumir a pesar de su pasión, la responsabilidad histórica.

Fullea elude toda versión lastimera, paternalista o "romántica" de la personalidad del poeta. En la obra, estructurada en doce cuadros, trata de recrear la atmósfera espiritual en que se mueve Plácido, a nuestro juicio, siempre protagonista y siempre obligado por las circunstancias a enfrentar el conflicto humano y social que lo define desde su propio nacimiento como mestizo y bastardo. Todas sus relaciones y su vida están bajo ese signo. El amor con Celia, las relaciones con su madre, con los amigos, sus posibilidades de realización personal como poeta, todo está determinado por el conflicto principal, que se concatena con la urdimbre de conflictos y la complejidad de las relaciones entre las clases sociales que define la obra. La plasmación de los personajes se logra a través de la poesía, del énfasis en la caracterización de hombres y de situaciones. No se trata de una relación conspicua de hechos históricos. Si al historiador le interesan los complicados mecanismos de los procesos sociales, al artista, los conflictos humanos que surgen necesariamente y son típicos de esas etapas. Pero esta representación de la crisis histórica no puede ser abstracta, debe "atravesar las relaciones humanas" (Lukács).

Plácido, Celia, la madre, Agustín Kongué (el esclavo) Mamá Inés, con su sentido de anticipación patriótica, todos están involucrados en lo más sensible e importante para ellos. El tejido de conflictos nos hace

¹ Nancy Morejón. Notas al programa de mano.

avanzar hacia una toma de conciencia cada vez mayor del papel del individuo Plácido en su momento histórico y produce la concentración dramática que desemboca en la tragedia del poeta. Plácido es un personaje trágico, su soberbia le sirve de defensa ante la inferiorización que tratan de imponerle. Al tomar la determinación que lo lleva a su destrucción física, sólo prima su voluntad humana y no la decisión de los dioses o el destino. Esto lo acerca a nosotros.

Desde el punto de vista expresivo, la puesta carga la mano a veces en lo paródico y tiende a resaltar lo menos importante para dejar en segundo plano las intenciones del texto. En el primer cuadro (la fiesta de los burgueses) se muestra a Plácido enfrentado a esa clase social, las diferentes posiciones de la burguesía ante la esclavitud y su crisis, el difícil problema de las relaciones interraciales. El énfasis en el ridículo y en el sentido satírico que se le da a la escena dejan en segundo plano importantes elementos y aflora lo anecdótico.

Algo parecido ocurre en la fiesta de pardos y morenos, en cuyo cuadro se ofrecen las

motivaciones económicas de ciertas actitudes, la complejidad de las relaciones, pero sobre todo la alienación racial y cultural. Más que de ridículos, se trata de seres colonizados. El excesivo carácter paródico y la voluntad de ridiculizar opacan de nuevo los aspectos fundamentales. Esto llega a su clímax en el momento de la rumba, cercana a lo soez, o en el recurso de mostrar un afeminamiento que mueva a la risa en la personalidad del poeta De la Campa y Campa y en sus versos. Al conferirles un carácter tan particular, invalida el propósito de expresar la alienación humana, y cultural. En la escena del bodegón, el tratamiento del bufo desborda la representación del teatro dentro del teatro y al remarcar el carácter anecdótico y costumbrista desvirtúa el sentido patriótico que puede tener este cuadro.

Al final, Suárez del Villar escamotea al espectador la escena de la cárcel. En el texto es aquí donde se esclarecen las circunstancias políticas e históricas. Mas, en la representación se escucha el texto en *off*, perdiendo el valor, el carácter de debate, la vigencia política de los conceptos.

María Elena Soteras, Luis Alberto García, Trinidad Rolando y Mayra Mazorra.



Los elementos que expresan el drama personal (lo que se supone que Plácido ha logrado trascender a lo largo de la obra) quedan en primer plano. Su tratamiento onírico es teatral pero inadecuado. En lugar de esclarecer, tiende a invertir la importancia de los dos elementos. Esto se agrava cuando el final es convertido en una imagen iconográfica cristiana que está muy lejos del carácter activo, de contemporaneidad política que sustenta el texto. La pasión de Plácido, su afán de autorreconocimiento quedan como una sucesión de problemas personales que terminan en el martirologio y no en la toma de conciencia.

En la selección del elenco el mayor desacierto se muestra en el caso de Gilberto Reyes para el rol protagónico. Este joven actor ha demostrado en otras ocasiones sus posibilidades histriónicas pero Plácido es un personaje que todavía está lejos de sus condiciones expresivas. Su voz y su físico no alcanzan la agresividad y la pasión que reclaman las situaciones extremas en que se ve envuelto constantemente ni es capaz de dar la imagen del poeta que se desgarró para trascender, conmovió y desafiar. Por la necesaria interrelación que tiene con el resto de los personajes, esta carencia compromete también otras actuaciones. Desacertada también fue la decisión de responsabilizar a Patricio Wood con el rol de José María Heredia: ni edad, ni voz, ni físico podían satisfacer los requerimientos del personaje. Se mostró gimiente donde debió ser atormentado, vacío de resonancias internas, así como de una gestualidad convincente. Sin embargo debo destacar el buen trabajo de Isabel Moreno, la patética y segura caracterización de Ana Viñas y el buen quehacer del muy joven Luis Alberto García, así como el profesionalismo y la gracia de Trinidad Rolando, aunque no aprovechada al máximo. El resto del elenco trató de salvar la situación de acuerdo con sus personajes y recursos profesionales. La tónica de la dirección de actores en general fue quizá un excesivo "dejar hacer". Se evidenció la falta de una mano rectora para lograr una adecuada selección y balance de matices en función de un objetivo. Al parecer, consecuencia no sólo de la falta de ensayos, sino de la poca claridad del punto de vista puesto en función de una concepción tan ecléctica.

El resto de los componentes de la puesta en escena se nuclea también en torno a la misma imagen escénica conceptual del trapiche azucarero. La escenografía de Jesús Ruiz, que es la objetivación principal de esa imagen, responde a una obra de diversidad de escenarios. Recurre a una idea única multifuncional. Sin embargo, ese espacio no fue utilizado en sus posibilidades. Las acciones se desarrollaron siempre al frente y no se logró una verdadera relación espectador-escenografía, a excepción de la escena del bodegón, la de los amigos en el río y la de la muerte, al final. Todo ello auxiliado por una luz que a veces resultó plana y poco sugerente.

El vestuario de Tony Díaz en general, es cuidado y logra ser expresivo en algunos casos como el de Celia, la madre o Mamá Inés. El de Plácido, por contraste, es demasiado pobre desde ese punto de vista. La música de Calixto Álvarez, recrea de una manera sugerente y nostálgica los géneros en boga de la época. Muy acertada en las canciones, cuando se utiliza como fondo, da clima y apoya a veces de una manera más eficaz que los propios movimientos o la coreografía de Iván Tenorio, que se limita a ilustrar, sin mayores pretensiones.

Es este el balance *a priori* de la representación de un texto que mereció mejor destino artístico, cuya actualidad —pasada por el cedazo de la historia— llama la atención ante problemas de convivencia humana latentes en el hombre de nuestro siglo: la discriminación y la alienación de todo tipo (no sólo racial), el conflicto nacido de la necesidad de imponer la condición de artista y de hombre libre. *Plácido* expresa el sentido de la contemporaneidad política esencialmente desde la acentuación del papel que desempeñan la responsabilidad y la toma de conciencia del creador artístico en la sociedad. Mediante la captación profunda del movimiento histórico en la vida individual del protagonista, Fullea León hace que Plácido se someta no sólo al acontecimiento sino que llegue a actuar conscientemente a favor del devenir. La historia lo pone al centro y lo eleva.

Este es el logro más importante de este texto dramático que espero tenga mejor suerte en una futura, posible y vindicatoria reposición.

Por UN TEATRO ABIERTO

GLORIA PARRADO

Ilustraciones: Gustavo Novo

La publicación de la obra *Gaviota de la noche*, escrita en dos actos, o concebida como dos obras en un acto cada una, nos obliga de inmediato a una presentación, que más que todo, dé respuesta a las interrogantes que plantean las peculiaridades de este texto.

Tratándose del teatro de Francisco Garzón Céspedes nada está definido como un absoluto, nada es último ni final, y por el contrario, nos vemos frente a la disyuntiva de tomar sobre nuestros hombros la responsabilidad de "nuestra" lectura del texto, de establecer "nuestro" montaje, y llegar al punto, incluso, de tener nuestra visión particular de género, estilo y pareja de personajes, hasta hacer "nuestra" estructura modular dentro del sistema. Y nos preguntamos, ¿qué ha ocurrido?

Me parece imprescindible, por las indefiniciones, comenzar por las definiciones. ¿A qué llamamos un módulo? ¿A qué llamamos estructura modular? ¿A qué llamamos "sistema modular"? Se sabe que un sistema son los nexos internos de uno u otro fenómeno; los vínculos entre los componentes de los diferentes fenómenos, y, lógicamente, la unidad estructural que sostiene todo ese andamiaje de relaciones.

Por otro lado la modulación no es algo simple, pues no se trata sólo de combinaciones, de diversas disposiciones de las partes o módulos componentes, sino de que cada uno de los módulos tiene su propia dinámica, su propia esencia, puede constituir en sí mismo un sistema; se trata de que cada uno es capaz de accionar por sí solo, y, a la vez, al formar parte del conjunto o estructura modular, la vida propia de cada módulo crea el sistema de relaciones de carácter general de dicha estructura.

La parte o módulo se convierte en sistema a raíz de convertir la acción en algo independiente, comparada en distintos tonos. Por ejemplo: la manera en que los personajes ocupan el centro de la acción y luego lo ceden, que se observa en *Gaviota...* como un todo, cuando no es posible precisar, en sus dos únicos personajes, uno central y uno protagónico, porque los dos ocupan indistintamente estas posiciones así como las de antagonistas. O cuando —como propone la acotación general— el personaje cambia de actor dentro de una representación, tan distinto a cuando el actor cambia de un personaje a otro, porque en el caso de que dos o más actores se sustituyan en el personaje, éste con-

diciona a los actores dado que las relaciones que se van a establecer son imprevisibles: el personaje es el mismo, sin embargo, el nuevo intérprete, dentro del sistema de relaciones transforma éstas y entran a jugar otros paralelismos.

No obstante, las modulaciones de la obra, los movimientos posibles para crear distintas estructuras, mantienen siempre un equilibrio que nunca conduce al caos dada su condición de sistema. Pueden cambiar las relaciones y paralelismos, pero será para nuevos sistemas —que tienen su origen o punto de apoyo en el sistema del cual partieron—. Acción dramática, personajes y juego escénico pasan a establecer nuevos andamiajes, como si de pronto todo se independizara: comienzan a convertirse en módulos las partes del texto que hasta ahora han conformado una unidad estructural; se trataba, en la etapa inicial, del movimiento de los módulos, y la propia dinámica fue creando nuevos sistemas paralelos infinitos, que se entrelazan retomando el punto de origen a otro nivel: se mantienen las proposiciones iniciales a la par que se recrean.

La modulación supone correspondencia entre sistemas y formaciones estructurales. Por ello hay que atender a la interacción de los componentes, a la subordinación de su lugar, y, en fin, a la función que cumple cada elemento en esa diversidad que es el teatro. De aquí resulta que la modulación es un concepto y que se transforma según quien intervenga en el proceso artístico, los recursos que utilice y de acuerdo al canal expresivo.

Pero, ¿Cómo surge esta manera de hacer en el teatro? Francisco Garzón Céspedes, poeta. Así lo conocimos. Durante más de veinte años entrega un libro tras otro, pero ya desde los primeros tiempos de su poesía no hay sosiego, no se conforma con sentir y transmitir una imagen, tiene necesidad de romper los caminos trillados del verso y del párrafo, necesita crear nuevas sonoridades y relaciones de las palabras y arriba a un nuevo ordenamiento modular: los poemas-estructuras.¹ En aquellos inicios parecía un poco un juego de las

formas con las palabras, pero visto desde ahora, tanto el concepto y la imagen, como el uso de esas nuevas relaciones en el lenguaje, son un anuncio, no muy lejano, de lo que iba a devenir su teatro.

La poesía experimental de Garzón Céspedes adquiere caracteres dramáticos sin perder el sentido de la imagen, se hace teatro para niños, se torna monólogos, y finalmente, arriba al teatro de más personajes para adultos, todo como en continuidad, que a la vez, es desarrollo. Su teatro tiene categoría poética y su fuente principal es la imagen, como si se tratara de la semilla que germina en una diversidad expresiva.

¿Qué conmueve y renueva este "sistema modular"? En relación con el texto estamos frente a una nueva vinculación del texto al teatro. Sabemos que el texto literario tiene su terminación con la puesta en escena, o al menos es durante el proceso escénico que las tensiones se echan a andar y que el drama adquiere la categoría de tal. *Gaviota de la noche* cumple esta ley del teatro.

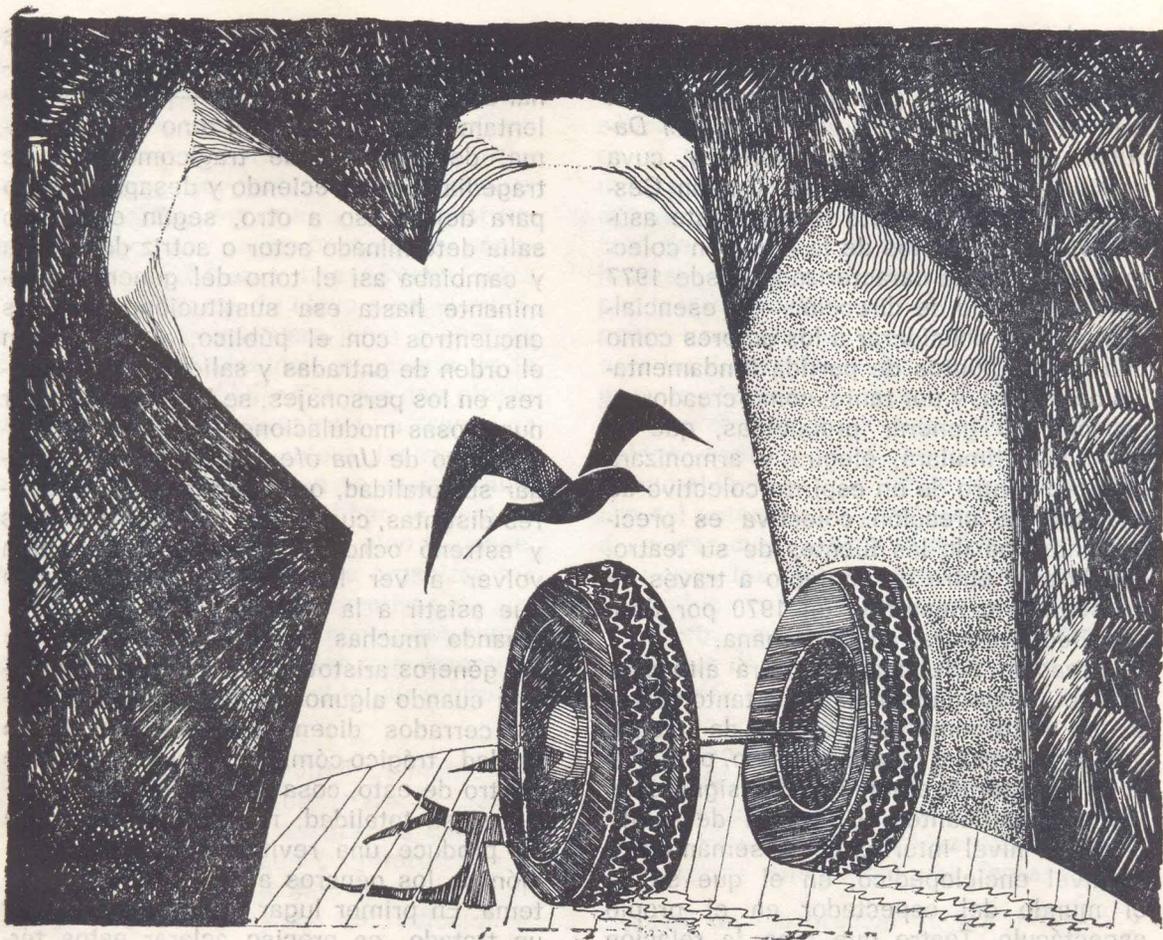
Desde el punto de vista de su estructura y desarrollo de sus partes, *Gaviota de la noche* es un texto casi tradicional. Si lo tomamos como una obra en dos actos, nos encontramos con el personaje de Ella con una trayectoria de acción; y desde el ángulo del conflicto, aunque los argumentos de estos dos actos parecen alejarse, en realidad el conflicto es uno mismo visto en dos momentos en el tiempo-espacio: la necesidad del ser humano de comunicarse y confrontar sus vidas.

No obstante, hay un elemento nuevo, importante: el desarrollo de la anécdota. Cuando la acción parece retroceder para iniciarse de nuevo, en realidad, ha avanzado y lo ha hecho saltando en otra dirección. Como dice Bertolt Brecht la vida se da a saltos, y en la obra de Garzón Céspedes esto se cumple, enfatizando el carácter dialéctico del drama en que viven los personajes y las nuevas opciones que nuestra sociedad le ofrece.

En esta obra hay conflictos, pero no se trata de cuestiones cerradas, de sinos pre-

¹ El doctor José Antonio Portuondo escribió: "Francisco Garzón Céspedes es, sin dudas, entre nuestros poetas surgidos después del triunfo de la Revolución, el más seriamente empeñado

en el hallazgo de nuevas formas de comunicación poética, con sus *poemas estructuras*". "Palabra e imagen en un solo clamor". En *Trabajadores*. 19 de julio de 1984, p. 6.



establecidos que convierten al individuo en juguete, sino por el contrario, de "definir la ruta" y asumir "la responsabilidad que se contrae en el mundo: ¡conocerse!" Y todo resultado a través de un profundo optimismo y confianza en el futuro del ser humano en nuestra sociedad. Es una visión revolucionaria del mundo a partir de lo más peculiar y diferenciador del individuo, que justamente por auténtico, se convierte en modelo social.

Para el ser humano de nuestra sociedad no es noticia que el mundo es cambiante, lo importante son las formas que se eligen para cambiarlo, y esas diversas posibilidades se abren al espectador de este teatro modular. En *Máscaras para dos desconocidos*² y *Los trapezistas feos*,

² *Máscaras para dos desconocidos*. Autor y director: Francisco Garzón Céspedes. Estréno: 10 de marzo de 1986. Salón Ensayo. Casa de la Comedia. Grupo Anaquillé. Actores: Magaly Agüero, Teresa Sánchez, Cristóbal González y Eduardo Rodríguez. Diseñador: Gustavo Novo.

constitutivas de *Palabras contra el silencio*,³ otro de los proyectos de Garzón Céspedes, al igual que en *Gaviota de la noche*, vemos dos personajes, un hombre y una mujer, en las dos hay un único y sencillo conflicto, pero lo interesante es que al abrir desde el texto esta nueva dimensión dramática modular, las situaciones se tornan multiplicadas, como vistas en un caleidoscopio y al entrar en contacto con la escena, ya las posibilidades se hacen inusitadas. Esta estructura sencilla, se hace compleja y en un caso el de la serie de *Redoblante*,⁴ por

³ *Palabras contra el silencio*. En: *Escena* año 7, número 14, 1985, San José, Costa Rica, pp. 10-19.

⁴ Todo el teatro para niños de Garzón Céspedes, desde su trilogía *Un niño de la patria* (1974-1976) hasta las ocho obras con *Redoblante*, ha sido concebido modularmente, y mereció en 1985 el premio continental Ollantay. Ha sido estrenado en Cuba por la radio, la TV, y en doce ocasiones por grupos teatrales profesionales, además de tener dieciséis estrenos en otros seis países latinoamericanos.

ejemplo, convierte ocho textos teatrales, formados por módulos intercambiables, en infinidad de obras posibles a representar. Para el montaje de *En un recodo del Danubio*, del húngaro Ferenc Karinthy, cuya versión en el Salón Ensayo, Garzón Céspedes tituló *Una oferta franca*,⁵ éste asumió varios principios de la creación colectiva —lo que ha caracterizado desde 1977 todo su trabajo de dirección—, y esencialmente el de considerar a los actores como uno de los puntos de partida fundamentales del teatro, y por tanto, como creadores, capaces de generar propuestas, que el director estimulará, elegirá y armonizará siempre dentro de un espíritu colectivo de análisis. La creación colectiva es precisamente una de las fuentes de su teatro, con la cual entra en contacto a través de un seminario impartido en 1970 por Enrique Buenaventura, en La Habana.

La creación colectiva alcanzará alto vuelo en el "sistema modular", en tanto el teatro es visto como un proyecto de imagen que se expresa a nivel sintáctico, para darle un carácter de ambigüedad al significado y sus significantes. Utiliza la descodificación a nivel intertextual o semántico y el nivel enciclopédico, en el que se da el mundo del espectador en el propio espectáculo. Teatro que crea la relación autor-espectador por alusión, y en un momento dado lleva al espectador al extrañamiento por la vía del enrarecimiento del texto, que hace que el público entre en conflicto con sus propios puntos de vista, y todo, por la acción teatral a nivel sígnico.

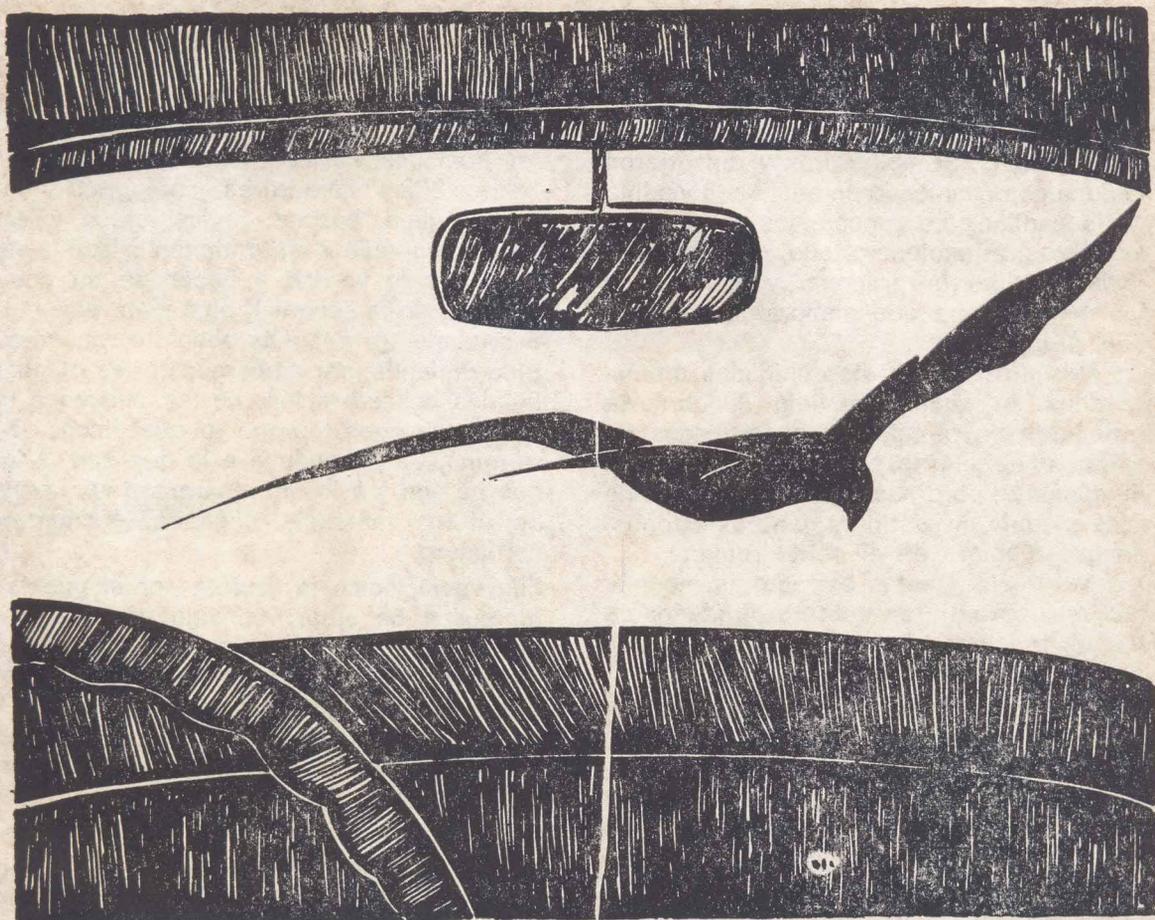
En *Una oferta franca*, Garzón trabajó modularmente una obra escrita en el estilo realista y dentro de los moldes de un determinado género teatral. Usó tonos de cuatros géneros: melodrama, comedia, tragicomedia y tragedia moderna, y construyó cuatro modulaciones, cada una en correspondencia a los géneros nombrados, con sólo dos actores en cada caso; y otras cuatro modulaciones donde los cuatros actores establecían de principio a fin un

juego de sustituciones en los dos únicos personajes, donde los parlamentos del final se repetían dos veces —poética y violentamente—, y donde el tono de melodrama, de comedia, de tragicomedia o de tragedia, iba apareciendo y desapareciendo para dejar paso a otro, según entraba o salía determinado actor o actriz de escena y cambiaba así el tono del género predominante hasta esa sustitución. Para los encuentros con el público, al que según el orden de entradas y salidas de los actores, en los personajes, se le podían ofrecer numerosas modulaciones, eligió este mismo texto de *Una oferta franca*, para entregar su totalidad, ocho estructuras modulares distintas, cuatro con los cuatro actores y estrenó ocho noches, por lo que para volver a ver la primera función había que asistir a la novena.

Cuando muchas de las opiniones sobre los géneros aristotélicos los dan por muertos; cuando algunos criterios absolutamente cerrados dicen que sólo existe la unidad trágico-cómica y que todo cae dentro de esto, cosa que nadie va a discutir en su totalidad; nos encontramos que se produce una revitalización de la función de los géneros a través de este sistema. En primer lugar y sin querer hacer un tratado, es preciso aclarar estos términos, a fin de poder establecer un lenguaje que nos permita hacer uso de los mismos códigos. Ante todo, lo trágico y lo cómico no son exactamente la tragedia y la comedia, aunque es en la escena donde lo trágico y lo cómico pueden plasmarse más a cabalidad. De lo que se trata es de dos categorías que permiten la valoración estética de los fenómenos trágicos y cómicos de la vida.

De manera que haber entrado en contacto con estas dos categorías no nos autoriza a negar la existencia del género. El cuestionamiento de la estructura aristotélica hecha por Brecht y por el teatro nuevo, se basa en el carácter cerrado que adquieren los sucesos en algunos de los géneros, en la insistencia en mantener la inmutabilidad que tiene para el personaje una determinada trayectoria —con la cual se pretende negar la transformabilidad del mundo y colocar al hombre ante un sino inexorable, ¡en pleno capitalismo!, precisamente para que acepte su condición de explotado, como si la realidad pudiera escamotearse de esa manera—. De lo que

⁵ *Una oferta franca*. Versión y dirección: Francisco Garzón Céspedes sobre la obra húngara *En un recodo del Danubio*, de Ferenc Karinthy. Estreno 10 de diciembre de 1984. Salón Ensayo. Casa de la Comedia. Grupo Anaquillé. Actores: Magaly Agüero, Arminda de Armas, Francisco García (Teatro Estudio) y Carlos Medina. Diseñadores: Yulky Cary y Gustavo Novo.



se trata es de mostrar que el mundo lo componen miles de posibilidades, que el hombre y la propia vida se encargan de elegir una cada vez, y las que no se dieron porque no fueron elegidas, todavía tienen el valor de mostrar los caminos que tuvo el individuo ante sí, de madera que aún como posibilidades muertas cuentan en el teatro.

No obstante, no todos los géneros aristotélicos tienen igual vigencia para nosotros. Por algo dijo Brecht que el futuro era de la farsa, puesto que no existe ninguna otra manera de mostrar la parábola, más que por este género, y él identifica ambos conceptos como equivalentes.

Garzón experimenta con los géneros para poder llevar la realidad a distintos niveles en relación con las categorías realidad-posibilidad. Por ejemplo, cuando entraba un actor que lo hacía en comedia, la actriz permanecía, y si lo que había estado sucediendo se hallaba en melodrama, él lo llevaba a la comedia —tal y como él y la

actriz lo habían montado—, o a la inversa, de manera que cada noche se establecían significativas variantes.

El juego escénico en este caso se da a nivel de los planos de la realidad. Ir del carácter absolutamente real y probable que tiene los sucesos en la comedia, con su coherencia lógica de causa-efecto, hacia el carácter posible que tienen los mismos hechos en el melodrama, o hacer a la inversa, del melodrama a la comedia, es dar la vida misma en su proceso dialéctico y es llevar al público al más profundo acto de extrañamiento de una manera gráfica, visible, signica, haciéndolo pasar de un tono al otro.

Con el montaje de *Máscaras para dos desconocidos*, segundo proyecto de la obra *Palabras contra el silencio*, el experimento gana en profundidad y trascendencia. En *Máscaras...* se trata del mismo texto con montajes distintos, pero con una profundización y ampliación de los componentes que se intercambian de una modu-

lación a otra. Para este trabajo el proceso dramatúrgico fue igualmente muy ciudadano. Se buscó el tema, el mensaje, se debatieron en colectivo, y el director propuso una división en unidades por puntos de giros básicos. Se nombraron y discutieron las unidades haciendo un análisis bocadillo por bocadillo para conocer los personajes, subtextos, intenciones, todo, con el fin de poder el director proponer y estimular a los actores para que elaboraran sus propias propuestas.

En *Máscaras*... las diez unidades dramatúrgicas en que se dividió la obra se trabajaron en sí mismas o agrupadas de a dos o de a tres en módulos mayores, linealmente, pero cuestionando el texto de cada módulo en distintos géneros y tonos, aunque siempre en el estilo realista.

Así se crearon tantas estructuras modulares, que permitieron durante alrededor de treinta funciones hacer una distinta cada noche.

Garzón Céspedes ha logrado con su "sistema modular" un nuevo sentido del espacio, tanto escénico como dramático; asumir de otro modo la creación del personaje por parte del actor —y en esto habría mucho que decir; una manera distinta de encarar el lenguaje de los personajes: la no individualización— caracterizaciones profundas y completas a través del lenguaje y psicologías abiertas, posibles a distintos actores, desde un mismo personaje; nueva forma de enfrentar los contenidos y continentes.

Todo ello, presente en otros textos y montaje modulares, existe como realidad o posibilidad en *Gaviota de la noche* desde las sugerencias mismas de estructuras y puestas en escena que el dramaturgo establece con precisión en las palabras introductorias. Aquí se nos dan nuevas confrontaciones a través del texto mismo, un texto más obviamente referido que los anteriores a nuestras circunstancias actuales y conflictos; un texto de un lenguaje poético más despojado, que asume la poesía viva en el lenguaje cotidiano aun con mayor poder de síntesis; esta concisión abarca también personajes y situaciones

En *Las gaviotas no hablan inglés*, primer acto u obra, una joven de diecinueve años y un hombre de unos cuarenta. Ella negra, él blanco. Estas son las proposiciones

para el punto de inicio y solamente es una arrancada, porque lo que se va a debatir, independientemente del conflicto central, incluye la más diversa gama de estados y situaciones, tal y como ocurre con los seres humanos, sin esquemas ni falsos contrastes, dos caracteres completos que aman, odian, buscan, dudan, creen y en fin, ponen todo cuanto tienen y son para encontrar la verdad y hacer de su convivencia en la sociedad algo más real.

Escrita dentro del más absoluto realismo, todo depende, sin embargo, de las posibilidades de asociación, de las imágenes y de los diálogos, porque lo que dicen, determina, y los conduce a lo que son, a lo que no son y a lo que aparentan ser, para en última instancia llegar al encuentro verdadero.

Ella vuela, como la gaviota por el puerto, en busca de amor; consigo arrastra los problemas del padre, los de ser joven, mujer, negra, y su responsabilidad ante la vida, ante lo que hay que exigir y no se exige, mientras piensa que todo el mundo se preocupa por los jóvenes, pero en realidad, no los toman en cuenta.

En el segundo acto u obra, *Las gaviotas no muerden el anzuelo*, de nuevo una muchacha negra de diecinueve años y un hombre blanco de cuarenta. El se enfrenta a los hijos distanciados, a una esposa que se quedó atrás, ambos vencidos por lo cotidiano y la rutina; a demasiados años en el mismo empleo y cargo, donde ni asciende ni desciende, y, como es lógico, al aburrimiento, la inseguridad, el miedo, hasta que se da "la gran hazaña": el abuso del poder, con lo que ello implica. Tanto en la primera obra o parte o acto, como en la segunda, se cuestionan valores del ser humano, aspiraciones, necesidades, lugar en la sociedad, ideología en fin, que *Gaviota de la noche* es un profundo análisis desde la más compleja modulación, y con esto, Garzón Céspedes desarrolla una etapa de búsqueda en la que todo ha sido removido: texto y escena, lo que bien vale esta especie de balance. Estamos frente a un aporte renovador de la escena, que abre caminos que han conducido y pueden conducir a importantes logros —los que se realizan con una gran economía de recursos: gráficos, de imágenes y otros—. Se trata de hacer del teatro un arte abierto por excelencia.

taboias

Libreto No. 12

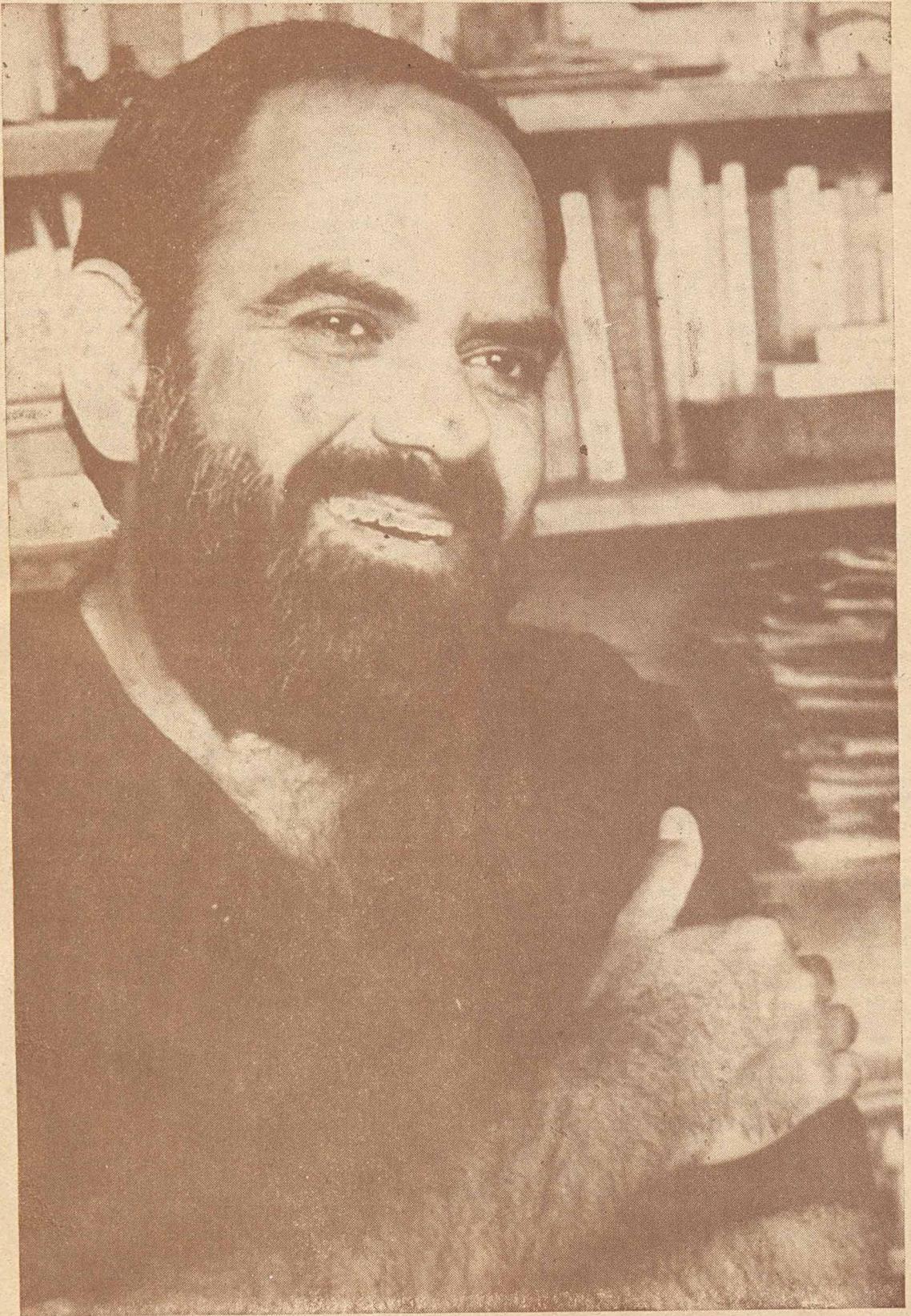


GAVIOTA DE LA NOCHE

obra de:

Francisco Garzón Céspedes

FRANCISCO GARZON CESPEDES. (Camagüey, 1947). Juglar, escritor y teatrista. Licenciado en Periodismo. Se vincula por primera vez al teatro en 1962 como actor titerista. Ha publicado más de veinticinco títulos de investigación teatral, periodismo, teatro para adultos o para niños, poesía y narrativa, en Cuba y otros países. Ha sido delegado de Cuba en numerosos eventos internacionales. Desde 1973 a 1981 desempeñó el cargo de jefe de Redacción de la revista Conjunto, y de Divulgación y miembro del consejo de dirección de la Casa de las Américas. Ha ofrecido conferencias, seminarios, recitales y/o talleres de narración oral en Checoslovaquia, Bulgaria, Panamá, Nicaragua, México, Venezuela y Costa Rica. Su teatro para niños y jóvenes tiene más de treinta estrenos por radio, televisión y grupos teatrales profesionales, en Cuba y otros seis países latinoamericanos. Ha sido jurado de concursos y premios nacionales e internacionales. De 1983 a 1985 recibió, entre otros reconocimientos: el Premio de Dramaturgia de la UNEAC en el VIII Festival Nacional de Teatro para Niños 1983; el Premio La Edad de Oro 1984 en relato histórico; el Premio La Rosa Blanca 1984 / UNEAC 1985 por su libro Redoblante cuenta qué te cuenta; y el Premio Continental Ollantay 1985. Ha escrito once obras de teatro para niños; dos libros de monólogos para adultos: Monólogos de amor por donde cruzan gaviotas (1980) y Amar es abrir las puertas (Venezuela, 1985); y varias obras para adultos, así como dos guiones para bailarines y actores. Es cofundador y codirector de Los Juglares y director del Salón Ensayo, así como miembro del consejo artístico de la Agrupación de Teatros de Ciudad de La Habana.



Una obra en dos actos o dos obras en un acto.

Gaviota de la noche da título a una propuesta que es, según decida cada colectivo escénico, una obra de teatro de dos actos o un conjunto de dos obras en un acto —a representarse o no en un único espectáculo—.

En cualquiera de sus posibilidades, lo polémico del contenido pretende hacer factible la participación de los actores, demás especialistas teatrales y el público en un debate posterior a la representación —de allí también sus finales abiertos—, acerca de la problemática planteada como centro en cada caso y de otros conflictos tangenciales y actitudes frente a la vida que se esbozan, de la juventud y los seres humanos en general.

No obstante que *Gaviota de la noche* ha sido escrita con la esperanza de su debate; lo ha sido también con el cuidado de que éste no sea necesariamente imprescindible.

Cuando todo el texto se monte para un único espectáculo, sea cual sea su estructura, se recomienda utilizar los mismos actores. Pero en *Gaviota de la noche* ello no indica, de hecho, que, por ejemplo, en el segundo acto los dos personajes sean los del primero, ya que si la muchacha pudiera ser la misma, de haber crecido humanamente, el hombre es otro, con los cambios de vestuario y actitudes que ello implica tanto en ella como en él. Si por el contrario se montan estos textos como dos obras en un acto, se representen juntas o separadas, ni la muchacha tiene que ser en la segunda obra el

personaje de la primera, ni el hombre es el mismo, porque con dos seres humanos de estas edades y pigmentación de la piel, la historia de ellos en nuestra sociedad puede responder a numerosas y distintas vivencias, y no comúnmente resulta la de estos textos, aunque los encuentros planteados entre estos personajes y su desarrollo sirvan para mostrar problemas existentes a enfrentar.

Se recomienda a través de un programa impreso o de unas palabras dichas por los actores a manera de prólogo, indicarle al público, acorde con la proyección de uno u otro montaje, cómo la representación plantea estas posibilidades, e incluso permitirle elegir lo que considera ha visto representado.

Y se recomienda, a raíz de las experiencias que he realizado con un sistema modular en el que trabajo desde hace años, enfocar el montaje con un concepto de módulos, donde no sólo los dos textos pueden ser montados con los dos mismos actores para una misma función, sino que, aun mejor, se puede establecer que en cada texto los dos personajes sean interpretados por cuatro actores en un juego escénico de sustituciones, que conformado primero en cuatro variantes de pareja, cada una de las cuales asumiría toda la representación, permitiría en una segunda e inmediata etapa de montaje experimentar numerosas variaciones o modulaciones —se-

gún el orden y momento del relevo escénico— ya con los cuatro actores sustituyéndose en las unidades o módulos, de principio a fin y en las dos obras, al representarlas juntas.

Siguiendo con las sugerencias modulares, caso de elegirse una sola de las obras, es posible alcanzar con ella una duración escénica de una hora o más, no obstante la brevedad de su texto; pues esta brevedad y el trabajo con ella a partir del sistema modular, posibilitan —sin excesos en el tiempo de la representación—, dividiendo la obra por unidades o módulos, entregar y cuestionar a los personajes desde una pluralidad de ángulos; montar cada unidad de modo independiente y/o como parte de un todo; tener a la vez dos actores en cada uno de los dos únicos personajes y/o sustituirlos y/o intercambiarlos a la vista del público; montar cada unidad decenas de veces con propuestas diversas dentro de un género y géneros distintos —cada unidad con propuestas trabajadas en como melodrama, como comedia, como farsa...; de a dos, de a cuatro actores, con unos, con otros, y que el público conozca un mismo texto, durante una noche, abordado en géneros disímiles que se alternan—; crear infinitas variantes que permitan que durante una temporada el espectador esté cada noche frente a modulaciones del montaje siempre estructuradas de maneras diferentes, para ofrecer en cada ocasión un espectáculo teatral único.

ACTO I u obra en un acto:

LAS GAVIOTAS NO HABLAN INGLES

PERSONAJES:

EL. Blanco. Unos cuarenta años de edad.

ELLA. Negra. Unos diecinueve años de edad.

Primero un hilo de luz. Se ve volar la silueta en negro de una gaviota. La imagen del ave desaparece al llegar hasta el extremo izquierdo, sitio en que se halla de pie una muchacha negra. Al producirse este encuentro simbólico y unificador entre ave y ser humano, la luz, como un reducido círculo alrededor de la muchacha parada al fondo, será algo más intensa. Casi de inmediato se expande otro círculo más amplio de luz, en el extremo derecho delantero, en torno a un hombre blanco que está apoyado en el muro del malecón y deja perder la mirada por el puerto. La muchacha cruza en diagonal y abandona su círculo de luz, que se extingue, para entrar en el espacio iluminado que enmarca al hombre. Observa a éste y le da vueltas, en rito de conquista sexual, mientras se aproxima cada vez más. El hombre simula no percibir la presencia de la muchacha, hasta que, al aumentar la insistencia de ella, vuelve el rostro, la mira de frente y con un gesto le indica un pedazo del muro. La muchacha avanza sin vacilaciones y se apoya en el muro cerca del hombre. Excepto cuando se señale algo en específico, toda la proyección de los personajes: tonos de la voz, gestos, movimientos y otros, dependerá fundamentalmente de lo que dicen; asimismo podrán utilizar elementos para expresarse realista y/o simbólicamente, de acuerdo a las posibilidades de asociación y de imágenes que permitan los diálogos que acontece o se recuerda.

EL. ¿Ves el vuelo de esa gaviota en la bahía? (Pausa.) Eres muy joven.

ELLA. ¿Usted es de los que habla de gaviotas? (Pausa.) No tan joven. Diecinueve años de edad son algunos años.

EL. ¿Tienes algo contra las gaviotas? (Pausa.) Yo podría ser tu abuelo.

ELLA. Contra las gaviotas, lo que se dice, contra las gaviotas... (Pausa.) My grandfather? No, quizás mi padre. ¿Cuál es su edad?

EL. Unos cuarenta años. (Pausa.) ¿Por qué vienes al puerto?

ELLA. El aire de mar, ¿no? (Pausa.) ¡Saludable! no? (Pausa.) El fuego de la refinería sobre el agua, ¿no? ¡Hermoso!, ¿no? ¡El paisaje de barcos y... gaviotas, ¿no? ¡Diferente!, ¿no?

EL. ¿Por qué vienes al puerto?

ELLA. ¡Usted habló de esa gaviota! Entonces puede aceptar lo del paseo nocturno por "la belleza saludable y desacostumbrada del puerto". ¿O no?

EL. ¿Por qué vienes al puerto?

ELLA. Por... No únicamente vengo al puerto.

EL. ¡Ah! Tienes otras zonas de vuelo.

ELLA. ¡No soy una gaviota!

EL. Y tus otras zonas de vuelo, ¿son también cerca de la costa?

ELLA. ¡No tengo zonas de vuelo!

EL. ¿No? (Pausa.) ¿Por qué vienes al puerto?

ELLA. ¡Yo estudio!, en la Universidad ¡Y también inglés!, dos horas, de noche.

EL. ¡Prepárese para el futuro! (Pausa.) ¿Por qué estudias ese idioma?

ELLA. Porque es el idioma más internacional.

EL. Suena a viejo. No sé, suena a viejo. (Pausa.) Antes, en la otra época, había unos folletos de propaganda: ¡Estudie inglés, el idioma más internacional!

ELLA. *Don't you speak English?*

EL. No. ¿Y porque es el idioma más internacional asistes a clases nocturnas de inglés?

ELLA. (Pausa.) Esas clases... hasta para mis estudios en la Universidad resultan buenas...

EL. ¿Por eso? (Pausa.) ¡Prepárese para el futuro!

ELLA. (Pausa.) Además, el inglés es un idioma que me sirve con casi todos los que llegan de otros países.

EL. ¿Marineros? Quieres decir: ¡Con los marineros de otros países! ¿O no marineros, sino oficiales?

ELLA. Su generación tiene prejuicios con el inglés.

EL. ¡Quizás! (Pausa.) Lo de los navegantes, ¿es por aquello de que tocarle la gorra a un marinero da suerte?

ELLA. ¿Suerte? No lo sabía.

EL. Sale en todas las películas de marineros. Tres muchachas persiguen a un joven, apuesto y sonriente marinero sólo para tocarle la gorra. ¡Te aseguro que aseguran que da suerte!

ELLA. ¡Suerte!

EL. Y, para ir a la Universidad, ¿te vistes... así?

ELLA. No, claro, no me visto tan informalmente, ni...

EL. ... tan provocativamente.

ELLA. ¡No piense que...! En la Universidad soy... obtengo notas altas y participo en...

EL. ... ¡todo! (Pausa.) ¡Cómo no me había dado cuenta! Perteneces a una brigada estudiantil que hace su período de trabajo en el puerto. Tus compañeras no asistieron hoy porque son unas irresponsables; tú, en cambio, estás firme en el cumplimiento...

ELLA. ¡Ya!

EL. Y si no es eso, ¿qué es? ¿Has tropezado a otras compañeras tuyas de la Universidad en recorridos nocturnos por el puerto?

ELLA. ¡No! No.

EL. ¿Y qué ocurriría si algún estudiante, o algún profesor pasara en un ómnibus y te viera por los

- gro! ¡Te tienen que respetar como mujer! ¡Y como joven!
- ELLA. ¡Yo...!
- EL. ¡Yo! ¡Yo! ¿Y el nosotros? ¡Eres responsable por lo que debes exigir y no exiges, por lo que debes exigirte y no te exiges. Eres responsable ante... tu padre destrozado por una bala...
- ELLA. ¡No existe! ¡No existe! ¡Mi padre no...!
- EL. ... pero esencialmente eres responsable ante los que son aún más jóvenes que tú, más inexpertos, más débiles, ¡Eres responsable y no puedes vivir dividida! No puedes ser una en la Universidad y otra muy distinta en las noches del puerto.
- ELLA. ¿Cuál es el pegamento que me unifica? ¿Cuál la goma que me va a borrar la memoria? ¡En el puerto olvidé!
- EL. ¿Olvidas? Y si así fuera: ¿Acaso se trata de si olvidas o no olvidas? ¿No se trata acaso de si tienes derecho a olvidar?
- ELLA. ¿Tampoco el olvido es mío? ¿Y mi cuerpo tampoco es mío?
- EL. ¿Tu cuerpo? ¿No comprendes que en el mejor de los casos, los marinos de otros países se acuestan contigo porque como negra simbolizas para muchos de ellos primero un objeto exótico?
- ELLA. ¡No me importa que me coleccionen como trofeo! ¡Es un problema de ellos, no mío!
- EL. ¿Y no comprendes que algunos de esos marineros pueden estar a la búsqueda de informaciones sobre nuestro país?
- ELLA. ¿Informaciones? ¡Yo nunca...!
- EL. ¡Callarse entre los tuyos no es una solución! ¡Acostarse con los extranjeros no es una solución!
- ELLA. ¿Cuál es según usted la solución? ¿Es mágica esa solución? ¡Présteme la varita de la suerte!
- EL. ¿La suerte? ¡Un poco más y me hablas del destino! (Pausa.) ¡Tienes que definir tu ruta! ¡Hacer o estudiar aquello que sea tu vocación, te cueste lo que te cueste! Tienes la responsabilidad de dar y recibir amor. (Pausa.) ¡Exige y exígete!
- ELLA. ¿A quién le exijo?
- EL. ¡A todos! ¡Tú no eres la única con conflictos! Tienen conflictos hasta los que parecen no tenerlos porque los enfrentan siempre con una sonrisa. (Pausa.) ¿Te has preocupado tú a fondo por las causas que llevan a rondar por los muelles a esas muchachas que conoces y sí cobran su cuerpo a los marineros? ¿Has preguntado tú a esas muchachas? ¿Les has preguntado qué piensan, qué sienten, qué les ocurre? (Pausa.) No basta con preguntarle a tu amigo y convencerlo de que no se marche del país. Debes preguntarle a todos los que te rodean. ¿Has preguntado a tu abuela cómo es envejecer? ¿Cómo es que los jóvenes te discriminan y te apartan por ser vieja?
- ELLA. ¡No es mi culpa! ¡No es mi culpa!
- EL. Discriminar por la edad es tan injusto hacia los viejos como hacia los jóvenes.
- ELLA. ¡No es mi culpa! Los viejos han vivido. Vivieron la vida que eligieron.
- EL. ¡O la que pudieron!
- ELLA. Aquí... la sociedad protege a los ancianos.
- EL. ¿Eso es todo? ¿Y la soledad humana de envejecer? ¿Has preguntado a tu abuela?
- ELLA. No he preguntado.
- EL. ¿Has preguntado a tu madre lo que ha significado para ella la ausencia de tu padre? ¿La cama toda en medio del silencio? ¿La mano que busca y encuentra el vacío?
- ELLA. ¡Se consuela! ¿no?
- EL. ¿Lo has comprobado?
- ELLA. No, no lo he comprobado.
- EL. ¿Has preguntado a los compañeros de tu padre lo que representa la posibilidad de la muerte lejos de la familia y de la patria? ¡No es lo mismo morir lejos mientras se piensa que una joven como tú estudia en la Universidad, que morir con el recuerdo de una joven como tú pintarrajeada, recorriendo el puerto!
- ELLA. ¡Cállese! ¡Córtese la lengua!
- EL. ¿Y si tu padre hubiera muerto con ese recuerdo? ¡Con el recuerdo de tu ir y venir por el puerto con una máscara de...!
- ELLA. ¡No! Mi padre... ¡No me hable de mi padre! ¡Mi padre no existe! ¡No es ejemplo! ¿Se puede tocar el fango sin una mancharse? ¿Acaso pude no mancharme? ¡Mi padre traicionó! ¡Todo lo suyo era mentira! ¡No amaba este país! ¡No amaba la Revolución! ¡No amaba a mi madre! ¡No me amaba a mí! ¡Si nos hubiera amado no se habría quedado en el extranjero! (Pausa.) Que me importa que escriba, ¡no leo las cartas! Que me importa que llame, ¡cuelgo el teléfono! Que me importa que mande recados, ¡soy capaz de golpear a quien los traiga! (Pausa.) ¡No quiero vivir con mi madre! ¡En esa casa todo me lo recuerda! ¡Mi padre traicionó! ¡No hay flores! ¡Todas las flores de mi niñez, mentiras! ¡Todas las vueltas por el aire, mentiras! ¡Todos los árboles que me mostró, mentiras! ¡Mentiras! ¡Mentiras! ¡Mentiras! ¡Mentiras!
- EL. Y para no recordar, lo mejor que se te ocurre es el puerto.
- ELLA. ¡Se olvida que los dos estábamos en el puerto...!
- EL. ... y aquí estamos, semidesnudos. Prueba de que no soy tan como debiera. Pero ves, acostarse no es una fórmula negativa ni positiva, depende con quién, depende cómo, depende qué se pone en juego o qué se rescata, depende cuáles son sus consecuencias. Y tú y yo, algo de amor, algo de confianza humana nos dimos, nos estamos dando. (Pausa.) Cuando tú asaltaste mi mirada, cuando me dabas vueltas como una gaviota extraviada en la noche, me propuse que si se establecía el contacto, no sería para ti superficial. (Pausa.) ¡Y ahora sé que habernos encontrado va a ser trascendente también para mí! ¡Yo no puedo cerrar la puerta a tus problemas! La verdad entre dos, no es verdad sólo para uno sino para los dos.
- ELLA. (Pausa.) Desde que ya no soy niña... desde que soy joven... siento que usted es el primer ser humano que para juzgarme me deshace las máscaras, me pregunta. Debe haber otros, pero no los encontré, yo siento que usted es el primer ser humano... que me toma realmente en cuenta.

ELLA. ¡Cállese! ¿Y si no es eso?

EL. ¿Y tu padre?

ELLA. Mi padre murió.

EL. ¿Estaban casados tus padres cuando él murió?
¿Convivían todos en familia?

ELLA. (Pausa.) Mis padres se amaban. (Pausa.) Se amaron. (Pausa.) Los recuerdo de la mano, por la calle los tres, por la vida juntos, siempre.

EL. ¿Siempre?

ELLA. Recuerdo la angustia cuando mi padre salía a hacer contratos comerciales al extranjero. Recuerdo la soledad de esperarlo. Recuerdo el rostro de mi madre desfigurado por el miedo... El miedo a que... quizás ya a que mi padre... El miedo a que... agredieran a mi padre. Y recuerdo cada llegada, desde que yo era muy pequeña. Cada llegada de mi padre devolvía el resplandor a la casa, devolvía la sonrisa a nuestros rostros. ¡Mi padre me levantaba hasta la nube y me hacía dar vueltas por el aire! Y yo, yo, lo he amado tanto!

EL. ¿Cómo murió tu padre?

ELLA. Lo... lo mataron. A traición. En un atentado. Una bala le atravesó el cráneo. Yo era adolescente. Cuando sus compañeros visitaron mi casa para informarnos de la... No acertaban a... Ellos habían compartido muchas reuniones familiares con nosotros. ¡Conocían que mi padre era nuestra alegría! (Pausa.) El... cadáver llegó varios días después. No fue fácil conservarlo. No vimos su rostro.

EL. ¿Y sus compañeros se ocuparon de ti, de tu madre?

ELLA. A pesar de todo, a pesar de que mi padre...
¡Se ocupan! Ellos no saben, aún no saben.

EL. ¿Qué es lo que no saben?

ELLA. Están al tanto de que voy a la Universidad, de que estudio inglés. Creo que tampoco me reconocerían si me tropezaran por el puerto. En aquel entonces... la rapidez de ellos para enfrentar mi... para llevarme a que me atendieran en un... ¡Ellos me salvaron! (Pausa.) Ve usted, éstas son las cicatrices.

EL. ¿Suicidio?

ELLA. Sin mi padre no deseaba vivir. No fue una comedia histórica.

EL. ¿Seguro no fue histeria?

ELLA. Usted es duro. ¡Al menos acepte que no fue una comedia!

EL. ¡La actriz eres tú! ¡Una en la Universidad, otra en el puerto! ¿Seguro no fue otra de tus representaciones teatrales? ¡Otras de tus máscaras para andar por la vida!

ELLA. ¿Máscaras? (Pausa.) ¡No! ¡No!

EL. ¿No?

ELLA. Resultó difícil rescatarme de la muerte, reintegrarme un poco de juicio.

EL. ¿Y si lo que me cuentas no es verdadero?

ELLA. ¿Cómo?

EL. ¿Si es una justificación para conmigo, porque en alguna medida te avergüenza tu... ir y venir por el puerto?

ELLA. ¡Usted...!

EL. ¿Y si tu padre está vivo y el conflicto tuyo es otro?

ELLA. ¡No!

EL. ¿Si lo que ocurre en realidad es que no hay comunicación entre ustedes?

ELLA. ¡No!

EL. ¡Y que esa falta de comunicación con tu padre te duele y para idealizarlo lo das por... muerto!

ELLA. ¡No!

EL. ¿Y si...?

ELLA. ¡Usted...!

EL. ¿Y si tu padre se opone a tu proceder o te rechaza porque está informado, o presiente que tú andas en... por el puerto?

ELLA. ¡Usted...!

EL. ¿Y si tu padre ha descubierto tus máscaras? (En narrador radial de novela rosa.) "Y la pobre huérfana, privada criminalmente de su padre por la fatalidad, se sumerge en las noches del puerto, para olvidar, en el desenfreno de las madrugadas, su drama desgarrador". (Pausa.) "¡Invéntese su tragedia personal!" "¡Invéntese su suceso conmovedor!" "¡Invéntese su conflicto profundamente humano!" "¡Protagonice la historia de una familia destrozada!" "¡Encarne el papel de la joven descarriada por la fuerza omnipotente del destino!"

ELLA. ¡Usted...! ¡Usted es...! ¡Usted es un...! (Pausa.) ¡Casi lo insulto! ¡No deseo insultarlo! (Pausa.) ¡No hablemos más de mi padre! (Pausa.) ¡Usted me hizo sentir verdaderamente joven! ¡Un ser humano y no un objeto! ¡Si tengo máscaras, con usted la piel se me está quedando desnuda! (Pausa.) Estuve internada en el hospital cuatro meses.

EL. Tiene motivos para vivir. (Pausa.) También... el ejemplo de tu padre.

ELLA. ¡No me hable del ejemplo de mi padre! ¡No me hable de mi padre! ¡Mi padre no existe! (Pausa.) ¡Yo necesito a mi padre! Aunque muchas veces ya no lo encuentro, aunque ya no deseo encontrarlo en mí. Necesito a mi padre, vivo y no muerto. Necesito sus palabras y no la mudez de la tumba en que lo llevo dentro. Necesito las flores con las que mi padre me adornaba de niña. ¡Ya no me gusta que me regalen flores!

EL. ¡No puedes cerrar el corazón! ¡No puedes cerrar el corazón a las flores! Son hermosas como gaviotas, son tiernas como tú, en la cama, entre mis brazos. ¡Están vivas como el ejemplo de tu padre! ¿No te importa la Revolución?

ELLA. ¡No me hable de mi padre! (Pausa.) ¡Me importa! ¡Me importa! Yo la siento en mí, pero necesito aprender a compartirla. Solamente estudiar, estudiar una carrera universitaria que no es la que me interesa, me deja desasida. ¡Pero yo me esfuerzo y apruebo los exámenes con las máximas notas! Me esfuerzo cada día. Por las noches me voy al puerto. ¡Y sí, sí me importa la Revolución! Tengo un amigo que cuando...

EL. ¿Qué ocurrió con tu amigo?

ELLA. ¡Tampoco me creará! ¡Pero esto es cierto! Ponga los dedos sobre mi cara y verá que en este momento no hay máscara alguna.

EL. ¡Me has mentado! No sé hasta dónde.

ELLA. Convencí a mi mejor amigo... de que no se marchara del país. Nadie más se enteró de que pensaba irse. Yo no permití que lo discutiera con alguien más. Acaba de graduarse de técnico medio en Radiología. ¡Y eso es lo único que he hecho! Mi único triunfo. (Pausa.) Me costó noches enteras de discusiones por aquellos días. Pero le pregunté, le pregunté, por qué deseaba

marcharse, virarle la espalda a la Revolución. ¡Yo también necesitaba que respondiera! Y no me conformé con la respuesta: Esa de conocer nuevos horizontes. ¡Los horizontes no pueden descubrirse a costa de traicionar... la... patria! Y volví a preguntarle hasta que me dijo que estaba desesperado. ¡Desesperado por los escándalos familiares, desesperado por las borracheras de su padre, desesperado por compartir el cuarto con sus cuatro hermanos y su abuelo! ¡Desesperado por no lograr estudiar, ni leer, ni comer, ni vivir con tranquilidad! (Pausa.) Y yo le hablé de nuestros muertos, le hablé de nuestra dignidad como seres humanos, le expliqué la diferencia entre tener problemas y tener esperanzas, y tener problemas y no tener esperanzas.

EL. ¿Comprendió?

ELLA. ¡Es mi único triunfo ante tanta...! Era como dar uno vivo por uno... muerto. Mi amigo comprendió porque no le hablé como a un enemigo. Le hablé con amor. Le tendí el corazón... para que permaneciera entre nosotros. Yo sabía que aunque debiera fortalecerse y crecer, la materia prima estaba ahí... (Pausa.) Y cuando me dijo que se iría del país, lo acompañé a que volviera a plantear su necesidad de una beca. El residía cerca de donde está el politécnico, no era fácil conseguirla. Lo ayudé a argumentar sus dificultades familiares.

EL. ¿Tu amigo te estará muy agradecido?

ELLA. Sí. De cualquier manera yo... ya no lo veo frecuentemente, porque se casó. (Pausa.) Si lo llamo por teléfono o voy a buscarlo al trabajo, él siempre está dispuesto a escucharme. Pero él es feliz... y yo no tengo derecho a...

EL. ¿Tienes derecho!

ELLA. ¿Lo tengo?

EL. En las malas y en las buenas.

ELLA. ¡Me callo! ¡Me callo con mi abuela! ¿Para qué agregar dolor al dolor? ¡Me callo con mi madre! ¿Para qué sumar vergüenza a la vergüenza? ¡Me callo con los compañeros de trabajo de mi...! Y me callo sobre todo con los estudiantes de la Universidad y las clases de inglés. ¿Qué confiar a muchachos de mi edad a quienes oigo reír sin angustias? ¡Me callo! Hablo inglés en el puerto. (Pausa.) Mi abuelo me hablaba en inglés cuando yo era niña. Era tierno mi abuelo. Había venido de Jamaica. Después que murió, yo olvidé el idioma. (Pausa.) Hablo inglés con los marineros y oficiales extranjeros de los barcos. Hablo con los turistas. Con ellos hablo... usted lo dijo... eso es... superficialmente. No corro el peligro de que se me desate la lengua y no me escuchen, de que se me desate la voz y me ponga a hablar de mi niñez y de la dulzura de la mano de mi madre en combate con mi pelo... a hablar de mi... padre... cuando andaba conmigo a campo traviesa para mostrarme un árbol. No corro el peligro de hablar de mi madre ahora, debatiéndose entre los recuerdos y la dignidad, entre el desprecio y el ansia de una caricia... el peligro de hablar de mi... padre, que ya no me podría responder si le consultara. ¡Y le diré a usted, lo que no dije al principio porque temí que no me creyera!

(Pausa.) ¡No cobro! ¡Nunca cobro ni acepto regalos como otras! Las conozco del puerto, habría que

preguntarles sus causas. Converso, sí, superficialidades. Me acuesto, ¡sí! No siempre. Ellos usan mi cuerpo y yo los uso para no hablar de verdad, para no pensar en verdad (Pausa.) ¿Y por qué no?, a veces espero también una caricia y a veces llega. A veces surge un poco de comunicación y... queda conmigo.

EL. A veces... ¿Es suficiente? ¿Te conformas? ¿O es mayor el tiempo perdido en esos encuentros? ¿O es más profunda la soledad de esos encuentros? Más profunda su... sordidez.

ELLA. ¡De acuerdo! ¡En los muelles a ratos me degradó! ¡En los muelles no me preguntan! ¿Y cuántos fuera de los muelles me han preguntado qué pienso, cómo me siento, qué me ocurre? ¿Cuántos han confiado en mí? ¿Cuántos me han valorado como participante? Dicen: "Está callada, los jóvenes de hoy son así, si por ellos fuera desaparecería el idioma". Dicen: "Está triste, es muy joven, es una pose, ya se le pasará". Dicen: "No le gusta esa carrera, ¡estos jóvenes tan inconformes!, si hubiera vivido antes, ¡la vocación se hace!" (Pausa.) Unos se ocupan de mi comida, como mi abuela; y otros de que no me falte dinero o ropa, como mi madre. Unos de salvarme físicamente de la muerte; y otros de que estudie en la Universidad. ¿Y yo? ¡Yo que soy más que todo eso! ¿Quién se ocupa de mí yo? (Pausa.) ¿O cree que no sobreviven aún quienes me discriminan por ser mujer? ¡Y me duele doble que entre nosotros quede gente así! ¿Cree que no sobreviven quienes me discriminan por ser negra? Todavía existen blancos que no se acostarían conmigo a causa de mi piel. Y otros que se acostarían, pero como un pasatiempo, como algo que no es posible considerar en serio. ¡Y lo que para mí es más urgente! ¿Cree que los de mi edad son bastante tomados en cuenta por los adultos? ¿Cree que los jóvenes tienen a cada paso dónde hallar respuestas a sus preguntas?

EL. ¡Y tú que hablas de que aún queda discriminación!, ¿sólo te acuestas con blancos como yo?

ELLA. ¡No, no únicamente! No me avergüenzo de ser negra, ni rechazo a los otros negros. Mi padre... ¡Qué importa ya mi padre! Mi abuelo era negro, ¿no? ¡Pero siento que juego en desventaja: porque soy mujer, porque soy negra, y sobre todo porque soy joven, porque me pienso sola!

EL. ¿Quién te dijo que el mundo se transforma de un día para otro?

ELLA. ¡Yo necesito que se transforme! ¡No tengo otra juventud! ¡Me está doliendo!

EL. ¿Quién te dijo que la vida era siempre diáfana, siempre sin injusticias, sin dolor, sin soledad? ¡Si alguien te lo dijo te engañó! Y te hizo el peor de los daños. Eres responsable por tu vida y por la vida. Tu vida no las vives en una isla desierta.

ELLA. ¡Ya sé que la isla está desierta! Pero yo, yo me muevo entre espejismos.

EL. Los espejismos existen, unos están fuera de ti y tienes que luchar junto a todos nosotros por borrarlos. Pero otros espejismos están dentro de tu cabeza! ¡Dentro de tu cabeza! (Pausa.) ¡Te tienen que respetar como ser humano ne-

muelles?

ELLA. ¡Mucha casualidad!

EL. ¿O si el decano cruzara en su carro por esta zona?

ELLA. *I don't believe that...*

EL. ¿Y si ocurriera?

ELLA. ¡Usted debiera actuar! Primero, vocación para la sátira, y..., y... ¡y la tragedia no parece disgustarle! ¿Con qué derecho se burla? ¿Con qué derecho se convierte en una de las brujas de Macbeth? "Lo hermoso es feo, y lo feo es hermoso. ¡Revoloteemos por entre la niebla y el aire impuros!"

EL. "Lo hermoso es feo y lo feo es hermoso". (Pausa.) ¿Y si ocurriera?

ELLA. Si ocurriera, ocurriría un desastre. ¡Para mí! Aunque lo más probable es que ni me reconocerían.

EL. ¿Diferenciados?

ELLA. Es que vestida y maquillada así no he ido nunca a la Universidad.

EL. Especialista en cosméticos: ¡Un maquillaje para cada ocasión!

ELLA. Por favor, por favor...

EL. (Pausa.) Eres tan hermosa como una gaviota.

ELLA. ¿Una gaviota?

EL. Sí, las gaviotas acuden al puerto. Sólo que...

ELLA. ¿Sólo qué?

EL. Sólo que las gaviotas no hablan inglés.

ELLA. *Don't you like the English language?*

EL. ¡Vamos a mi casa! Está lejos, pero iremos en el carro.

ELLA. Con auto todo queda a un paso.

EL. No te engañes: el edificio no es nuevo como mi carro. Es un edificio humilde.

ELLA. Me agradan los edificios coloniales.

EL. Es menos que eso, es un edificio viejo. (Pausa.) ¡Iremos allí para acostarnos! ¿Qué esperas de mí en pago?

ELLA. Al acercarme supuse que era extranjero. Dijo las primeras palabras y supe que me había equivocado, pero... creo que no va a importarme.

La muchacha y el hombre salen del círculo de luz en dirección a la derecha. La intensidad de la luz en el extremo izquierdo delantero desciende poco a poco hasta desaparecer. Unos segundos antes de que esa luz desaparezca, el lado opuesto comienza a iluminarse con lentitud, de modo amplio y circular. La muchacha y el hombre están sentados sobre una cama, con suficiente ropa como para evitar que la atención respecto a lo que dicen pueda disminuir por la semidesnudez de ellos. Acaban de hacer el amor. En la medida en que el diálogo avance, y en correspondencia con el mismo, se desplazarán, tanto encima de la cama como en todo el espacio iluminado que la rodea.

ELLA. *A real man.*

EL. ¡Y dale con el inglés! Di todo, todo lo que sientas, por asombroso que sea, por descarnado, ¡pero dilo en español!

ELLA. Yo...

EL. ¿Por ser negra no te es difícil hallar compañía?

ELLA. Siempre no. (Pausa.) Para acostarme, no. (Pausa.) Para una noche, no.

EL. ¿Cómo debo pagarte? ¿Al contado o a plazos?

ELLA. ¡Usted pagó!

EL. ¿Pagué?

ELLA. En la cama, cuando... En la cama ha pensado en mi cuerpo.

EL. ¿Cómo logras ir de la superficialidad a la madurez?

ELLA. *That I have lived.*

EL. ¡Te pedí que no me hablaras en otro idioma!

ELLA. ¿Por qué?

EL. Porque todo idioma... ¡Carajo! ¡Porque todo idioma es expresión de un pueblo! ¡No prostituyas el inglés!

ELLA. ¡Prostituir!

EL. Llenar tus conversaciones cotidianas de frases sueltas en inglés es una frivolidad.

ELLA. (Pausa.) Practicar el inglés...

EL. ¡Practícalo con tus compañeros de aula! ¡Ejercítalo en traducciones! ¡Trabaja como intérprete! ¡Qué sé yo! ¡Conmigo no lo hables! "My grandfather?" *Don't you speak English?* ¡Conmigo, una frase ahora y otra después es una superficialidad!

ELLA. (Pausa.) No... no había reflexionado...

EL. ¿Con quién vives?

ELLA. Con mi abuela. Es muy anciana. Casi una de esas negras viejas de los cuentos, que esta vez no cuida a una niña blanca, sino a mí.

EL. ¡Se acabaron!

ELLA. ¿Quiénes se acabaron?

EL. Entre nosotros se acabaron las negras viejas que cuidan "niñas blancas".

ELLA. Es verdad...

EL. ¿Y tus padres?

ELLA. Sostengo pocas relaciones con mi madre.

EL. ¿Por qué? ¿No se preocupa por ti?

ELLA. ¿Es un interrogatorio? ¿Usted quién es? ¡Si es un interrogatorio me visto y busco una silla! (Pausa.) Mi madre, preocuparse, se preocupa. ¡Mucho! Intuye o sabe...

EL. ¿Qué?

ELLA. ... por donde ando.

EL. ¿Lo discuten?

ELLA. No lo discutimos abiertamente. No se atreve a reconocerlo ni consigo misma. Lo que hace es insistir en que vuelva para la casa de ella.

EL. "Una muchacha necesita de su madre", ¿dice?

ELLA. ¡Claro que dice!

EL. "Entre una anciana y una muchacha hay demasiado tiempo de diferencia", ¿dice?

ELLA. ¡Dice!

EL. "Una anciana no es suficiente refugio, suficiente apoyo, suficiente consejo", ¿dice?

ELLA. ¡Dice! ¡Dice!! ¡¡¡Dice!!!

EL. ¿Y tú?

ELLA. Si discutiéramos el porqué me marché. De eso no se habla, ella quiere olvidar... (Pausa.) Si tratará de explicármelo. ¡Si fuera algo que yo pudiera comprender y no enjuiciar!

EL. ¿Enjuiciar qué?

ELLA. Que... que... que mi padre... ¡No! Qué mi madre ahora se deje acompañar por hombres.

EL. ¿Y yo qué soy? ¡Tú te has acostado conmigo momentos después de tropezarnos! ¡Tú provocaste el encuentro! ¿Por qué tú sí y tu madre no?

ELLA. Con usted fue... ¡es tremendo!

EL. ¡Tú no sabías cómo iba a ser! (Pausa.) ¿Se deja acompañar tu madre por tantos hombres como tú?

ACTO II u obra en un acto:

LAS GAVIOTAS NO MUERDEN EL ANZUELO

PERSONAJES:

ELLA. Negra. Unos diecinueve años de edad.

EL. Blanco. Unos cuarenta años de edad.

Primero un hilo de luz. Se ve volar la silueta en negro de una gaviota. La imagen del ave desaparece al llegar hasta el extremo izquierdo, sitio por donde desemboca una muchacha negra. Al producirse este encuentro simbólico y unificador entre ave y ser humano, la luz, como un reducido círculo que acompañará a la muchacha en su desplazamiento diagonal, será algo más intensa. Simultáneamente habrá aparecido otro círculo de luz, en el extremo derecho delantero, en torno a un hombre blanco que camina en dirección a la muchacha y la intercepta. Los círculos de luz al fundirse se expanden. Quizás iluminarán los elementos posibles en una avenida paralela al mar y/o un parque. Toda la proyección de los personajes: tonos de la voz, gestos, movimientos y otros, dependerá fundamentalmente de lo que dicen; asimismo los elementos podrán ser utilizados realista y/o simbólicamente por los personajes para expresarse, de acuerdo a las posibilidades de asociación y de imágenes que permitan los diálogos, lo que acontece o se recuerda.

EL. ¿No andas muy sola?

ELLA. ¿No será usted el que anda muy solo?

EL. Quizás. ¿Por qué no me acompañas?

ELLA. Una soledad más otra soledad puede dar dos soledades.

EL. Pero también soledad más soledad puede dar compañía. (Pausa.) ¿Te parece un sacrificio tan enorme acompañarme?

ELLA. Tal vez sacrificaría el corazón.

EL. ¿Tanta importancia me concedes?

ELLA. Al contrario. Tan poca, que no merece arriesgar el corazón.

EL. ¿Lo arriesgas con frecuencia? ¿Por qué supones que valgo menos que los otros? ¿Y si valgo más?

ELLA. ¿Y por qué supone que existen otros, así, en plural? (Pausa.) De pronto me ha hecho imaginar mi corazón como una pelota que lanzo a una multitud de hombres. De hombres hambrientos. (Pausa.) Arriesgo el corazón por quienes lo merecen. O con quienes arriesgan el suyo para compartir conmigo un mismo riesgo.

EL. De eso se trata: de un mismo riesgo. ¿Por qué no me acompañas?

ELLA. ¿Ve ese bote en las aguas de la noche?

EL. Por supuesto, no soy ciego. Un bote y nada más.

ELLA. Ese bote se halla solitario y yo no tengo razones para acompañarlo. (Pausa.) Deme un buen motivo.

EL. ¿Si te lo doy me acompañas?

ELLA. Lo acompaño.

EL. Una muchacha no debe andar sola por el puerto.

ELLA. ¿Lo dice usted?

EL. Eres tan hermosa como una gaviota. Pueden asaltarte.

ELLA. ¿Usted cree? (Pausa.) "La bolsa o la vida".

EL. U otra cosa.

ELLA. ¡Ah! "La virginidad o la vida".

EL. No, ese no es el estilo. Y además...

ELLA. ... ya yo no debo ser virgen. Así que dirían... ¿Lo digo?

EL. De veras pueden asaltarte.

ELLA. Y también los asaltantes pueden llevarse... una sorpresa. Eso, sin contar que en este puerto no conozco ni un caso.

EL. ¿Acostumbras pasear por el puerto?

ELLA. ¿Y si no paseo?

EL. Si no paseas, con más razón, puedes temer un asalto. Bastan unos segundos para...

ELLA. ... ¡una violación! ¡No tan rápido! ¡No tan rápido! (Pausa.) ¿Juega al oráculo de los dioses? (Pausa.) ¿Usted no querrá decir que una muchacha lo que debe hacer es dejarse acompañar por un desconocido? Uno como usted que primero le dio vueltas con el carro, y luego se le atraviesa en el camino sin reparar en que podría ser su abuelo.

EL. ¿Abuelo? ¡No tengo la edad ni siquiera para ser tu padre!

ELLA. ¿Qué edad tiene?

EL. Unos cuarenta. ¿Y tú?

ELLA. Unos diecinueve.

EL. ¿Y quedamos en que, como no es demasiada la diferencia de edades, me acompañas?

ELLA. Le he pedido un motivo.

EL. ¿Un motivo?

ELLA. Si no le aparece, haga su oferta. ¿Existe mercado clandestino? ¿Cuántos pesos y centavos se pagan en ese mercado por la libra de carne fresca? ¿O se paga en divisas?

EL. ¡No se trata de eso!

ELLA. ¿Seguro? (Pausa.) Comprendo. El precio será en especies. ¿Valgo un *blue-jeans* o un perfume francés? Déjeme mirarlo bien. Mi precio depende de cómo se conserve usted... físicamente. Cuarenta años. Cuarenta años no son diecinueve. Total, que para usted, quizás valgo no un *blue-jeans*, sino dos... o tres.

EL. ¡¡No se trata de eso!!

ELLA. ¡Sentémonos, sentémonos en el banco de las negociaciones! Nunca he negociado. No me prive de esa experiencia comercial.

EL. ¡Un motivo! Muy sencillo: dar un paseo en mi carro.

ELLA. ¿Un paseo?

EL. Un paseo.

ELLA. Faltan algunos elementos. Su carro no es descapotable. Ni hay luna llena. No se escucha una melodía dulzona... o excitante. Los matorrales no quedan cerca. La hierba de...

EL. ¡Qué matorrales, ni qué...!

ELLA. ¿Es con final feliz? ¿Será blanda la hierba? ¿Luego del último suspiro, arrancará y me regalará una flor silvestre? ¿O se trata de una posesión violenta? Las ramas secas quebradas por el peso de los cuerpos. Las flores aplastadas contra la tierra. Las ropas desgarradas por lo ardiente del deseo. Yo, finalmente estrangulada, con mis propios ajustadores. (Pausa.) Para usted seguro es humillante poseer un "auto" nuevo y andar solo.

EL. No lo he ni pensado.

ELLA. ¿O lo que es humillante es que una muchacha que no debe caminar sin compañía por el puerto, pero camina, le diga que no?

EL. Quizás. (Pausa.) ¿Tú de dónde saliste? ¡Con esa edad! ¡Y tan poco común! ¿Estudias...?

ELLA. Y mucho más humillante si como en esta ocasión un blanco no consigue ni la compañía de una... negra.

EL. ¡Tampoco se trata de eso! ¿Eres racista? ¿No paseas con blancos porque crees que frente a los negros siempre nos sentimos superiores?

ELLA. ¡No me diga! ¿Por fin encontró un argumento que lo pusiera a flote? ¿A quién se le ocurre que yo...?

EL. Acordamos pues que no se trata de eso. Tampoco en mi caso. (Pausa.) ¿Serías tan amable de acompañar a alguien según tú tan sólo, tan viejo y tan humillado?

ELLA. Sí, no me es difícil responder amablemente a una petición hecha con amabilidad.

EL. ¿Aún cuando la hace un desconocido?

ELLA. Un desconocido cuando es amable comienza a dejar de ser desconocido. La amabilidad es, cómo decirle, la amabilidad es un puente.

EL. Crucemos por ese puente... los dos.

ELLA. No buscaba. No lo buscaba a usted ni a uno parecido. ¡No buscaba! Nos hemos encontrado, hay un puente...

EL. ¿Dónde deseas ir?

ELLA. ¡Ah! (Pausa.) Usted es el necesitado. Usted dirá... cuál es su necesidad.

EL. Yo... qué sé... te dije un paseo, ¿no?

ELLA. ¿Vamos a su casa o a mi habitación?

EL. No supongas que necesariamente... Yo no quisiera ahora que te ofendieras y te marcharas. Uno tropieza en el puerto, a estas horas, sola, una muchacha...

ELLA. Una muchacha negra.

EL. ¡Te dije que no se trata de eso!

ELLA. ... una muchacha...

EL. ... y piensa, es lógico que piense, que esa muchacha busca compañía.

ELLA. ¡Lógico! (Pausa.) Cuando cruzó cerca de mí por primera vez con el carro, ¿lo miré? ¿Lo miré provocativamente cuando dio la vuelta y volvió a cruzarme por el lado? ¿Le hice una señal para que se detuviera? Cuando se acercó ¿me ajusté la blusa sobre los senos o levanté la falda para que mis muslos lo hechizaran? ¿Me arreglé si-

quiera el maquillaje para lucir más atractiva? (Pausa.) ¿No sería más lógico pensar que esa muchacha camina por el puerto porque reside o trabaja por los alrededores?

EL. Sí... es posible, pero uno...

ELLA. ...prueba, lanza el anzuelo desde el bote a ver si la muchacha lo muerde. (Pausa.) Yo podría pensar, de acuerdo con su lógica, que usted no se tropezó casualmente con una muchacha que le agradó en el puerto, sino que usted andaba a la pesca de una muchacha. De una muchacha desconocida. De una muchacha que luego no lo comprometiera. Que andaba a la pesca con su carro como carnada. Sólo que...

EL. ¿Sólo qué...?

ELLA. Sólo que las gaviotas no muerden el anzuelo.

EL. ¿Siempre eres tan dura? (Pausa.) Yo podría tener buenas intenciones.

ELLA. Sí, tantas, que en vez de preocuparse de las razones por las cuales una muchacha cruza sola el puerto, de ofrecerle en serio su protección si considera que en la noche el puerto es peligroso, de brindarse a acompañarla hasta que llegue a una zona más transitada, le pide en pose de conquistador, sin más acá o más allá, que ella lo acompañe a usted. (Pausa.) "¿No andas muy sola?" "¿Por qué no me acompañas?" (Pausa.) ¿Vamos a su casa o a mi habitación?

EL. A tu habitación.

ELLA. ¿Por qué?

EL. No es posible ir a mi casa.

ELLA. ¿Está declarada inhabitable? ¿Ofrece riesgo de derrumbe? ¿El peso de otro cuerpo la desplomaría? (Pausa.) ¿O usted fue explorador la otra vez que vino al mundo? ¡Ya! Prefiere la ansiedad del descubrimiento. El temblor de lo desconocido. Una habitación que presupone estimulante. El rugido de una pantera negra grabado en...

EL. Vivo acompañado.

ELLA. ¡Tiene un harén! ¡Y está superpoblado! Desde que se interpuso en mi camino, lo presentí.

EL. ¡Siempre tan ingeniosa! ¿Ese sentido del humor es de nacimiento? (Pausa.) ¿Tú eres la única que ocupa esa habitación? ¿Tiene puerta a la calle?

ELLA. ¡Sí, sí! El señor estará a solas conmigo. El señor se hallará protegido de las miradas indiscretas. El señor no será molestado, ni interrumpido. Esta joven negra esclava cumplirá todas sus órdenes. ¿Cuál es la primera, mi amo?

EL. ¡Que te calles! ¡Y si vamos a ir a tu cuarto que acabemos de ir! ¡Y si te vas a acostar conmigo que te acabes de acostar!

ELLA. ¡Vaya! ¡Pasó de habitación a cuarto! ¡Perdió el control! ¡Por fin decidió mostrarse tal como es! ¡Acostarse conmigo: mierda!

EL. (Pausa.) Perdona... no quise ser brusco.

ELLA. Si desde que me dijo: "¿No andas muy sola?", lo que en verdad deseaba era que me acostara con usted, ¿por qué tantos rodeos?

EL. Si por preguntarte eso, te he oído todo lo que te he oído, ¿qué hubiera ocurrido si te digo?: Buenas noches, ¿deseas acostarte conmigo?

ELLA. ¡Habríamos hablado claro desde el primer momento! Y le hubiera dicho: ¡No! Y le repito: ¡No!

EL. ¡Y si esa era la respuesta y es la respuesta ahora! ¡Y si sabías que lo deseo desde que te vi, y aun antes siquiera de encontrarte es acostarme contigo!, ¡con cualquiera!, ¿para qué me has hecho perder el tiempo? (Pausa.) He pensado que

- todo era parte del... rejuego de conocernos. ¡Pero no, aquí estamos hace rato sin ir a sitio alguno! ¡Habla, habla habla! ¡Y ahora dices: No! (Pausa.) ¿Se trata de que los prefieres rubios? ¡Ustedes siempre los prefieren rubios! ¡El contraste perfecto!
- ELLA. ¡Así que también eso salió!
- EL. ¿Qué salió?
- ELLA. Se trata de que... ¡las negras... los preferimos rubios! ¡Para adelantar la raza al ciento por ciento! (Pausa.) ¡Por suerte ya no quedan tantos como usted! ¡Los trogloditas están en extinción. (Pausa.) ¡Usted no ha entendido ni un...!
- EL. ¿Qué es lo que no he entendido?
- ELLA. ¿Nunca se ha tropezado con alguien que decide ayudarlo porque sí? Sin más trasfondo. ¡Claro que suponía su interés de acostarse conmigo, pero supuse también que no era usted un animal...
- EL. ¡No soy un animal!
- ELLA. ... un animal para quien sólo importa el sexo, pensé... ¡Qué ingenua! Pensé que si se saltaba tantas barreras, si me faltaba el respeto tan torpemente, si se equivocaba sin yo propiciarlo... pensé que ocurría que estaba muy solo o que tenía algún problema grave y deseaba olvidarlo, aturdirse, gastar el tiempo, ¡qué sé yo...! Y creí que si lograba que lo habláramos, que si yo lo hacía reaccionar, que si yo... que si usted analizaba su conflicto mientras me lo contaba, que si lo discutíamos entre los dos, eso podría ayudarlo.
- EL. (Pausa.) Me he portado... ¡Me he portado como un imbécil! (Pausa.) Ya no querrá... usted ya no querrá ni hablar conmigo.
- ELLA. ¡Hablar! ¡Hablar...! (Pausa.) De acuerdo... Si lo necesita, sí, sí quiero hablar con usted, ¡hablar de verdad!
- EL. Lo necesito.
- ELLA. Podemos montar en su carro. No me negué por prejuicios. Si sigue derecho esta avenida nos acercaremos a mi habitación. Allí no nos interrumpirán. Yo le indicaré el camino.
- EL. ¡No! ¡Usted sigue siendo muy atractiva. No garantizo mi buena conducta si nos quedamos a solas entre cuatro paredes. Mejor hablamos en este lugar. Así el bote no estará nuevamente tan solitario.
- ELLA. ¿Acaso se conoce a sí mismo?
- EL. Sí. Me conozco. ¿O no me conozco? Conocerse es una de las primeras responsabilidades que uno contrae en el mundo. (Pausa.) Soy ingeniero. Jefe de un departamento. Miembro del consejo de dirección de mi Empresa. Trabajo allí hace muchos años, desde que me gradué. Estoy... casado. Tengo dos hijos.
- ELLA. Eso es positivo, ¿no? Una profesión, un reconocimiento. Un trabajo y un hogar, hijos...
- EL. No, no es positivo. O ha dejado de serlo poco a poco y casi sin que yo lo advirtiera. (Pausa.) ¿Hijos? Dos hijos con los que casi nunca comparto. A quienes siento cada día más distantes de mí. (Pausa.) Hace tres o cuatro tardes, regresé a la casa a buscar unos documentos del trabajo, los había olvidado al salir por la mañana y eran imprescindibles para una reunión. Mi hijo más pequeño jugaba en su cuarto, estaba solo, y entré a acariciarle la cabeza, pero se sobresaltó, dio un tirón hacia atrás, y se quedó mirándome
- en silencio. Me sentí un intruso, alguien que había llegado cuando no se lo esperaba. Un extraño con quien no existían los vínculos para pedirle que se incorporara al juego, y, que por tanto estaba fuera de lugar y debía retirarse lo más rápido posible. Yo tampoco hablé. Respeté ese silencio de la distancia. (Pausa.) Y sin embargo, por mis hijos aguanto a mi mujer. Ese es otro silencio.
- ELLA. ¿Cómo es su mujer? ¿Cómo es la vida en su casa?
- EL. Es una buena mujer. Lo que ocurre es que yo seguí estudiando, me hice ingeniero, y ella se quedó atrás, sin trabajar, en el reducido mundo de la casa y los hijos y la espera del marido. Sin otros temas de conversación, que si el edificio, que si los vecinos, que si la comida, que si están vendiendo esto o lo otro...
- ELLA. "La entrada del edificio está cada vez más oscura. Queda el único bombillo sin fundirse". (Pausa.) "Los vecinos del último piso no cumplen con su día de limpieza. La escalera principal del edificio es un desastre. Ayer no limpiaron". (Pausa.) "El arroz de este mes resultó bueno: blanco, desgranado. ¿Te gusta el sabor?" (Pausa.) "Llegaron a las tiendas unas sábanas enormes y calzoncillos en colores. ¿Los prefieres azules o amarillos?"
- EL. ¡Nos derrotó lo cotidiano, el aburrimiento; la falta de horizontes!
- ELLA. ¡Culpa de los dos!
- EL. ¿Es eso un consuelo?
- ELLA. No, no lo es.
- EL. Yo todavía necesito como hombre ese amor tremendo, que entrega fuerza, y... que entrega ilusiones en vez de matarlas.
- ELLA. ¿De veras cree en el amor?
- EL. ¡Creo! Allí dentro, donde sobrevive el joven que fui, está viva mi confianza en el amor.
- ELLA. ¿De qué amor habla? ¿Qué entiende usted por amor? El amor es un resultado. (Pausa.) No cree en el amor todo lo que debiera.
- EL. ¡Me juzga! ¿Y cuál es la receta? Recetar es fácil, ¡la enfermedad no la tiene uno! Uno lo que tiene es el recetario.
- ELLA. No sé si es una receta. No he vivido tanto, algunos golpes me he dado. (Pausa.) Regrese a su casa y dígame a su mujer lo que piensa de ella.
- EL. ¿Tengo derecho?
- ELLA. ¡No, no lo tiene! Usted no la tomó de la mano para que caminaran juntos. Pero tenga o no derecho, decirle lo que piensa es la salida para los dos. ¡Dígame que la va a apoyar para que regrese a sus estudios! ¡Que la va a apoyar para que consiga un trabajo! Interésela en su mundo y en el mundo de más allá de las cuatro paredes de la casa y de las cuatro calles donde están la tintorería y la bodega y la escuela de los muchachos. Y si a ella no le importa esforzarse por avanzar a su paso, si usted agotó hasta el último recurso para convencerla, divórciese, busque a otra que sea... compañera y amor. Empiece de nuevo.
- EL. ¿Otra?
- ELLA. No cualquiera. Otra.
- EL. Estoy desgastado.
- ELLA. ¿Y por qué no? Cansarse es humano, lo que...

- EL. ¡Ese no es el mayor cansancio! (Pausa.) Llevo mucho tiempo en la Empresa; quiero decir, llevo mucho tiempo en ese cargo, enfrentando iguales problemas, una y tantas veces, batallando casi siempre con la misma gente. En mi caso, sin siquiera mirarlos, puedo adivinar cómo va a reaccionar cada uno en la Empresa ante determinada situación, qué me va a responder cada uno si le pregunto.
- ELLA. ¿Logra adivinar?
- EL. Respecto a la Empresa podría graduarme como adivino. (Pausa.) Un año y otro y otro y otro: No descendo, tampoco ascendo.
- ELLA. Pida que lo...
- EL. Se considera que soy imprescindible justo en esa posición, ni más abajo, ni más arriba. Que soy un magnífico cuadro técnico, que en muchas ocasiones las tareas salen adelante por mi experiencia, por mis recursos al enfrentar las dificultades. Se considera, ¡en fin!, se considera que domino las complejidades de la Empresa.
- ELLA. Eso no es negativo.
- EL. Yo siento que estoy... en el límite. Que ya no me interesa mi trabajo y que únicamente la disciplina, el sentido del deber...
- ELLA. ¿Sólo la disciplina? ¿Sólo el sentido del deber? Y el acomodamiento... y...
- EL. ... y el temor a perder mi prestigio, me fuerzan a cumplir. Me doy cuenta, antes de que los demás se den cuenta, que empiezo a ser un freno, que a veces hasta... maltrato a mis subordinados, que me equivoco al evaluar en lo humano a quienes me rodean, que estoy lleno de suspicacias, que ando a la defensiva con los problemas, que a la larga resulta que no emprendo nuevas tareas porque significarían el empleo de impulsos que... que...
- ELLA. ... que ya no tiene.
- EL. ¿Sabe lo que hice hoy? ¡Una hazaña! Se me acercó un ingeniero muy joven, recién graduado, y nuevo en mi departamento. Me informó brevemente de un proyecto que se le ha ocurrido y el cual "bocetó" durante varias semanas, después de cumplir su plan del mes y fuera del horario laboral...
- ELLA. ¿Lo... felicitó por tener iniciativas? En estos casos se...
- EL. No, no, la hazaña no consistió en felicitarlo. (Pausa.) Me pidió autorización para incluir ese proyecto en su plan y una reunión para explicármelo en todos sus detalles. ¡Tendría que haber visto la ilusión con que hablaba! ¡El nerviosismo! ¡La certeza de no estar errado! ¡La esperanza! De pronto me pareció, ser yo el que hablaba con mi jefe unos años atrás. Al comienzo de entrar a trabajar en la Empresa. (Pausa.) Al escuchar sus criterios, dado mi conocimiento de la Empresa y mi experiencia en el sector, supe, por lo poco que alcanzó a decirme, que el proyecto podía ser, puede ser provechoso, que puede significar un aumento considerable de la productividad, pero supe también que no está exento de riesgos, que hay un por ciento de probabilidades de que no resulte y lo que es más, que aplicarlo implica una reorganización casi total de los métodos de trabajo ya existentes, por lo que al elevarlo al consejo de dirección será impugnado por varios de sus miembros; rechazado por otros ingenieros del consejo que se sentirán en peligro, que no están en condiciones de afrontar esa reestructuración...
- ELLA. Espero que si el proyecto resulta se considere la trayectoria de esos ingenieros, ¡claro!, pero sus limitaciones no pueden impedir que...
- EL. Esos ingenieros son gente que ha trabajado mucho en nuestra Empresa, muy esforzadamente, tantos años y tanto como yo...
- ELLA. Nuestra Empresa. Sí, de ustedes. También del joven ingeniero recién llegado. También de los obreros. También mía. Nuestra Empresa: de todos.
- EL. ¡De todos! ¡También mía! La única que verdaderamente poseo por ahora. (Pausa.) Supe aún más. Supe que si yo elevo el proyecto tendré que prepararme cuidadosamente para defenderlo. Guardarme muy bien las espaldas. Supe que entraré al consejo de dirección con amigos y saldré con varios enemigos. Supe que tendré que correr el riesgo de avalar la aplicación del proyecto, durante un período de prueba, con mi propio prestigio.
- ELLA. ¿Dudó? ¡Pero lo va a apoyar! Sí, es una hazaña, una de las hazañas cotidianas de las que no se habla.
- EL. ¡No! ¡La hazaña no fue esa! Años antes no hubiera dudado. Le dije al joven ingeniero; por supuesto, sin darle la reunión, pues entonces podría demostrarme la validez del proyecto y me vería comprometido. Le dije: Usted no debe distraer sus fuerzas. Ustedes los jóvenes tienden a dispersarse. Yo también fui así, pero la madurez hace que uno se concentre, que no se crea capaz de cambiarlo todo cada día. Mire, las tareas de su plan de trabajo son importantes, y por esas tareas se le evaluará. Y usted sabe que esa evaluación es decisiva para su carrera profesional. Esas tareas necesitan todo su tiempo. No le recomiendo proseguir con el proyecto, usted todavía no conoce a fondo este centro, y desde ya puedo afirmarle que su boceto no me parece aplicable a nuestra Empresa.
- ELLA. ¿Eso hizo?
- EL. ¿Cómo traducir lo que hice? ¡Muy simple! ¡Cavé una fosa para el proyecto y enterré en ella las ilusiones de un ingeniero joven, encima le puse como lápida mi autoridad y mi prestigio!
- ELLA. ¡Hasta dónde puede llegar!
- EL. ¡No! ¡Si casi llego más lejos! Lo que pasa es que el agotamiento no me lo permitió. O quizás, los pocos principios que me van quedando en medio de... Durante mucho tiempo trabajé dándole todo, el corazón y las fuerzas, las ilusiones y la confianza. ¿Cómo se me fue muriendo una parte de ellos? ¿Por qué busco y no encuentro todo dentro de mí? ¡He estado tantos años en ese cargo! Sin descender pero también sin estímulo nuevo, sin un ascenso. Tantos años dentro de una rutina a la que conozco mejor que a mí mismo. ¡Soy el polvo de esa rutina! (Pausa.) ¿Es mi culpa? He querido creer que no, que no es mi culpa. Pero es ante todo, mi culpa. Pero primero que todo, mi culpa. Uno siempre es el primer responsable de lo que sucede. (Pausa.) Casi llego más lejos. Hoy hubo un momento... Un momento en que pensé que si lograba un ascenso las cosas podrían cambiar, ser como al inicio, cuando comencé a trabajar en la Empresa: lleno de posibilidades. En ese momento me dije: Interésate por el proyecto del joven

- ingeniero ahora que solo tú lo conoces: dile que lo mantenga en silencio; ofrécele colaborar con él en la profundización del boceto; y luego preséntalo al consejo de dirección como un proyecto de los dos... Un proyecto más tuyo... que de él. Y da la pelea. ¡Tu pelea! ¡La pelea por el proyecto que te permitirá el ascenso! ¡Ocupar un cargo más alto! ¡Tener mayor poder!
- ELLA. (Pausa.) ¿No sienta vergüenza de usted mismo?
- EL. ¡Vergüenza! ¡Lástima! ¡No estoy seguro de si no me apropié del proyecto porque sé que no tengo fuerzas para defenderlo e imponerlo en el consejo de dirección, fuerzas para saltar y requerir la ayuda de niveles superiores... O porque recordé que así obtuve el cargo que ocupo.
- ELLA. ¿Así llegó?
- EL. Así llegué. (Pausa.) No como usted piensa. No robándole el proyecto a un ingeniero más joven. Sino siendo el ingeniero más joven que permite que le roben un proyecto para poder ascender... para poder ascender cuando su jefe ascendiera gracias a ese proyecto.
- ELLA. ¡No es posible! ¡No siempre es de ese modo! Ni siquiera ocurre de ese modo la mayoría de las veces. ¡Lo sé!
- EL. Es posible. (Pausa.) Aunque no, no siempre ocurre de este modo. Ya comienza a ser diferente. Ya hemos comenzado a ser mejores. (Pausa.) Yo, al menos, no repetí lo que hicieron conmigo. No eché a volar el globo. Me limité a poner la lápida.
- ELLA. ¿A poner la lápida?
- EL. A poner la lápida. Una lápida que no sólo entierra el proyecto, sino que quizás impida al joven ingeniero ascender en el futuro a mi cargo. Que quizás le impida, desplazarme (Pausa.) Y aquí estoy... en el puerto, con mi carro, buscando a una muchacha a quien yo no conozca.
- ELLA. Saca todas las cuentas. ¿Saca igualmente la cuenta de su corazón? (Pausa.) ¿Es revolucionario?
- EL. ¿Le parece que lo soy?
- ELLA. ¡No, no me parece que lo es! Al menos no me parece que lo es tanto como debiera.
- EL. Si mi vida ha tenido caminos es por la Revolución. La Revolución es... ¡La siento! ¡La siento siempre completándome!
- ELLA. Si estuviera a la altura de lo que dice sentir, llegaría mañana al consejo de dirección de la Empresa y diría: "Anoche anduve por el puerto buscando a una muchacha cualquiera para acostarme con ella y no pensar; buscando a una muchacha, que podría tener la edad de una hija mía, para olvidar que me siento mal en la Empresa, que llevo demasiados años haciendo el mismo trabajo; para olvidar que me he convertido en un freno por agotamiento, o cobardía, o desilusión".
- EL. ¿Y mi prestigio?
- ELLA. ¿Prestigio? ¿Cuál prestigio? ¿Su prestigio consigo mismo? (Pausa.) Y agregaría: "Compañeros, acepten mi renuncia, designen a alguien a quien yo pueda adiestrar y permítanme trasladarme de la Empresa". Luego hablaría con el joven ingeniero y le diría la verdad. O no me iría de la Empresa, decidiría apoyar al joven ingeniero sin dobles intenciones y participar en transformarlo todo. ¡La rutina saltaría en pedazos! Usted dejaría de ser polvo para volver a ser parte.
- EL. ¡Tengo conciencia de mis problemas!
- ELLA. Sí, ha ido tomando conciencia de sus problemas. Calladamente y sin compartirlos.
- EL. ¿A quién le importan?
- ELLA. ¿Soy yo alquien? ¡Estamos hablando de sus problemas! (Pausa.) A mí, desde pequeña, me enseñaron a compartir mis dudas, mis tropiezos.
- EL. Ya usted... Ya tú eres otra generación.
- ELLA. No es tanto cuestión de generaciones.
- EL. Dices esto y lo otro. Dices haga esto o aquello. ¿De dónde saliste? ¿Quién eres tú? ¡Prueba a imaginar que tienes la enfermedad y no el recetario!
- ELLA. ¡Salí de aquí, de esta tierra! (Pausa.) No tengo porqué imaginarme en su lugar. Me basta con imaginarlo a usted. ¡En su sitio nada más puede estar usted! (Pausa.) ¡Pobre enfermo! Tan... tan... tan viejecito y desvalido! Ya casi sin juicio y sin tiempo de vida para recuperarse y recomenzar (Pausa.) ¡Será una receta, pero si las recetas siguen existiendo es porque aún son necesarias!
- EL. Otra generación.
- ELLA. Le repito que no es tanto cuestión de generaciones. Casi siempre discuto mis problemas con mi abuela. (Pausa.) Afirma mi abuela, una negra con la sabiduría de los mejores viejos, que no es mucho tomar conciencia, que es sólo un paso en el lugar.
- EL. ¿Cómo? ¿Sólo un paso en el lugar?
- ELLA. Cuando se toma conciencia, de inmediato hay que tomar decisiones. Tomar decisiones es el único paso hacia adelante.
- EL. A estas alturas, ¿podré tomar decisiones?
- ELLA. ¿A cuáles alturas? Usted no se halla en la cima de la montaña. (Pausa.) Se ha preguntado... ¿qué clase de cobarde se ha vuelto?
- EL. Sí, me lo he preguntado. (Pausa.) ¿Me esperarías a la salida de ese consejo de dirección? (Pausa.) ¿Podré?
- ELLA. ¡Tendrá que hacer la prueba! ¡Tendrá que soltar las amarras! (Pausa.) ¿Podrá?

FIN

Lea en nuestro
próximo LIBRETO
EL sudor o Las cosas de la verdad

La obra más reciente
de Abraham Rodríguez

ZENEA:

Viaje al centro de un poeta

GILDA SANTANA

Por una angosta, vieja y frágil escalera, situada casi a la mitad del escenario, baja el joven. Por propia voluntad desciende hacia los recuerdos, al centro mismo de la historia del poeta fusilado hace más de cien años. Tendrá que recorrer el amargo camino de las pesadillas entre muertos, tendrá que sufrir como sufrió Zenea, tendrá que ser *él* para entenderlo. Se inicia un nuevo viaje de un poeta al infierno. Al final hallará el alma condenada de Zenea. Pero el camino mismo es tenebroso, lleno de vericuetos, sorpresas y dolor. El viejo carcelero se lo advierte. Pero el joven poeta está dispuesto a todo. Ha venido a saber. Así comienza *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*.

Conocí el texto de *Zenea*. . . antes del Premio UNEAC. Supe enseguida que me encontraba ante una obra diferente. El placer que me produjo la lectura sólo era comparable al que sentí cuando —en 1979— conocí *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, y, más tarde, *Morir del cuento* de Abelardo

Estorino. Había dado con una obra de una inusual belleza literaria y una impecable construcción teatral, dos cualidades que, desafortunadamente, muy pocas veces coinciden en nuestra dramaturgia. La intrincada composición dramática, el eficaz manejo de la estructura, las soluciones encontradas en la complejidad espacio-temporal, sugerían que su autor era alguien muy experimentado en los misterios del teatro, en el conocimiento de leyes dramáticas y los secretos y las reglas de la puesta en escena. A la mañana siguiente el jurado llegaría a un acuerdo: Abilio Estévez entraba en el teatro cubano por la puerta grande: había ganado el Premio UNEAC 1984. Lo insólito es que ésta fuera su primera obra teatral.

"Y tú, que aquí has venido, ánima viva, vete; no es tu lugar entre los muertos".
Infierno (366-367)

Concebida como una pesadilla *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* es el viaje de un joven poeta de hoy al pasado. Acompañado

pañado solamente de la necesidad de saber la verdad sobre el poeta condenado, emprende un recorrido por los recuerdos. La que antes fuera la última morada en la tierra del autor de "Fidelia", la bartolina oscura donde vivió Zenea ocho meses de encierro, es ahora un recinto infernal lleno de gritos y lamentos apagados, de sombras de almas muertas. El poeta es el único vivo. De entre los muertos se levanta una sombra, el carcelero: único portador de luz en la brumosa estancia, y dotado de un manojo de llaves con las que abre y cierra la entrada a los espectros. Entre los dos construirán la historia que condujo a Zenea al fondo de ese abismo.

Uno de los mayores aciertos de la obra es su composición. Estructurada en tres niveles, hay uno de enmarcamiento de la fábula situado en una realidad actual, que operará como marco de apertura y clausura y desde cuya perspectiva protagonista y dramaturgo asumirán la historia. De allí partirá el joven en busca de elementos que esclarezcan su visión de Zenea. Allí regresará una vez terminado su viaje, por el mismo camino y con las mismas ropas que vistiera al inicio, pero dueño de un criterio y un punto de vista con los que no contaba al comenzar. Este personaje es el único enlace entre los tres planos. La escalera, el componente fundamental de la escenografía, será la comunicación entre la actualidad y el pasado, entre la realidad y la imaginación, y que sólo va a ser usada en toda su extensión por el joven poeta, pues los restantes personajes la incorporan como pasillo de una cárcel, como celda, casa, cama, nunca como una vía para entrar o salir; la escalera es el vínculo con el mundo real y ellos son solamente recuerdos que viven en lo oscuro al fondo de la escena, para ellos no conduce a parte alguna. Por la escalera viene el joven desde la realidad. Como un fantasma surge el carcelero. "Hace ciento treinta y cinco años que ésta es mi casa", dice, y la frase coloca de repente al poeta y al espectador frente a otra realidad, la que sólo es posible en los sueños y la imaginación. Entramos de ese modo en una pesadilla integrada por otros dos niveles: uno intermedio o de enlace entre el pasado y el presente —el más lúcido, el más distanciado, el que permite al poeta y carcelero una posición crítica desde la cual evaluar lo ocurrido— y un nivel más

profundo y onírico, poblado de recuerdos y espectros, donde el poeta es Zenea en primera persona, y lo sufre, y lo vive, y trata de entender.

Aunque en estos dos niveles los episodios están distribuidos sin seguir un estricto orden cronológico, el dramaturgo logra que se integren armoniosamente a la línea de acción principal y que ésta fluya en un crecimiento orgánico, que se apoya, justamente, en la interrelación de los diferentes niveles. El tercero es el centro, allí se reconstruyen las vivencias de Zenea, de allí se apartan poeta y carcelero para juzgar desde el segundo. El primero le pertenece sólo al joven y al espectador. Esta armazón permite que para cada hecho representado haya un cuestionamiento, un comentario, una indagación. Y es el joven poeta, único personaje a quien se le permite transitar por todos estos planos, el principal encargado de asumir la tarea. Se "sale" de la vida de Zenea y sus recuerdos, se sitúa en el nivel intermedio y mira desde fuera lo ocurrido. A veces, cuando lo agobian demasiado las vivencias del poeta muerto, quiere huir, grita que él no es Zenea, reclama su derecho a marcharse, intenta regresar por donde vino, pero el viejo hace gala de su oficio: no dejar escapar es su misión, y lo retiene, y lo obliga, a mirar más allá. El carcelero es simultáneamente narrador, mensajero, contraparte, confidente, guía, consejero, eslabón lúcido entre razón y sentimiento, alternativa en la interpretación de los hechos, elemento indispensable para el desarrollo de la acción y complemento para comprender el punto de vista del autor.

La propuesta dramática de que los personajes sean fruto de la imaginación del poeta y la obra misma como una pesadilla, será la que permite el rico juego del espacio y el tiempo que hará posible la coexistencia en el escenario de los acontecimientos y su valoración histórica. El centro de la fábula —lo que ocurrió hace más de cien años, la vida de Zenea, las relaciones con sus padres, sus ilusiones, el amor, las dudas, el encierro, el proceso, la condena— aparecerá ante nuestros ojos desarticulado. La ilusión teatral se construye y se rompe a cada paso. Hay dos mundos escénicos opuestos —uno en el que se vive la vida de Zenea, otro en el que se

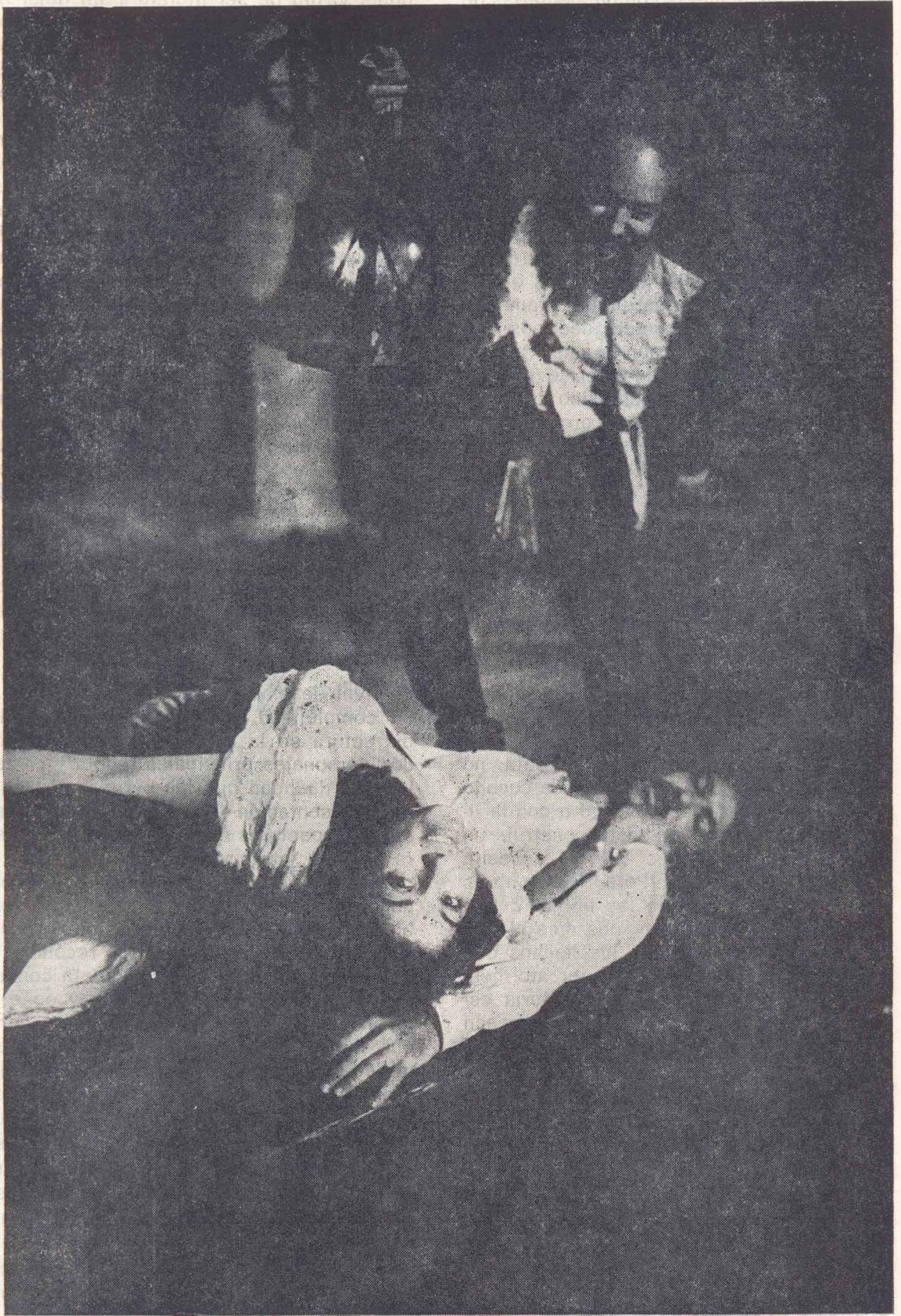
juzga— y dos maneras complementarias de presentarlos. Y es precisamente el uso de esta composición dramática —la fragmentación y discontinuidad de la fábula (presentada en esa secuencia de fragmentos interrumpidos por comentarios desde la perspectiva del presente), y su reconstrucción a través de estos personajes- narradores (que elaboran y nos ofrecen entre ambos una especie de clave para el análisis)—, la que nos situará junto a poeta y dramaturgo a la distancia necesaria de la historia narrada. Abilio Estévez nos ofrece una obra de compleja estructura dramática en función de lo que quiere decirnos, por ello sus “rupturas” no son en modo alguno una exigencia formal de libertad para el uso del tiempo y el espacio, sino la consecuencia de su necesidad de organizar los acontecimientos y las perspectivas de sus personajes en posiciones contradictorias y complementarias, desde las que emergerá enriquecido, íntegro y lúcido, su punto de vista.

La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea no es una obra historicista. El dramaturgo no se propone analizar la guerra o los acontecimientos que culminaron con el fusilamiento del poeta, sino una indagación en sus motivaciones y sus contradicciones, para decirnos algo que, aquí y ahora, y en cualquier parte y siempre, es conveniente recordar: no basta ser un buen poeta; no basta soñar con una isla encantada cuando se vive en un país sin libertad o con la libertad amenazada; no basta construir un poema perfecto porque la vida necesita algo más que palabras. Pero “los hombres no son como se lee en los libros: Zenea traidor, Zenea no traidor” nos dice el carcelero. Por eso ahí están los hechos que convirtieron al poeta en ese ser atormentado y ambigüo. Más que la historia escrita y oficial, al dramaturgo le interesan las razones, más que juzgar le interesa indagar. Y si el joven poeta se desgarró y sufre al enfrentarse a la verdad es porque su conflicto interior es el de cualquiera de nosotros: es difícil aceptar la traición de “un gran poeta” como fue Zenea. De todos modos, mientras no pueda probarse lo contrario, la frase concluyente la tendrá el carcelero: “Esa mañana hubo cuatro condenados a muerte. El poeta fue *uno más*”.

Otro elemento que llama la atención sobre sí mismo en la obra es el lenguaje. Con la

doble virtud de ser literatura sin dejar de cumplir su función esencial (ser expresión de las acciones) nos encontramos en presencia de un elaborado lenguaje literario en el que esa literalidad, lejos de ir en menoscabo de su teatralidad, la sostiene y apoya. Todo el plano textual está en función de la cadena de acciones, cada frase hace avanzar el conflicto, cada palabra responde a un objetivo, es acción teatral. Muy pocas veces en nuestro teatro el lenguaje es a un tiempo tan bello y funcional, y me permito recordar la escena de Zenea-Adah Menken como ejemplo antológico; o el monólogo, especie de “discurso neutro”, con el que el joven poeta, hablando casi a nombre del autor, se dirige al final al condenado; o ese duelo verbal hiperdramático que sostienen los padres, donde un rápido intercambio de frases cada vez más cortas, nos ilustra ese choque entre dos posiciones antípodas de asumir el mundo y nos ayuda a entender luego al hombre atormentado y escindido, que tratará de borrar con palabras su propio destino, sin haber descubierto todavía si de verdad el mundo empieza en el horizonte o si es allí donde termina, y sin tener siquiera lucidez para ver que el horizonte mismo era una fantasía.

El nivel de elaboración de los diálogos y su complejidad responderá también a la estructura de la obra que exigirá de sus dos personajes principales (poeta y carcelero) la dualidad que les permite el juego de representación-distanciación del que hablaba. El poeta es a veces Zenea en primera persona, otras veces sólo lo “actúa” o se refiere a él en tercera para, al final, en un reclamo último, dirigirse al fusilado hablándole de “tú”. El carcelero unas veces tutea al muchacho —cuando lo reconoce y lo obliga a mirarse como el poeta condenado— y otras veces distingue y pone a joven y poeta en los extremos, de manera que el uno será *tú* y el otro será *él*. Al autor no le basta tampoco con el tipo de diálogo normal y realista donde los personajes hablan de lo mismo, cambian informaciones, donde la réplica se ajusta al enunciado. Este es el más común pero no siempre servirá a su objetivo, de manera que en la escena final cuando el poeta se dirige a sus padres y a Adah Menken, los personajes no se dicen nada, su diálogo es un “diálogo de sordos” en el que no se comunican, sus contextos serán completamente extraños y



Elio Mesa, Julio Rodríguez y A.d.r'a Santana.

hasta el espectador sólo llega la superposición de dos monólogos, uno desgarrador, otro apagado y triste, como venido de otro mundo. Pero todavía se le hará necesario un tercer tipo para algunos momentos del juicio —en las intervenciones de los jueces— y las escenas de los pordioseros, donde el discurso parecerá salido de una misma boca porque el contexto será el mismo para los personajes, y las réplicas, en lugar de oponerse, serán una continuidad creciente y cada voz se sumará al conjunto que sonará como un monólogo de varias voces.

Uno de los mayores méritos de la puesta en escena de Abelardo Estorino es justamente el modo en que supo apreciar y valorar las palabras. En su puesta se oye. (Lo verbal está usado de manera que cumpla con su doble función de ser acción y al mismo tiempo literatura). Sin embargo la puesta no es en ningún momento verbalista porque la imagen teatral —que en este caso complementa y apoya, jamás opaca al texto— nos devuelve una elaboración del subtexto que permite entrever toda una perspectiva inexpressada detrás de esas palabras. El director en este caso encontró para la obra la concreción escénica más apropiada. *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* se transforma y crece a través del actor y del espacio escénico y cobra así su verdadera dimensión, su verdadero sentido teatral.

Soluciones escénicas como el uso de los muñecos —confeccionados por Antonia Eiriz— sirven al director a veces como complemento (en el caso Adah Menken) y a veces como alternativa para variar y enriquecer la obra. La propuesta del texto original de un coro de tres enmascarados y tres pordioseros, es reemplazada en el montaje por el coro de los seis pordioseros. Dos muñecos representan a los enmascarados y este reemplazo es aprovechado para que éstos aparezcan sólo en el momento en que el padre se refiere a ellos —para ponerlos como ejemplo de la “vida” con la que quiere “motivar” al hijo— con ese aspecto enteramente falso y fantasmal, mientras sus textos se “recrean” con una mezcla de ironía y desprecio por el coro de los seis pordioseros. No ocurrirá lo mismo con el muñeco que representa a Adah Menken, que no estará nunca usado para sustituir a la actriz, sino como una cla-

ra diferenciación entre la verdadera Adah y la que ve el poeta. Cuando aparece, su llegada es sólo una visión deslumbradora para Zenea, que se abraza al enorme muñeco en medio de una fuerte luz al terminar el primer acto. Cuando al principio del segundo se enciende el escenario, la imagen cobra vida ante nosotros. El muñeco no existe. En su lugar está Adah Menken viva pero ella no es lo que ama Zenea, no es la mujer sino la musa lo que busca. Y la mujer exige amor y él sólo piensa en escribir un poema. Cuando Adah le reprocha que en lugar de amarla ama a la idea que se ha formado de ella, cuando le pide que la mire, que la toque, y el poeta se dirige a la imagen, está planteada una vez más la tragedia del hombre que no es capaz de ver la realidad ni siquiera al tratarse del amor. Será ese mismo hombre al que los pordioseros reprocharán más tarde porque tampoco a ellos los ha visto ni oído, el mismo que ignora su tierra maldita por tratar de alcanzar la tierra de los sueños donde sería eterno, el que es capaz de renunciar a todo por un endecasílabo perfecto, el que vive las cosas con la angustia de saber que su único fin es escribirlas luego. Perdido en su maraña de palabras a las que sacrifica hasta el amor, Zenea ignora hasta el final que la vida es algo más que esas palabras, pero en ellas se enreda, a ellas lo sacrifica todo. Para él eran lo único importante y con ellas se tejía la mortaja.

Abelardo Estorino ha realizado con *Zenea* su puesta en escena más imaginativa, ambiciosa y madura, pero esto no es extraño porque este texto se inscribe en el camino de sus propias búsquedas como dramaturgo y director. Al ver *Zenea* no se puede dejar de pensar en lo que Estorino sería capaz de hacer ahora con su obra mayor: el *Milanes*. Su puesta es sugerente y a la vez legible, de ella se extrae un conjunto de significaciones que enriquecen la obra. Muy pocas veces aparece una escritura escénica tan armónicamente ligada a la escritura dramática como en este caso. En su diseño de puesta en escena el gesto, el decorado, la música, las luces, el color de los trajes, no están dispuestos al azar, sino lúcidamente incorporados para cumplir su función en la concepción general, donde la simultaneidad de mensajes emitidos por el conjunto de sistemas escéni-

cos y sus interacciones se organizan de manera que representación y texto son un sistema coherente y completo. Es imposible imaginar la puesta sin el diseño de Carlos Repilado o sin el trabajo de musicalización de Marta Valdés, pero estos elementos no llaman nunca la atención sobre sí mismos porque su integración es armónica. El director controla los detalles y uno siente brotar el espectáculo de un pensamiento único, de manera que casi es imposible distinguir las fronteras. Nos encontramos ante ese logro tan extraño que se llama una puesta integral.

Creo que la mayor virtud de Repilado es haber entendido la obra tal y como la vieron dramaturgo y director y por eso en su diseño no hay grietas. Con una de las escenografías más económicas que recuerdo —tablas viejas y sogas— construyó la escalera a la que ya me referí al principio, y nos cerró la salida de la escena a los hombros para enmarcar así en un espacio escénico celda y morada de recuerdos. El resto son sus luces y sus sombras que esculpirán atmósferas, lugares y hasta estados anímicos. Deslumbrador en el encuentro del amor, sombrío en la escenas del juicio, definitivamente oscuro al fondo donde moran las almas en pena, de donde salen lentamente los padres, se ocultan los jueces o irrumpen con violencia los pordioseros; su diseño de luces es eficaz y plurifuncional, elemento dinámico y polisémico que, como la escenografía, no se limitará a ser marco de la puesta en escena, sino que se incorporará como una parte inseparable de ese todo armonioso e integral.

También la dirección de actores se convierte en algo meritorio y destacable. Julio Rodríguez es el poeta. Su personaje es el más complejo de la obra y de toda su carrera artística. Zenea era un nuevo escalón a salvar y Julio lo consigue: su personaje va de la ilusión y la alegría que le producen hacer un buen poema, hasta el escepticismo y el dolor que en él provocan la guerra y sus propias penurias económicas, para llegar hasta el tormento y la angustia al comprobar que las palabras no sirven para alejar la muerte y, lo peor, el olvido. Continuamente se transforma en juez y parte, en Zenea y muchacho de hoy, en esa rica dualidad que el personaje le ofrece y Santana es Ada Menken. Su personaje aparece sólo en dos momentos de la obra, pero

nos reserva la escena más hermosa de la puesta. Adria ha tenido también una creciente carrera como actriz. Dotada de una voz potente a la que en este caso sacó todo el provecho, su Adah Menken es alegre, sensual y juguetona, casi una niña, "actriz hasta cuando no actúa", que se torna infeliz por un amor irrealizable, para acabar patética y conmovedora como un fantasma que se pierde hacia el final del escenario. En general puede afirmarse que Estorino consigue un buen trabajo de actuación en todos los intérpretes: Nelson Rodríguez, José Ramón Verano, Othón Blanco, René Losada, Luis Bernal y Luis Otaño, son los seis pordioseros, y los tres últimos serán también los jueces que como Parcas acosan al poeta; Verano un centinela, Nelson una criada del Capitán General y Othón el testigo esencial de este juicio: Don Enrique Tabares. Estorino encontró la solución para que, con un pequeño cambio de vestuario que se hace en muy pocos segundos en las sombras del fondo, su coro de mendigos asumiera también otros papeles. José Raúl Cruz incorpora al Conde Valmaseda, un grosero, insolente y ridículo gobernador, demasiado apegado a las cosas más prosaicas de la vida, y que por una extravagancia de la suerte sería el encargado de decidir el destino del poeta, lo que haría sin prestarle siquiera atención.

Miriam Learra y Oscar Alvarez son los padres. Ella, tierna ante el hijo y firme ante el esposo, defenderá con todos sus derechos y su fuerza su condición de madre y de cubana, aunque bien poco puede hacer y su "Nana" es el canto de la angustia, de la impotencia y la desolación. Oscar, altivo y rígido como el modelo de vida al que aspira, tiene al lado de Miriam uno de los más bellos momentos de la obra, ese diálogo lleno de dramatismo donde, con bien logradas transiciones, pasa del hombre despreciable que desdeña a su patria y se impone por medio de la fuerza, hasta el esposo que suplica con amor.

Othón Blanco tiene a su cargo el más grande de los personajes pequeños: el periodista español Enrique Tabares, quien no lo libraría del fusilamiento, pero lanzaría sobre él un estigma mayor: la traición. Othón asume este difícil personaje en una de las mejores interpretaciones que recuerdo de este actor: muy sobrio, con firmeza sombría, musita casi el texto como si le



doñera, y cuando le pregunta si conoce a Zenea, su giro de cabeza es tan lento, que en él lleva el subtexto de desprecio y de lástima que le inspirara el hombre decepcionado y triste en el que siempre viera "un posible traidor".

El carcelero de Elio Mesa es, junto al poeta, el otro personaje más complejo de la obra. Es él quien casi todo el tiempo conducirá la acción. El trabajo con este personaje exige del actor un gran esfuerzo por sus contradicciones y su complejidad. Antes hablé de todo lo que el carcelero significa, pero en la puesta su connotación no siempre queda clara y ello se debe, sobre todo, a cierta imprecisión en sus acciones y objetivos, a una gestualidad exagerada que enturbia y desdibuja lo que el autor

quiere decir. Que el carcelero de la puesta alcance al que propone el texto, depende en gran medida del replanteo que Estorino y Elio deben hacerse —sobre todo en lo referente al trabajo con las acciones físicas— de este personaje.

La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea fue el estreno ciento cincuenta de Teatro Estudio y una feliz coincidencia: se llega a esta cifra con una obra cubana, escrita por un joven, y que, por la belleza de su texto y su puesta en escena, se ha convertido en todo un acontecimiento teatral. Abilio, Teatro Estudio y Estorino nos ofrecen una obra polémica, compleja, hermosa y necesaria, que se asegura desde ahora un lugar importante en nuestra dramaturgia nacional.

Teatro Universitario: APUNTAR A LO ALTO

OSVALDO CANO

La Universidad de la Habana no creó su teatro de la noche al día ni con la firma de un decreto. El movimiento teatral universitario nació de un proceso orgánico que duró varias décadas. Desde 1915, el doctor Salvador Salazar, profesor de Literatura Española en la Universidad, aprovechando los movimientos reformistas allí iniciados, se dio a la tarea de organizar un colectivo teatral con estudiantes del alto centro docente. Anexo a la cátedra de Literatura creó un seminario de teatro con el objetivo de escenificar fragmentos de obras de los clásicos españoles. La iniciativa no se detuvo ahí. Apoyado por los alumnos surge a partir de este seminario la Institución Cubana Pro-Arte Dramático en diciembre de 1927, que pretendía promover y desarrollar el teatro cubano y universal, así como dar a conocer recientes estrenos del mundo teatral.

Tan ambiciosos y loables fines no se pudieron cumplir en una sociedad donde la cultura era un privilegio y el apoyo oficial prácticamente nulo y a tres meses de ser creada, la institución fue disuelta.

En 1928, un grupo de intelectuales —entre ellos algunos profesores universitarios— encabezados por Luis Alejandro Baralt, saludaron el nuevo año con una representa-

ción teatral¹ que recibió el nombre de “reivellons”. Estos espectáculos, junto con el estreno de *Esta noche se improvisa* de Pirandello —que trajo consigo el nacimiento del grupo La Cueva— provocaron, en 1936, una rebelión contra el convencionalismo escénico de la época.

En 1941, y con el apoyo de la Universidad Espiritual —institución dedicada al cultivo del arte dentro del recinto educacional— se ofreció la primera función de Teatro Universitario con el estreno el 20 de mayo de *Antígona*, de Sófocles, dirigida por el teatrista austriaco Ludwig Schajowicz.

Alejo Carpentier, colaborador desde un inicio del colectivo universitario, se refirió a esta primera puesta en su novela *La consagración de la primavera*: “Con casco y cimera, clámides y túnicas, declama los más nobles textos clásicos —y lo hace, cosa singular tenida cuenta de su inexperiencia, con asombrosa autoridad. Son todavía ingenuos ciertos gestos, ciertas mímicas, prestamente atajadas por un joven director”.

¹ En 1928 *La sombra de la cañada* (Synge), en el 29 *Los bastidores del alma* (Evreinoff). Se interrumpen durante algún tiempo y reaparecen en el 23.

EL RECIEN LLEGADO

Schajowicz, graduado de dirección teatral y dramaturgia en el Reinhardt-Seminar, llegó a Cuba en 1938. Las turbulencias políticas europeas lo habían traído a nuestro hemisferio, poseedor ya de una vasta cultura humanista y de la necesaria experiencia teatral para acometer empresas de envergadura. Se dio a conocer en nuestros escenarios con las puestas en escena de *Antes de la desayuno*, de O'Neill, *Aniversario*, de Chejov, —mientras impartía un curso en la Escuela Libre de la Habana—, espectáculos que propiciaron el surgimiento de la Academia de Artes Dramáticas de la mencionada escuela, en 1940 (ADADEL).

En 1941, se promovió una función teatral con el objetivo de recaudar fondos para el monumento a los mártires universitarios del machadato y como Schajowicz ya era conocido por sus condiciones de teatrista le proponen su dirección.

La acogida tributada al espectáculo fue excelente. Los periódicos le dedicaron críticas muy elogiosas. El público —fundamentalmente universitario— respondió positivamente; acudieron más de dos mil personas a la función y del éxito surge la idea de que Teatro Universitario diera funciones regularmente.

En el diario *El Mundo* del jueves 2 de mayo de 1941, apareció en la sección "Tablas y Pantalla", bajo el título "Antígona en la Universidad", una crítica de José Manuel Valdés-Rodríguez de la que cito el siguiente fragmento: "Ubicar la representación de 'Antígona' en las gradas del pórtico del edificio 'Felipe Poey' fue un acierto de Ludwig Schajowicz y sus colaboradores, más allá de todo elogio. Las luces distribuidas y combinadas con toda sagacidad contribuyeron de modo eficaz a la creación de un ambiente propicio. (...) Vista la interpretación y realización general de 'Antígona', con un criterio amplio, sin entender que se trata de un criterio ajustado a los cánones del teatro griego, sino de un esfuerzo libre para darnos a conocer una obra inmortal que tiene numerosos puntos de contacto con la hora del mundo, precisa elogiar sin reservas lo hecho por el señor Schajowicz y sus jóvenes colaboradores".

Entre el 20 de mayo de 1941 y el 3 de julio de 1943 Teatro Universitario estrenó: *Las*

coéforas (Esquilo), *Ifigenia en Taúride* (Goethe), *Noche de reyes* (Shakespeare) y *Tartufo* (Moliere), entre otras. Todas dirigidas por Schajowicz que continuaba labrando una trayectoria de triunfos. El repertorio reafirmó la existencia y continuidad del colectivo.

Un fragmento de la crítica "Teatro Universitario. *Noche de reyes*", firmada por Francisco Ichaso y que apareció en el *Diario de la Marina* el 19 de enero de 1942, señala: "El director Ludwig Schajowicz ha sacado buen partido de la gran teatralidad que hay siempre en Shakespeare. El uso de escenarios simultáneos fue un acierto, ellos contribuyeron a dar a la acción la fluidez que requiere".

El empuje de la agrupación desde sus inicios, obligó al rectorado universitario a considerarla, junto a su Seminario, como parte de la institución. El 4 de julio de 1943, se da a conocer el texto que reglamenta y oficializa el Teatro Universitario. Esto significó para el colectivo la posibilidad de contar con una subvención anual, un privilegio en estos años, más cuando se intentaba hacer teatro de arte.

El Seminario de Artes Dramáticas, que funcionó desde el 19 de mayo de 1941, ahora contaba con un nuevo plan de estudios. Se extiende a dos años e incluye entre las asignaturas; Sicología y Técnica del Arte Dramático (I y II), Historia del Teatro y de la Literatura Dramática (I y II). Paralelamente se impartieron cursillos sobre: mímica y escenotécnica, así como conferencias de crítica del drama, cinematografía, historia del arte, cultura vocal y escenografía; con la participación de los profesores José Manuel Valdés-Rodríguez, Luis Amado Blanco y Francisco Ichaso, entre otros.

Después del primero de octubre de 1943, fecha en que se presentó *Hécuba*, de Eurípides, en la plaza Cadenas —hoy Ignacio Agramonte—, Schajowicz estrena *Una tragedia florentina* (Wilde), *El mercader de Venecia* (Shakespeare), *Mirandolina* (Goldoni), entre otras. Realizó durante todos estos años una labor meritoria en la formación de actores, trajo a nuestras tablas una concepción novedosa del espectáculo y fomentó una tradición de buen gusto, a pesar de que trabajaba con actores aficionados sin una completa forma-

ción teatral y con un equipo técnico improvisado.

Con un grupo de alumnos del Seminario de Arte Dramático inauguro, con la puesta en escena de *Liliom*, de Ferenc Molnar, las actividades del Patronato del Teatro, el 29 de mayo de 1942.

Schajowicz consideraba a cada intérprete, por fugaz que fuera su aparición, como un elemento esencial en el escenario. El espíritu de conjunto era más importante para él que el éxito en cualquier función por el desempeño individual de sus miembros. Inculcó a sus actores la necesidad de ser sinceros sobre el escenario. Combatió la

improvisación durante las funciones. Negó el estrellato: tener talento no significó tener privilegios. Realizador de innegables facultades, al marcharse a fines de 1946 a Puerto Rico donde le brindaban un contrato más provechoso como director del nascente teatro de la Universidad de Río Piedras, llegó a temerse por la "salud" de Teatro Universitario, pero la crisis fue rebasada al ser nombrado director Luis A. Baralt.

PARENTESIS ESTETICISTA

En 1947 Luis A. Baralt, profesor de Estética en la Universidad, autor dramático y director del grupo *La Cueva* en 1936, pasa a



La zorra y las uvas de Guilhelme Figueiredo, en el Aula Magna: Roberto Blanco y Sergio Corrieri.

encabezar el Teatro Universitario y su Seminario. La primera obra que dirigió, *Pedro Urdemalas*, de Cervantes, se estrenó el 9 de marzo de 1948, con lo que comenzó un acercamiento del colectivo universitario a la dramaturgia española, rasgo distintivo durante toda la trayectoria de este director, como lo fuera en época de Schajowicz el cultivo del drama clásico griego e isabelino. En esta etapa comienzan a dirigir algunas puestas en escena otros profesores del Seminario como Antonio Vázquez Gallo y Ramón Valenzuela. Son antecedentes de lo que posteriormente sería el Teatro Experimental, inaugurado con: *La mariposa blanca*, escrita y dirigida por Baralt; *Jinetes hacia el mar*, de Synge, dirigida por Vázquez Gallo y *El casamiento a la fuerza*, de Moliere, dirigida por Valenzuela. Estrenadas todas el 26 de mayo de 1948.

Teatro Experimental surgió por el reclamo de los alumnos del Seminario que necesitaban un mayor aprendizaje en el terreno práctico y en el enfrentamiento con el público para adquirir experiencia como actores. El nuevo colectivo sirvió además como una escuela para técnicos de la escena: la escenografía, la utilería, el diseño de luces y el vestuario eran realizados por los propios estudiantes. También contribuyó a formar nuevos directores.

El Teatro Experimental estrenó entre 1948 y 1967, cuarenta obras de autores cubanos y foráneos; en él se foguearon como directores Roberto Garriga, Sergio Prieto, Rafael Ugarte, Miguel Montesco... Resultó ser el taller necesario para comprobar en la práctica los conocimientos adquiridos en el Seminario.

A partir de 1951, se extendió a tres años el plan de estudios del Seminario y se amplió el número de asignaturas.

Baralt alcanzó éxitos sobre todo con algunas puestas de teatro español. Aunque no resultó ser tan buen director como Schajowicz, sí poseía conocimientos literarios y de la Historia del Teatro, así como cierta formación estética que le permitió desempeñarse como dramaturgo. Dirigió un total de treinta y nueve obras y estrenó seis escritas por él mismo.

Para ilustrar con más elementos la condición de artista de Baralt, considero oportuno citar a Rine Leal: "(...) Este alemán,

medio poeta, medio intelectual, medio aristócrata (en el cual no sé por qué ocultas razones veo retratado al propio Baralt) es el móvil de la pieza... y su principal defecto. Es un personaje a ratos falso, que traiciona la cubanía de la obra, que parece formado con recortes conocidos y cuya única obsesión es escapar a su patria. Su intervención debilita notablemente el espíritu de la obra y es al mismo tiempo su motor impulsor. Ahí radica la gran contradicción de *La luna en el pantano*".

"(...) Veinte años de teatro para otras latitudes no es mucha historia, pero entre nosotros es toda una vida. *La luna en el pantano* fue en 1936 un paso al frente y una superación; hoy es una obra escrita por un cubano pero que nada tiene que enseñar a nuestros actuales dramaturgos. Ellos son los que tienen la palabra".²

En "Todo sea para bien" fechado en 1954: Leal dice: "(...) En un marco que parecía recoger la técnica del teatro arena, presentó el Seminario de Arte Dramático de la Universidad la obra de Pirandello *Todo sea para bien*, y, a pesar del esfuerzo rendido en conjunto y los errores inevitables de la primera noche todo fue para mal en esta nueva presentación del Teatro Universitario. Las causas parecen radicar en la elección de la pieza que requería una actuación muy buena en el papel de Martín Lora (que fue encomendada a Rafel Ugarte) y en la dirección de Luis A. Baralt, que dejó demasiado que desear."

No fue Baralt sin lugar a dudas un creador en toda la extensión de la palabra. A cada momento hallamos criterios sobre su labor de estos años que nos permiten concluir que su mayor aporte a la escena nacional fue la creación de La Cueva y frente al colectivo de estudiantes de la Universidad su mayor mérito consistió en garantizar que la agrupación teatral creada por Schajowicz permaneciera de modo armónico e ininterrumpido.

El mayor período de inactividad de Teatro Universitario se inició en 1956. Receso provocado por el allanamiento de la policía batistiana a: Aula Magna, que interrumpió la función de *La zorra y las uvas*, de Figuerido, y que obligó al cese de toda actividad en la Universidad.

² Rine Leal, *En primera persona*. Editorial Arte y Literatura.



Esllinda Núñez y Armando Díaz en *¿Quiere usted comprar un pueblo?* de Andrés Lizarraga.

En 1959, con la Revolución triunfante reabre la Universidad. La primera actividad conocida de Teatro Universitario es la conferencia dictada por el doctor Mario Parajón, el 13 de mayo de ese mismo año, con el título "Función social del teatro: Cuba revolucionaria". Las primeras representaciones en esta nueva etapa se efectuaron los días 26, 27 y 30 de mayo con la reposición de *La zorra y las uvas*.

Son éstos, años de convulsa lucha de clases y donde se definen posiciones: gran parte de los elementos provenientes de la burguesía optan por abandonar el país. Entre estos apátridas hubo un determinado número de profesores universitarios, varios de ellos del Seminario de Artes Dramáticas incluido su director Luis A. Baralt.

LA INTENCION SOCIAL

Helena de Armas, teatrista formada por Teatro Universitario, asume la encomienda de dirigir al colectivo. Se encuentra con un aumento en la matrícula universitaria que prácticamente deja sin locales al grupo y su Seminario. Esporádicamente utilizan el Aula Magna, que no es el lugar idóneo.

En 1960, el Comandante en Jefe Fidel Castro, durante una visita a la Universidad sostiene una conversación con los miembros de la agrupación, entre ellos los profesores Mario Rodríguez Alemán y Helena de Armas. Pocos días después le facilitan un local en los bajos del hotel Habana Libre, que remodelado según los planos de Luis Márquez —escenógrafo del colectivo— recibe el nombre de Sala Tespis. Abierta al público el 21 de julio de 1961, con el estreno de *El círculo de tiza* (Li-Hsing-Tao), puesta en escena que estuvo a cargo de la directora general.

El Seminario de Artes Dramáticas que durante veinte años asumió el importante rol de formar actores, directores y técnicos de la escena, cerraría en ese mismo año. En la mencionada sala continuó funcionando el Teatro Experimental, que intentó suplir la ausencia del Seminario en cuanto a formación y entrenamiento de artistas y técnicos.

Helena de Armas durante este período al frente de Teatro Universitario —se extendió hasta el 15 de enero de 1978— dirigió

aproximadamente una obra por año, dándole mayor participación en estas labores a otros miembros de la agrupación. Estimuló las reposiciones apoyada en el hecho de poseer un local estable.

Comprometidos con la Revolución, emprendieron una consciente labor social; ofrecieron continuamente las representaciones efectuadas por los alumnos y pusieron las entradas a precios módicos. Al mismo tiempo Teatro Universitario comenzó a efectuar giras por el interior. En los años 1965, 1967 y 1968, llevaron *Petición de mano*, de Chejov, por casas de cultura, unidades militares y granjas agrícolas, fundamentalmente de las provincias habaneras.

Es éste el mayor aporte del grupo en esta etapa. Pero desde el punto de vista artístico la calidad decae. En ello conspira, por una parte, el cierre del Seminario que priva a los nuevos integrantes de la formación de sus antecesores, y por otra, que Ramón Valenzuela, Rafael Ugarte y Helena de Armas, principales animadores del colectivo, continúan con métodos de trabajo propios de las décadas del cuarenta y el cincuenta y no incorporan a su universo estético las nuevas técnicas y constantes renovaciones introducidas en el campo de la dirección.

El retiro o la muerte de estos animadores, unido a que en los últimos diecisiete años (1964-1978) no se han creado sus sustitutos ni los de los técnicos o actores que laboraban en el colectivo, provoca que en febrero de 1978 recese nuevamente.

UNA NUEVA ETAPA

Dentro de este receso asume la dirección de Teatro Universitario Armando del Rosario. Había ingresado al colectivo como actor en 1966 y contaba en su haber con la dirección de algunos espectáculos: *El hombre que se convirtió en perro* (Dragún) y *Las yaguas* (Maité Vera). Se da a la tarea de rescatar todo material relacionado con el grupo: escenografías, archivos... Comienza a trabajar en estrecha relación con la Casa Estudiantil de la Universidad. Desde esta sede se lanzó una convocatoria para atraer a los aficionados al arte escénico. Los interesados se sometieron a pruebas de aptitud, quienes la rebasaron cursaron un seminario impartido por profesio-



Teatro Universitario: una trayectoria ininterrumpida desde 1941 hasta la fecha.

res universitarios, técnicos de nuestros colectivos profesionales y antiguos integrantes de Teatro Universitario.

La primera actividad del renovado grupo fue el montaje de *Contigo pan y cebolla* (Héctor Quintero), puesta en escena a cargo de su director general, estrenada el 4 de diciembre de 1980. Con posterioridad estrenaron *El 23 se rompe el corajo*, de Pomares, que por la estilización de los recursos utilizados posibilitó el traslado del espectáculo por municipios, fábricas y centros estudiantiles.

Contigo pan y cebolla resultó el espectáculo seleccionado en el Encuentro de Aficionados de la FEU celebrado en Pinar del Río. Con esta puesta participaron también en el Festival de Teatro de la Habana 1982.

Los estrenos en este período no son numerosos y esto se debe a varios factores: el tiempo que pueden dedicarle los estudiantes a estas actividades es limitado y las giras absorben la mayor parte de ese tiempo, además para obtener cierta calidad en los espectáculos se consumen muchas horas en los ensayos. Lo más importante y digno de elogio de este resurgir, es la actitud de las autoridades universitarias interesadas en rescatar un colectivo de verdadera tradición dentro de la cultura y encauzar el trabajo de los jóvenes aficionados.

PERSPECTIVA

¿Qué saldo nos deja la historia de Teatro Universitario?

Después de ADADEL fue la única academia para la enseñanza del arte teatral que existió en Cuba hasta 1947 cuando se creó la Academia Municipal de Artes Dramáticas. En su seno se formaron actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, directores, críticos... cuyos nombres son admirados hoy con el respeto que inspiran el tesón y el talento.

Aunque no fue la única escuela de este tipo, sí es válido recordar que era una de las más importantes, por el nivel de sus profesores y la integralidad de sus planes de estudio. De allí resultaron egresados con una formación de alto nivel, personalidades del arte escénico cubano como; Graziella Pogolotti, Helmo Hernández, Ed-

win Fernández, Roberto Blanco, Liliam Llerena, Alfredo Guevara, Herminia Sánchez y Sergio Corrieri, entre otros.

Pese a ser un colectivo de aficionados, el rigor y la exigencia hicieron de sus puestas en escena ejemplos impecables de búsquedas e incursiones hacia nuevos derroteros. Teatro Universitario asume lo más novedoso de las vanguardias teatrales y compite en calidad con agrupaciones de reconocido prestigio como: Patronato del Teatro, ADAD, Prometeo, Farseros y Academia Municipal de Artes Dramáticas.

Su intención de crear un teatro de arte por encima de todo convencionalismo, así como su interés por la sistematización del aprendizaje en contra de lo empírico e improvisado, nucleó a su alrededor personalidades del calibre de: Ludwig Schajowicz, Alejo Carpentier, José Rubia Barcia, Vicente Revuelta, Paco Alfonso, José Antonio Portuondo, José Manuel Valdés-Rodríguez... Resulta innegable el hecho de que durante esta época Teatro Universitario proporcionó un significativo impulso al teatro cubano. Este colectivo junto a otros mencionados, contribuyó a la renovación del lenguaje escénico y de las concepciones de la actuación en Cuba, así como a la introducción definitiva de la enseñanza sistemática de las artes dramáticas, con la consistente labor de su Seminario.

En su primera etapa (1941-1946) con la dirección de Schajowicz sus producciones describieron una parábola en la que criticaba la angustiada situación de un país dependiente y neocolonial y de un mundo arrastrado a una nueva guerra mundial. En el segundo período (1947-1959) Baralt lo condujo por derroteros más esteticistas y menos politizados. El período de Schajowicz se destaca paradójicamente por una vinculación mayor con los problemas de la nación. Pero en ambas etapas se mantuvo como premisa básica la calidad artística.

Una de sus principales deficiencias fue el escaso interés demostrado por la dramaturgia cubana. Schajowicz, debido a su formación clásica y su condición de extranjero, no estrenó ningún título nuestro. Baralt, como sabemos, era autor dramático, estimuló el surgimiento de un seminario y le dió cierta participación a los autores cubanos. En la etapa 1947-1959 son estre-



Contigo pan y cebolla, de Héctor Quintero. Dirección de Armando del Rosario.

nadas diecinueve piezas nacionales de un total de ochenta y una, lo que demuestra que si bien se tuvieron en cuenta a los autores cubanos, no ocupan un lugar verdaderamente representativo en los montajes. En el período 1961-1978, de ochenta y seis estrenos sólo dieciocho corresponden al repertorio cubano, para un insignificante 20,9 porcentaje del total, continuando la dramaturgia nacional con escasa importancia dentro de la línea de trabajo del colectivo.

¿Tiene en esta nueva etapa Teatro Universitario la posibilidad real de llegar a ser nuevamente un animador de la vida cultural como lo fue sin lugar a dudas en otra época?

Actualmente la agrupación posee notable calidad como teatro de aficionados, nivel confirmado por diferentes premios en los últimos años de trabajo. Pero las puestas recientes son bastante convencionales; el camino emprendido no ha sido de experimentación y búsqueda.

No es necesario para el movimiento teatral cubano en la actualidad que Teatro Universitario intente convertirse en una academia como antes. Resulta más provechoso en estos momentos que continúe desarrollando su labor en el ámbito del movimiento de artistas aficionados e intente reencontrar el sendero de éxitos y calidad labrado en estos años, convertirse en foco cultural de trascendencia nacional y nuclear a

su alrededor los más prestigiosos creadores, con el espíritu de experimentación que caracterizó al colectivo.

Para lograr esto no es imprescindible que la joven agrupación sea un epígono de su antecesora, pues muchas de las funciones de Teatro Universitario son asumidas hoy por el movimiento profesional con las ventajas que propicia un estado socialista con una consecuente política cultural. Nuestros grupos incorporan las mejores tradiciones del teatro mundial, a la vez que proyectan rasgos y características de la cultura nacional. Algunas de sus creaciones son apreciadas nacional e internacionalmente por su alto valor estético.

El sistema educacional ha experimentado notables avances, uno de ellos es la creación de centros para la enseñanza del arte como la Escuela Nacional de Instructores de Arte, la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte, que han formado a varias generaciones de teatristas. Por tanto, tampoco, es imprescindible la función del Seminario de Artes Dramáticas.

Lo que sí se precisa reafirmar es que Teatro Universitario no debe conformarse con ser un colectivo de aficionados más entre los muchos que existen en nuestro país. Su interés debe ser constituirse en una agrupación representativa de la Universidad y lograr una alta calidad en sus puestas, como forma de homenajear y conservar su hermosa tradición.

Renace LA OPERA

PEDRO GARCIA ALBELA

El título que he dado a este trabajo puede ser, lo sé, engañoso. Si algo vuelve a nacer —se dirá— es porque antes ha pasado por la muerte. Pero el caso es que la ópera nunca ha muerto, y la idea de renacimiento, tratándose de ella, me recuerda más bien el final de aquella época en que se produjo el nacimiento primero de la ópera, que quiso ser también, por la voluntad de sus creadores, un renacimiento del drama clásico como según ellos suponían había sido originalmente en la Grecia antigua: una representación dramática acompañada por música. Luego, otros muchos momentos en la historia de la ópera, desde Monteverdi hasta nuestros días, fueron también como otros tantos renaceres: ora de los principios que exaltaban el elemento musical en detrimento del dramático, ora de los que subordinaban la música al drama, o bien de aquellos que, cual los aplicados por Verdi en sus últimas obras, sintetizaron los ideales tanto de los creadores como de los grandes reformadores, Gluck y Wagner.

Pero el renacimiento al que me refiero en el título es, desde luego, el que está teniendo lugar hoy mismo, y que no consiste, por cierto, en el surgimiento de ninguna nueva escuela o tendencia en la creación operística, sino, esencialmente, en una revitalización de las obras clásicas, y en la cual han desempeñado un destacado papel la utilización de variados recursos artísticos contemporáneos —como el cine y el video-cassette y la aparición de un gran número de nuevos cantantes y directores musicales y escénicos capaces de llevar

hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de un género de arte tan integral y complejo como éste.

Ahí están como ejemplo una serie de magníficos filmes como la *Carmen* de Rossi, *La Traviata* de Zeffirelli y el *Don Juan* de Losey, entre otros, verdaderas recreaciones cinematográficas de esas célebres óperas, como asimismo *Y la nave va*, de Fellini, y el fabuloso *Amadeus*, de Forman, exponentes también del más acabado tratamiento de temas musicales y específicamente operísticos por parte del cine.

¿"BOOM" OPERÍSTICO EN CUBA?

En nuestro país, este fenómeno no se manifiesta aún con la fuerza y la estabilidad que ya ha alcanzado a nivel mundial. Es más, después de una breve etapa muy promisoría, marcada por la creación del primer Teatro Lírico Nacional en 1962, la ópera en Cuba ha debido sortear obstáculos y dificultades de diversa índole no ya para incorporarse a la nueva época "renacentista", sino para mantenerse y desarrollarse como compañía nacional, establecer y ampliar su repertorio, preservar la mejor parte del antiguo público habitual e intentar la captación de uno nuevo.

Sin embargo, en tiempos más recientes se han hecho visibles algunos signos esperanzadores, entre ellos la irrupción, en medida creciente, de nuevos cantantes que muy pronto se han ido situando en los primeros planos, y el progresivo perfeccionamiento de los ya consagrados. Se ha ampliado,

además el repertorio con el montaje y estreno de obras como *Los payasos*, *Lucia di Lamermoor*, *Don Pasquale* y *Cavalleria rusticana*, entre otras, y tanto en algunas de éstas como en *Rigoletto* y *La Traviata* se ha ensayado con éxito la presentación en forma de concierto, en varias ocasiones con el apoyo de la Orquesta Sinfónica Nacional y bajo la dirección del maestro Manuel Duchesne Cuzán. A ello cabría agregar la intensificación de algunos esfuerzos entusiastas, como el del musicólogo Angel Vázquez Miyares desde su programación en CMBF y con sus ciclos de óperas en video comentadas; la creación de círculos de amigos de la ópera; la inclusión de fragmentos operísticos en *De la gran escena*, del Canal 6 de TV, etc.

Todavía, es cierto, no alcanzan el nivel adecuado ni en extensión ni en profundidad, la divulgación y la crítica, y tampoco la difusión a través de los medios masivos.

Por otra parte, las más amplias capas del público real y potencial, que poco o nada conoce acerca de los aspectos histórico, teórico y técnico de la ópera, agradecerían la publicación, alguna vez, de folletos o libros que, como el del investigador Jorge Antonio González sobre la composición operística en Cuba —entregado en 1979 y anunciado para este año—, trataran estos temas. Pero, de todas formas, insistimos en que un balance del panorama actual nos permite ser optimistas en cuanto al futuro desarrollo del género en Cuba.

LA BOHEME NO ENVEJECE

La temporada del 86 comenzó un poco tarde, debido a reparaciones en el Gran Teatro de La Habana, pero la espera fue muy bien compensada por un nuevo estreno: el de *La Boheme* (1896), de Giacomo Puccini (1858-1924), puesta en escena por Aldo Lario y bajo la dirección musical de Elena He-



Alina Sánchez y Jesús Li.

rrera, directora general de la Opera de Cuba.

El trabajo de conjunto del equipo de dirección se tradujo en una *Bohème* tradicional, cantada en italiano, con una escenografía en la cual la buhardilla de los bohemios pretende ser y logra ser eso: una pobre y fría buhardilla del París de 1830, y lo mismo el café Momus del Barrio Latino del segundo acto —por cierto, de mucho colorido y movimiento— y todo lo demás. Es cierto que Lario introduce una innovación interesante en el primer acto, pues el encuentro de Mimí y Rodolfo no tiene lugar por la veleidad del viento que apaga las velas, sino porque ellos mismos se procuran la oscuridad en la que se pierde la llave de la hermosa bordadora, pero aparece en cambio el *misterio del amor*; mas lo nuevo se redujo casi a esto, y así y todo el público la aceptó y aplaudió, incluso el más joven, del que vimos asistir no poco en dicha ocasión.

¿Razones? En primer lugar, las virtudes propias de la obra original, que sigue teniendo éxito en todas partes a noventa años de su creación: una historia melodramática, pero —quién sabe si por eso— interesante, sacada de la vida real por el novelista Henry Münger y llevada a eficaz libreto operístico por Illica y Giacosa, y, sobre todo, las bellísimas melodías de Puccini. Además, los movimientos escénicos de los intérpretes fueron más convincentemente teatrales debido a la asesoría de Loipa Araújo, que complementó la lograda dirección artística de Aldo Lario. A todo lo cual podría añadirse finalmente la atractiva escenografía de Néstor González y, como razones determinantes, la excelente labor, en primer término, de los cantantes solistas, el coro y la orquesta, así como la brillante conducción musical de Elena Herrera.

En otros tiempos, la conformación de cuatro o cinco elencos para interpretar una misma ópera habría tenido que hacerse —digámoslo en términos ajedrecísticos— con "sacrificio de la calidad". Hoy, sin embargo, el nivel cuantitativo y cualitativo de nuestros cantantes líricos ha alcanzado una cota tan elevada, que lo difícil es pensar en obras de repertorio tradicional que no puedan abordarse porque no haya voces para cantarlas.

Así, *La Bohème* dio paso a cuatro sopranos para la Mimí: María Eugenia Barrios, María Esther Pérez, Alina Sánchez y Venchy Siromájova, y a otras tres para la Musetta: la propia Alina, Hilda del Castillo y Elina Calvo; a cinco tenores en el Rodolfo: Adolfo Casas, Ramón Chávez, Edilio Hernández, Antonio Lázaro y Jesús Li; a dos barítonos: Hugo Marcos y Angel Menéndez, y un bajo, Gustavo Lázaro, para el Marcelo; a otros dos barítonos, Néstor Gutiérrez y Pedro Arias, en Shaunard, y a los bajos Nelson Ayoub, Israel Hernández y Manuel Pena en Colline. ¡Diecinueve primeros solistas en total! Una cifra que hace prácticamente imposible expresar juicios individuales, como he hecho en otras ocasiones.

¿Deficiencias? Por ejemplo, el nivel en lo vocal volvió a ser más parejamente alto que en lo dramático, aunque, para ser justo, debemos decir que esta diferencia ya no es tan grande como tiempos atrás, y que persiste en esto un ritmo sostenido de progreso. Recordemos, de pasada, que no es nada fácil conseguir actuaciones de alto vuelo en la ópera, debido al doble carácter —actor y cantante— del intérprete, y que, además, aún quedan rescoldos de la idea de que la actuación es algo secundario —y no complementario, como debe ser— respecto con el canto. Pero ni lo uno ni lo otro deben desviar a los directores artísticos y a los cantantes de la lucha por exigir y exigirse cada día más en este sentido.

Por lo demás, un telón tirado a destiempo, una luz que disipa algo después de apagarse su fuente —la vela—; la ya acostumbrada pobreza de la utilería en nuestra escena operística (la frazada de unos pobres bohemios debe estar, naturalmente, raída, pero el pollo o el pescado que se coman una vez al año deben ser de carne y hueso, como los demás); en fin, hasta unas flores no entregadas en el momento debido a los artistas al finalizar la función son otros tantos detalles que, aunque de orden menor, deben también cuidarse a fin de lograr una mejor y más duradera impresión en el público.

Esperemos confiados en que el éxito de *La Bohème* no sea un episodio aislado, sino un nuevo y firme paso en el desarrollo de la actividad operística, hacia el lugar que debe lógicamente ocupar en el panorama de nuestro teatro musical.

Olga Flora Y MIMO-CUBA

ENRIQUE PEREZ DIAZ

FOTOS: JOSE A. MARQUETI

Los niños poseen algo muy importante y necesario para comprender la pantomima y es que utilizan mucho la imaginación. Al ver un objeto, le dan un valor determinado. Ese es uno de los principales recursos que aplica un buen mimo.

Mientras me explica este elemental principio stanislavskiano, Olga Flora, fundadora del Teatro de Pantomima de Cuba, da las últimas instrucciones al nuevo grupo en que trabaja: Mimo-Cuba. Verla junto a Nancy, Víctor, Juan, Marta, Humberto y Manuel, es comprender que quienes han unido a ella su destino artístico son como su nueva familia.

Mimo-Cuba es un grupo muy joven de inquietos artistas con muchos deseos de trabajar. Surgió en diciembre de 1985, y resulta de una vieja idea de su directora, quien desde años aspiraba a crear un pe-

queño colectivo con posibilidades de presentarse en cualquier espacio.

Una de las labores más interesantes que en la actualidad desarrolla Olga Flora es el Taller de pantomima infantil, que cada miércoles se reúne en el Museo Nacional de Bellas Artes. Allí se la puede ver como en su elemento, dando a los niños nociones de expresión corporal, danza y sobre todo, despertando en ellos la imaginación, lo cual siempre resulta muy útil para cualquier ser humano.

—El mejor público son los niños, me dice. Ellos te siguen cada movimiento con suma atención y después adviertes que entienden cada uno de los símbolos que empleas en las obras.

—Nosotros desarrollamos un juego con el público para que quien lo desee repita lo que ya hicimos. En eso los niños responden





muy bien, con una precisión asombrosa. Y es que, sin saberlo, utilizan la pantomima en su vida cotidiana. Un palo puede ser una espada, un caballo, una lanza. Lo que imaginan para sus juegos ¿no es eso pantomima?

—A veces el espectador es quien nos pide de improviso que representemos algo. No hace mucho a Nancy le dijeron que hiciera de ¡Cristóbal Colón cuando pisó la isla de Cuba!

¿Qué persigue el taller que usted dirige?

—Divulgar aún más la pantomima, formar futuros mimos. Hay que recordar que todavía no existe una escuela nacional de pantomima o algún lugar donde se aprenda. Yo doy a los niños nociones elementales y después han de montar una obra para aplicar lo aprendido. Estoy pensando en un cuento infantil o simplemente en tratar todos los juegos tradicionales posibles. Cuando el primer grupo termine en el taller, podrá actuar en diversos sitios. Entonces empezarán otros.

—Esto es útil para los niños, pues aunque muchos no vayan a dedicarse definitivamente al arte, están haciendo algo sano, útil, desarrollan la imaginación, se sienten creadores...

Olga Flora siempre ha estado haciendo obra de fundación. Allá por los años 60 y luego de adiestrarse en Polonia, trajo a Cuba todo el saber y las técnicas de la mímica de entonces. Sus clases de expresión corporal resultaron muy útiles —e imprescindibles— para numerosos actores egresados de la Escuela Nacional de Arte.

También en el Teatro de Pantomima de Cuba, junto a Ramón Díaz, desarrolló durante varios años la labor de promover esta manifestación teatral mediante una serie de búsquedas, internacionalmente reconocidas.

Aunque el trabajo con Mimo-Cuba le absorbe gran parte de sus fuerzas y tiempo, ahora además presta asesoría a varios grupos aficionados y a los alumnos de la Escuela Nacional de Circo. Muchos artistas son reacios a anunciar sus proyectos, sin embargo, Olga Flora dice que ya trabajan en una obra sobre la esclavitud y nuestras gestas independentistas y existe la idea de montar poemas de varios autores cubanos.

—Queremos enriquecer el repertorio, —plantea. Ahora sólo tenemos piezas cortas como *La mosca*, *La peluquera*, *El campismo*, *La pianista*, *El afiche* y *El pájaro* y el *cazador*, entre otras. Aunque nos dedicamos a la pantomima eminentemente "teatral" no se descarta la utilización de elementos danzarios. Como apoyo recurrimos a algo de vestuario, la música y los efectos. Hasta el momento, por nuestras condiciones de trabajo —ir de un lado a otro— no hay escenografía, tal vez en futuros montajes.

Olga Flora (así a secas, pues confiesa tener un apellido poco artístico) y Mimo-Cuba, al igual que los comediantes de la Edad Media, recorren casas de cultura, teatros y museos para llevar a niños y adultos la dimensión de un arte casi tan antiguo como el hombre mismo.

Ellos son una muestra más de que, aunque en Cuba la pantomima adquirió su fuerza tan sólo hace unos pocos años, ha conseguido un acento muy particular: mostrar con la plasticidad y el encanto de un movimiento cualquier aspecto de nuestra realidad.

Seis personajes Y UNA ACTRIZ

ENRIQUE PEREZ DIAZ

Mostrar en un espectáculo de una hora lo más representativo en la trayectoria de una actriz, resulta un reto. Difícil ciertamente, mas no insalvable.

Con tal propósito y para rendir homenaje a Margot de Armas por sus cuarenta años de vida artística, su grupo —el Rita Montaner— auspició el espectáculo *A lo Margot*, con guión y dirección de Armando López.

Con esta actriz ocurre algo bastante curioso dentro del teatro cubano. Aun cuando su quehacer en las tablas es notable y ha demostrado talento en los más diversos roles, es a partir de 1973, con el estreno de *La chacota*, de Nicolás Dorr, que alcanza un verdadero éxito de público y crítica. A partir de entonces entre Margot y el que hace un cuarto de siglo fue considerado el más precoz de los dramaturgos cubanos, se consolida una relación de trabajo que ha fructificado en el monólogo *Yo tengo un brillante*, *Una casa colonial* (verdadero suceso teatral de 1981, junto a María de los

Angeles Santana), *Clave de sol* y *Las Pericas* —me refiero a la puesta en escena realizada por el veinticinco aniversario de su estreno—. Como puede apreciarse, si bien no ha participado en todas las obras de Dorr, está presente al menos en buena parte de ellas. Por eso se justifica que en un espectáculo abarcador de su trayectoria actoral, el autor tenga un peso considerable.

Margot de Armas ha hecho todo tipo de papeles. Desde su inicio en 1945 como cancionera de emisoras radiales, se le ha podido ver lo mismo en dramas, comedias, que en otrora populares espacios televisivos.

A lo Margot se inicia con una escena de *Bodas de sangre*. En el papel del Ama la De Armas resuelve con soltura el escollo que siempre representa hasta el más simple personaje lorquiano. No se trata de un protagónico, mas requiere una sensibilidad especial para transmitir ese sentir popular con que Lorca animaba a sus personajes.



El Ama ha de transpirar cierta femineidad insatisfecha por el deseo del hombre, ha de soñar con esa felicidad conyugal que puede adivinarse antes de la boda, pero con el cuidado de no dar cabida a la frustración: todo ha de ser como una hermosa idea largamente acariciada. Con gracia e ironía, y auxiliada con mínimos recursos de vestuario —lo cual es una constante en todo el espectáculo— Margot sale airosa de esta primera prueba.

Cuando después de una música incidental aparecen en escena Cora y Robin, los ejes en que se mueve *La oscuridad al final de la escalera*, de William Inge, ya la actriz se ha transformado en una mujer moderna. La brevedad de la escena impide apreciar una actuación sobresaliente, sin embargo, el público advierte que ahora está ante una mujer infeliz, que reclama al marido sus deberes conyugales y le reprocha el abandono en que ha sumido a sus hijos y al hogar. Lamentablemente, la poco convincente actuación de Roberto Cabrera anula los esfuerzos de Margot por conseguir el dramatismo que esta confrontación matrimonial reclama.

El reto es mayor después porque el resto del espectáculo se centra en cuatro personajes cubanos con rasgos muy semejantes, y el peligro de la reiteración al acecho.

Pero hay algo en la Lolita de *La chacota* que le distingue de las otras, aunque también conviva en un mundo de mentira y alucinación. Para ella lo más importante es impresionar y saberse deseada por un hombre. Entonces Margot es zalamera, sonscadora y divertida. Para conseguir esa fragancia de hombre que le fascina, se inventa un brillante y habla de él a todos. El actor Néstor Gómez la secunda muy bien para que dé salidas a sus instintos.

Diferente resulta la de *Una casa colonial*, quien amargada por su aberrante soledad, vive sancionando lo que considera "las locuras" de su vecina Amparito, y sólo justifica su existencia con salvaguardar el patrimonio familiar acumulado durante siglos por los suyos. Si la Lolita del brillante era simpática por su cierta candidez, esta Severina hace reír por ese tono grandilocuente y tremebundo con que previene a su vieja amiga de los trastornos que le ocasionarán los jóvenes que cobija en casa. Su

monólogo, estructurado en base a una conversación telefónica, sigue casi todo el hilo narrativo de la comedia, sin embargo, al final, el personaje resulta un poco desvirtuado al plantear sus posibles opciones de emigrar "al Norte" o, lo que resulta aún más increíble en alguien tan apegado a sus reliquias, vender todo al gobierno para que instale un museo o una casa de cultura.

Como diría en buen cubano un espectador, Severina no es más que una "vieja gusana", pero la Lola de *Eran las tres de la tarde*, de Armando Lamas, ha visto como sus hijos abandonaban el país y se ha quedado aquí para cuidar de su querido Níco. El canario —como se descubre al final— es sólo un pretexto y Margot logra acentuar la gran diferencia que existe entre ambas mujeres, tan parecidas en apariencia. Si no consigue que la escena tenga toda la ternura requerida se debe al exagerado modo en que Magdalena Sorás encarna a la vecina Mercedes, provista de una comicidad cuyo único fin parece ser divertir al público.

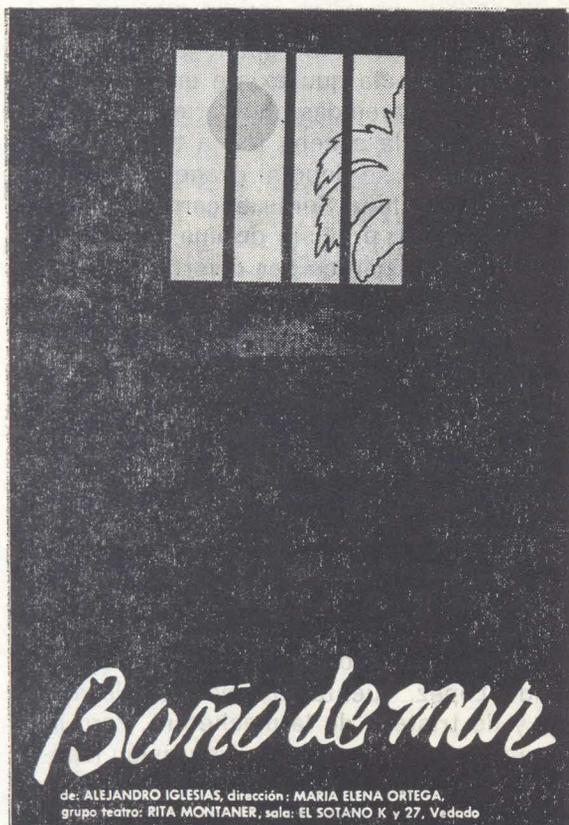
La sinceridad de Margot en su Lola falla cuando Magdalena hace guiños al público y resta verosimilitud a lo que la anciana relata. Se establece entonces una ironía dramática que no funciona y altera la esencia de la pieza y los rasgos de ambos personajes.

Mas, es al encarnar a la heroína del trabajo Ideltrudes Labrada, cuando Margot nos muestra hasta dónde puede llegar su sensibilidad. El monólogo estructurado por Armando López, cuenta los motivos de alegría y de tristeza de la machetera. Pero lo más interesante resulta la progresión ideológica de la mujer, quien tras pasar por toda clase de experiencias, llega a comprender que gracias a la Revolución, aun en su vejez, el trabajo puede ser la más importante razón de vivir.

En resumen, aunque no descuella como un espectáculo de valores propios, pues se resiente debido a su inevitable fragmentación, al modo convencional en que se producen los cambios (mediante oscuros y música incidental) y al no siempre adecuado ordenamiento dramático de las diversas escenas, *A lo Margot* consigue efectiva comunicación con el público, gracias al talento y esfuerzo de la experimentada actriz.

EL RITA MONTANER

En Uruguay y Argentina



El grupo de teatro Rita Montaner fue invitado a participar en la II Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la filial uruguaya de la AICT (Asociación Internacional de Críticos Teatrales) en la cual se presentaron conjuntos de dieciséis países, entre los que se destacan el ICTUS, de Chile, el Odin Teatret de Dinamarca y el *Cheek by jowl*, de Inglaterra. En la sala del teatro El Galpón ofrecieron cinco funciones de *Baño de mar*, de Alejandro Iglesias y una, fuera de la mues-

tra, de *Ha llegado un inspector* de Priestley, dirigidas ambas por María Elena Ortega. Después se presentaron en Buenos Aires, en el teatro IFT, así como en Córdoba y Rosario. Aquí añadieron al repertorio *El largo lagarto verde*, compuesto por fragmentos de un espectáculo unipersonal de Jorge Cao, textos del Che, canciones de Silvio, Pablo y del repertorio latinoamericano y poemas de Martí y Guillén. Con éste alcanzaron una amplia receptividad en una representación que colmó de público el estadio de Rosario. En su primera gira internacional, efectuada del 16 al 29 de mayo, 29 funciones y decenas de críticas y reseñas constituyen una alentadora experiencia que su directora califica de "muy positiva porque el actor cubano se creció y hubo un diálogo muy vivo con los espectadores. Se produjo una fusión que es una esperanza muy grande para el teatro. Esa necesidad de comunicación que se logró durante la gira, es lo que hay que mantener".

Algunos fragmentos de críticas y reseñas de la prensa de ambos países pueden completar una imagen de este encuentro.

INTELIGENTE TRABAJO DEL ELENCO CUBANO

El hecho de que un elenco teatral de Cuba se presentara en nuestro país (abriendo de este modo una brecha que debió haberse iniciado hace ya muchos años) con una obra inglesa muy transitada por elencos argentinos, significaba un desafío. Es que nuestra soberbia en cuanto a la preeminencia cultural (y sobre todo teatral) que la Argentina ha tenido siempre sobre los demás países latinoamericanos, nos llevaba

a creer que nadie como nosotros podría hacer este tipo de teatro tan europeo... Para hacerla potable para el público actual había que desempolvarla, cosa que ha hecho con mucha inteligencia María Elena Ortega... y vertirla según la óptica que le puede otorgar una mirada lúcida a la realidad y a las apetencias del espectador de hoy (La Capital, Rosario, miércoles 21 de mayo, 1986.)

PRIESTLEY A LA CUBANA

El elenco cubano realizó con Ha llegado un inspector una propuesta teatral original. Con un respeto absoluto por el texto de Priestley la puesta de María E. Ortega aunó los recursos actorales tanto impresionistas como simbólicos. A ello ayudó la escenografía, la cueva desde donde entran en escena los animales-personas y también la utilería donde tanto los vasos como la botellas, los candelabros y el teléfono, eran retorcidas formas de la realidad... En cuanto a las actuaciones en sí, con algunos desniveles, fueron notables especialmente las de Jorge Cao y Daysi Fontao... El elenco estuvo apoyado por un profundo trabajo de expresión corporal y un minucioso análisis del texto. La voz del interior.)

UNA DEBIL MUESTRA CUBANA

... Baño de mar enfrenta maniqueamente a dos modos de vida totalmente distintos, vistos, por supuesto, desde el punto de vista ideológico predominante en la isla caribeña... No hay ninguna comparación ideológica que se sostenga y la anécdota, válida y rica como experiencia humana o nudo dramático, se diluye en la oratoria fácil o lacrimógena, en un esquema simplista de telenovela cualquiera. La actuación no contribuye a darle valores al texto y se mantiene dentro de un nivel medio al que sólo se puede aplaudir como expresión de esfuerzo y buena voluntad. (María E. Ceretti, La Razón, Buenos Aires)

PRIESTLEY CON INQUIETUD Y DESNIVELES

La directora María Elena Ortega (de larga experiencia en Cuba y la Unión Soviética) refleja en el microcosmo familiar el macrocosmo social y sin llevar la pieza a una anécdota decididamente política, lo es, sin embargo, muy profundamente. Las imáge-

nes planteadas, con momentos de gran intensidad, presentan a los "Birling" como "demonios" que a instancias del extraño visitante, van expulsando todas sus flaquezas... Ortega, con inteligencia, soslaya el panfleto que estaba ahí no más, al alcance de la mano y construye una puesta que, con algunas falencias (el desplazamiento de los intérpretes es un tanto vago) resulta ciertamente novedosa y no exenta de interés. (Clarín, Buenos Aires, 4 de mayo 86)

Además de críticas, el grupo cubano en su primera gira internacional hizo declaraciones a la prensa que contribuyeron a ofrecer una imagen más completa del teatro cubano. En un encuentro con periodistas en Córdoba, dijeron: "Elegimos lo que queremos hacer sin que nadie nos sugiera nada ni nos sintamos censurados... "También aclararon su concepción de la obra de Priestley: "Son sus palabras exactas, sin embargo, parece escrita el año pasado. La contemporaneidad se la dimos en la puesta en escena y en la actuación".

En La Nación, bajo el título "María Elena Ortega López y el resurgimiento del teatro cubano", la directora habló sobre la historia del grupo "que tomó su nombre de esa

SEGUNDA MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO DE MONTEVIDEO



actriz y cantante lírica y popular, gloria de mi país" y se refirió al apoyo que los jóvenes brindan al teatro. "Ellos son un público permanente que concurre ávidamente a las salas en busca de un repertorio serio y adulto". En una entrevista para *Clarín* titulada "Ortega López: la escena cubana y una visión crítica" interrogada sobre el contenido de las nuevas formas expresivas, contestó: "Existe esa búsqueda y las mismas están encaminadas a ayudar a la construcción del hombre nuevo, a ser cada día mejores, a elevar y enriquecer el espíritu. En fin, a saber encontrar la poesía de la cotidianeidad".

Y sobre el teatro contestatario y de crítica, dijo: "Es una de las predominantes de nuestro país. Entre nosotros existen contradicciones y eso es necesario pues ayuda al desarrollo, lo que sí no puede existir son antagonismos".

La representación del Rita Montaner inauguró la presencia del teatro cubano en el cono sur americano y abrió expectativas hacia las artes escénicas, especialmente las referidas a la realidad cubana actual. Hay afección por conocer nuestros problemas y búsquedas y seguramente el diálogo abierto se enriquecerá con nuevos intercambios (Jesús Orta).

MOCKBA·MOCKBA·MOCKBA

DESDE MOSCU

VIVIAN MARTINEZ TABARES

Si una tarde de primavera moscovita usted se dirige al Teatro Taganka, después de tomar la línea circular del metro y atravesar la ciudad en escasos minutos, no debe sorprenderse si a pocos pasos de la salida a la calle, cuando aún le domina la impresión del ascenso a la cúpula cuadrada y bellísima de la estación Taganskaia, un grupo de personas le abordan y cada uno se disputa la posibilidad de obtener un boleto que pueda sobrarle. No se extrañe de que aunque usted o quienes le acompañen nieguen, repitan "no tenemos" haya alguien suspicaz que insista y finalmente consiga la entrada que por accidente su grupo tiene de más. Seguramente cuando mire mejor al joven desesperado —barbudo, cargado de libros y lleno de entusiasmo— creará que es un esforzado investigador del teatro, o quizás un novel director en su día de descanso. Pero se admirará cuando sepa que el hombre en cuestión es un matemático, maestro de una lejana ciudad, que visita Moscú por sólo tres días en funciones de trabajo

y cada noche se las arregla para ver los espectáculos más atractivos de la cartelera, según un nivel de información envidiable. Y sólo si ha podido lograrlo regresará satisfecho a Gorki. Pero no hay que maravillarse porque este animado espectador no es una excepción. Frente a cada taquilla se repite la escena y uno interioriza entonces el significado de aquel comentario tantas veces oído acerca de la tradición teatral del pueblo soviético.

Ante la cartelera de los teatros de Moscú, con treinta opciones diferentes para cada día, es difícil combinar un programa que satisfaga las expectativas de cualquier interesado. Uno no sabe si seguir las recomendaciones de los amigos, la referencia de un artículo conocido o aceptar las sugerencias de los anfitriones. En nuestro caso —viagé enviada por *Tablas* en su intercambio con la homóloga *Teatro* y acompañada por Eugenio Hernández y Miriam Lezcano, invitados por el Ministerio de Cultura— tratamos de hacer malabares con



Oleg Tabakov y N. Egorova en *Bodas de plata*.

el tiempo y prodigios con las combinaciones para reunir una muestra en alguna medida "representativa" de la escena moscovita actual. Entonces, se conformó el programa de entre los títulos de los clásicos rusos y los numerosos autores contemporáneos, mayoritariamente soviéticos. Preferimos acentuar la problemática de actualidad y la temporada de diez días resultó llena de interés por la variedad de matices de la muestra.

La orquesta, una pieza poco conocida de Jean Anouilh fue el primer espectáculo, visto en el Teatro Malaia Brodnaia. Bajo la dirección de Lev Durov, famoso actor teatral y cinematográfico, la puesta resuelve con ironía la atmósfera de frustraciones e infidelidades en que están inmersos los siete miembros de la orquesta que cada noche toca en un café. La escenografía es de deliberado mal gusto: sólo atriles con cuadros que acentúan la fealdad y la sordidez del ambiente. El proceso de afinación y la ejecución musical se expresan a través del entrenamiento físico de los actores y de coreografías armónicas que contrastan con el sentido hiriente o amargo de los diálogos simultáneos. El ser humano asu-

me el rol de los instrumentos en una metáfora que es a la vez eficaz solución de movimiento para una obra que se apoya en el discurso verbal. Así, las contradicciones entre los personajes y el suicidio de una de las mujeres, detienen para siempre el sonido de la música.

El genio de anticipación de Alexander Vampilov, su afán en el paso de lo "conocido" a lo "desconocido" de un modo distinto —al decir de Anatoli Smelianski—, no permitió que sus temas y asuntos cobraran interés para los directores hasta varios años después de escritas las obras. Y aún hoy muchas de ellas no han sido completamente clarificadas.

La caza del pato narra las dificultades de un hombre poco común: indiferente y a un tiempo sumido en la desesperación. No cree en los demás, no puede sostener relaciones equilibradas con otros seres humanos, no quiere trabajar. Intenta un suicidio y aunque sus amigos le salvan no le es fácil recobrar un sentido para su vida. El personaje central, Zilov, está envuelto en un halo existencial y angustioso y la actuación de Miagkov recuerda modos interpretativos del cine norteamericano, al

estilo *actors studio*. El montaje de Efremov, en la filial del Teatro de Arte, se resiente en el acabado, de soluciones plásticas imprecisas y en apariencia arbitrarias.

En la sala principal del moderno edificio de ladrillos rojos que sirve de nueva sede al Taganka vimos la legendaria puesta de *Los amaneceres son aquí apacibles* de Yuri Liubimov. La carga especulativa que despiertan los repetidos comentarios acerca de este montaje no se defrauda, sin embargo, ante el hecho artístico mismo. Con diseño de David Borovski, apoyado simplemente en una cama de camión que se desarma en seis tablonces, transformables en bosque, casa, baño de campaña o armas de guerra, y efectos luminosos y sonoros cargados de expresividad, se consigue una propuesta de rigor profesional, imaginativa y desbordante de emoción para la epopeya de las cinco jóvenes heroínas antifascistas.

De la tragicomedia *Ivan* del Teatro Mali me decepcionó el tratamiento un tanto panfletario de la figura del héroe. La obra de Kudriavtsev cuenta cómo un hombre de probados méritos, en circunstancias especiales comete errores y pierde el reconocimiento social; otros hechos propician que reconquiste su gloria y en ese proceso, el encuentro reiterado con un antisocial al que sorprende cometiendo un delito le lleva a la muerte. La figura protagónica en su peripecia está asumida con tonos grandilocuentes que impiden una identificación verdadera.

El espectáculo de V. Andaliev se sustenta en un despliegue técnico exhaustivo pero la reiteración de recursos y el chato naturalismo que reproduce cada pequeño detalle de las cosas, junto a un propósito de equilibrio "formal" en los arreglos espaciales conducen a un resultado de escaso vuelo y mucho convencionalismo. Lo más interesante fue apreciar las reacciones del público en apoyo a frases que criticaban el formalismo institucional.

DOS VISIONES DE LENIN

El Teatro del Komsomol Leninista está enclavado en un antiguo edificio de la calle Chejov, en el mismo lugar donde sesenta y seis años atrás Lenin pronunciara su discurso ante el III Congreso de la Unión de jóvenes comunistas de toda Rusia. La coincidencia no es fortuita. Entonces, el jefe del joven estado soviético dejaba a un lado

múltiples tareas y se reunía con la juventud para hablarles de la moral, de las relaciones de la pareja, del arte, de la cultura y exponer algunos conceptos que debían conocer los comunistas. La motivación del discurso, convertido en un testamento político para la joven generación, fue el punto de partida para la obra *Caballos azules sobre la hierba roja*, "estudio revolucionario" de Mijail Shatrov, que integra el repertorio del Teatro del Komsomol en íntima coherencia con sus presupuestos estéticos de educar al público joven en los ideales comunistas.

En la escena transcurre un día en la vida de Lenin que resume mucha de la actividad desplegada por el guía del Partido en encuentros con dirigentes políticos, opositores y representantes del pueblo. Cada uno aporta nuevas facetas de la esfera de problemas que absorben a Lenin y resalta su preocupación por salvaguardar los valores espirituales de la nación y la importancia que concede a la preparación cultural del pueblo.

La puesta de Mark Zajarov propone una lectura de extraordinaria contemporaneidad al



¡Así venceremos! ofrece otra visión de la figura de Lenin. Alexander Kallaguin y Elena Proklova.

combinarse con elementos externos comunes a su estilo: desfile de actores por la platea, irrupción de bandas y acentuados cambios de ritmo. Contribuye decisivamente a afirmar su actualidad la concepción de la figura de Lenin, interpretada magistralmente por Oleg Yankovski. El actor no se apoya en elementos externos: el rostro sin maquillaje ni afeites, el pelo hacia atrás que descubre una amplia frente, y un vestuario sobrio que recrea el usado por Lenin, son los atributos visibles de un riguroso trabajo de interiorización que alterna con una postura distanciada y que evoca la firmeza, el tesón, la apasionada entrega, la ternura y el ímpetu soñador de Vladimir Ilich.

Los diseños de Olga Tvardovskaia y Vladimir Magushenko reproducen también el ambiente de octubre de 1920. Fragmentos de temas de Beethoven, Mozart, Chopin, Chaikovski, refuerzan el dramatismo épico de la dinámica puesta.

Los jóvenes y adolescentes de hoy componen la mayor parte del auditorio de *Caballos azules*. . . y en víspera de cada función una larga fila de ellos espera junto a la taquilla. Quizás sean los mismos que a pocos metros del teatro se reúnen cada año frente al monumento a Pushkin el día del aniversario de su muerte a recitar poemas de él, para él o simplemente alentados por su espíritu. Es justo esta zona del parque, frente a la estatua desafiante del artista, el sitio preferido para las citas de las parejas al final de la tarde.

El culto al poeta no queda ahí. Unos metros más al sur, por el propio boulevard Tverskoi, hay un roble viejísimo de tronco grueso que se encuentra protegido por una cadena, nada menos que para preservarlo de los abrazos de los transeúntes que le llaman "el roble de Pushkin" convencidos de que él lo vio o lo tocó alguna vez y le rodean en busca de su talento. Muy cerca, está la nueva sala del Teatro de Arte de Moscú.

Con *¡Así venceremos!*, también de Shatrov, consigue Oleg Efremov un espectáculo monumental al frente del TAM. Comienza la obra y el despacho de Lenin aparece enmarcado en un espacio de dimensiones reales. Con la entrada de Vladimir Ilich, la pared trasera semicircular desaparece, él está en el centro del ámbito del país. Son los tiempos de la enfermedad de Lenin y

de mayor tensión en el clima político internacional. Desde su despacho rememora seis años de intensa lucha.

El lenguaje de la puesta, en tono mayor y a grandes trazos, se vale de un complejo andamiaje técnico: giratorios independientes y concéntricos, planos inclinados, efectos luminosos. En las escenas cruciales, cuando Lenin es herido, al centro le ilumina un cenital. A los disparos, los actores dispuestos en círculo en los giratorios se congelan en posturas de arrojo mientras los anillos se mueven en sentido inverso. La composición semeja un desfile insólito de la plástica monumental rusa.

Al final el despacho vuelve a su posición original mientras Lenin expone sus ideas de frente al público, se oye sonar el carillón y el telón se cierra. Un instante después tiene lugar una ovación impresionante. El público respalda puesto de pie —detalle nada frecuente en los teatros de Moscú— la grandeza del pensamiento leninista y la coincidencia de muchos aspectos enunciados en la obra con ideas expuestas en el Informe Central al XXVII Congreso del PCUS. Reconocía también el mérito artístico de Alexander Kaliaguin en una caracterización impecable, esmerada en lo físico y gestual y sostenida durante tres horas ante los espectadores. Si en este caso se apela al maquillaje de retrato aunque sin pretensiones de fidelidad fotográfica, el actor suple las inconveniencias de su físico con una interiorización segura y concentrada.

LOS CONFLICTOS DE LA REALIDAD ACTUAL

El Teatro de Arte de Moscú ha encarado también en los últimos años la problemática de la vida social contemporánea. En esa línea se inserta la colaboración con el dramaturgo Alexander Misharin y su obra *Bodas de plata*, estrenada en 1985 como parte de la programación en saludo al Congreso del PCUS.

Protagonizada por un elenco de primeras figuras —E. Evstigneev, Oleg Tabakov, P. Zherbakov—, indaga en el comportamiento ético del individuo —un grupo de funcionarios con responsabilidades en el partido— ante las dificultades de la vida diaria. El aniversario de bodas de una pareja reúne

en la casa familiar un grupo de amigos. En el contexto del suntuoso hogar afloran criterios extremistas, evidencias de abandono de la educación de los hijos, posiciones pervertidas, fraudes y choques de la conciencia individual.

El tono de la obra está cargado de ironía y enjuicia duramente las deformaciones del hombre cuando traiciona las circunstancias de su medio. Frases como "todo se vende, todo se compra" o "empezamos a vivir mejor pero nos hicimos más cínicos" se insertan en un diálogo agudo y tenso en contradicciones que encuentran amplia resonancia en la platea. Un personaje irreal, la madre de uno de los hombres ya muerta, interviene con anécdotas y apela a los valores más auténticos del ser humano.

Al final, una idea de Guenadi, el que ha asumido la posición más crítica, resume la pieza: "la conciencia sin poder está sin fuerzas, y el poder sin conciencia es sinvergüenza (. . .) Vamos a empezar a vivir como seres humanos. Salir del círculo vicioso y vivir en espiral".

Los diseños de Borovski reconstruyen con estilo realista la casa de los Romanovich en significativos detalles. El estatismo que otorga Efremov al entorno colabora con una representación centrada en el debate de ideas.

Solución similar halló el propio escenógrafo para *La grada oriental*, del Teatro Contemporáneo. Un hombre regresa a su pueblo natal después de largos años. Avisa a cinco amigas de la adolescencia para un encuentro en la grada que da a la zona oriental en el viejo estadio del poblado. Pero su objetivo esencial no es el encuentro en sí. Vadim viaja en compañía de su cuñado Potiejín en dirección a un balneario y se detiene en el pueblo para vender ropas y artículos de importación a sus conocidas y obtener más dinero.

El debate entre seis personas a partir de una mirada al pasado es el centro de *La grada oriental* de Alexander Galin. Una profesional de alta calificación, una ama de casa, una aspirante a actriz desequilibrada por un engaño amoroso, una muchacha ingenua y una auxiliar de contabilidad modesta pero satisfecha por su fidelidad consigo misma, enfrentan experiencias y criterios

con un hombre frustrado, durante unas horas que sirven para que cada uno aprenda más de sí y examine posiciones.

Con logradas personificaciones externas e internas, Leonid Jeyfets enfrenta seres diferentes y complejos en su individualidad, interpretados por un grupo de actores que incluye nombres conocidos por el público cubano a través del cine —Nina Doroshina (protagonista de *Amor y palomas*), L. Ajedshakova (del elenco de *Idilio de oficina*)— junto a otras figuras relevantes del teatro soviético: E. Kosiolkova y Veniamin Smejov —un actor que otorga al papel un escepticismo sin salida, ajeno a la cuerda predominante.

LA POESÍA EN LA ESCENA

Con *La estufa sobre una rueda* tuvimos una agradable sorpresa en la sala pequeña del Mossoviet. Ya conocía la pieza de Nina Semionova, de una poesía candorosa y llena de humor, salida de la condición natural del ser humano que defiende sus raíces, aun en contraposición al progreso que significa mudarse a un nuevo poblado. La puesta de Boris Schedrin alcanza resonancias expresivas, armónicas con el texto de la novelista y dramaturga, aldeana como Frosia, la protagonista de *La estufa*. . . El vivo ritmo del montaje conserva el aliento primitivo, *naive* de la comedia junto a su vertiente costumbrista y crítica.

En un recinto rectangular en cuyos extremos se coloca el público, está dispuesto el espacio escénico. Un balcón lateral para las luces se aprovecha como dormitorio típico campesino. A la representación corpórea de la estufa en el texto corresponde una respuesta imaginativa: el objeto se sugiere con una rueda de madera que hace girar el abuelo Stiopochka en los cambios y con cortinas que corren y recorren junto al lateral que representa la casa de Frosia. La escenografía de Maria Ribasova recrea la cultura popular campesina con alfombras de retazos de colores, figurillas decoradas en madera y cortinas floreadas de percal. Refuerza la atmósfera una grabación de voces de los habitantes de la propia Smoleshin, donde vive la autora y a donde se trasladó el equipo de trabajo antes de emprender el montaje.

Natalia Teniakova, con facultades especiales para la labor de caracterización, inter-



Una escena del montaje de *El aro* de Anatoli Vasiliev en el Teatro Taganka.

preta a Frosia. Ella consigue una campesina íntegra y espontánea. Nos conmueve en su trayectoria esforzada y paciente hacia la felicidad, en las discusiones con el marido borracho, en la defensa de su tradición, en el tímido encuentro con Zagrai, el hombre que la oyó por radio hablando con ternura de su trabajo en la granja de terneros y ha recorrido regiones enteras para encontrarla y devolverle la confianza en la vida.

La corriente comunicativa establecida con el público permite seguir cada detalle del argumento y participar de la atmósfera de regocijo que anima la sala. Al concluir la puesta varias personas se acercan a la protagonista con flores, bombones y sonrisas de agradecimiento.

Otra poética, si no más alta sí de mayor elaboración y complejidad conceptual resalta en *El aro* de B. Slavkin. El montaje de Anatoli Vasiliev en la pequeña escena —nuevo espacio— del Taganka impresiona por la fuerza de unas imágenes cargadas de magia. También en un ámbito no tradicional, el área de representación se sitúa en el centro de un rectángulo, en una de cuyas bases está empotrado un viejo chalet de madera, equidistante y paralelo a ambas zonas de público.

El texto combina el habla coloquial con diálogos en jerga marginal o con un lenguaje de altísimo vuelo poético extraído de fragmentos de cartas de Pushkin, Griboiedov, Marina Svietaiéva y de la correspondencia privada entre Chejov y Olga Knipper. Los mejores valores del pasado exigen una mirada a la actitud individual en el presente.

La breve convivencia de cinco hombres y dos mujeres, el encuentro de sus sueños, sus miserias y recuerdos, el intercambio y el aprendizaje mutuo se suceden durante cuatro horas de representación con amplia variedad de recursos expresivos. Proyecciones de antiguas fotos sepia, escenas que reviven ambientes del siglo pasado y juegos de aros volantes que se ensartan en espadas de madera, bailes, ambientes irreales con haces de luces laterales o en la penumbra de las velas, analogías de momentos de la Primera Guerra Mundial, tríos de *fox trot* en peculiar solución de teatro dentro del teatro, puertas abiertas al exterior que subrayan la convencionalidad... producen una explosión visual que se conjuga con la banda sonora de *blues*, *boogie-boogie*, canciones de Elvis Presley, *jazz* y el apasionado Vals de Sebastopol.

El joven director Anatoli Vasiliev demuestra un notable talento en el dibujo del discurso escénico. A mi lado, Eugenio Hernández recordaba a Vicente Revuelta por asociación experimental y aventuraba cuánto le habría gustado el espectáculo.

MOSCU SI CREE EN LA PALABRA

Un rasgo que caracteriza a la escena soviética de hoy y de todos los tiempos es la importancia que cobra el discurso verbal. En una época de crisis del texto en el teatro occidental, aquí me enfrentaba a una práctica inversa, a una tradición donde actores y público se regodean con la prosa y el verso, con matices de inflexiones y emisión audibles incluso para el espectador extranjero, con un desarrollo notable de la técnica vocal y un regusto en el empleo y el disfrute del lenguaje con distintos niveles de lectura y elaboración formal. Aun en aquellas puestas donde el despliegue plástico cobra significativa importancia por uno u otro camino, el texto teatral se erige como un elemento comunicativo fundamental.

La palabra de estos tiempos está al servicio de múltiples temas, en especial de las indagaciones éticas que preocupan al ciudadano soviético; es un vehículo que expone llanamente o a través del tropo la profunda voluntad de un teatro autocrítico y en lucha constante contra los errores, que refleja con fidelidad los propósitos y los conflictos de su sociedad y de su época.

Via telex

MATANZAS.- A la puesta en escena de 13 locos de película -creación colectiva del grupo Mirón Cubano de Matanzas dirigida por Albio Paz asistí en una circunstancia favorable. En esta ocasión no se trataba del casi siempre apresurado e inmaduro estreno, sino que, después de dos meses de programación del título, tuve que abrirme paso entre una multitud dispuesta a presenciar una función más en la sala Milanés de la calle Manzano, ya convertida en un activo espacio teatral.

13 locos... es un espectáculo sin muchas pretensiones; parece ser una afirmación que emana de la forma con que asumió el grupo este proyecto colectivo. La alusión a De película, una de las últimas obras de Carlos Felipe, es, además de escueta, pasada casi por alto. La agilidad y el dinamismo, usados para criticar problemas locales, señorean en el escenario.

Los actores bromean constantemente con el público y lo hacen cómplice de situaciones que parten, en casi todos los casos, de referencias a filmes y a géneros cinematográficos y terminan por poner en tela de juicio deficiencias que parecen -por las reacciones del público- preocupar mucho a los matanceros actuales. La pizzería, la casa del té, las colas en busca de productos que escasean peculiarmente en la ciudad, dan pie a escenas donde lo cotidiano está resuelto con notable sentido teatral. Es evidente que el espectáculo se compuso con entera libertad, a partir de las

proposiciones de los actores; enriquecido además por soluciones y recursos donde afloran el sentido de lo popular y el ingenio para la sátira que han caracterizado el teatro de Albio Paz. Hay líneas argumentales -incidentales más bien- que van de una escena a otra, por ejemplo, la demora negligente en la atención al público transita de la pizzería a la tienda y de allí a la consulta con "el médico chino" donde la inmobile dependiente recibe el castigo. Pero, en general, no importa aquí la anécdota ni contar una historia, sino jugar con imágenes que forman un mosaico crítico de actualidad y que exigen a los actores un entrenamiento especial para "enfrentarse" al público sin más recursos que su gracia personal.

Aunque todo es una gran broma y no faltan momentos -como la escena del consultorio psiquiátrico- que recuerdan el sketch, hay una preocupación por buscar lo más expresivo y agudo dentro de lo aparentemente banal, lo que le da a la puesta un toque de seriedad y trascendencia. La escenografía de Rolando Estévez contribuye, con imaginación y buen gusto, a lograr la coexistencia de la sobriedad y el colorido, la improvisación y la efectividad escénica.

El desenfado, la naturalidad, son méritos de 13 locos... pero por momentos están manejados sin contención y llevan a algunos actores a caer en el peligro de lo repetitivo. Pienso, por ejemplo, en las constantes salidas del Administrador (Frank Reyes) o en las insistentes preguntas del Cura (Manolo Medina). Ambos personajes son simpáticos pero falta síntesis a la hora de valorar su función en el

conjunto. El primero dilata en extremo el prólogo y lo que pudo ser agradable y acertado una vez, se va destiñendo al repetirse muchas veces y deja de sorprender con su cinta de medir esgrimida hasta el cansancio. En cuanto al cura —a propósito extemporáneo— está bien que se utilice para criticar la reciente y desafortunada medida de cambiar los tradicionales nombres de las calles matanceras por números fríos, pero al convertirse en una letanía su pregunta y la desorientación en medio de unas calles que no reconoce, pierde eficacia.

Una mayor selección de las propuestas de los actores para evitar que algunas escenas se extiendan en demasía hasta perder comicidad, puede restar unos minutos a la puesta y hacerla aún más dinámica y atractiva. Es difícil destacar actuaciones en un elenco que comparte múltiples personajes en interesante ejercicio de versatilidad actuarial. Miriam Muñoz sobresale precisamente en la frescura con que logra moverse de una situa-

ción a otra. Destacable también es el trabajo de Armando Toledo, sobre todo cuando enfrenta el difícil reto de representar a Chaplin —en una lograda escena de "cine silente"—. Al actor le falta precisión en su imagen externa, pero demuestra amor por la figura del gran cómico y su parodia está llena de respeto y encanto. René Money y Juvencio Núñez, con dotes evidentes para la comedia, deben tener en cuenta el llamado a la contención y a la síntesis.

Montajes como éste, donde la vocación por lo inmediato y el propósito de atraer al espectador están libres de concesiones facilistas, pueden ser, no sólo muy útiles, sino que ponen a prueba la imaginación y la capacidad expresiva de un grupo como el Mirón Cubano. La mayor profundidad en el reflejo del entorno social que se espera para el futuro inmediato, estará seguramente enriquecida por la capacidad de entretener con inteligencia que han demostrado estos trece locos matanceros. (Amado del Pino.)

Inventario de inéditos

A cargo de AMADO del PINO

Al que le tocó...

Autor: Ignacio Gutiérrez.

Obra en tres actos.

Duración aproximada: Una hora y cuarenta minutos.

Personajes: Tres masculinos y cinco femeninos.

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

En un pequeño pueblo, cercano a La Habana, las familias se reúnen para esperar a dos recién graduados en el extranjero. Comentan sobre el futuro, hacen planes matrimoniales y de trabajo. Llegan los jóvenes —cargados de paquetes y objetos sofisticados—. Los acompaña una mujer de extraño lenguaje. Luis que se ha casado con la muchacha extranjera, coacciona a Arturo

para que ocupe, momentáneamente, su lugar. Partiendo de la confusión inicial se desata "una tormenta" de dudas, revelaciones, confusiones y confesiones.

En una noche de fiesta —cuando ya los *enredos* y la tergiversación de relaciones e identidades han llegado al clímax— se apaga la luz y ocurre una especie de "juego a los escondidos" en que cada personaje pretende regresar a su verdadero lugar. En la sala de la casa —locación fundamental de la obra— *todo se aclara*; los que se creían culpables se descubren inocentes y felices en su nueva situación.

Mirando Flores.

Autor: Alberto Curbelo.

Obra en un acto.

Duración aproximada: Cuarenta y cinco minutos.

Personajes: Cinco masculinos y uno femenino. (Además algunos niños que participan de la representación.)

Mirando Flores es un juglar que va "de plaza en plaza, que es como decir de rosa en rosa", jugando con los niños y explicándoles el mundo entre cuentos y adivinanzas. Después de varias preguntas elementales, con margen a la improvisación de los niños, surge un fugaz conflicto por un caramelo que un pequeño extravió. Mirando Flores insta a Raúl Antonio y a los demás niños a no quejarse por frustraciones baladíes. Representa —creando una atmósfera mágica y fascinante— la historia del niño que perdió la luna, enfrentó al Perro Jíbaro y al Hurón Azul, y sufrió la influencia del Güije que lo envolvió en su juego con el tiempo impidiéndole regresar junto a la Madre antes que pasara mucho tiempo y a su regreso encontró a una anciana donde había dejado a su mamá joven y bonita.

Mirando Flores concluye *su juego*, negando la posibilidad, para los niños de hoy, de una pena grande que no sea compartida y resuelta. Ofrece, de su inagotable mochila, una flor como premio.

Toca melodía, gente

Autor: Orlando Vigil-Escalera.

Obra en dos actos.

Duración aproximada: Una hora y quince minutos.

Personajes: Cinco masculinos y siete femeninos.

Dos jóvenes, Ricardo y María Victoria, se enfrentan a la disyuntiva de casarse o continuar la vida que llevan, un tanto nómada. En plena calle habanera, al compás de una canción que con variantes acompaña toda la anécdota, deciden la unión y vivir en casa de la familia de él.

Cuando ya las desavenencias de la pareja protagonista han tomado un matiz más fuerte, aparece "*sorpresivamente*" una historia oculta que revela la existencia de un hijo de Ricardo y provoca un brusco giro en la acción. Ricardo conoce a su hijo y se identifican casi inmediatamente. En el momento en que la pareja se dispone a discutir su futuro, a la luz de los nuevos acontecimientos, irrumpe la canción del trovador con un llamado a la sinceridad y a la entrega plena en el amor.

No dar gato por liebre

Autor: Reinaldo Montero.

Obra en dos actos.

Duración aproximada: Una hora y quince minutos.

Personajes: Uno masculino y uno femenino.

El matrimonio acaba de romperse y la convivencia aún se mantiene entre tensiones y reproches. Ella ocupa la barbacoa y El improvisa su habitat en el pequeño cuarto de abajo. Ella lo conmina a que abandone la casa y a que termine con la embarazosa situación; El acepta inicialmente pero no parece muy convencido.

La acción se mueve, de forma casi circular por la sutileza de motivaciones, incómodos silencios y angustias soterradas de los personajes —a ratos de forma más abierta, por momentos entrecortada— que encuentra y desencuentra a la pareja recién disuelta.

La aspereza cotidiana comienza a romperse y da paso a una sinceridad (que El y Ella han procurado evitar) donde retoman la vida pasada y los errores cometidos. Cuando parecen dispuestos a *hacer algo* por salir de la encrucijada en que se encuentran, Ella sube a la barbacoa y El se queda estático, indeciso, pero con una sonrisa esperanzada.

SUSCRIBASE A TABLAS.

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

SUBSCRIPTION TO TABLAS.

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

SIRVANSE SUSCRIBIRME A LA REVISTA **tablas**

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

NOMBRES Y APELLIDOS: _____
(Name):

DIRECCION: _____
(Address):

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

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



Ediciones Cubanas

EMPRESA DE COMERCIO EXTERIOR DE PUBLICACIONES

Publicidad y Promoción

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

EL CARTEL DE TEATRO

ORLANDO SILVIO SILVERA. (Ciudad de La Habana, 1958). De temprana vocación pictórica, ingresó en la academia de San Alejandro en 1973. Fue seleccionado, al graduarse en 1977, para cursar estudios superiores de Artes plásticas en la ciudad de Kiev, en la URSS. Durante este período colaboró con la revista **Vsiesvit** de Ucrania, obtuvo premios a nivel de centro y participó en exposiciones colectivas. Trabajó entre 1983 y 1986 en el Centro de Diseño del MINAL. Ha colaborado con las revistas **Cubatabaco** e **Industria Alimenticia**, el periódico **Tribuna de La Habana** y el mensual **El Caimán Barbudo**. Ha obtenido reconocimientos en concursos nacionales de pintura y dibujo, tales como VI Salón Juvenil de Artes Plásticas, 1976 (mención); menciones de dibujo en el concurso 13 de marzo de 1978, 79 y 81; Premio Salón de la ciudad 1984 en Diseño gráfico. En la actualidad es diseñador de la revista **Tablas**.

HERMINIA SANCHEZ. Nació en Ciudad de La Habana en 1927. Su primera experiencia teatral fue con un grupo de aficionados en la Escuela de Comercio. Compartió su trabajo como secretaria y contadora con sus actuaciones en Teatro Universitario y otras instituciones como Patronato del Teatro. En esta etapa participó, entre otros, en los montajes de **La discreta enamorada**, **Don Juan Tenorio** y **El difunto señor Pick**. Con el triunfo de la Revolución logra dedicarse por entero al teatro. Integra el Conjunto Dramático Nacional y participa en algunas puestas de esos primeros años, por ejemplo, **La madre**. Posteriormente trabaja cuatro años en Teatro Estudio en el cual interpreta **Todos los domingos**, **La casa vieja**, **El alma buena de Se-Chuan**, **Las de enfrente**, entre otras piezas.

En 1968 se incorpora al núcleo fundador de Teatro Escambray. En este colectivo además de destacarse como actriz, debuta con éxito como dramaturga. **Escambray mambí** es un ejemplo de su labor autoral basada en la investigación sobre la historia de la zona. Ha desarrollado un importante trabajo junto a Manuel Terraza en el Teatro de Participación Popular con aficionados obreros del puerto de La Habana.

El grupo se ha destacado en obras como **Amante y penol**, de la propia Herminia. En la actualidad pertenece al elenco de Teatro Estudio. Protagonizó **La casa de Bernarda Alba** y **Macbeth**, dirigida por Berta Martínez y con la puesta en escena de **Morir del cuento**, de Abelardo Estorino, participó en el Festival de Sitges. Recibió el premio de Actuación Femenina de la Sección de Artes Escénicas de la UNEAC. Ha recibido la medalla Raúl Gómez García y la distinción "Por la cultura nacional".

Es profesora de actuación del Instituto Superior de Arte. Es miembro de la UNEAC y ha representado a Cuba en numerosos eventos como actriz, y dramaturga.



XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro Congress of the International Theatre Institute

1-6 de Junio de 1987 La Habana, Cuba/June 1-6, 1987 Havana, Cuba



El teatro por la identidad cultural y el desarrollo
Theatre for cultural identity and development